Билјана Рајчинова-Николова

ПАРТИЦИПАЦИЈАТА НА ФОЛКЛОРОТ ВО МАКЕДОНСКАТА СОВРЕМЕНА ДРАМА (ПРЕКУ ИНТЕРКУЛТУРНИОТ ДИЈАЛОГ, СРЕДБАТА, СТЕРЕОТИПИТЕ ИСТОК – ЗАПАД И НИВНАТА РЕЦЕПЦИЈА)

Апстракт: Современата македонска театрологија проширувајќи го својот домен во насока на интеркултурната херменевтика, својот интерес го насочува и кон аспектите на интеркултурниот дијалог и на интеркултурната средба преку што овозможува и едно ново разбирање на фолклорот во фокусот на аксиолошкиот универзум на постмодерната парадигма. Предмет на истражувањето е содржината и значењето на партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма, а со тоа да се дефинираат и начините со кои македонската современа драма ги интерпретира интеркултурниот дијалог, интеркултурната средба и владејачките имаголошки стереотипи (за Словените и за Германците), а театарско-книжевната критика ги перципира. Хипотезата е: *партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма го разоткрива взаемното културно (не)познавање и айриорно (пре)познавање на драмските ликови како претставници на различни култури, како и влијанието и моќта на имаголошките модели на Германците (Западот) како спротивставени на автимаголошките стереотипи за Словените (Истокот)*. Целта на истражувањето е да се истражи улогата и функцијата на партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма, а со тоа да се утврди и влијанието на фолклорот врз содржината и значењето на македонската современа драма на интеркултурниот дијалог, на интеркултурната средба и на владејачките имаголошки стереотипи, кои дејствуваат на оската Исток – Запад, како и врз нивната рецепција од страна на театарско-книжевната критика. За реализација на целта текстот ја применува аналитиката на компаративната книжевно-научна методологија во културолошкото проучување на три одбрани драмски текстови од македонската современа драма: *Диво месо* од Горан Стефановски (1978), *Словенски ковчег* од Венко Андоновски (1996) и *ММЕ кој ѝрв ѝочна* од Дејан Дуковски (1997) и се фокусира на партиципацијата на фолклорот во драмскиот светоустрој, на сликата за концептуалниот странец, интеркултурниот дијалог, интеркултурната средба, стереотипите Исток – Запад и на нивната рецепција во театарско-книжевната критика.

Клучни зборови: фолклор, драма, интеркултурен дијалог, интеркултурна средба, концептуален странец, имаголошки стереотипи.

МАКЕДОНСКАТА СОВРЕМЕНА ДРАМА, ДРАМСКАТА ЛИТЕРАТУРА И ФОЛКЛОРНОТО НАСЛЕДСТВО

Односот на македонската драма кон фолклорното наследство, промислувањето на односот македонска драма – фолклор и одгатнувањето на фолклорното во македонската драма, одамна е предмет на проучување на развитокот на македонската драма поради тоа што почетоките на македонската драма и театар се во релација со автентичната усност на македонската културна заедница во дадениот простор. Промислувањето на

односот македонска драма – фолклор во фокусот на новите теоретски парадигми на критичко читање, односно новото разбирање на фолклорот во аксиолошкиот универзум на модерната и на постмодерната парадигма, свој поширок одек ќе има и во овој труд, кој ќе ја истражува партиципацијата на фолклорот во македонската современа¹ драма врз примерот на драмите: *Диво месо* од Горан Стефановски, *Словенски ковчеж* од Венко Андоновски и *ММЕ кој ѝрв ѝочна* од Дејан Дуковски. Со ова се отвора можност да се проследи и интеркултурниот дијалог, средбата, владејачките имаголошки стереотипи, кои дејствуваат на оската Исток – Запад, како и нивната рецепција во теоретско-книжевната критика, која успешно го прима/восприма влијанието од драмските текстови, реагира на востановените норми, на традицијата. Дека станува збор за успешна рецепција, ќе докажеме во трудов, поаѓајќи од теоријата за рецепција², која, според Зоран Константиновиќ, „отвора нови хоризонти на проучување“ (Константиновиќ 1978: 26). Постојат три различни категории на восприемање на едно дело (пасивна, репродуктивна и продуктивна рецепција), но во трудов ќе се задржиме на репродуктивната рецепција, со што се отвора прашањето: каква е репродуктивната рецепција во театарско-книжевната критичка лабораторија на сликата за концептуалниот странец, на имаголошките стереотипи Исток – Запад, на интеркултурниот дијалог, средбата и на партиципацијата на фолклорот во трите драмски дела? Одговорот ќе го побараме во профилираното исчитување на драмите, при што предмет на истражување е содржината и значењето на партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма, а со тоа ќе се дефинираат и начините со кои македонската современа драма ги интерпретира: интеркултурниот дијалог, интеркултурната средба и владејачките имаголошки стереотипи (за Словените и за Германците), а театарско-книжевната критика ги перципира. Феномените на дијалогот и средбата за Мартин Бубер имаат мошне значаен, фундаментален и фатален карактер, како за самите

¹ Современата драматургија во Македонија е некаде на полпат меѓу традиционалната (или поточно битовската) стилска формација и онаа што штотуку доаѓа, која кокетира со времето и со начинот на кој е напишана, односно во себе ги опфаќа и драмите на модерната (со сите нејзини -изми) и драмите на постмодерната. Во тој контекст, во овој избор влегоа драми кои се репрезентативни примероци на постмодерната драматика.

² Рецепцијата на едно дело, на еден автор или на едно поетско струење, според Константиновиќ, може да биде „тројна – пасивна, репродуктивна и продуктивна. *Пасивнајџа* подразбира реакција на литературата од страна на обичните читатели, кои не се занимаваат професионално со книжевните феномени. *Репродуктивнајџа* се состои од: написи, коментари, есеи, писма, дневници и други видови реакции на критичарите, рецензентите или новинарите, кои учествуваат во посредувањето меѓу книжевното дело и публиката. *Продуктивнајџа* дејствува преку книжевниците или поетите, кои создаваат ново книжевно дело на темелите или под влијание на други книжевни, филозофски, психолошки, па дури и ликовни дела“ (Константиновиќ 1978: 26).

индивидуи, така и за културите, поодделно. „Јас настанувам во допир со Ти, бидувајќи Јас, јас говорам Ти. Сиот вистински живот е средба (Бубер 1958: 87). Неговите заложби врз полето на културниот дијалог ги применува и ги проширува Михаил Бахтин, кој го посочува „видувањето на себеси како друг“ (Бахтин 1991: 35), кое наликува на самонабљудувањето во огледало, со што Бахтин го аплицира Кантовиот поим на трансгредиентноста врз полето на интеркултурниот дијалог, и вели „една култура само во очите на другата култура себеси може целосно да се осознае“ (Бахтин 1991: 65). Во нашиот случај тоа значи дека без разлика на тоа што се поаѓа од драмскиот дијалог, компаративната анализа на трите драмски текста го предочува осознавањето на поширокиот контекст, односно, интеркултурниот дијалог/дискурсот што се одвива на денешната актуелната оска Исток – Запад, ги отвора прашањата за имаголошките стереотипи, културните предрасуди за Другиот, како и за партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма. Оттука, во трудот се поаѓа од хипотеза дека *партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма го разоткрива взаемното културно (не)познавање и априорно (пре)познавање на драмските ликови како претставници на различни култури, како и влијанието и моќта на имаголошките модели на Германците (Западој) како спротивставени на априорнопознавањето за Словените (Источној)*. Во трите драмски текста од една страна се актуализираат и опстојуваат имаголошките стереотипи Исток – Запад, бинарната опозиција Балкан – Европа³ и нивната рецепција (од страна на театарско-книжевната критика), засега во некои од рецензентите, акутно изразени процеси и појави во нашето постиндустриско опкружување – интеркултурните релации, стравот и отпорот кон дојденците и странците, стекнувањето надмоќ над Другиот, дилемите околу самоидентификацијата, самоспознавањето и самоосознавањето, кои ја тераат театарско-книжевната критика да се замисли во однос на имаголошките заблуди и стереотипи, присутни во македонската драмска литература. Како што укажува Петер Слотердајк: „литературата е неминовно ‘тетовирана’, односно, судбоносно обележана од историското, од егзистенцијалното искуство на поединецот и културната традиција, од којашто таа, како уметност, произлегува“ (Слотердајк 1983: 154). Така и македонската драмска литература, судбински е обележана од драматичната „тетоважа“ (Смилевски 2004: 76) на балканската историја, од горчливата свест за сопствената „фатална историја“ (Павловски 2004: 32). Оттука, драмските текстови од друга страна укажуваат и на разорното влијание на супериорниот концептуален странец, на егоцентризмот, на европоцентризмот, содржано во средбите на Германците со нивните балкански соговорници, што реферира на драматуршкиот дискурс East – West, а од трета пак, и на влијанието на

³ Западноевропските маестра го имаат ексклузивното право да ја прогласуваат моќта, што значи дека тие се привилегирани да ги раководат, да ги насочуваат или да ги уредуваат идните развојни процеси во т.н. второстепени балкански земји/субјекти.

партиципацијата на фолклорот врз содржината и значењето на драмскиот светоустрој. Следствено, целта на истражувањето е да се истражи улогата и функцијата на партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма, а со тоа да се утврди и влијанието на фолклорот врз содржината и врз значењето на македонската современа драма, на интеркултурниот дијалог, на интеркултурната средба и на владејачките имаголошки стереотипи, кои дејствуваат на оската Исток – Запад, како и врз нивната рецепција од страна на театарско-книжевната критика.

Постои суштинска разлика меѓу досегашните драми од битово-фолклорен тип и посочените драми во поглед на користењето на фолклорот. Додека кај првите фолклорот е повеќе или помалку партиципиран, т.е. во функција на драмскиот заплет, често оптоварен со дидактички и со други цели, овде, тој самиот станува функција на севкупно драмско дејствие и сценски приказ. Фолклорното во драмите се користи посредно преку: народната традиција, народната мудрост и народниот говор. Народниот говор како да зачувал во себе исцелителна моќ што, со самото верување во неа, го одржува човекот и му дава надеж да опстојува пред злото. Говорот од фолклорната ризница во драмите прозвучува со нови значења и пораки што се во духот на народната традиција, на рамништето на нејзиното осовременување со еден поинаков изразитворечки пристап во неговото користење и модифицирање за потребите на новата драма. Говорот на актерите се протега од благ укор и поука, до жестоко спротивставување, па и прокоба... Станува збор за интертекстуална драмска структура во која дијалогски се сопоставени две идеолошки стојалишта: она што му е иманентно на фолклорот и она што е прекршено низ визурата на актуелната општествена проблематика. Драмите се провокативни и по својот наслов, избобилуваат со дегустативни сцени на сите видови физичко и психичко насилство, измачување, силување, дефекации, млади девојки, ситни наркодилери. Од една страна драмите ја пласираат консумеристичката приказна за идеална, моќна и особено заедничка Европа во која се блика од оптимизам, убавина, успех, здравје, среќа..., а од друга пак преку преземање, стилизација и апликација на народната уметност во современи услови драмите укажуваат и на партиципацијата на фолклорот. Авторите, кои на сцената на осумдесеттите и на деведесеттите години на дваесеттиот век ја огласуваат новата поставеност на театарската интеракција кон општеството, ја разигруваат сликата на животот во Скопје, Виена, Витемберг и понираат во психологијата на ликовите. Оттука, во македонистиката постојат бројни критички и теоретски осврти, кои ја регистрираат „новоста“ со која се огласуваат драмите⁴ на: Стефановски, Андоновски и Дуковски. Како што вели Аврамовска: „Станува збор за функционалната диференцијација на системот

⁴ *Диво месо* од Горан Стефановски (1978) е модернистичка, *Словенски ковчеж* од Венко Андоновски (1996) е премин од модернистичка кон постмодернистичка и *ММЕ кој ѝрв ѝочна* од Дејан Дуковски (1997) е постмодернистичка драма.

во случајов театарски, која произведува длабоки и револуционерни промени во 'идејното добро на семантиката', но според механизмот на приклучување дејство на дејство“ (Аврамовска 2004: 224). Притоа се зачувува „рувото на зборовите, флоскулите и искуствените поуки, но тие ја менуваат и својата способност да ги средуваат искуствата и отвораат нови перспективи“ (Luhman 1982: 9). Токму такви нови перспективи преку партиципацијата на фолклорот во постмодерен манир може да се забележат и во трите драмски текста.

***Диво месо*⁵ – Горан Стефановски**

Горан Стефановски е претставник на модерната македонска драматургија, која ја зацврстува позицијата на македонската современа драма и ѝ ја отвора вратата на постмодерната. *Диво месо* е култна драма напишана според сите постулати на модерната драма⁶, затворена по форма во т.н. „ѓеверек-драматургија“ (Стефановски 2020: 3). Драмата се развива со тоа што се вметнува основниот конфликт (интимните конфликти на сите протагонисти, какви што се членовите на семејството Андреевиќ и антагонистите, оние дојдени од надвор, какви што се Херцог, Клаус). Драмскиот простор и времето се одредени уште од самиот почеток. Дејствието на *Диво месо* Стефановски го лоцира во Светот непосредно пред Втората светска војна, во времето на Вардарската Бановина на стара Југославија, во која се зборува на вардарско-бановски јазик. Во драмата се зборува за дебармалското семејство Андреевиќ и за неговиот распад во новонастанатите општествени услови. Времето на предвоено Скопје е рамката во која се следат судбините на членовите на семејството⁷ и на оние што се

⁵ Првата изведба на драмата е на 29 декември 1979 на сцената на Драмски театар.

⁶ Главни карактеристики на модерната драма се: оригиналност, авторство, комплетно затворена драмска структура, поделба на сцени, големата тема (голем наратив), создавање амбиент, драмски ликови – карактери, психологизација на ликовите и надеж. Големите теми – љубов, семејство, животни прашања, историски и национални проблематики, идеализација и идеологија и слично... Дејството е поделено на сцени, не на чинови. Ликовите се структурирани низ самото дејствие. Тоа подразбира и формирање на ликови – карактери, кои доминираат со драмското дејствие и чија психологизација е одлично разработена. На крајот од драмата, постои надеж, која е имплементирана во развојот на некои од ликовите. Ова се сите елементи, кои ги сретнуваме и во *Диво месо*, актуелна драма и во денешниот општествено-политички, но и културен контекст.

⁷ Таткото Димитар, поранешен сидар, кому, занаетот му ги уништил двете нозе и мајката Марија, која повеќе не се справува со времето и повеќе е во имагинарен свет, подеднакво силна и во сцените кога молчи и кога талка, како и онаму кога од својот имагинарен свет го проколкува „дивото месо“, функционираат на еден лунарен начин, мешајќи го сонот и јавето, реалноста и фантастиката, задоени меѓу верувањето и вистината, изгубените вредности и верности, а нивните три сина Симон, Стево и Андреја, се ликови што зборуваат за вистини, кои остануваат актуелни и за времето во кое е лоцирана драмата и за времето кога се игра.

околу него. Членовите на семејството Андреевиќ, секој низ своја призма, се спротивставуваат на фашизмот, кој веќе лебди во воздухот и чии чекори се сè поблиску на крајот и во домот на семејството. Најстариот син Симон, келнер, е затворен во својата изгубеност и немоќ да излезе од неа затоа што „го гуши нешто во градите“ (Стефановски 2020: 65) и на крајот го задушува. Помладиот Стево е вработен како референт во претставништвото за автомобили на една германска фирма во Скопје и е притиснат од примитивизмот на Балканот и сонува за „ветената“ Европа. Неговата растргнатост меѓу реалноста и соништата, меѓу амбициите за животот наспроти она што е вистина, се дилемите што се стожерот на претставата. Најмладиот син Андреја, продавач во бакалница, има своја идеја, и како илегален партиски работник се приклучува кон комунистичкото движење во кое го гледа спасот на својот народ. Тројцата се во три различни насоки на трагање по поинаков свет. Секој ја согледува нужноста за сопствен бунт, особено во мигот по доаѓањето на претставникот на берлинската фирма Херман Клаус, туѓинец од Германија, кој ја прикажува расчовеченоста на фашизмот и високата класна подвоеност, стравот на можниот отпор и кој поради проширувањето на претставништвото наредува да биде урната куќата на Андреевиќ. Околу овој настан се откриваат судбините и на другите ликови – Вера, снаата на Андреевиќи, жената што, со големо чувство, ја нагласува искомската желба да се има свој пород, жената што во текот на целата драма не може да забремени, а надежта во духот на модерната ја дава со репликата: „Ми се чини дека му го слушам срцето“ (Стефановски 2020: 71). Понатаму судбината на Евреите (Сара и Херцог), на младите илегалци партиски работници (Ацо), на оние што ја бранат својата немоќ со прифаќањето на каква и да е туѓа власт, како што е Сивиќ, претставник на оние што, поради својата немоќ, се подготвени да му станат покорни секому, како беспомошен сув лист, кој го откорнал ветрот од дрвото и го носи каде што сака, како и на оние што се сигурни во идејата и во нејзината реализација (проститутката Мими, Попот, Бајачката).

Низ драмата ликовите постапно се откриваат, како и нивните судбини пред налетот на нацистичкото време. Во неа сè има свој тек. Одделни сцени се надоградуваат, како на пример, сцената кога излегува Стево од сопствениот свет полн со илузии за „ветената“ Европа и кога бргу и неочекувано сака да го најде пиштолот за да го убие „Дивото месо“ – Германецот Клаус, што се вгнездува во грлото и „откако влакното ќе влезе во човековото тело и околу неговиот корен ќе почне да расте диво месо, кое се шири и го задушува човекот“ (Стефановски 2020: 46). Дивото месо е симболот околу кој се врти дејствието, со тенденција за ширење сè додека не се исплука од устата. Насловот на драмата е изведен од реплика во текстот, а драмата не е ниту политичка, ниту социјална анализа на едно општество, туку е приказна за нашиот идентитет, и семеен и општествен, во времето и во светот. Тие се точни приказни за она што не се раскажува во театарот, туку се покажува – низ знаците, низ симнатите маски и се патоказ со кој се поврзуваат причините за интегрирањето и огласувањето на ликот/човекот во општеството и за

последниците од неговото интегрирање и огласување во зависност од улогата што ја има во дадениот општествен контекст и во комуникацијата.

Партиципација на фолклорот во драмата *Диво месо*

Партиципацијата на фолклорот во драмата *Диво месо* се одразува преку присутноста на фолклорното во драмата, кое се користи посредно преку народната традиција (обичаи, ритуали, песни, верувања), народната мудрост и народниот говор, како и преку благоукор, прокоба, клетва, поука, спротивставување. Народниот говор како да зачувал во себе исцелителна моќ што, со самото верување во неа, го одржува човекот и му дава надеж да опстојува пред злото. Во оваа смисла, во драмата *Диво месо* е карактеристичен народниот говор на Бајачката што укажува на уснокултурниот магиски (обреден) чин на баење, поради нагласената желба на жената, на Вера, да има пород:

Срце на кол. Срце на коса. Отвори го големото око за да видиш! Црвец лази во јалова вода, небото лигаво залепено за непцата, ни ваму, ни таму. Рибји меур пред прскање. Мозок отворен на безбожји ветришта. Ѓаволи, уаволи на ниски коњи крелати... Ќе запалиш свеќа на Света Петка, од поголемите. Ќе однесеш кошула од мажот ти на Капиштец. Ќе ми дадеш две банки.

(Стефановски 2020: 36).

Негувањето/почитувањето на народната традиција е потврдено преку славењето на куќната слава „Св. Илија“ и востановените обичаи, обреди, ритуали што следуваат при нејзиното славење: погача, поп, црковнославска песна, осветување на вода, како и во самиот чин на нудењето леб, сол и ракија на мајсторите од страна на Марија и тоа токму пред самиот чин на рушењето на нивната куќа, потврдено преку стиховите на Марија:

Не плачи ќерко. Не се с'клдисувај. Ајде мајстори. Ајде браќа. Влезете да се напиете по една ракија, полесно да тргне работата. И да каснете нешто, леб и сол. Што се нашло. Да знаевме дека ќе доаѓате ќе спремевме нешто поубаво.

(Стефановски 2020: 67).

Народната мудрост (ризница на народното знаење) кружи низ мноштвото стихови на драмата, но како илустрација се избрани стиховите на Симон, кој вели: „Пушти сега, пушти после, отиде животот“ (Стефановски 2020: 43), како и на Марија, која вели: „Со подуено грло ни се дише ни се пее“ (Стефановски 2020: 50).

Прокобата се одразува во стиховите од Стево: „И јас имам проголтано влакно. Морам да го исплукам“ (Стефановски 2020: 58), како и поуката во смисла: „Секој треба да се потруди да стане она што може да биде“ (Стефановски 2020: 46), но и во спротивставувањето, кое оди во насока: „Што да чекам? Да ми ја испустите крвта?“ (Стефановски 2020: 69).

Она што е важно да се спомене е дека во драмата *Диво месо* фолклорот партиципира и преку уснопоетичкокодираната порака. Од една страна, тоа се песничките што ги пее Симон. Едната е дел од руралниот фолклор: „Шест месеци пол година, пет прсти рака има, / четири боски крава има, три нозе пирустија, / две очи глава има, еден ми е билбилот што рано рани кај месец“ (Стефановски 2020: 19). Понатаму, другата е дел од урбаниот фолклор: „Красна је жабичка, бела небела, Подајте на Симон Бошковичева, Симон, Симон кад че варошима Љуби те Мими са својим очима“ (Стефановски 2020: 62), а третата е дел од урбаниот детски фолклор: „О мони, мони ма, / академи фенци фа, / фенци фа фа фа, / опет ха ха ха, / уна епе епе епе, / уна цепе цепе цепе, / уна хаус хаус, / Мики Маус... (Стефановски 2020: 32).

Од друга страна се песничките што ги пее Марија. Едната е дел од урбаниот фолклор: „Да сум бистра вода, мори мамо, да сум бистра вода, мамо мори мамице, јас знам кај да течам“ (Стефановски 2020: 45), а другата е дел од урбаниот детски фолклор: „Циц, циц козици / Што пострале петлици, / Во бабини дворои / Баба ќе и соберит, / И ќе си нанижит, / Та ќе си и продаит, / На пазар на терзии, / Многу пари ќе земит, / До три аспри црвени“ (Стефановски 2020: 66).

Сумирајќи ја партиципацијата на фолклорот во драмава, може да се констатира дека фолклорот во *Диво месо*, својата улога и функција ги реализира во согласност со манирот „не ми е гајле“, кој, како производ на партиципацијата на фолклорот во драмата, ги дефинира и интеркултурната средба и интеркултурниот дијалог меѓу Клаус и Стево. Германецот Клаус со јасни персонални карактеристики: 45-годишен човек, вработен во претставништво за автомобили во предвоено Скопје, чиј пристап кон Македонецот Стево содржи циничен патернализам и супериорно однесување. Прикажан е како концептуален туѓинец со интеркултурна надмоќ поради косиот поглед отстрана, што, тој, како дојденец од друга културна средина, може да си го дозволи. Клаус укажува на синдромот на „словенската мазохистичка душа“, на: дезориентацијата, сомничавоста, изразената „папчна врска со племето“ (Стефановски 2020: 67), малограѓанскиот полусон и парадоксалниот „словенски“ недостаток на чувство за културна припадност. Во својата хотелска соба, при интеркултурниот дијалог, Клаус му вели на Стево дека тој: „во едукативна смисла треба да биде силуван, за да ја изгуби својата рустикална невиност“ (Стефановски 2020: 85) и игноранција. На крајот од сцената со бр. 10, додека му нуди можност за престој во Германија и освојување на „сопствениот идентитет“, што подеднакво ја вклучува „просветителската“, како и хедонистичката димензија – Клаус посега и по „категоричкиот императив“ (Тодоров 2001: 67) на тој процес – коленото на Стево, со што ги открива своите скриени – не толку „просветителски“, колку хомосексуални аспирации кон него. Оттука, може да се каже дека човековата свест, човековата ништожност и пародичност, загубената суштина на човекот па и на цивилизацијата, заедно егзистираат на/со цитирани чувства од секаков вид. Треба да се посочи дека целото творештво на Стефановски е во знакот на продуктивното сооднесување со ренесансната театарска метафора – светот

прикажан како сценска кутија во друга сценска кутија, над која се отвора трета сценска кутија итн.

***Словенски ковчеж*⁸ – Венко Андоновски**

Венко Андоновски е автор, чиј драмски текст се испишува по законите на модерната и на постмодерната драматургија. Драмата *Словенски ковчеж* е напишана луцидно и во/за времето денес. Дејството временски е ситуирано во 1993 година; тоа е време на транзиција, на распаѓање на разни идеологии и идеолошки системи, време кога се проблематизира прашањето за идентитетот, па потрагата по ковчегот⁹ е потрагата по потеклото, по идентитетот, по себееманципирањето. Клучна приказна врз која се гради драмскиот конфликт е фолклорниот словенски образец во кој дете, со помош на златно јаболко, го пронаоѓа својот татко¹⁰. Во драмата се зборува за самобарањето на човекот во околината во која се распаѓа сè: семејството, домот, љубовта, моралот, верувањето во што било. Се бара потеклото за луѓе без свое јас, за луѓето што немаат свое мислење за ништо, кои кажуваат цитати, слушаат туѓи гласови во себе, за шизофрениците што се именуваат како дублери, за црното, за магијата, за потсвеста. Човекот е Кукла. Светот на младиот човек Кукла се создава и се урива по сите „законитости“. Тој е во транзициско време во кое е изневерена љубовта, а е распадна и некогашната татковина. На Кукла му останува само неговиот сон за ветениот Запад во кој „сè се продава“ (Андоновски 2004: 467). Во двата негови света тука и таму или Исток – Запад, царува: дрогата, криминалот, живеат осакатени и празни човечки души. Некој друг ги влече конците на Кукла, кој се бара себеси, потврдено со репликата: „Одам по мојот ковчег. Во него има сенки и златно јаболко“ (Андоновски 2004: 495). Неговиот живот тече со сета силина и болка и низ неговата трагичност и залудност да се стигне до крајот – смртоносниот куршум на границата, преку која, како услов за поинаков живот, го испраќаат други – Змија, кој живее во Виена и поседува модно студио, коешто е покритие за јавна кука, во која е вработена Бела, дојденка од Македонија. Змија е опскурен лик од подземјето и „од хоби“ е презрив коментатор на словенската „душа“.

⁸ Првата изведба на *Словенски ковчеж* е на 22 април 1998 година, во режија на Димитар Станкоски на сцената на Драмски театар.

⁹ Ковчегот асоцира на богатиот духовен свет и автентична традиција на словенските народи изразена преку митологијата, фолклорот и творештвото во целина, кон која традиција „модерните Словени“ негуваат негаторски и игнорантен однос, наспроти понизниот однос кон западната, европска реалност.

¹⁰ Тоа е образец што го отвора прашањето: дали излезот е во митот и/или во јаболкото во ковчегот, кое можеби ќе ни го покаже/посочи коренот на потеклото?! Тоа е само можност – или – можен излез на мислата низ метафората да се биде во времево, што е јасно поставено во текстот на Андоновски, кој поаѓа од идејата како да се дојде до сопствениот корен, да се заборават наметнатите митови од едно друго време, да се помине низ тој трагичен процес со враќање назад во затуреното сопствено минато.

Тој ја исмева словенската љубопитност и несовладливата желба на Словените да пристигнат на Запад. Змија чувствува културна надмоќ, втемелена врз бројните предрасуди кон Словените, па вели: „Немам ништо против истокот. Јас сум против лудилото што доаѓа од истокот“ (Андоновски 2004: 504). Тој, на Истокот, му го припишува генетското лудило, а на Словените – предестинираноста кон шизофренијата и живеењето во „резервен свет“, мазохизмот на себесоголувањето, некритичкото присвојување на безвредната (западна) и занемарувањето на автентичната (сопствена) културна традиција. Според Змија, Словените страдаат од комплексот на таткото: ги мразат своите предци, го напуштаат биолошкиот татко, по прво определувајќи се, според сопствена волја, да го изберат својот духовен татко. И се отвора прашањето – каде е излезот? Можеби е во „либералното начело на идентитетот“ (Krastev 2007: 54), во слободното избирање и креирање на сопствениот идентитет, метафорички претставен преку финалето (Епилогот) на драмата – изборот на таткото од страна на детето, како транспозиција на приказната во реалноста. Насловот упатува на моделот на „словенството“ како мит за заедништво, колективитет или како утописки концепт од светската историја на идеи. Промислувањето на Словенството како „еден молски сензибилитет“ (Лужина 2004: 240) соодветствува на познатиот имаголошки стереотип за „словенската душа“ – пренагласена чувствителност, која води кон пропаст, затоа што подразбира неотпорност, неснаодливост во еден материјализиран, прозаичен свет.

Партиципација на фолклорот во драмата *Словенски ковчеж*

Партиципацијата на фолклорот во драмата *Словенски ковчеж* се согледува преку присутноста на фолклорното во драмата, кое се користи посредно преку народната традиција (обичаи, ритуали, песна, верувања), народната мудрост и народниот говор, како и преку благоукор, прокоба, клетва, поука, спротивставување. И за оваа драма може да се констатира дека народниот говор како да зачувал во себе исцелителна моќ што, со самото верување во неа, го одржува човекот и му дава надеж да опстојува пред злото. Во оваа смисла карактеристичен е говорот на Бела: „Покажи дете татка си, / Со нишан златно јаболко, / Кому ќе нишан подариш / него ќе татко завикаш“ (Андоновски 2010: 527), што укажува на уснокултурниот чин на поука токму поради нагласената желба за пронаоѓање на таткото со златното јаболко, кој може да се типизира како урбан фолклор. Понатаму, народниот говор се согледува и во репликата на Кукла: „Иљач како лек за излекување“ (Андоновски 2010: 465).

Народната традиција е во знакот на верувањата, обичаите/обредите, како што е потврдено и во репликите на Змија: „Знаете само за обреди што не ги разбирате... / Раздавате храна на гробишта, / Јадете, а ви се гади, / оти помислувате дека јадете од телото на покојникот“ (Андоновски 2010: 494); „Го проучив словенскиот фолклор. / Сказна со која детето си го избира својот татко“ (Андоновски 2010: 474).

Народната мудрост се согледува низ повеќе реплики, но како илустрација повторно е избрана репликата на Змија, кој вели: „На сите им се гади, / а никој не кажува. / Ги откорнуваме / корките на раната“ (Андоновски 2010: 496) и репликата на Кукла, кој вели: „Смислата на ковчегот е да ја најде утробата“ (2010: 493).

Клетва како зловна интервенција кажува Темо: „Ќе гориш во пеколот, копице“ (2020: 479). Прокобува Кукла преку репликата: „Темен се облак зададе“ (2010: 479), а поука извлекува Бела кажана преку репликата: „Сè е обратно во овој свет“ (2010: 502).

Она што е важно да се спомене е тоа дека во драмата *Словенски ковчег* фолклорот партиципира и преку уснопоетичкокодираната порака, која е дел од урбаниот фолкор, потврдено преку песната што ја пее Кукла: „Сиде паша девојка, во темел на куприја. / Ни сирка ни просирка за пода и понада. / Бела девојка, црна пие темница / се стори гасеница“ (Андоновски 2010: 474).

Сумирајќи ја партиципацијата на фолклорот во драмата, може да се констатира дека фолклорот во *Словенски ковчег*, својата улога и функција ги реализира во согласност со „трај-прај системот“, кој е присутен и при интеркултурната средба и при интеркултурниот дијалог (меѓу Змија и Кукла), каде што позицијата на Другиот и другоста доаѓа до израз. Аспектот на другоста е изразито хронотопичен: тој се чита не само во релација Исток – Запад, туку и на релација Исток – Исток. Постои интеркултурен двобој и меѓу стариот и новиот Исток, меѓу старите и модерните (современи) Словени. Значи, откривањето на другоста не е упатена само нанадвор (кон Другиот, кон Запад), туку и навнатре, кога, Словенот, се набљудува себеси и се открива како Друг. Парадигматична во тој поглед е Сцена 9, една од сцените, кои се одигруваат во модното студио/борделот во Виена, поконкретно во интеркултурниот дијалог меѓу главниот лик на драмата и неговиот, условно речено, антипод – Австриецот – Змија. Акцентот е ставена на „варварската“ природа на Словените (Кукла влегува ненајавен, пали цигара без дозвола, кашла); на нивното припишано генетско лудило, потврдено преку репликата на Змија: „сонувате до полудување“ (Андоновски 2004: 345), на додворувачкиот однос кон Запад, дури и по цена на себеомаловажување, потврдено повторно преку репликата на Змија: „доаѓате овде и се натпреварувате кој полошо ќе каже за Истокот, мислејќи дека така ќе станете Запад“ (Андоновски 2004: 349); на колективниот словенски менталитет/комплекс како проклетство – идеалот, смислата постојано да се бараат надвор од себе, таму на Запад, и повторно потврдено преку репликата на Змија: „Сите доаѓате овде во овој практичен свет по нешто што не е овде. / Јас не знам што содржи тој ваш ковчег што го барате, / но знам дека го барате на погрешно место. / Запад не работи со ковчежи“ (Андоновски 2004: 351).

Преку овие критички интонирани реплики, авторот дава аналогна критика на културните лузни (заблуди) на имаголошките и автоимаголошките образци, но и на мошне суптилен начин, апелира на самопочит и достоинство на Словените, на еден изграден однос кон вредностите на сопствениот историски и духовен идентитет. Инаку, иако драмското писмо на Андоновски се фокусира на контрастот Исток – Запад, сопоставувањето во ниеден момент

не е црно-бело, напротив, повеќе станува збор за нијанси на црно – и во двата света царува дрогата, криминалот (Змија на Исток е Темо – детето дури и го опишува како змија/змеј): „живеат осакатени – празни човечки души кои согоруваат како ноќни пеперутки залепени на ламбата“ (Мазова 2019: 232).

Ни Западот не е поштеден од критика, на пример Арсо, таткото на Кукла, изразува експлицитно нетрпение кон менталитетот на западниот прагматизам:

Не кажувај ми ти мене за Запад. Запад се гуши во прав. Сум јадел труманови јајца кога ти не си ни знаел ни Исток ни Запад – ќе ја отвориш кесичката, ќе го сипеш правот во вода, ќе разматиш и оп – кајгана. Волшебно стапче. А смрди не се дојадува. Ама веруваш дека е јајце, оти така пишува на кесичката. Ебати Западот кога и јајцата му се во прав (2004: 201).

И ова е поглед на Другиот, своевиден имаголошки образец, кој во крајна инстанција го открива релативизмот на имаголошките стереотипи и ги става под знак прашање сите можни идентитети – туѓите, како и сопствените. Треба да се посочи дека творештвото на Андоновски е во знакот на „вечното реми меѓу несреќата и среќата“ (Мазова 2019: 229), главните компоненти на животот со кои човекот е во постојан судир, а играта завршува со нерешен резултат.

*Маме му ебам кој ѝрв ѝочна*¹¹ од Дејан Дуковски¹²

Драмскиот ракопис на Дејан Дуковски се детерминира во постмодерната драматургија и се идентификува низ неговиот однос од сликите и ситуациите/настаните на Балканот. Нив, Дуковски ги поставува во форма на митска слика, но со систем на влегување во кодот на македонската традиција, определен низ неговата опсервација за старо-новото време во контекстот на љубовта. Драмската матрица во драмата *ММЕ кој ѝрв ѝочна* е љубовта, но „љубовта како статика, како изневерени соништа (Стојановска 2006: 13). *ММЕ кој ѝрв ѝочна* е како темен безнадежен облак и како под моќна лупа во крупен план го покажува човековиот очај и перверзијата на времето. Во неа Дуковски, од една страна, низ култивиран поетски јазик, ја бара надежта, а од друга го соголува човековиот ум и вид и ги поместува ликовите низ прекинатоста/искинатоста на нивните љубовни животи. Сè се врти во кругот на оние што плачат и што молат со зборовите „сакај ме“. Тоа се зборови на уништени човечки личности, неспособни да се сакаат себеси.

¹¹ Првата изведбата на *Маме му ебам кој ѝрв ѝочна* е на 22 април 1997 година, во режија на Александар Поповски на сцената на Театар Центар.

¹² Дуковски низ драмите, кои се драми за љубов од секаков вид, го актуализира моментот за потрага по љубовта и во таа потрага по љубов речиси сè друго е невозможно и затоа, по секоја тревожна ситуација, велиме *Маме му ебам кој ѝрв ѝочна*.

Драмата има седум круга, сцени, дела што покажуваат/докажуваат дека повеќе не важи пословицата „кога има живот, има и надеж“. Во драмата на Дуковски важи нешто сосема друго: „кога има живот, има и копнеж, а кога има копнеж, има и омраза“ (Дуковски 1997: 35). Нема сентименталност кон омразата наспроти љубовта кон животот и копнежот, па драмата е и трогателна трагедија. Волшебството на среќниот број 7 – значи седумка и ги означува седумте клучни доблести што, човекот, во времето, ги има сè помалку. Круговите во драмата се именувани како: Смисла¹³, Радост¹⁴, Вера¹⁵, Љубов¹⁶, Надеж¹⁷, Чест¹⁸ и Грев¹⁹. Низ нив се следи и се прикажува жестокоста на фасцинацијата, која никогаш не прашува и нема ниту едно „Зошто?“. Има само „Како?“, кое се мултиплицира низ вистината дека љубовта и смртта не се објаснуваат – тие мораат да се пробаат. Во секоја сцена, на почетокот од секој од седумте круга, има двајца за кои нема иднина. Има само осама. Нема *зошто*. Има: *како* се прави тоа? Има и дозирана параноја како состојба. Има совршено јасен став кон сите третирани кругови на животот, кои, Дуковски, ги создава низ чист и јасен, не појдовен, туку спознаен став – сè е свртено кон идејата за иднината. Магичниот круг на

¹³ Првиот круг е Смисла на Инкасаторот и Бежанија, секој со своја страст и болка за тоа колку ја нема Љубовта. Ја отвораат жестокоста на темата со најжесток почеток за претставата при што болката се отвора низ: слепилото, страста, парталите, вкусот на јагодите, кои се изметот во раката на Бежанија.

¹⁴ Вториот круг е Радост на Кловнот и Балерината. Во розовиот салон на Балерината, Кловнот и Балерината ја бараат среќата, а среќата на едниот зависи од среќата на другиот. Кловн ѝ ја отвора вратата на фасцинантната актерска игра на кловнот во секој од нас, а куклата е таа во која нема живот и таа живее по волјата на друг.

¹⁵ Третиот круг е Вера на Докторот Фалус и Младичот. Како се губи невиноста. Докторот Фалус со демистификација го соголува пристапот на мислењето на погрешната смисла на животот. Младичот „влегува“ во демистификацијата, но останува на „погрешната“ страна.

¹⁶ Четвртиот круг е Надеж на Константин и Иконија. Сцената на црвениот и црниот конец на животот, на страста што се прелева во овие две бои, но и на страста што се движи спирално во место, каде што магијата ја бара во крилјата да се летне – пак само во место.

¹⁷ Петтиот круг е Љубов на трансвеститот Лулу, на непознатиот и на Третиот. И дотогаш сцените полни со љубов ја покажуваат вистинската љубов. Трансвестит или не – маските паѓаат.

¹⁸ Шестиот круг е Честа на Црна Арапина и на Анѓа. Дали гробот е единственото место, каде што стануваме чесни? Црна Арапина го испушта првиот рик или пукот што оди кон врвот – како да се излезе од мракот. Анѓа го убива Црна Арапина за да му покаже колку го сака.

¹⁹ Седмиот круг е Грев на Шејтанот и на Сестрата. Тоа е крајот, врвот на распаѓањето на умот. Гревот се издига на ниво на добротел. Шејтанот беше на високо ниво на: страста, разумот, телото, зборот, на крајот, чиј безизлез е во објаснувањето дека Љубовта и смртта не се објаснуваат. Тие треба да се пробаат. Визуелноста ја достигна предизвикувачката кулминација: за да се умре, мора да се направи грев.

седумката се затвора за да сфатиме дека сè ни е познато, и наспроти тоа што седумте круга (приказни) се именувани експлицитно: „знакот“ е измама, кој парадоксално означува нешто друго, имплицира инаквост, другост; дека смислата е во бесмислата, Радоста ја има само кај оние што мораат да ја играат неа, Верата е во неверата на сите; Надежта е онаа што умира последна; Љубовта се продава и се купува на улица и на пазар; Честа е во убиството; Гревот е во сите нас, а ангели се сите измислени, но заминати од овој свет. Драмата завршува со песната на Дуковски, именувана како „Песна на заборавениот ангел“. Секој од седумте круга, односно приказни, трае, се надградува самата себе врз она на што е создадена – гневот и потребата да се пцуе низ насловот на драмата.

Партиципација на фолклорот во *ММЕ кој ѝрв ѝочна*

Партиципацијата на фолклорот во драмата *Маме му ебам кој ѝрв ѝочна* се огледува преку присутноста на фолклорното во драмата, кое се користи посредно преку народната традиција (обичаи, ритуали, песна, верувања), народната мудрост и народниот говор, како и преку благоукор, прокоба, клетва, поука, спротивставување. И за оваа драма, како и за претходните две, може да се констатира дека народниот говор како да зачувал во себе исцелителна моќ што, со самото верување во неа, го одржува човекот и му дава надеж да опстојува пред злото. Во оваа смисла, е карактеристичен говорот на Лулу во Петтиот круг „Љубов“, којшто укажува на уснокултурниот чин на метафорично пренесување на сликата за жената и оди во следнава насока: „Девици, курви, мајки, ангели... / Ангели со обилно и редовно крварење. / Родени само за еден маж. Родени да сакаат. / Со скршено срце да се тртат за малку пари“ (Дуковски 1997: 186), како и говорот на Анѓа во шестиот круг „Чест“, којшто укажува на уснокултурниот чин на метафорично пренесување на сликата за мажот и оди во следнава насока: „И најстрашниот свер знае за милост, / Ѓаволи почнале да зборуваат вистини, / Ангели почнале да се лутат. / За тебе има место само во пеколот“ (Дуковски 1997: 188).

Народната традиција преку одредени верувања и суеверија е содржана во репликата на Бежанија во Првиот круг „Смисла“, која вели: „Паѓа ѕвезда, замисли желба. Нешто ќе се случи само од себе“ (Дуковски 1997: 171), а како ритуал се забележува во репликата на Лулу од Петтиот круг „Љубов“, каде што се вели:

Сакам обични работи. Да се будам покрај тебе. Да го убијам лошиот здив со првата цигара покрај тебе. Да ти направам кафе. Да те испратам на работа. Да те чекам на вечера. Да те прашам како си. Никогаш не сум те прашала како си. Сакав многу. Сакав само обични работи. Да ме однесеш одовде.

(Дуковски 1997: 186).

Народната мудрост се одразува низ повеќе реплики, но како илустрација се избрани репликата на Кловнот од Вториот круг „Радост“, каде што вели:

Ми требаш како добра вест.
Како отсабајле цигара. Како ти отсабајле.
Како на куче коска. Како на војник оружје.

Како на дилер со оружје војна

(Дуковски 2004: 175),

понатаму во дијалогот меѓу д-р Фалус и студентот во Третиот круг „Вера“, каде што Студентот вели: „ништо добро нема да најдеш, не знаеш што сакаш“ (Дуковски 1997: 178), на што д-р Фалус одговара:

Сакам сè што знам. Знам сè.
Или знам повеќе од оние што не знаат дека не знаат.
Мене нешто ме вие петицава.
Мислиш дека тоа е Божји знак

(Дуковски 1997: 178),

како и во репликата на Црна Арапина во Шестиот круг „Чест“, каде што вели: „Нема жена со јазик без спремен одговор“ (Дуковски 2004: 188).

Поуката ја дава д-р Фалус, кој вели:

... ако имаш рана сипи си сам врело олово на неа. Ако не јас ќе ти сипам. Немој никого да жалиш. Ако ти падне жал за некого уништи го. Еби го до смрт. Смртта е убава. Светот е апсурден. Политиката е лудило

(Дуковски 1997: 180).

Она што е важно да се спомене е тоа дека во драмата *ММЕ кој ѝрв ѝочна* партиципацијата на фолклорот се забележува и преку уснопоетичкокодираниот порака, а тоа е песната на заборавениот ангел, која е дел од урбаниот фолклор: „Бевме богови / Се симнавме долу, Да си играме луѓе, Да си играме смрт, / Се заигравме, Се заборавивме, Се изгубивме, Станавме друго, / Тебе те нема, Нешто умре...“ (Дуковски 1997: 45).

Сумирајќи ја партиципацијата на фолклорот во драмата, може да се констатира дека фолклорот, во драмата, својата улога и функција ги реализира во согласност со моделот на егзистенцијално тетовирање и со иницијациониот ритуал (којшто вклучува и подразбира извесен степен на: телесна болка, обележаност и жртва).

Моделот на егзистенцијално тетовирање и иницијациониот ритуал се забележува и при интеркултурната средба и при интеркултурниот дијалог меѓу студентот и д-р Фалус. Третиот круг во драмата „Вера“ ги третира: феноменот на странецот, интеркултурната средба и дијалогот. Се работи за интеркултурна средба: Истокот/Балканот – Западот преку средбата на младиот (Македонец) и д-р Фалус (Германец) во крчмата „Диво прасе“ во Витемберг. Значи, улогата на странец ја имаат обата лица. Притоа, според типологијата на Пажо, перспективата на Македонецот би била манија (туѓото се претпочита пред своето), а перспективата на Германецот – фобија (туѓото му е подредено

на своето). Не се работи само за надмоќта на едната култура во однос на другата, туку и за една, критичкоимаголошка и критичкоавтоимаголошка проекција. Младиот е парадигма за жртва – тој е жртва на познатата балканска априорна поведливост по западните културни модели, на сопствената фантазматска слика за Европа како ветена земја, а д-р Фалус е „ексцентричен декадентен учител и перверзен заводник, кој го симболизира ‘потајниот, колонизаторски учинок на западното знаење’“ (Шелева 2001: 227).

Интеркултурниот дијалог започнува со меѓусебно претставување: на прашањето што бара таму, младиот одговара дека добил стипендија и дека е дојден да учи. „И дојде право овде да учиш?“ (Дуковски 1997: 185), иронично прашува д-р Фалус. „Речено ми е овде има најдобри курви“ (Дуковски 1997: 186), одговара Младиот. „Има. Јас сум. Ќе бидеш научен. Сè ќе те научам“ (Дуковски 1997: 186), му вели д-р Фалус, па по финалната реплика: „Знаење? Гледај како влегува знаење во тебе!“ (Дуковски 1997: 186), блазираноста на декадентниот учител-заводник финишира со бескруполозна, насилничка пенетрација и физичко силување на беспомошниот ученик. Ова е само еден од екстремнометафоричните примери на вулгарно наметнување на модел, кој, кај балканскиот субјект, треба да создаде криза на идентитетот, сомнеж или чувство на недостојност и непожелност. Тој постои за да ја поттикне желбата за напуштање на стекнатиот и прифаќање на туѓиот идентитет – желба изнудена со помош на реторичка мимикрија, која го претвора балканскиот субјект во објект на туѓата доминација. Со својата гласовита изјава: „Сакам, сè што знам“ (Дуковски 1997: 187), д-р Фалус го еротизира ефектот на западното знаење. Според своето лично мнение, д-р Фалус е еден двоножен (движечки) оксиморон, кој без два грама респект кон себеси, ќе рече: „Јас сум поштена курва“²⁰ (Дуковски 1997: 186). Од друга страна, ликот на студентот ја потврдува парадигматиката на жртвата. Тој е типичен „аутсајдер“²¹. Наспроти својата идеализирана претстава за Европа, како центар на знаењето, студентот (дојденецот) идеолошки е изневерен, а физички – напатствуван, силуван, и е жртва на сопствената фантазматска слика за Европа (Запад) како ветена земја. Равенката меѓу знаењето и силувањето ја потврдува својата закономерност. Во сцената што ја опишува средбата меѓу балканскиот субјект (патосот на доселеништвото и дојденството) и секогаш германскиот д-р Фалус (фаволската ароганција и привлечност на метрополата), Дуковски вешто го обликува провокативниот театар во театар, како и длабоко впечатливата и болна вистина за насилно пенетрираниот, всушност силувачки ефект, што, западната култура и западната академија, го остваруваат врз недолжното Тело на натопениот, со просветителски илузии, балкански Newcomer.

²⁰ Се разбира тука не се мисли персонално, туку алегориски бидејќи станува збор за тоа дека академската наука и култура најдобро се римува со именуваната госпоѓа/или професија, зависи кој како ја восприема.

²¹ Денес во актуелната „шенгенска“ социокултурна констелација во улогата на аутсајдер се јавува странецот, дојденецот, емигрантот (Балканецот), кој дејствува како фантазматска закана по однос на опстанокот на автохтоната, западна култура.

Партиципација на фолклорот во трите драмски дела – заеднички точки

Партиципацијата на фолклорот во трите драмски дела е во согласност со кажувањето на Лухман дека: „Се зачувува руцото на зборовите, флоскулите и искусствените поуки, но тие ја менуваат и својата способност да ги средуваат искуствата и отвораат нови перспективи“ (Luhman 1982: 9). Оттука, може да се констатира дека она што е заедничко за трите драмски дела при партиципацијата на фолклорот во нив е следново: фолклорот во трите драмски дела се однесува како алтернативен говор, односно како говор на другиот; функционира и како театрален гест – преку неучество, авторите учествуваат и ова служи како автореференцијален маркер на драмската структура. Понатаму, како што вели Аврамовска: „... егзистира разликата помеѓу формулативниот кодиран говор на колективното знаење наспроти колоквијалниот говор на секојдневието, но важно е да се потенцира дека упадот на фолклорната формулативност во рамките на прозниот говор, не значи и конфронтација на усната со писмената парадигма на културна комуникација“ (Аврамовска 2004: 176). Земајќи предвид дека во драмата *Диво месо* фолклорот партиципира во согласност со манирот „не ми е гајле“, во *Словенски ковчеж* низ системот „трај-прај“, а во *ММЕ кој ѝрв ѝочна* преку моделот на егзистенцијално тетовирање и иницијацискиот ритуал во однос на целиот свет, следува дека ваквата партиципација на фолклорот ја создава тематизираната опозиција рурално – урбан во драмските текстови. Ова е опозиција, која ја обезбедува општествената стварност од „нејзиното вовлекување во прикажаната спирала на ѓаволската драматургија на илузионистичкиот театар, кој ја проголта стварноста во неразликувањето на рамништата на обредното, стварното, фикцијата“ (Аврамовска 2004: 45). Посочувајќи ги, низ трудов, моментите што ја тематизираат оваа опозиција како идеолошка разлика во сфаќањето на сексуалноста/еротиката, може да се каже дека станува збор за драматургија, која, втемелена зад маската на обредната еротска распојасаност, се остварува наспроти припиотомувањето на сексуалноста во граѓанскиот светоглед, кој е експлицитно посочен (исмеан) од аспект на руралниот светоглед. Во трите драмски дела, тој е посочен во посредувањето на „ученоста“ (преку Клаус, Змија, Инкасантот) при означувањето на гениталиите, кој ја обескрвува животворноста на означувањето. Од овој аспект станува препознатлив „шок на слободата“ со кој, авторите, имплементирајќи го фолклорот во драмските текстови, сакаат да ги пресретнат гледачите во гледалиштето, наведувајќи ги на самопрепознавање во посочената граѓанска перспектива.

Понатаму, фолклорот, својата партиципација во трите драмски дела ја потврдува и преку употребата на стихот во изведбата на говорот на драмата, кој во основа се сведува на два општи модели посочени од Павличик (1989). Во првиот случај станува збор за издвоени посебни: сцени, пролози, епилози,

интерлудии и сонгови, за што парадигма е: „Песната на заборавениот ангел“²² (Дуковски 1997: 45) во драмата *ММЕ кој ѝрв ѝочна*, а е дел од урбаниот фолклор. Во вториот случај станува збор за нивно интегрирање (на стиховите) во „темелниот прозен текст како дел од репликата на некој од ликовите“ (Павличик 1989: 35), при што се налага потреба за нивно реалистичко мотивирање во рамките на изведбата на драмскиот дијалог. Парадигма за ова во драмата *Диво месо* е огласувањето на Марија со песна во осмата сцена: „Да сум бистра вода, мори мамо, / да сум бистра вода, мамо мори мамице, / јас знам кај да течам“ (Стефановски 2020: 44), која е дел од урбаниот фолклор и е мотивирана во рамките на изведбата на дијалогот меѓу Клаус и Андреја, а во драмата *Словенски ковчеж* парадигма е огласувањето на Бела со песна во епилогот: „Покажи дете татка си, / Со нишан златно јаболко, / Кому ќе нишан подариш, / него ќе татко завикаш“ (Андоновски 2010: 527), која е дел од урбаниот фолклор и е мотивирана во рамките на изведбата на дијалогот меѓу Змија и Кукла. Инаку може, но и не мора, да биде мотивиран реалистички (стихот) во рамките на прозната изведба на дијалогот, за што во драмата *Диво месо* парадигма е „песната“²³ на Симон во завршницата на првата сцена“ (Стефановски 2020: 19), а е дел од руралниот фолклор, а во драмата *Словенски ковчеж*, „песната“²⁴ на Кукла во завршницата на четвртата сцена (Андоновски 2010: 474), и е дел од урбаниот фолклор.

Понатаму, партиципацијата на фолклорот во трите драмски дела овозможува да се констатира дека кај драмските дела е присутен „интеркултурниот конфликт на вистините“, кој секогаш се разрешува со генерирање на нови имаголошки стереотипи за Другиот, за концептуалниот странец, кои, пак, водат како кон тематски совпаѓања меѓу драмите: посочувањето на европскиот друг како диво месо: Клаус, Змија и д-р Фалус, кои го оневозможуваат „летот кон слободата“, така и кон структурни совпаѓања во смисла дека:

– во трите драми другоста е тематизирана со прикажувањето на нејзината интериоризација во рамките на македонското семејство и експозицијата на темата е увидена во приказот на семејниот антагонизам меѓу браќата (*Диво месо*), меѓу таткото и синот (*Словенски ковчеж*), меѓу студентот и општеството (*ММЕ кој ѝрв ѝочна*);

– уснопоетичкото огласување на мајката во семејството (Марија, Цвета, Бежанија) со гласот на уснопоетичката другост, ја има функцијата на вметнување на дополнителна рамнишнодиференцирана парадигма на комуникација. Марија (*Диво месо*) ова подигнато рамниште на своето огласување го досегнува во трансот на својата изведба, Цвета (*Словенски ковчеж*) со посредство на уснопоетичкиот код го пренесува

²² Песната е погоре спомената (стр. 78).

²³ Песната е погоре спомената (стр. 70).

²⁴ Песната е погоре спомената (стр. 73).

трансценденталното искуство на халуцинацијата, а Бежанија (*ММЕ кој ѝрв ѝочна*) со песната на ангелот ја пренесува пораката копнеж – љубов – омраза.

Насловните метафори извлечени како насловни „уснопоетички кодови“²⁵ на означување на драмите, непосредно упатуваат на интрарамковната сцена. Треба да се спомене дека насловите на драмите *Диво месо*, *Словенски ковчеж* и *ММЕ кој ѝрв ѝочна*, самите не мораат да се толкуваат како уснопоетички кодирани, но тие сепак се такви (и функционираат како такви) со оглед на уснопоетичкиот код на нивната изведба во рамките на приказната за Другиот (Клаус, Змија, д-р Фалус). Уснопоетичкиот код во функција на рамнишнодиференцирање на сцената на огласувањето придонесува во театарската метафора, која е на дело во драмите. Односот што го сугерираат авторите со посочувањето на одреденото сооднесување меѓу рамковната и временската/врамената драма (стварноста и фикцијата) е следниов: рамковната и временската/врамената драма стојат во истиот сооднос во кој стојат општеството и театарската интеракција, кажано со јазикот на Стефановски „секое дно е душло дно“ (Стефановски 2020: 5). Она што посебно треба да се нагласи е дека фолклорниот интертекст во драмската структура на авторите ја има токму автореференцијалната функција на „душлото дно“.

Рецепција: концептуален странец, имаголошки стереотипи Исток – Запад, интеркултурна средба, интеркултурен дијалог, партиципација на фолклорот

Партиципацијата на фолклорот во драмите овозможува низ драмите да биде детектиран и „критичкиот момент на средбата, кој пак го провоцира и го наложува идентитетското соочување и разграничување меѓу соговорниците“ (Саид 2003: 98). На тој начин, драмската ситуација прераснува во фундаментална ситуација на себеобликување и себемаркирање, благодарение на интеркултурното (критичко) соучество и содејство со Другиот – категоријата на концептуален странец, чија улога се состои во подобрувањето на внатрешноста на хомогеноста на групата по однос на надворешната потенцијална закана, што самиот тој, како натрапник, ја поседува и ја претставува. Како што укажува Урлих Билефелд, „таквата потреба од Другиот е конститутивна, зашто токму свесното вметнување на таквиот 'концептуален странец' го овозможува неопходното ситуирање и хомогенизирање на 'домашниот идентитет'“ (Билефелд 1998: 45). Во нашиот случај, во улога на концептуален странец, односно, конститутивен Друг, се јавуваат тројца Германци, драмските ликови на: Клаус, Змија и д-р Фалус, актери во друг код, кои ја означуваат својата стварна ситуација/акција. Трите лика се идеолошки

²⁵ Треба да се спомене дека уснопоетичкиот код стои во одреден однос како фикција на рамковната драма во однос на нејзината стварност. Со тоа што со фикцијата на драмата (интрарамковната сцена/драма), авторот ја означува стварноста на драмата (рамковната драма), тој го сугерира односот на еднозначност, кој постои меѓу нив.

синегдохи, т.е. претставници на определени и заокружени системи на поимања и вредности, претставници на определени идентитетски улоги, или пошироко, определени (и индикативни) културни и имаголошки референции. Тие поседуваат повеќекратни, вкрстени, паралелни идентитети – Германци, Европејци, учители, волја за моќ. Со нивното обредно-говорно посредство се испишува и автентичната траекторија на македонското (како словенско и како балканско) културно себеоткривање и себепозиционирање. Тоа, од своја страна, ги содржи сите обележја за воспоставувањето на една луцидна, но горчлива свест за „сопствената културна маргинализираност“ (Спивак 2003: 56), свест што заговара што поскоро надминување и совладување на сопствените културни лузни. Токму храброто и бескомпромисно експонирање на сопствените културни лузни, пропусти и мани, ја оддава подготвеноста и зрелоста македонските автори тематски да ја тематизираат историската позиција на македонскиот субјект спрема идеолошки и политички доминантниот субјект (во два различни и историски контексти). Во *Диво месо*, непосредно пред Втората светска војна, во *Словенски ковчеж* и во *ММЕ кој ѝрв ѝочна* во времето на транзицијата, македонскиот субјект е поставен наспроти субјектите на Големата нарација (европските држави на модерната историја), а се никнати во продуктивниот сооднос со фолклорната сексуално-еротска изведба и нивната комика се напојува на почвите на моќните европски структури вградени во егоцентризмот. Македонските автори, себеси и својата култура, ја согледуваат, ја анализираат и ја перципираат низ туѓото око, окото на Другиот (Германецот како репрезент на Европа). Тоа соочување со себеси низ призмата на Другиот, го подразбира легитимирањето на авторитетот на оној што го создал имаголошкиот модел, односно, сопственото преземање од погледот на другиот и прифаќањето на идеолошката слика за себеси како Друг. Во случајов станува збор за појдовно усвојување на и согласување со идеологизираната претстава за Словените како балкански „варвари“ и непријатели на западната цивилизација. Меѓутоа, она што го поентираат избраните драмски ситуации и драмските ликови на: Стево, Бела и Студентот е всушност нивниот макотрпен обид за конечно себеманципирање од таквите имаголошки маркери, односно, од негативните, наметнати предрасуди однадвор за себеси и за Европа. Драмските ликови – Македонците, Балканците, во трите драмски текста, настојуваат да стекнат свест дека конечно мораат да го зацврстат своето разнишано себство и во тој нов порив да ја бараат својата нова сила, која не допушта асимилација.

Оттука, имплементирањето на фолклорот во драмскиот светоустрој (од страна на авторите) го отвора прашањето: каква е репродуктивната рецепција на театарско-книжевната критика на сликата за концептуалниот странец, на имаголошките стереотипи Исток/Запад и на фолклорот. Рецепцијата на сликата за концептуалниот странец, театарско-книжевната критика ја опишува како „иницијација“ на следниов начин: Германците и балканските варвари – Словените. Клаус, Змија и д-р Фалус се оние што, со оглед на својата компетентност, обученост, искуство, треба да раководат со тој процес на иницијација и да бидат Учителите. Додека, пак, Стево, Бела и Студентот се наоѓаат во улога на аспиранти, кои треба да минат низ иницијацијскиот ритуал

(кој вклучува и подразбира степен на болка, обележаност и жртва. Рецепцијата на сликата на Другиот (во случајов, Германецот), во македонската современа драма, е неразделно поврзана со автоимаголошката слика (во случајов, на Словените), по однос на нивната сопствена културна реалност, традиција, сензибилитет, досегнатото квалитативно и еволутивно рамниште на цивилизаторскиот развој; со комплексот на провинцијалноста и инфериорноста што, Марија Тодорова, научно го верификува под името балканизам²⁶; со релативизација, проблематизација, како и со евентуална продуктивна трансформација; со „слободно избирање и креирање на сопствениот идентитет – и тоа, не само на еден, туку и на два, пет и повеќе“ (Krastev 2007: 54), што пак ја произведува релацијата на мистерија, која води кон имаголошките стереотипи Исток – Запад. Рецепцијата на имаголошките стереотипи Исток – Запад во театарско-книжевната критика оди во насока на тоа дека тие ги отсликуваат моќите на балканското знаење, она што ѝ допуштило на „цивилизираната“ Европа, на Западот, да создаде, од балканските субјекти, некаков кодиран Друг, потчинета половина од замисленото множество на спротивставености. Ваквата поларизација на Цивилизирани и Варвари, на Нас и Нив, на Исток – Запад, иако потврдува дека Европа/Западот е асиметрична, непоправливо различна и посупериорна од Балканот/Истокот, и го засилува имаголошкиот стереотип Исток/Запад, според кој балканскиот субјект е дериват на европскиот субјект, сепак асиметричноста и супериорноста на Европа не го спречува балканскиот субјект (во драмите) да се издигне над прашањата за легитимизација на сопственото знаење и е културолошка конструкција на една „внатрешна другост“. Ваквата рецепција²⁷ (и на концептуалниот странец, и на Другиот и на имаголошките стереотипи Исток – Запад), е заедничка за трите драми, а бидејќи балканскиот субјект никогаш и не бил исконски варвар, може да се констатира дека рецепцијата на театарско-книжевната критика²⁸ и на сликата за концептуалниот странец и на имаголошките стереотипи Исток – Запад, присутни во трите дела, одат во насока на препознавањето на следниве моменти: од една страна дискурсот на концептуалниот странец преминува во дискурс на насилство, балканскиот субјект Европа го доживува како Ид – како

²⁶ Балканизмот е збирно име за сите еднакво проектирани, а потоа и предрасуди, однаatre прифатени и усвоени во врска со Балканот.

²⁷ Во трудов заедничката рецепција ја илустрираме преку драмата *ММЕ кој ѝрв ѝочна*, поправо преку третиот круг „Вера“, каде што обредно сексуално-еротскиот чин го губи својот симболички (магиски) ефект во моментот при инхибицијата на Учениот пред распојасаниот Студент/балканскиот субјект, која, самиот студент, ја означува како „душевна траума“, со што, во својата немоќ се огласува и со втемеленост во неговиот идеолошки светоглед. Инхибицијата, како ефект на празнење на напрегнатоста во својот краен исход, се огласува и како обреден ефект.

²⁸ По однос на рецепцијата на сликата за странецот и имаголошките стереотипи предвид се земаат театарско-книжевните критики на Јелена Лукина (2004) и на Ангелина Бановиќ-Марковска (2007).

слика за нешто примитивно и нагонско, но од друга страна, детектирано е и разбивање на имаголошките стереотипи во смисла на присутното настојување на балканскиот субјект да ја задржи и да ја покаже својата другост и наспрема привилегираниот Запад, да покаже дека не е субалтерен субјект, не е без автентичен дискурс, без идентитет и дека не ги прифаќа, по секоја цена, трансплантираните европски дискурс и знаење како замена за балканските дискурс и знаење.

По однос на рецепцијата на фолклорот во драмскиот светоустрој од страна на театарско-книжевната критика²⁹, може да се констатира дека рецепцијата оди во насока на препознавањето на следниве моменти: партиципацијата на фолклорот, својата улога во драмите ја потврдува преку апелот за враќањето кон некогашното единство, во кое единствено, повторно, се наоѓа излезот. Фолклорот од повеќе аспекти ја обелоденува првенствено акустичката природа на општествената врска во прикажаниот свет во драмите, заедно со сите традиционални вредности што му се иманентни. Во функција на диференцијација на општествениот контекст и во поглед на културната усно-писмена парадигма што ја споделуваат одделните општествени групи, партиципацијата на фолклорот означува различни регистри на прикажана општествена свест/врска. Од друга страна, поради парадигматската другост (писменоста) на општествената врска, која е иманентна во драмите, функцијата на партиципацијата на фолклорот се одразува во тоа што тој постојано и самиот ја дедемонизира „балканската другост/примитивизам“ (на средината во која ќе се најде). Во сите три драми партиципацијата на фолклорот не е мотивирана само од изведбата на драмскиот дијалог, ниту пак само дополнително се интегрира во него. Станува збор за негови самоволни огласувања, кои не придонесуваат во развитокот на драмската игра, но чија функција на автореференцијално огласување на сопственото држење/сопствената улога во комуникацијата (со членовите од семејството), истовремено ги обелоденува претпоставките на неговата изведба. Во таа смисла се јавува и во улога и во функција на коментар на ликот на прикажаната изведба на драмската комуникација при што овозможува „симнување“ на маската на Западот наспроти нејзиното „облекување“ од Истокот, со што фолклорот ја потврдува и својата улога и својата функција на коментар по однос на неговата комуникација со драмските дела.

ЗАКЛУЧОК

Одбраните драмски текстови од македонската современа драма: *Диво месо* од Горан Стефановски, *Словенски ковчеж* од Венко Андоновски и *ММЕ кој ѝрв ѝочна* од Дејан Дуковски, кои беа предмет на разработка во трудов, се парадигма за тоа како постмодерниот пристап кон фолклорното значи реско

²⁹ По однос на рецепцијата на фолклорот во драмскиот светоустрој предвид се зема театарско-книжевната критика на Наташа Аврамовска (2004).

отклонување од фолклоризмот во: разработката, кажувањето, идејата и пораката, карактеристични за дел од македонското литературно творештво и конкретно за драмата. Партиципацијата на фолклорот во драмите е во функција на севкупното драмско дејствие и на сценскиот приказ, а користењето на фолклорот од страна на авторите е и национално, и универзално, и ритуално и егзистенцијално мотивирано. Односот драма – фолклор секогаш се осветлува тогаш кога се налага промислување на македонската драма, која, во фокусот на новите теоретски постмодерни парадигми на критичкото читање, ни овозможува во завршницата на елаборацијата за партиципацијата, функцијата и улогата на фолклорот во трите драмски текста, да го проследиме и созвучјето меѓу универзалната даденост на уснопоетичката-фолклорна порака и универзалната даденост на театарската метафора што ја објавуваат тројцата автори. Универзалноста и на обете е поставена во нивната темпорална распространетост. Уснопоетичката фолклорна порака се однесува на минатото, исто колку и на сегашноста и на иднината, така што го објавува секогаш современото минато. Авторите ја објавуваат универзалноста на театарската метафора токму на истиот начин, вовлекувајќи го концептот на времето во дереализацискиот светоустрој на театарот: „Времето идно, времето минато и времето сегашно го сочинуваат времето театарско“ (Аврамовска 2004: 65), односно „Иднината никако да дојде, минатото никако да си отиде, а ние овде глумиме сегашност“ (Стефановски 2020: 5). Се чини дека нивните драмски текстови ги посочуваат денешните можности на театарот на колективната фолклорна партиципација, а во ова проследување партиципацијата на фолклорот е согледана како своевиден контрапункт на видеото на животот што го прикажува театарот во македонската драма. Театарско-книжевната критика прецизно ја перципира вистинската срцевина на драмите, кои се мост на зближување меѓу две култури и два народи со богати традиции и знаење, а притоа нагласува дека драмите на: Стефановски, Андоновски и Дуковски се драми за самостојното доживување на проблемите во себе и околу себе и мотиви, познати од нив, третираат хуманистички, животни, драматични и трагични прашања, а нивната исповед, всушност, е сведоштво на едно трагање и самобитно откривање и барање на сопственото битисување и на надворешно откривање. Оттука, драмите и нивните автори во македонската средина и пошироко си најдоа достоинство место и веќе неколку децении го држат будното внимание како на публиката, така и на театарско-книжевната критика и во нив се препознаа едни од најдобрите драмски имиња на нашата држава.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

- Аврамовска, Н. 2004. *Во вишелој на дереализацијата*. Скопје: Култура.
 Андоновски, В. 2010. *Собрани драми*. Скопје: Табернакул.
 Бановиќ-Марковска, А. 2007. *Груиен џорџреј*. Скопје: Магор.
 Бахтин, М. 1991. *Аутор и јунак у естетској активности*. Нови Сад: Браство-Јединство.

- Билефелд, У. 1998. *Сиџранци: ѳријаѳиѳи или неѳријаѳиѳи*. Београд: Библиотека XX век.
- Бубер, М. 1958. *Човечкиот ѳроблем*. Белград: Клио.
- Дуковски, Д. 1997. *ММЕ кој ѳрв ѳочна или Голема брзина на сиѳоење (Параноја)*. Скопје: Културен живот.
- Константиновиќ, З. 1978. *Увод у уѳоредно ѳроучавање книжевности*. Белград: СКЗ.
- Левинас, Е. 1997. *Вријеме и оруѳо*. Подгорица: Октоих.
- Лужина, Ј. 1998. *Теорија на драмата и ѳеатарот*. Скопје: Детска радост.
- Лужина, Ј. 2004. *ММЕ... Антиологија на новата европска драма*. Скопје: Магор.
- Мазова, Ј. 2019. *Театарски сложувалки*. Скопје: Силсон.
- Павловски, М. 2004. *Театарот и мистот*. Скопје: МИ-АН.
- Пажо, А. Д. 2002. *Оѳиѳа и комѳаративна книжевност*. Скопје: Македонска книга.
- Саид, Е. 2003. *Ориентализам*. Скопје: Магор.
- Слотердајк, П. 1983. *Критика на циничниот ум*. Скопје: Темплум.
- Смилевски, В. 2004. *Литературни сиѳудии*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Стефановски, Г. 2020. *Избрани драми*. Скопје: Полица.
- Стојановска, А. 2006. *Македонски ѳостмодерен ѳеатар*. Скопје: ФДУ.
- Тодоров, Ц. 2001. *Одродениот човек*. Скопје: Тера Магика.
- Тодорова, М. 2002. *Замислувајќи го Балканот*. Скопје: Магор.
- Чакраворти, С. Г. 2003. *Постколонијална критика*. Скопје: Темплум.
- Шелева, Е. 2011. *Културолошки есеи*. Скопје: Магор.
- Шијаковиќ, Б. 2001. *Критика балканистичког дискурса: ѳрилог феноменологија „оружосиѳи“ Балкана*. Никшиќ: Јасен.

Латинични изданија

- Baba, H. 2004. *Smestanje kulture*. Beograd: Beogradski krug.
- Krastev, I. 2007. *Europe's Democracy Paradox*. The American interest: CEU Press.
- Luhmann, N. 1982. *Social systems*. Stanford: Stanford University Press.
- Pavličić, P. 1989. „Moderna i postmoderna intertekstualnost“. *Umjetnost riječi*. Zagreb, br. 2-3, 33–50.

**PARTICIPATION OF FOLKLORE IN THE MACEDONIAN CONTEMPORARY
DRAMA (SEEN THROUGH INTERCULTURAL DIALOGUE, THE EAST–WEST
STEREOTYPES AND THEIR RECEPTION)**

Summary

The participation of folklore in the Macedonian contemporary drama was researched i.e. illustrated in this paper in the attempt to show how folk wisdom, as seen through certain songs and utterances in the drama text, is conveyed and understood. This also opened the possibility to follow the intercultural dialogue, encounter and imagology stereotypes that act on the East–West axis, as well as their reception in the theoretical and literary criticism.

The reception penetrates in recent processes and phenomena in our post-industrial environment, intercultural relations, as well as the fear and the domestic resistance to newcomers and foreigners, gaining supremacy over the Other, as well as over self-identification and self-knowledge. This kind of reception allows authors to make a re-actualization of folklore in their plays in which they show both irony and respect towards it