

Наташа Аврамовска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Скопје

Европа на сцената на современата македонска драма

Во фокусот на ова проследување првенствено е драмскиот опус на Горан Стефановски во поширокиот контекст на современата македонска драма. Иако драмскиот опус на Стефановски во контекстот на темата битно кореспондира и со драмите на Јордан Плевнеш, Венко Андоновски и Дејан Дуковски, што секако, оваа студија посебно го нагласува, сепак, токму драмскиот опус на Стефановски е овде главен предмет на проследувањето со оглед на фактот што неговите драми и сценарија за театарски претстави пишувани во последниве деценија и пол, како интегрален дел на интернационални театарски проекти и продукции имаат широка интернационална рецепција и одглас на европските театарски сцени. Оттаму, со оглед на тоа што неговото драмско творештво овозможува гласот на *другата, замолчаната* Европа да се огласи од средиштето на престолнините на европската култура, како и фактот што интеркултурноста (на сите рамништа на изведбата на театарскиот проект) е иманентна одлика на неговиот драматичарски ангажман – во дадениот прагматичен контекст на настанувањето на оваа студија во рамките на

проектот на којшто еднакво му е иманентен интеркултурниот контекст на интердискурзивното промислување на *Славистичките проекции на Европа* – токму творечкиот ангажман на Стефановски се наметнува како парадигматичен и незаобиколлив. Неговата парадигматичност ќе биде илустрирана со подвлекувањето на тематската и идеолошката блискост на неговиот драмски опус со опусите на другите спомнати македонски драматичари. Потврда, пак, за неговата незаобиколливост при проследувањето на оваа тема претставува неговата интернационална афирмација на европските театарски сцени. Како дополнителен, трет аргумент во прилог на неговото презентирање во рамките на оваа студија како репрезентативен драматичар е тематската константа на неговиот драмски светоглед во прикажувањето на Македонија наспроти големиот бел свет на Европа и Америка. Оваа Исток–Запад имаголошка устроеност и сопоставеност на значењата во неговите драмски светови е токму основата на драмскиот судир во неговите драми: и на оние напишани во социјалистичкиот период на неговото создавање (*Диво месо*, *Тетовирани души*) и во оние подоцнежните (*Казабалкан*, *Euroalien*, *Hotel Europa*).

Сопоставноста Исток–Запад

Горан Стефановски: *Диво месо*

Историската драма на Втората светска војна кај Стефановски е транспонирана како семејна трагедија, односно како трагедија во сферата на приватното¹. Трагичките елементи на заплетот во оваа драма по прво би

¹ Во таа смисла препознатлив е модернистичкиот концепт на ревитализација на модалитетот на трагичното во драмата, чиј можеби најрепрезентативен претставник е Ибзен, особено во натуралистичкиот период од неговото творештво, потоа Т. С. Елиот (*The Family Reunion*, 1939), но и др. И во случајот на Стефановски би важела општата констатација дека оваа тенденција на модерната драма за реактуелизирање на концептот на трагичното во сферата на семејното резултира пред сè во првенствено драмски творби со трагички елементи, а не и во трагедии од чист вид, односно не во смисла на грчките антички трагедии. Истото е констатирано во поглед на дострелот на трагичкото во Ибзеновите драми: „Even the plays of Ibsen and his successors, though often tragic in their implications, are dramas rather than tragedies in the Greek sense. In modern times efforts have again been made to tame tragedy and bring it within the family circle. But it is interesting to note that *Murder in the Cathedral* (1935) by T. S. Eliot, which has as protagonist a king and archbishop, was a success, unlike the *Family Reunion* (1939) which, though based on a Greek myth, was firmly rooted in suburbia.” под одредницата „Tragedy”. Види: *Oxford Concise Companion to the Theatre*, Oxford, New York 1996, p. 513. Драмското дело на Стефановски

можеле да се означат како потрага по надомесни, алтернативни форми за неповратно загубената светост/морална возвишеност на опстојувањето. Во драмата *Диво месо* на Стефановски овие алтернативни форми се посочени во трикратниот избор на секој од синовите во скопското семејство Андреевиќ – каде сопоставеноста на европскиот Исток и Запад се јавува во основата на драмскиот судир во семејството што ќе доведе до неговото раслојување.

Драмата *Диво месо* загубената светост ја посочува со првата сцена. Тука ја поставува темата на распаѓање на старите патријархални вредности. Дента куката се подготвува за семејната слава, но синовите, на разочарување на нивните родители, веќе не се идентификуваат со ова семејно празнување. Најмладиот Андреја се идентификува со работничкото движење и пролетерската идеологија (со којашто по Втората светска војна ќе биде дефиниран европскиот Исток) та ненадејно повикан, на дента на славата заминува на состанок со другарите од работничката организација. На Стефан, пак, средниот син, сиот далдисан да ја стаса „префинетоста“ на Западна Европа, поважно му е да се појави на приемот што го приредува неговиот директор на претставништвото за автомобили, Евреинот Херцог, а во чест на високиот службен гостин од Германија, Херман Клаус. На Симон, пак, најстариот син, ионака сè му е сеедно. Нему му е доделена улогата на несериозен и „недораснат“ да се соочи со предизвиците на времето, резигниран човек, кому светогледот му го одредува просторот на кафеаната во којашто работи како келнер. Меѓутоа, во нагласената инфантилност на неговото држење (на пример, во песничките со коишто се огласува во драмата), особено кога разговара со членовите на неговото семејство, неговиот настап почнува да се назира како маска на „лудоста“. Токму неговите реплики со јазикот на светата лудост (и пијанство), честопати најјасно ги коментираат ситуациите².

На расплотениот свет, она што некогаш претставувало органска целина, а кое сега е фрагментаризирано во разнородни исечоци на урбаниот лави-

нема интенција на развивање на трагичкото дејство во конфронтацијата на човечкото и приземното наспрема светото, трагичкиот конфликт во споменатите драми не произлегува од таквата конфронтација. Всушност загубената светост е претпоставка на трагичкиот заплет во нивните драми.

² Реченото го посочува и следната одломка: СИМОН: О мони, мони ма, академи фенци фа./ Фенци фа фа фа, опет ха ха ха/ Уна епе епе епе, уна цепа цепа цепа/ Уна хаус хаус, хаус, Мики Маус./ СТЕВО: Што правиш?/ СИМОН: Квачам јајца./ СТЕВО: Мислев дека те страв од темно./ СИМОН: Страв ми е и од светло./ СТЕВО: Како помина славата?/ СИМОН: Која слава?/. Види: Г. Стефановски, *Собрани драми*, кн. 1, Скопје 2002, с. 105.

ринт на општествено опстојување располовено меѓу идеолошката спротивставеност на световите на Истокот и Западот, му соодветствува разбиената композиција на драмата. Композицијата на драмското дејство е фрагментарна и монтажно изложена во 17 сцени. Во овие многубројни парчиња на стварноста е прикажана симултаноста на повеќе различни (општествени) дејства што се соодвиваат и на коишто им соодветствуваат различни општествени простори: сиромашен дом (слава), богат дом (прием), јавна куќа, кај бајачка, затвор, канцеларија итн. Притоа, иако индиректно, маркиран е и просторот на *јавната сцена* на општествени бранувања со: работничкиот штрајк, логорите на смртта и појавата на национал-социјализмот³.

Трагедијата на скопските Евреи, од друга страна, еднакво е прикажана како трагедија во сферата на семејството и приватноста, што особено е маркирано во падот на култивираната и надмена Сара, чиј пад е прикажан како пад на планот на сексуалната распределба на моќта, а во однос на Сивиќ советник во претставништвото за автомобили (сцена 4 наспрема сцена 9), и во однос на Стево⁴.

Несомнено е дека на трагичната разврска во оваа драма можно е да се примени Лесерлеовата дефиниција на односот на митот и историјата, спрема која: „Историјата е збиена во митот⁵ низ еден вид на инверзија, дволно лизгање на идеолошкиот упис, во кој, како што се сексуализира (или фамијализира) историскиот пресврт, така и конфликтите во фамилијарната структура се проицираат на планот на пошироката јавна сфера”⁶.

³ На планот на транспозицијата на општествениот конфликт во сферата на семејното би нагласила дека тројцата брака Андреевиќ при нивните избори во многу потсетуваат на браќата Карамазови, како на секој од нив да му припаднала по една сфера од светото тројство на човекувањето: *тело* (Симон Андреевиќ / Митја), *душа* (Андреја Андреевиќ / Аљоша Карамазов), *дух / интелект* (Стефан Андреевиќ / Иван Карамазов). Ваквата споредба допушта натамошно развивање на стереотипите во поглед на разграничувањето Исток–Запад во контекстот на диференцијацијата верба/мистика – рационализам, којашто во различни идеолошки контексти различно го профилира разликониот значенски дијапазон.

⁴ Сцена 4 наспрема сцена 15. Види: Г. Стефановски, цит. дело, кн. 1, с. 103, 140.

⁵ Под мит, кога станува збор за оваа драма, првенствено се има предвид нејзината насловна метафора „диво месо”, со која фолклорно е означена појавата на Германецот Клаус во прикажаниот свет на драмата од страна на Марија Андреевиќ: МАРИЈА: Диво месо. [...] КЛАУС: Диво месо?/ СТЕВО: Тоа е бабина деветина. Празно верување дека ако некому му влезе влакно во грлото, околу коренот на влакното ќе се створи месо кое не е човечко и кое ќе расте и нарасне толкаво да го угуши човекот. Види: цит. дело, с. 118.

⁶ Се има предвид, спрема Дејвид Гловер, Ж. Ж. Лесерловотовидување на односот на митот и историјата, кое тој, надоврзувајќи се на Бартовото и Штросовото, го изложува на

Македонскиот во контекст на словенскиот синдром

Да подвлечеме и нешто друго што се јавува како заеднички маркер на историскиот период на Втората светска војна и времето непосредно по неа и во драмата на Стефановски, но и во македонските драма и роман воопшто во социјалистичкиот период од нивниот развој: станува збор за историската драма на продирањето на писмениот код на општествена комуникација. Имено, во *Диво месо* на Стефановски, споменатото бидување во единството на заедницата е маркирано во усноста на прикажаната заедница: акустичката општествена врска индексично посочена на формулативниот јазик со кој најчесто се огласува Марија Андреевиќ. Од друга страна, неумешноста на Стево Андреевиќ во манипулацијата со литерарниот код на писмената комуникација е прикажан во четвртата сцена, во која тој, како многу пати порано незабележано, божем како негови и рецитира Прешернови стихови на Сара Херцог. Наспрема усноста на македонскиот етникум, по кошињата на урбаниот лавиринт (на пример: богатиот салон на еврејското семејство Херцог) демне стапицата на писмото и се налага потребата од снаоѓање во манипулацијата со неговата изведба. Со култивираниот говор на писмената парадигма се огласува и учената жена (Сара Херцог) и работничката идеологија (кон која приклучува Андреја) и демонот на историјата огласен во говорот на Клаус за Словените, со којшто речиси монолошки е поставена 10-та сцена на драмата. Повод за овој монолог на Клаус е наводно желбата да му помогне на Стево да ја надмине растревоженоста и загриженоста поради тоа што неговиот брат е попаднат во затвор. Со оглед на должината на овој говор на Клаус овде се посочени само куси одломки кои ги маркираат идеолошките позиции на неговото обраќање:

КЛАУС: Пијте, пијте младичу. Растројте се малку... Тој можеби сака да биде в затвор. Можеби намерно работел на тоа да стигне в затвор. Тоа ви звучи неверојатно, но животот е полн со изненадувања. Познати ми се случаи на таква парадоксална логика. [...] А притоа не заборавајте една битна компо-

примерот на Стоукеровиот роман *Дракула*. Лесерл еднакво, како и неговите претходници, смета дека митот треба да се чита како вид на идеологија која обезбедува имагинарно разрешување на реалните нерешливи контрадикции. Но неговата интерпретација на односот на митот и историјата се разликува во поимањето на тоа „имагинарно разрешување”, кое тој не го наоѓа во „минимизирањето на историјата” колку во драстичното менување на неговата форма, како инверзија, двократно лизгање на идеолошкиот запис. Види спрема D. Glover, *Travels in Romania: Myths of Origins, Myths of Blood*, „Discourse” 1993, vol. 16/1, p. 126–144, прев. *Патувања по Романија: митови за потеклото, митови за крвта*, „Културен живот” 1996, бр. 1, Скопје, с. 47–57.

нента – тој е Словен. Тој податок лесно одговара на прашањето зошто некој би сакал да биде в затвор. Јас тоа го нарекувам синдром на славјанската мазохистичка душа. Кога ништо не е, а не се крева ниту малиот прст ситуацијата да се поправи и во тоа се наоѓа задоволство. А на овој Балкан никогаш ништо не било во ред. Дваесет илјади години наназад. И ако во сиот тој метеж некој се заложил да помогне, таа помош не се прима добронамерно. Напротив. Сомничаво се одбива. [...] Вие сте осудени да живеете во пропаѓање. [...] Постојано и постојано пропаѓање. Во истите дупки. [...] Секако тука има и други компликации. Како што е на пример недостатокот на чувството на припадност и традиција. До каде најдалеку вие можете да ја следите својата фамилијарна лоза? Како се викале вашите прадедовци? Тешко дека знаете. А ете јас знам. Моето дрво е грижливо запишано наназад до 14 век. Може да се помисли дека тоа не се битни разлики, но од друга страна... Ке заминеме заедно назад во Германија. Ке го усовршите вашиот германски на мојот имот покрај Рајна. И својот вкус. После два месеци ќе разликувате нијанси на букето на скоро исти вина. Ке го развиете своето тело со тенис и пливање. Својот ум со одбрани четива. [...] Верувам дека едноставноста и рустикалноста можат да бидат инспирација, но само ако се филтрираат и прочистат низ образование и култура. Со други зборови, човек треба да ја сочува својата невиност, но притоа да ја збогати со искуство. А вие сте се уште во фаза на наивна невиност. Вие се уште не сте го изгубиле хименот. Тоа е малку груба сексуална слика, но доста прецизна. Вие треба да бидете силуван... треба некој да ве фати за коса, да ви ги искрши коските, да ви ги отвори ушите, очите и носот, да ве смеша, да ве измеле, да ве изгмечи и повторно да ве состави како ново човечко суптество⁷.

Говорот на Клаус ги маркира во главни црти речиси сите претпоставки на идеолошката надменост на европскиот Запад во однос на Истокот овде посочен во културниот багаж на словенството дополнително профилиран и во неговата вкрстеност со балканскиот културен контекст при посочувањето на македонскиот културен идентитет на геополитичката мапа на европските идентитети. Сосема со право ќе биде констатирано дека оваа десетта сцена од драмата *Диво месо* на Стефановски, поточно, прикажаниот однос на Клаус и Стево, ќе стане општо место во драмите на цела една низа македонски современи драматичари во постсоцијалистичкиот период на развитокот на македонската драма. Односот на Клаус и Стево е преповторен во односот на Змија кон Кукла и Бела во драмата *Словенскиот ковчег* на Венко Андоновски, потем, во односот на Доктор Фалус и Малдичот во *М.М.Е. кој прв почна* на Дејан Дуковски⁸. Овој факт сосема со право го посочува и Милан Дамјановски на трагата на

⁷ Г. Стефановски, цит. дело, с. 127.

⁸ Д. Дуковски, *М.М.Е. кој прв почна*, [во:] истиот, *Драми*, Скопје 2001.

неговото проследување на дискурсот на виктимизацијата во современата македонска драма⁹. Но она што притоа, при проследувањето на културните стереотипи и во повлекувањето аналогии Дамјановски го превидува е комплексноста на нивната појава во значенскиот универзум на секоја од овие драми одделно. Притоа, превидена е и основната општествена претпоставка во прикажаниот свет на драмата/драмите која го генерира словенскиот (односно македонскиот) идентитет во жртва, а која посебно и во драмата на Стефановски, а подоцна и во драмата на Андоновски е апострофирана во кризата на општествениот словенски/македонски идентитет – со оглед на историската мена на парадигмите на општествената комуникација воопшто. Кризата на општествениот идентитет како причина за семејната трагедија прикажана во *Диво месо*, од една страна е предизвикана со мената на усната во писмената парадигма на комуникацијата под налетот на промените што на македонската заедница ѝ ја донесува Втората светска војна и посебно – нејзината разрешница¹⁰. Губитокот на едното во усноста на заедницата/семејството (маркирана во обичајната прослава: славата) и нејзиното раслојување под налетот на плуралитетот на идеолошките дискурси на писменоста: пролетерската идеологија (Андреа Андреевиќ)¹¹ наспроти идеологијата на профитот (Стево Андреевиќ, кој притоа се угледува на Херцог и Клаус) е вистинскиот генератор на трагичното. Притоа, во драмата на Стефановски, која ја прикажува семејната како општествена трагедија на Андреевиќи, словенскиот идентитет не е единствената жртва на Западот. Дури ни со тоа не е изречена целата вистина. Стево Андреевиќ е всушност жртва на сопствената дезориентираност во поглед на сопствениот идентитет. Причините за словенската инфериорност во однос на европскиот Запад маркирани во говорот на Клаус, особено ја маркираат македонската траума во поглед на апсолвирањето на сопствениот културен идентитет со

⁹ М. Дамјановски, *Дискурсот на виктимизација во современата македонска драма*, „Спектар” 2011, бр. 58, с. 467–477.

¹⁰ Општествената драма на описменувањето/кодификацијата на македонскиот литературен јазик во спрега со воведувањето на социјалистичката идеологија е тема на драмата „P” на Јордан Плевнеш. Види: N. Avramovska, „To come to the world, to come to the language”. *Cultural stigmatization as exemplified in Macedonian literature*, „Sprawy Narodowościowe” 2007, t. 27, s. 295–306.

¹¹ Драмата *Македонцише Чуштенде* на Јордан Плевнеш посебно ја третира трагедијата на македонскиот идентитет во конеткстот на тоталитаристичките режисерски игри на социјализмот. Види: Н. Аврамовска, *Плевнешовиот театар во театар*, [во:] *Во вителот на дереализацијата. Дуплото дно на македонската драма*, Скопје 2004.

оглед на доцното востановување на легитимноста/кодификацијата на македонската писменост во рамките на државноста. Во подоцнежната драма на Андоновски, *Словенскиот ковчег*¹², кризата на словенскиот идентитет е поинаку ситуирана, и секако, во прагматичниот контекст на падот на социјалистичкиот блок и распадот на СФРЈ во тој контекст. Самиот наслов на драмата го посочува словенскиот ковчег како симбол на еден изгубен свет. Ова е драма за човековата потрага по себе си во околина во која се распаѓа: семејството, домот, љубовта, моралот, верувањето во што било. Се бара потеклото за луѓето без свое јас, за оние кои немаат мислење за ништо, кои говорат цитати, слушаат туѓи гласови во себе. Потрагата по ковчегот е потрага по потеклото, идентитетот. Јаболкото кое е во ковчегот и кое можеби ќе ни го покаже коренот на потеклото е само еден можен излез, на мислата во контекстот на идејата низ метафора да се биде во времево, што е јасно поставено во текстот на Андоновски. Дејството на текстот не случајно е поставено во време на транзиција, на распаѓање на разни идеологии и вредносни системи, време кога најголемиот проблем е токму прашањето на идентитетот. Клучната тема во оваа драма е митскиот и фолклорниот словенски образец¹³. Овој драмски текст остава простор да се говори и за уште една многу важна тема – другоста, вечната борба на Истокот и Западот, но истовремено и за „поделеноста“ на самиот Исток (традицијата наспроти современоста), за оној момент кога Словенот се доживува себе си како Друг. Имаголошкиот образец на драмата го открива релативизмот на имаголошките стереотипи и ги става под знак прашање сите можни идентитети.

Словени и Балканци

Во транзицискиот период македонските драматичари проблемот на словенското културно наследство почнуваат да го промислуваат доминантно и низ контекстот на балканскиот културен ареал кој ја замени контекстуализацијата во рамките на политичкиот исток односно на словенскиот социјализам. Во овој период Горан Стефановски ја пишува драмата *Казабалкан* (1997), која што ирониски го проблематизира балканскиот синдром

¹² В. Андоновски, *Словенски ковчег, Кандид во земјата на чудата, Кинегонда во Карлаленд*, [во:] истиот, *Собрани драми*, Скопје 2010.

¹³ Н. Петковска, *Проверка на идентитетската меморија – обид за ресемантизација на традицијата во делата на Г. Стефановски, С. Насев и Д. Дуковски*, „Спектар“ 2011, бр. 58, с. 478–488. Авторката го посочува навраќањето кон митската и фолклорната предлошка како константата на иманентната поетика на македонските драматичари (Стефановски, Насев, Дуковски).

на самосожалување над сопствената судбина без преземање на сопствена одговорност во однос на неа¹⁴, а Дејан Дуковски ја пишува драмата *Буре барут*, чијашто насловна синтагма на Балканот е недвосмислено реферира¹⁵, во којашто е прикажан општествено традираниот синџир на пренос на злото – своевидна палка/штафета во којашто секој лик се јавува во двојна улога на жртва и крвник што го осигурува нејзиниот натамошен пренос¹⁶. Венко Андоновски ја создава прво драмата *Кандид во земјата на чудата* (2001), а потоа и нејзиното продолжение *Кинегонда во Карлаленд* (2006). Драмскиот текст на Андоновски *Кинегонда во Карлаленд* и тематски и стилски произлегува од и се надоврзува на поранешниот *Кандид во земјата на чудата*. Овие два текста се своевиден диптих, во нив ги среќаваме истите главни ликови, но поставени во две различни средини и културни ситуации. Во *Кандид во земјата на чудата* западниот човек ја доживува Македонија како земја на чудата, земја во која логиката не постои а сè се претставува како логично, та тоа е земја во која сè е можно. Во драмата *Кинегонда во Карлаленд* се менува перспективата, сега една Македонка оди во фиктивна европска оаза за преку нејзиниот светоглед да го доживееме и видиме „студениот“ прагматичен свет на логиката и рациото. Двата текста се базирани на постмодерната постапка на „цитирање“ ликови и мотиви од познато дело во светската книжевност. Во овој случај станува збор за романот *Кандид* на Волтер, при што се исчитуваат и други значајни интертекстуални релации – релевантни за овде поставениот контекст на проследувањето – меѓу кои посебно би ги истакнала пролошките реминисценции на Фукоовите ставови и погледи за односот на европскиот Исток кон лудилото и абнормалитетот воопшто¹⁷, за изолацијата на нештата што отстапуваат од вглавените норми и просеци во своевидни резервати на абнормалното, што овде е посочено врз топосот на Балканот. И овие два текста исто како и *Словенскиот ковчег* на Андоновски говорат за односот Исток–Запад, но во овој случај Истокот недвосмислено реферира на Балканот.

¹⁴ Најкомплексна и вонредно суптилна, а притоа бескомпромисна анализа на вака настроениот менталитет дава Радомир Константиновиќ во делото *Филозофија на панланката*, Скопје 2000.

¹⁵ Л. Мороз-Гжелак, *Сликата на Балканот и на балканските Словени кај полските автори на преломот на 19 и 20 век*, [во:] *Балканска слика на светот*, прир. К. Кулаковска, Скопје 2006, с. 239–252.

¹⁶ Н. Аврамовска, *Прекодирање на драмскиот во театарски текст (по повод 100-та изведна на „Буре барут“ на сцената на МНТ)*, [во:] *Истата, Ex Libris*, Скопје 2000.

¹⁷ М. Фуко, *Abnormalni*, [во:] *Predavanja (1970–1982)*, Novi Sad 1990, s. 61–67 [превод од: Michel Foucault, *Resume des cours 1970–1982*, Paris 1989].

***Евротуѓинец / Euroalien* – посттранзицискиот драмски опус на Стефановски**

Парадигмата на македонската драма поставена со драмата *Диво месо* која европскиот Друг, Словен или Балканец го прикажува како пасивна жртва на европски надмениот Запад (односот на Клаус кон Стево), во едно, овде ќе послужи и како контарпункт кој треба да ја посочи промената во драмската/театарската парадигма на новите театарски проекти на Стефановски, уведена и со оглед на претпоставениот „западноевропски“ реципиент откако Стефановски живее и твори во Кентербери, Англија. Имено, обраќајќи се од средиштето на европските престолнини на обединетата Европа, театарските сценарија на Стефановски го принудуваат и западноевропскиот субјект да се погледне себеси низ очите на европскиот „Друг“. Станува збор за инвазивна драматургија и „стапица на инсценацијата“ која го наметнува заемното одблизу огледување на поларизираните европски идентитети по паѓањето на берлинскиот и кревањето на шенгенскиот ѕид.

Оваа инвазивност најдиректно ова ја илустрира „стапицата на ситуацијата“ на станичната драма *Euroalien* (1998) – (проект изведен во соработка на тринаесет режисери и педесет глумци во склоп на претставувањето на Стокхолм како европска престолнина на културата) – во којашто е вовлечена и публиката и притоа принудена во светот на изведбата да ја живее стварноста на отуѓениот европски друг. Оваа „интерактивна театарска променада“ која води од една до друга станица на изведбата – своевиден саем со штандови од разни краишта на Европа (пред се од балтичките земји и Балканот) иронично е замислена како забавен парк кој изложува „примероци од европската општествена и политичка отуѓеност [...] која во своите најекстремни облици создава шовинизам и национализам”¹⁸. Интенциите на оваа инсценација и манипулација со публиката најдобро ги посочува прологот на театарското сценарио:

Гледачите на влезот ќе добијат пасош со „друго“ државјанство, т.е. државјанство на земја која не е членка на Европската унија, и за време на претставата ќе се третираат како „други“, туѓинци или странци. Ќе ги запреме пред границата на „Тврдината Европа“, ќе побараме од нив да пополнат формулари за виза и ќе им покажеме разни автентични облици на „отуѓување“. На тој начин публиката ќе увиди и искуси колку е тажно и смешно да се биде денес државјанин на „другата“ Европа.

¹⁸ Г. Стефановски, *Хотел Европа, Евротуѓинец*, [во:] истиот, *Собрани драми*, кн. 3, Скопје 2010, с. 33.

[...] Во секоја просторија гледачите ќе добијат нешто што ќе можат да го земат со себе: уверение, беџ, шверцуван предмет. [...] На излезот публиката ќе добие нови визи во пасошите: кон нова и утописка Европа без шовинизам!¹⁹.

Во четринаесет гротескни и збунувачки ситуации (кои ги режираат четринаесет режисери од различни земји) Стефановски го пресвртува постојниот поредок и односот на силите меѓу Европа и *другата* Европа та додека во една од нишите на претставата во Стокхолм се одвива граѓанска војна која го дели Стокхолм налик на некогаш поделениот Берлин, во друга ниша на изведбата Босна е прикажана како високоразвиено социјално демократско општество.

Сценариото *Хотел Европа* на Горан Стефановски, кое во 2000 г. ќе го напише за потребите на мултимедијалниот театарски проект изведен во европска продукција (Intercult Stockholm, Фестивалот во Авињон, Wiener-Festwohnen, Bonner Biennale и фестивалот во Болоња) – директно се надоврзува на *Евротуѓинец* во повеќе аспекти. Повторно станува збор за интернационален театарски проект – изведен во режија на девет режисери и актери од источна Европа, поточно од Балканот и балтичките земји – коишто во дадениот миг не и припаѓаат на шенгенската европска заедница. Се надоврзува меѓутоа, тематски и на неговите претходно изготвени сценарија: *Казабалкан* (1996), *Ex YU* (1996), *Сите сме луѓе* (1998) и др. Впрочем, идејната основа на овие сценарија коишто ги промислуваат повнатрешнетите граници на Европа Стефановски ја образложува и во неговата книга есеи *Приказни од Дивиот Исток*. Според него источните изведбени уметници треба одново да го најдат сопствениот идентитет („своите имиња“) без оглед на тоа што во таа намера постојано се попречувани и спречувани од стереотипите на претставите на Дивиот Исток што постојано ги следат²⁰. Несомнено, утврдува и Борјана Прошев-Оливер, препрочитувајќи го Стефановски, „ексцентричниот Див Исток и станува интересен на Европа

¹⁹ Според изворниот англиски текст на театарското сценарио: „The audience, as they enter, will be given passports of a generic (other) i.e. non European Union country and in the course of the event will be treated as non EU citizens, i.e. ‘others’ or aliens. They will be stopped at ‘Fortress Europe’ borders, asked to fill in visa forms and sample first hand various forms of ‘alienation’. In this way the audience will get an insight into and experience of how sad and funny it is to be a citizen of the ‘other’ Europe today. [...] In every room the audience will be given a thing to take away with them: a certificate, a badge, a smuggled item, etc. They will be given a printed itinerary through the building which will convey the idea of a ‘journey’. On their way out, the audiences will be given new visas to put in their passports: towards a new, utopian, chauvinist free Europe!“

²⁰ Г. Стефановски, *Приказни од дивиот Исток*, Скопје 2005, с. 93.

(која станува синоним за Западната), благодарение на процесот на неговата хибридизација спроведена низ мултикултурните лабораториски проекти кои ја «испитуваат» судбината на луѓето на бившите социјалистички земји, а кои дислоцирани, скитаат по Европа без постојана адреса и без сопствен идентитет»²¹. Во отсуство на префиксот „Див“ театарските сцени на европскиот Исток во нивната „другост“ бидуваат незанимливи, нечитливи, не се вклопуваат во западните хоризонти на очекувања²².

Поаѓајќи од овие свои сознанија за „хоризонотот на очекување на западноевропската сцена“, Стефановски го поставува театарското сценарио како процес на заемно соочување врз огледалната површина на стереотипот. Станува збор за соочување со заемноста на демонизацијата што ја генерира исток–запад поларизируваниот европски идентитет.

Во фокусот на сценариото *Хотел Европа* во коешто прозвучуваат замолчаните гласови и јазици на народите и културите *отаде* границата (на шенгенската заедница): гледачите се соочуваат со културните стереотипи во перцепцијата на другиот што ги генерира поставеноста на границите. Топосот на Балканот, како Другата Европа, овде е поставен во поширокиот контекст на секогаш подново воспоставуваните европски внатрешни граници и разлики: 1. идеолошко-политички меѓу Истокот и Западот (со оглед на берлинскиот сид и неговиот пад), 2. културно-традициски, 3. економски. Станично конципираното сценарио е повторно замислено како патување низ галеријата ликови и драмски ситуации прикажани во имагинарниот топос *на работ* меѓу Европа и Другата Европа, во просторот на нивното рабно допирање и воедно разграничување – своевиден избеглички камп пред портите на Европа. Низата драмски ситуации во бројните ниши (камерни простори) на Хотелот Европа ги маркира бројните лица и симптомите на траумата која го проследува трендот/интенцијата за интеграција на европскиот идентитет/идентитети.

Секоја сцена одделно, секоја станица или ниша на изведбата, претставува извесно лице на Дивиот Исток кому истовремено, најчесто пролошки му е спротивставено соодветното – Западно. Во нивното рабно допирање и заемно огледување: едното станува фигура на другото.

²¹ B. Prošev-Oliver, *Egzil u makedonskoj književnosti*, Zagreb 2010, s. 215.

²² Овде Стефановски конкретно реферира на генерацијата на театарски уметници кои се јавува на сцената на загребски Еуроказ во 1990-та: Драган Живадинов, Вито Тауфер, Бранко Брезовец, Харис Пашовиќ, чишто тогашни театарски интенции ги квалификува како „непрепозанена приказна“. Види: Г. Стефановски, *Приказни од...*, с. 89–91.

Во првата пролошка реплика Портирот на *Хотел Европа* носталгично (со нагласка на француското „р“) се навраќа на некогашното граѓанско достоинство на хотелиерската служба, која при декорот *ала* Луј 16 е традиција во неговото семејство. Соочен со евро-оперетата на македонското семејство кое сега живее под покривот на неговата служба, кое сади зеленчук од роднокрајни семиња, кое во кадата дестилира алкохол, и чии кавги ги прекинува една поинаква *ала* – Свекрвата која блуе оган, неговата носталгија добива безмалу трагикомичен призвук.

Во друга ниша на *Хотелот Европа* го гледаме проституираното лице на обездомената (Тротоарката) пред портите на вистинската Европа. Нејзината соба е простор на жешки љубовни игри и инсценации. Остареното лице на оваа Трнорушка на еротската возбуда е гротескно и патетично. Не помалку меѓутоа, од лицето нејзиниот двојно помлад клиент кој секогаш одново одбира да глуми војник на Обединетите Нации на Мировна мисија. Таа улога е секако поставена како современ пандан на онаа од наративот во кој принцот ја спасува смртно заспаната убавица.

На „кнезот Игор“ на руското подземје, понатаму, му се спротивставени неговите идоли: „италијанските мафијаши, германските крадци на коли, шведските хуманитарни перачи на пари, француските нарко-босови“ итн. Поедноставувајќи ја сета комплексност на одделните изведби во хотелските ниши би можеле да заклучиме дека секоја одделна изведба повторувајќи го соодносот меѓу пролошката реплика на некој од „Мештаните“, домородните жители на *Хотелот Европа* и новодоселените, всушност преповторува исто дејствие: она на заемното огледување во гротескноста на поларизираните идентитети. Притоа, ниту една страна не е поштедена, или едно димензионално прикажана, секое лице се појавува во контаминираноста на неговата појава како фигура на другото²³.

Се чини дека творечкиот одговор на уметникот од Дивиот Исток во однос на европските состојби е битно ангажиран на планот на себесочувањето со посредство на театарот. Безмалу ја покажува онаа верба во дејството на театарот којашто е евидентна во Хамлетовото поставување на неговата „Стапица“. Притоа, сценаријата на Стефановски водат сметка за актуелните театарски трендови на обединетата Европа: меѓународна продукција, интеркултурна поетика (во многујазичноста,

²³ Ниту лицето на „Мештаните“ (Портирот, Социјалниот работник, Управникот на хотелот, Рецепционерот, Ќерката и Домарот) не е единствено. На посветената социјална работничка Евридика, на пример, антиподно и е поставено лицето на Управничката на хотелот, која размислува единствено низ призмата на непрофитабилноста на „хотелот“.

во соработката на режисерите и актерите од различни културни средини) – кои произлегуваат од претпоставениот интернационален и најчесто фестивалски театарски пазар на размена на културни добра. Во таа смисла тие претставуваат особено значаен прилог и настојување на европската театарска сцена да биде слушнат и гласот/говорот на Другата Европа наспроти нејзината исклученост во бројни театарски фестивали на обединета Европа, каков што е своевидниот европски театарски оскар *European Theater Prize* – не само при доделувањето на главната награда, туку и во делот од програмата насловен *New Theatrical Realities*, во којашто категорија единствено досега се наградени руските режисери – Анатолиј Василев во далечните 90-ти и Андреј Могучи во 2011-та, кога специјална награда му беше доделена и на Јури Лубимов, основачот на театарот „Таганка”. Од остатокот на другата Европа во 2007 година во категоријата Нови Театарски е наградена српската писателка Билјана Србљановиќ.

Europa na scenie współczesnego dramatu macedońskiego

Streszczenie

W artykule autorka poddała analizie dorobek dramaturgiczny Gorana Stefanovskiego, rozpatrując opus tego twórcy w perspektywie trzech zagadnień:

1. Stałym tematem dramaturgicznego oglądu Stefanovskiego jest Macedonia (bądź też Słowianie i Bałkany) w obliczu wielkiego świata Europy i Ameryki. Wschód–Zachód jako konstrukcja imagologiczna i zestawienie znaczeń stanowi podstawę konfliktu dramaturgicznego w jego utworach: zarówno powstałych w czasach socjalizmu, gdy Goran Stefanovski mieszkał w Skopju (Macedonia) i tworzył po macedońsku (*Dzikię mięso*, *Wytatuowane dusze*), jak i późniejszych, napisanych po rozpadzie SFRJ, kiedy pisarz zamieszkał w Canterbury, podjął tam pracę i zaczął tworzyć po angielsku (*Kazabalkan*, *Euroalien*, *Hotel Europa*).

2. Imagologiczną konstantę tematyczną, która sytuuje europejski Wschód wobec Zachodu w dziełach Gorana Stefanovskiego, zestawia autorka z utworami innych współczesnych dramaturgów macedońskich (Jordana Plevneša, Venka Andonovskiego, Dejana Dukovskiego), po czym stwierdza, że Andonovski i Dukovski przywołują w swych utworach sceny z dramatów Stefanovskiego – w tym sensie Stefanovski jest bez wątpienia paradygmatem dramaturga macedońskiego.

3. Scenariusze przedstawień teatralnych Stefanovskiego, powstałe w ostatnich piętnastu latach jako integralna część międzynarodowych projektów i produkcji teatralnych, spotykają się z żywym oddźwiękiem i zainteresowaniem europejskiej krytyki i publiczności. Jego twórczość dramaturgiczna pozwala zabrzmieć głosowi *innej, przemilczanej* Europy; przy czym *in-*

terkulturowość owych projektów teatralnych (na wszystkich poziomach spektaklu) prowadzi do demonizacji, która generuje imagologiczne, ideologiczne i geopolityczne zróżnicowanie Europy i Bałkanów.

Słowa kluczowe: dramaty macedoński, Goran Stefanovski, Wschód–Zachód.

Europe on the contemporary Macedonian dramatic stage

Summary

As part of the topic I decided to speak about the dramatic opus of Goran Stefanovski, mostly for three chief reasons which are elaborated in the paper:

1. The thematic constant of his dramatic worldview is to represent Macedonia (namely, the Balkans and its Slavic population) against the ‘big, white western world’ of Europe and the US. This East-West imagological conditionality and juxtaposition of meanings inside Stefanovski’s dramatic worlds provides the basis for the dramatic conflicts in his plays, including those written during the socialist period of his upbringing (*Wild Flesh, Tattooed Souls*), when Stefanovski resides in Skopje (Macedonia), and writes in Macedonian, and those written after the break-up of the SFRY (*Casabalkan, Euroalien, Hotel Europa*), when Stefanovski lives and works in Canterbury (England), and writes in English.

2. The imagological thematic constant which runs through the European East vs. West in Stefanovski’s opus is something his writing shares with the thematic preoccupations of other contemporary Macedonian dramatists (such as Jordan Plevnesh, Venko Andonovski, Dejan Dukovski). With that, the plays of Andonovski and Dukovski evidently reference scenes from Stefanovski’s works. Along those lines, it’s safe to say that Stefanovski is the paradigmatic (emblematic) Macedonian playwrighter.

3. The play-script for Stefanovski’s theatre productions written during the past decade and a half, as integral parts of international theatre projects and productions, have received a wider international acclaim and visibility by the European theatre audiences. His dramatic works allow for the voice(s) of *the other, the silenced Europe*, to resonate at the center of the European cultural capitals. With that, the *interculturality* of these theatre projects (performed at all levels of the production), allows for the articulation of the mutual demonization that generates the imagological, ideological and geopolitical difference which exists between Europe and the Balkans.

Key words: Macedonian drama, Goran Stefanovski, East–West.