



Ivica Baković

Sveučilište u Zagrebu

Kazalište kao stjecište kolektivne i privatne traume u *Erigonu* Jordana Plevneša

„Uvijek dajući prednost kriku (*le cri*) pred zapisom (*l'ecrit*)”, piše Jacques Derrida o Artaudovoj kazališnoj viziji, „Artaud sada želi razraditi strogo ispisivanje krika te kodificirani sustav onomatopeja, izraza i pokreta, istinsku kazališnu pasigrafiju koja ide onkraj empirijskih jezika, univerzalnu gramatiku okrutnosti” (Derrida, 2007, s. 209). Naravno, Artaudova misao, koja počiva na teorijama Nietzschea, Oswalda Spenglera, Renéa Guénona (Miočinović, 1976), u kojima se izražava oštra kritika Zapada, njegova propast i moguće obnavljanje (kojem Guénon uzor nalazi u istočnom svijetu), prkosi dramskome kazalištu, tj. kazalištu koje stoljećima prije, a i nakon njega, uzima pravo prvenstva u kazalištima svijeta, iako mu u širokom spektru izvedbenih umjetnosti pripada tek dio, ponajviše u logocentričnom, dakle „europocentričnom univerzumu” (*contradictio in adjecto*):

Jer to što nam njegovi [Artaudovi, op. a.] krikovi obećavaju, artikulirajući se u nazivima *postojanja, puti, života, kazališta, okrutnosti*, to je, prije ludila i djela, smisao umjetnosti koja ne omogućava djela, postojanje umjetnika koji više nije put

This work was supported by the Ministry of Science, Education and Sports of Croatia.

Competing interests: no competing interests have been declared.

Publisher: Institute of Slavic Studies, PAS.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License (creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2016.

ili iskustvo što daju pristup nečemu drugom, a ne njima samima, postojanje govora koji je tijelo, tijela koje je kazalište, kazališta koje je tekst, jer nije više podređen pismu koje je od njega starije, kakvom pratektu ili pragovoru (Derrida, 2007, s. 189).

U Plevnešovu dramskom košmaru višeglasno progovaraju glasovi mrtvih koji, kao oni što ih u drugom činu Beckettove drame *En attendant Godot* čuju Vladimir i Estragon, govore o svojim životima jer „Il ne leur suffit pas d'avoir vécu” (Beckett, 2001, s. 75), i glasovi živih, a dramski se lik cijepa na čovječji i životinjski, na glumca i psa, pri čemu je glumcu oduzeta mogućnost da glumi, a psu nametnuta uloga *političke životinje* na političkom *pozorištu - gubilištu*¹. U takvom se košmaru, dakle, razaznaju obrisi teatra Jordana Plevneša. A upravo njegov dramski prvijenac, *Erigon*² najavljuje smjer u kojem će se kretati Plevnešovo kazališno i dramsko pismo, te njime počinje i u makedonskoj dramskoj književnosti nova, za ovog autora osobito karakteristična, vizija i strategija izvedbe nacionalne (i) kazališne povijesti.

Povijesnost *Erigona* manifestira se na više razina: ova drama u mnogočemu najavljuje i sažima osnovne smjernice i odlike Plevnešova teatra, tj. kasnijih njegovih tekstova, dok u kontekstu makedonske dramske književnosti i kazališta zauzima specifično *granično* mjesto između modernizma i postmodernizma. Lužina ovaj aspekt Plevnešova djela naziva „specifičnom (makedonskom) postmodernističko-modernističkom dihotomijom, diskrepancijom, ambivalencijom” (Лужина, 1996, s. 233). Prepoznaje se to i u izuzetno naglašenoj autoreferencijalnosti i uzglobljenosti u procjep između estetskog i političkog (u kazalištu). Najizraženije obilježje Plevnešova opusa jest usredotočenost na kazališni medij (i opčinjenost njime) te na kazališnu povijest, ništa više ni manje nego na onu nacionalnu, tj. makedonsku. Jelena Lužina će u svom maniru vrlo slikovito i točno odrediti Plevnešov teatar:

Bliže/sklonije maniru ekspresionističke (njemačke) ili avangardne (ruske) dramaturgije (Harmsa ili Vvedenskog), nego domaćoj makedonskoj tradiciji, ovo

¹ Riječ *pozorište* ovdje koristim namjerno, ne obazirući se na granice hrvatskog i srpskog jezika, umjesto riječi kazalište kako bih istaknuo dvostruko značenje prisutno u staroslavenskom jeziku (*pozoriče*), a danas u srpskom – s jedne strane, to je kazalište, a s druge gubilište ili mjesto sramoćenja (v. Божанин, 2005, s. 57–260).

² Drama je praižvedena 21. siječnja 1982. u Dramskom kazalištu u Skopju u režiji Ljubiše Georgievskog, a tada je i objavljena. Predstava je iste godine nagrađena izvanrednom nagradom na Sterijinom pozorju te je gostovala na drugim jugoslavenskim scenama, među ostalima i na sceni G. K. „Gavella”. Sljedeću režiju potpisuje Vlado Cvetanovski, a predstava je premijerno izvedena 30. studenog 1999. u Makedonskom narodnom kazalištu u Skopju.

EMOTIVNO (do neurotičnosti!) dramsko pismo kontinuirano proizvodi sve lapidarnije, epileptičnije, eklektičnije tekstove čiji dramski govor (dramaturgija uopće) nije samo reducirana/fragmentirana/palimpsestan, nego je – sve češće! – šifriran u slike (Лужина, 1996, s. 233).

U središtu je Plevnešova teatra, prije svega, teatar sam, kako piše Nataša Avramovska: „pitanje uloge kazališta u svijetu imanentan je aspekt sveukupnog dramskog stvaralaštva Plevneša” (Аврамовска, 2004, s. 207), a taj se teatar uobičajio označavati odrednicom *politički*. U slučaju *Erigona* moglo bi se reći da je riječ o tekstu koji je od kazališta, za kazalište i koji bez kazališta ne može, drugim riječima (kritike): „prenapučen[a] događajima, govorima, asocijacijama koje opterećuju radnju i u tekstu i u predstavi (...) konkretne primjedbe idu na račun teksta kad se čita kao dramska književnost” (Мазова, 2003, s. 165); a Лужина ovu Plevnešovu dramu svrstava uz bok dramama poput *Duplog dna* Gorana Stefanovskog koje „čitane na papiru’ teško mogu imati onu kvalitativnu (estetsku) recepciju kakvu im omogućuje kazališna stvarnost te otežano uspostavljaju komunikaciju i jedva funkcioniraju kao sofisticirani/umjetnički tekstovi” (Лужина, 1996, s. 205). Takva gustoća teksta i (gotovo pa) neprohodnost njime, gdje se od adresata očekuje određeno iskustvo kako bi prepoznao mnoštvo znakova što upućuju na druge tekstove kazališne i književne (nacionalne i svjetske) tradicije, uvelike doprinose hermetičnosti *Erigona* i pred potencijalnog redatelja postavljaju zadatak da se svojevrsnoj *okrutnosti* teksta uspješno dovine. Možda su stoga i dvije režije, prva Georgievskog i druga Cvetkovskog, toliko različite. No, time se ujedno otvara čitav prostor sloboda u pristupu i čitanju.

Kao zorni primjer, u tom smislu specifičnog dramskog pisma, u postmodernom se korpusu tekstova što *izvode* povijest i funkcioniraju kao *strojevi pamćenja* ističe pismo Heinerja Müllera u čijim se tekstovima (osobito *Zadatak, Germania: Smrt u Berlinu / Germania: Tod in Berlin, Germania III* itd.) očituje naglašena fragmentarnost. Prema Mülleru: „Razlaganje nekog zbivanja na fragmente naglašava njegov procesni karakter, sprečava gubljenje produkcije u produktu i pretvaranje u tržišnu robu, od kopije čini polje za pokuse, na kojemu i publika može surađivati” (cit. prema Obad, 1985, s. 33). Ove njegove tekstove obilježava i ono što sâm autor naziva estetskim principom bujice/poplave (*Überschwemmung*). Taj pojam autor pojašnjava u često citiranom razgovoru s Horstom Laubeom (Breuer, 2004, s. 352) izjavljujući kako je potrebno „upakirati” u dramu više nego što gledatelj može podnijeti pri čemu se, suprotno Brechtovu teatru, u kojem se stvari zbivaju dijalektički predvidljivo, različite

perspektive moraju prikazati simultano. Tako se vrši i pritisak na gledatelja da ponovno doživi eksploziju traumatične prošlosti (pri tome je i *eksplozija* sama traumatična za gledatelja), prošlosti koju je nemoguće popraviti tj. na koju je nemoguće utjecati. Njegova estetika simultanosti, bujice i preplavlivanja (izvedbenog) teksta znakovima, aluzijama, šokovima itd. pokušavajući ga tako učiniti traumatičnim za recipijenta, upućuje na pokušaje da se na sceni, pred očima gledatelja izvede trauma iz prošlosti, tj. da se ista (opet, naglašavam: pokušaj) ponovno uprizoriti (po drugi put) pred svjedocima – javno. Ovakav je Müllerov koncept bujice i preplavlivanja *par excellence* dvadesetostoljetnoj povijesti koja, krcata traumatičnim *pri/povijestima* izmiče koliko percepciji, toliko i recepciji te svakom pokušaju svjedočenja, čemu je dokaz već i poza-mašan korpus tzv. *logoraške književnosti*.

U kontekstu kazališnih izvedbi povijesti u drugoj polovici XX. stoljeća (osobito tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina, a osobito pak u kontekstu spomenutog Müllerova teatra) *Erigon* se uklapa u onaj *trend* postmodernog dramskog pisma (i kazališta) koje se okreće traumatičnim trenucima novije povijesti, napose Holokaustu, te prema pričama potlačenih, *subalternih*. Ključno je, stoga, pitanje traume, koliko osobne, toliko i kolektivne, te odnosa prema njoj. Makedonska se nacionalna povijest i u ranijim tekstovima češće shvaćala kao traumatični slijed katastrofa u kojima je nacionalni subjekt žrtva, no u *Erigonu* se otvara problem svjedočanstva traume, problem *pri/sjećanja* i *iznalaženja jezika* kojim bi se to iskustvo traume moglo i dalo iskazati iz perspektive svjedoka. Upravo je za taj aspekt problematizacije povijesti nužan uvid u ono što će se od osamdesetih godina naovamo u humanistici i društvenim znanostima uspostaviti kao teorija traume. Toliko utjecajna i značajna u posljednjih nekoliko desetljeća, teorija traume najčešće se veže uz promišljanja i rad američke teoretičarke Cathy Caruth koja traumi pristupa sa susretišta psihijatrije, psihoanalize, povijesti, književnosti, sociologije, filozofije i uopće teorije u širem smislu pri tome, kao ishodišni tekst, ističući posljednje Freudovo (za života objavljeno) djelo *Mojsije i monoteizam* iz 1937. te ga iščitavajući kao autorovo vlastito svjedočenje i otkrivanje povijesti kao traume. Prema Caruthovoj izvori traume nisu očiti, ona se ne može definirati događajem koji ju je uzrokovao, nego je sadržana u strukturi zakašnjela ponavljanja vlastitog iskustva: traumatiziran znači biti opsjednut slikom ili događajem (Caruth, 1995, s. 5). Za Caruthovu PTSP (posttraumatski stresni poremećaj) kao posljedica traumatskog događaja, ako mora biti shvaćen kao patološki simptom, tada nije simptom nesvjesnog, nego simptom povijesti:

traumatizirani „nose nemoguću povijest u sebi ili sami postaju simptomom povijesti kojom ne mogu u cijelosti ovladati” (Caruth, 1995, s. 5), a to čini traumu usko vezanom uz pitanje istine, tj. uz pitanje „kako mi u ovoj epohi možemo imati pristup vlastitom povijesnom iskustvu, povijesti koja je u svojoj neposrednosti kriza čijoj istini nema pravog pristupa” (Caruth, 1995, s. 6). Ono što je posebno zanimljivo u teoriji Caruthove, osim uske veze između traume i povijesti, jest i činjenica da inzistira na nužnosti prisustva Drugoga u procesu svjedočenja traume: „to govorenje i slušanje – govorenje i slušanje s mjesta traume – ne oslanja se na ono što naprosto znamo jedni o drugima, nego na ono što još ne znamo o našim vlastitim traumatičnim prošlostima. U katastrofično doba trauma je ta koja može osigurati vezu između kultura” (Caruth, 1995, s. 11). Upravo se te tri instance, trauma, povijest i Drugi, međusobno spajaju u njezinoj teoriji traume kad dolazi do spoznaje da „povijest, poput traume, nikada nije samo nečija, nego je ona upravo način na koji smo međusobno upleteni u traume drugih” (Caruth, 1996, s. 24). Stoga u svojoj teoriji Caruthova inzistira na Drugome, onome subjektu koji svjedočanstvo sluša/čita, tj. koji je recipijent/adresat traumatiziranog. Takvo je razmišljanje o traumi poticajno u kontekstu izvedbenih umjetnosti, kazališta u ovom slučaju, jer upravo takve umjetnosti počivaju na nužnom prisustvu Drugoga, na predstavljanju sadržaja tom drugome uživo, *hic et nunc*. Ne čudi stoga ni činjenica da, bazirajući se na teoriji traume i psihoanalizi, Shoshana Felman u svojoj studiji *Pravno nesvjesno* pribjegava kazališnoj metaforici sintagmom *teatri pravde* u analizi pravnog diskursa i suđenja (Felman, 2007).

U točki gdje se susreću Artaudovo kazalište okrutnosti i njegov pogled na europsko, tj. kazalište zapadnog kulturnog kruga s kritikom eurocentrizma, milerovski fragmentarizam i estetski koncept *bujice* te teorija traume može se temeljiti čitanje Plevnešova *Erigona*. Priča koja se daje nazrijeti u ovoj drami, ispod mnoštva motiva i aluzija, kazališnih, dramskih, književnih, povijesnih, političkih, kulturnih, te raznih drugih referenci, paralelnih zbivanja i bezdanih umnažanja i uokvirivanja razina po principu *matrjoške*, priča je o putujućem glumcu izbjeglom iz Egejske Makedonije, Isidoru Solunskom, i njegovu psu Erigonu. Nakon što se u prologu drame rastaju pred Lječilištem za beskućnike u Parizu, radnja se račva u dva pravca, tako da se u prizorima pod neparnim brojem prati daljnji tijek Erigonove, a u onima pod parnim brojem tijek Isidoro-rove sudbine. Dok Erigona, pod protekcijom gospođe Dubois čeka europska karijera delegata Nacionalne pseće delegacije, opunomoćenog predstavnika na Europskom kongresu psećih prava i sloboda XX stoljeća (vektorski je,

dakle, radnja usmjerena ka budućnosti), Isidor leži u agoniji na operacijskom stolu u snu, tj deliriju, se prisjećajući dijelova svoga života (radnja je vektorski okrenuta prema proživljenoj traumatičnoj prošlosti).

Mjesto radnje je Pariz (te Makedonija, Grčka i druge socijalističke zemlje u Isidorovim snoviđenjima), a vrijeme je hamletovski razglobljeno: vrijeme Isidorova tijeka radnje je negdje oko 1951. i 1952. godine, no u njegovim se snoviđenjima miješaju prošla vremena pri čemu je ipak središnja godina 1946, tj. „za vrijeme Pariške mirovne konferencije, kada su posljednji put legalno dijelili svijet.” S druge strane, vrijeme Erigonova tijeka radnje je vrijeme nastanka teksta, dakle, 1982. godina koja se spominje u devetom prizoru (početak Konferencije)³. Tako što se radnja drame smješta u Pariz opet se nacionalno pitanje u povijesnom kontekstu premješta izvan granica Makedonije. Važnost Pariške mirovne konferencije 1946. za nacionalnu povijest u činjenici je da se makedonsko pitanje otvara u odnosu između Grčke, Jugoslavije i Bugarske⁴ pred sami početak građanskog rata u Grčkoj koji izravno utječe na makedonsko stanovništvo u Egejskoj Makedoniji. Tako Plevneš ovim tekstom prvi put u makedonskoj dramskoj književnosti⁵ tematizira jednu od središnjih nacionalnih trauma XX. stoljeća – egzodus Makedonaca iz Egejske Makedonije tijekom građanskog rata u Grčkoj (1946–1949.) kada je makedonsko stanovništvo koje je podupiralo Komunističku partiju Grčke vlast proglašavala izdajničkim te je nakon rata, za vrijeme vlade Aleksandrosa Papagosa, bilo stigmatizirano kao *slavenokomunistička prijetnja*. Tada su, naime, sve političke i civilne makedonske organizacije i stranke bile zabranjene kao komunističke, makedonsko je stanovništvo prisilno raseljeno po Grčkoj, a dobar je dio emigrirao, zabranjen je jezik, sva obilježja koja bi upućivala na Makedonce kao nacionalnu manjinu te je uslijedila prisilna helenizacija (usp: Rychlik & Kouba, 2003, s. 221–224). Takvo je stanje ostalo i nakon Papagosove vlasti pa sve do novijeg doba kada je, nezavisnošću Makedonije opet postalo aktualno Makedonsko pitanje i (povijesni

³ S obzirom da se u prologu Isidor i Erigon rastaju, dakle dijele vremensku razinu, a u Epilogu Isidorovo mrtvo tijelo dolazi gospođi Dubois u Zavod za kupanje mrtvacu, jasno je da je prilično teško strogo i točno odrediti vrijeme radnje. Ipak, možda je i riječ o još jednoj *nedosljednosti teksta* koje spominje kritika (usp. Мазова, 2003, s. 165).

⁴ Tada je još bila aktualna ideja zajedničke državne zajednice Bugarske i Jugoslavije i težnja pripajanja Egejske Makedonije Jugoslaviji, odnosno toj zamišljenoj državnoj zajednici. Takve pretenzije izražava u svom govoru Moša Pijade kao jugoslavenski predstavnik na Konferenciji.

⁵ Egejska je tematika u makedonskoj književnosti prisutna u prozi Taška Georgievskog, a u novije vrijeme i u prozi Kice Bardžieve Kolbe.

i politički) teret koji ono nosi (Ramet, 2005, s. 218–220). Danas Makedonija taj događaj smatra genocidom nad makedonskim narodom u sjevernoj Grčkoj koji je sustavno proveden od 1945. do 1949. godine. Prije kraja građanskog rata, 1948. godine, u organizaciji Komunističke partije Grčke sva su djeca (osim najmlađih ispod dvije godine starosti) odvojena od svojih obitelji i evakuirana po socijalističkim državama istočnog bloka. Pri tome nije riječ samo o djeci makedonskog porijekla, nego i djeci iz grčkih, bugarskih, turskih i drugih obitelji (s obzirom na multietničnost Egejske Makedonije)⁶. Položaj djece *Egejaca*, razasute po komunističkim državama (Poljska, Rumunjska, Čehoslovačka, Jugoslavija itd.) predstavlja se u međusцени *Istočne učionice* u kojoj su prikazana djeca kako uče rečenicu „Dobar dan. Kamo idemo?” na poljskom, češkom, rumunjskom, mađarskom, ruskom. Time ni komunistička partija ne ostaje lišena izravne Plevnešove kritike (doduše ona KP Grčke) zbog suodgovornosti za sudbinu djece. Osim toga, i Isidorova su djeca isto tako odvojena od njegove supruge Maline i raspoređena po sirotištima zemalja istočnoga bloka, a u njegovim mu se snovima ukazuju mrtva, kao mrtvački kovčezi sa svjedočanstvima o vlastitim smrtima.

Povijesna trauma egejskih Makedonaca najviše se odražava u liku Isidora koji se na operacijskom stolu u deliriju prisjeća svoje prošlosti što navire poput isječaka iz kazališnih predstava. Tako snovi postaju scenom povijesti i sjećanja: izmjenjuju se pred Isidorom likovi kao što su grčki „monarhofašistički vojnici” koji ga osuđuju na smrt, njegovi kazališni kolege-glumci, zatim njegova supruga Malina i raseljena djeca te prizori iz njegovih vlastitih predstava ili pak prizori iz života njegove prognane djece. Upravo se kroz te prizore postupno rekonstruira priča o Isidorovu životu i sudbini egejskih Makedonaca. Kroz osobnu traumu rekonstruira se, dakle, kolektivna – parafraziramo li Shoshanu Felman: Isidor je svjedok čije je „tijelo krajnja pozornica sjećanja na individualnu i kolektivnu traumu” (Felman, 2007, s. 21). Tako se u drami stavlja naglasak na glumca kao s(t)jecište osobne i kolektivne povijesti i to stoga što je upravo tijelo glumca, rekao bi Carlson (2003), *opsjednuto tijelo (haunted body)*. A Isidor

⁶ U Grčkoj se historiografiji taj događaj naziva *pedomazoma* (παιδομάζωμα) te odgovara praksi koja je u nas poznata iz Osmanskog carstva kao danak u krvi. Što se tiče makedonske (u grčkoj praksi *slavenomakedonske*) djece, naravno, shvaćanja i tumačenja su različita utoliko što grčka historiografija načelno ne priznaje tvrdnje o genocidu nad makedonskim narodom tj. nad *slavenomakedoncima*, odnosno slavenofonskim (sic!) Grcima, kako ih se naziva danas (usp. Ramet, 2005, s. 219), kao ni tvrdnje da je velik dio djece upravo (slaveno)makedonskog porijekla.

je ponajprije glumac, u tom ga ključu određuje i Plevneš u predgovoru drami u kojem (tipično postmodernistički) uvodi konvenciju *pronađena rukopisa*, tj. pronađenih pisama makedonskog glumca i emigranta Isidora Solunskog datirana 1950. i 1951. godinom. U svojoj kritici Dalibor Foretić primjećuje:

Isidor Solunski reprezentant je autentične drame našega vremena, svih onih iskorijenjenih, raseljenih ljudi, iz političkih ili ekonomskih razloga, koji se guše negdje u smradnim zakućcima Evrope, provodeći svoj pasji život bez pravog identiteta, bez perspektive (Foretić, 1989, s. 341).

U prizorima u kojima se prati Isidorova agonija najizrazitije se manifestira mnoštvo intertekstualnih referenci te su upravo ti prizori najkompliciraniji u smislu uspostavljanja ontoloških razina. Nakon što je uspavan na operacijskom stolu, pred Isidorovim se očima otvara *druga scena*, scena njegovih snova u kojima se uokviruju njegova sjećanja, njegove vizije, ali i druge predstave njegove kazališne trupe. Svi se prizori u kojima se prati Isidor odvijaju na sceni njegovih snova te tako tvore drugu predstavljачku razinu. Prva didaskalija koja čitatelja uvodi u sve sljedeće Isidorove prizore pokušava taj vrtlog priviđenja dočarati: „Isidor u Lječilištu za beskućnike. Na jednom krevetu položena je voštana figura njegovog tijela. Kao da pleše oko vlastite smrti. Kao da izlazi iz priviđenja o samome sebi. Kao da ljubi sebe mrtva u usta. Pita ga Bezimeni glas milosrdne madame” (Plevneš, 1983, s. 192).

Događaji što se odvijaju pred Isidorovim očima, kao plod njegova delirija, sjećanja su na traume iz njegova života, a u kojima se istodobno, osim njegove osobne traume, zrcali i kolektivna, nacionalna trauma: i jedna i druga su „dvije strane iste medalje” (Felman, 2007, s. 18). Već u drugom prizoru, nakon što iznese svoju kratku biografiju Bezimenom glasom, slijede prizor-sjećanja čiji je okidač bio odgovor na pitanje Bezimenog o razlogu bježanja iz zemlje: „Govorili su mi da ne postoji” (Plevneš, 1983, s. 192). Tako je prizor s vojnicima prikaz osobne traume političkog zatvorenika i osuđenika na smrt u ime *megali ideje* (*velike ideje*, tj. iredentističke ideje o Velikoj Grčkoj), ali u kojoj se ujedno referira na kolektivnu traumu žrtava te iste ideje. S druge strane u prizorima u kojima njegovi kolege glumci ulaze kao živi rekviziti u njegov san i gostuju u njegovim priviđenjima (jasna je teatralna aluzija u riječima masno označenima) oni pred njim uprizoruju isječke iz predstava Teatra „Nekrolog M.”, njihova putujućeg (političkog) kazališta, koje su izvodili javno za vrijeme Pariške mirovne konferencije 1946. Kratkim se prizorima uspostavlja intertekstualni odnos prema europskim povijesnim i književnim tekstovima kroz

aluzije na poznata mjesta iz europske povijesti, kao što je, primjerice, *Scena Ludvig Bavarski – Kralj nesreće* (šesti i osmi prizor).

Osobito se izdvaja prizor u kojoj se referira na predstavu iz domaćeg repertoara, *Makedonsku emigraciju* Vojdana Černodrinskog, čime se uspostavlja intertekstualni odnos s dramskim tekstom kojim Černodrinski uvodi motiv emigracije u književnost. Iako je zapravo ovaj Černodrinskijev tekst napisan krajem XIX. stoljeća (nekad između 1894. i 1899. godine), on nikada nije dovršen niti igran. Riječ je o dramskoj kronici (kako ga određuje Aleksandar Aleksiev) „koja svjedoči o raslojenosti makedonskog emigrantskog subjekta u Sofiji, prikazanoj preko intrige s ciljem uništavanja društva ‘Makedonski zgovor’, u korist osnivanja novog makedonskog društva elitnih građana, a zapravo, u dosluhu s tadašnjom antimakedonski nastrojenom bugarskom vlašću” (Аврамовска, 2001, s. 138). Pri tome Plevneš citira i dio monologa glavnog lika *Makedonske emigracije*, Maševa, zbog čega je Isidor u svojoj kazališno-političkoj prošlosti osuđen na smrt od strane bugarskih vlasti (tzv. vančomihajlovista):

Bugarska je vlada svoju policiju stavila na njihovu stranu jer po svaku cijenu želi uzeti uzde makedonskih stvari u svoje ruke pa da nas vodi tamo kud zaželi... D, naše djelo nema ništa zajedničko s Bugarskom... Naša sloboda, naše ime, naš život oduzeti su... (Plevneš, 1983, s. 206).

Jasno se time upućuje na još jednu (u ovom radu već pojašnjenu, a u do sada analiziranim tekstovima gotovo stalno prisutnu) traumu vezanu uz pitanje bugarskog i(li) makedonskog nacionalnog identiteta koja se u tekstu manifestira uz onu središnju – traumu *Egejaca* i djece izbjeglica. I u narednim Plevneševim tekstovima nacionalni će makedonski identitet biti središnji problem u svom povijesnom kontekstu, tj. svojim povijesnim kontekstima, te će Plevnešovi komadi sve više zalaziti u propitivanje spornih i intrigantnih mjesta nacionalne povijesti. Doduše, gotovo bez iznimke u tim će komadima makedonska povijest biti problematizirana u okviru vječito ponavljano viktimizacijskog diskursa, pogleda na povijest kakav se ponavlja u gotovo svim prije analiziranim dramama, a o kojem detaljnije piše i Damjanoski (Дамјаноски, 2011). Mišel Pavlovski u tom smislu primjećuje da

dramatiku Jordana Plevneša možemo zamisliti kao trokut u čijem je centru Makedonija. Stranice trokuta su prepoznatljive i prisutne u svakoj njegovoj drami: identitet Makedonca, nametnuta potreba da se taj identitet uvijek ponovno potvrđuje i utvrđuje, nesumnjivo je značajan dio trokuta. Povezana s identitetom je i potraga za domom, udomljenje pojedinca, no i nacije. Konačno, snažno naglašena u dramatici ovog autora je i treća strana našeg trokuta: odnos prema Europi (Павловски, 2008, s. 10).

Isidorova je pozicija prema Europi pozicija emigranta, umjetnika koji polaže nade da će u centru Europe, u Parizu, njegov politički teatar polučiti uspjehe utječući na velike sile i njihove odluke pri „posljednjem dijeljenju svijeta”. Isidor će o svojoj viziji Europe kroz san: „Sanjao sam Evropu nacrtanu na velikom ćupu. Unutra su hućile vode. Zagledao sam se u njezino tamno dno i vidio sam kako joj se ruši tlo” (Plevneš, 1983, s. 209). Razočaranje je to za Isidora svojevrsnom postartooovskom Europom, onom Europom u kojoj više nitko ne zna kriknuti protiv europocentrizma i uopće logocentrizma kao što je to (u)činio Antonin Artaud kaneći „pripremiti kazalište koje je ostvarivo jedino unište li se političke strukture našega društva” (Derrida, 2007, s. 206).

I onda je naišao jedan čovjek, zvao se Artaud. Antonin Artaud, ça vous dit quelque chose, udario je ćup jednim kamenčićem, ćup se raspao po granicama Evrope i on mi je prišao, podigao ruke, previo se ranjen vlastitim gnjevom! Stajali smo obojica, i prije negoli me on nešto upitao, mislim da sam mu rekao: Zašto u Evropi više nitko ne zna kriknuti? I zatim je on kriknuo, evo ovako: !!!!!!! (*Krik je nijem. Scena je ispunjena svim snoviđenjima, pojavama, glumcima, živim grobovima, klaunovima, mačkama, gospođama, psima i emigrantima. Traje Ritualna procesija. Tapija nemoći kazališta ili Javna šutnja* (Plevneš, 1983, s. 209).

Upravo se odnos prema Europi (i njezin odnos prema Makedoniji) u *Erigonu* manifestira ponajviše kroz drugu priču, tj. onu o naslovnom liku – glumčevu psu, Isidorovu dvojniku. Nihova je dvojnost, tj. rascijepljenost subjekta na dva dijela – čovjeka i psa, također artoovske provenijencije i jeka artoovske kritike povijesti. Ovako će Derrida o Artaudu:

(...) težeći za očitovanjem koje ne bi bilo izraz nego čista životna kreacija, koje nikada ne bi palo dalje od tijela i izrodilo se u znak ili djelo, u predmet, Artaud je htio uništiti jednu povijest, onu dualističke metafizike koja je više-manje potihom nadahnjivala ranije spomenute ogleda: dvojnost duše i tijela koja, potajno, naravno, nosi dvojnost govora i postojanja, teksta i tijela itd. (Derrida, 2007, s. 189).

Dok kritiku takve Europe Isidor uz Artauda nijemo *kriči*, Erigon, duša tijela ili tijelo duše, izgovara čovječjim jezikom (*pa ti govoriš i francuski* – iznenadit će se gospođa Dubois) na Europskom kongresu psećih prava i sloboda dvadesetog stoljeća, koji se održava 1982. godine. Tako se Erigonov govor na kongresu uokviruje u vrijeme (nastanka) teksta, tj. u vrijeme *sadašnje* te kritika što odzvanja na sceni izlazi iz granica povijesnog vremena naznačenog kao vremena dramske radnje, a tako je i s osudom te iste kritike od strane delegata nacionalnih organizacija pasa. Erigon i Isidor dvojnici su, prethodno jedno „ja” koje je rascijepljeno. To cijepanje subjekta – umjetnika koji želi i koji vje-

ruje da može djelovati svojom umjetnošću (kazalištem) na kovače europske političke stvarnosti – čin je što ga čini stara gospođa Europa, a koja pak nalazi svoju dvojnicu u liku gospođe Dubois. Upravo to korespondira s Artaudovom kritikom Europe:

A to je upravo ono što Arto predbacuje evropskoj kulturi, ta parcijalizacija, ta individualizacija čoveka, u prvom redu umetnika, onoga koji bi po nekom takorekuć nasleđenom pravu morao upravo biti nosilac kolektivne svesti, svesti koju je „manipulisana masa” već izgubila, dobrim delom krivicom intelektualaca (Miočinić, 1976, s. 192).

U Erigonovu istupu pred *psećom Europom* prepoznaje se istup umjetnika i njegova kritika koncepta povijesti koju „malim narodima”, onima s rubova Europe, uvijek netko drugi kroji i piše. Takva povijest „se sastoji od nizova traumatičnih prekida prije nego od slijeda racionalnih uzročnosti. Ali traumatizirani – povijesni subjekti – lišeni su jezika kojime bi govorili o svojoj viktimizaciji. Odnos povijesti i traume je nijem. Tradicionalne teorije povijesti sklone su zanemarivati tu nijemost traume: po definiciji, nijemost je ono što ostaje nezabilježeno” (Felman, 2007, s. 49). Reći će Erigonu gospođa Dubois: „Sve je to mutno, tamno ogledalo, ni roda ni poroda, ni zemlje ni nacije, ni vraga ni đavola!” (Plevneš, 1983, s. 193). Dok Isidor na operacijskom stolu vezan biva *lišen jezika* kojim bi svjedočio svoj status žrtve i kroz koji bi ostale žrtve (duhovi što mu se prikazuju) mogli govoriti, te biva sveden na pukog promatrača vlastitih priviđenja (poput kazališnog gledatelja u mraku gledališta)⁷, Erigon takvu moć dobiva. Njemu njegovu povijest preispisuje gospođa Dubois te mu osigurava novo ime ništeći prijašnje:

koje označava beznačajnu balkansku rijeku, njezin je antički naziv Erigon ili Crna rijeka, izvire u Makedoniji, ulijeva se u Makedoniji, u istoj, drek od riječice, s crnim

⁷ U tom je pogledu zanimljiva režija Georgievskog u kojoj Isidor zauzima središnji položaj na sceni, zavezan za krevet i postavljen okomito okrenut prema publici te iz takve pozicije bespomoćno promatra vlastita priviđenja i sve što se odvija na pozornici (njegova delirija) koja predstavlja bolničku sobu. Uz to, postavljanjem Isidora između četiri zida bolničke sobe, i to okomito, licem prema publici, izokreće se koncept klasične scene kutije tako što publika dobiva dojam da zbivanja na pozornici promatra s visine, iz ptičje perspektive, a ne sa strane četvrtog zida. Taj postupak komentira kritičar beogradskog NIN-a Vladimir Stamenković: „Georgievski [je] želeo da ljudski svet prikaže kao carstvo senki što teže smrti, a materijalnu realnost kao nešto zagonetno, približeno logici sna, usaglašeno sa dubokim iskustvima poezije koja stvarnosti prilazi na neočekivan način” (Stamenković citirano prema Плевнеш, 1982, s. 17–18).

imenom, bez budućnosti, bez ikakve prošlosti, kakvu joj je pseću uslugu učinila Rimski imperija da ju je krstila i zakonski ovjekovječila. Ništa. Kraj. Već od večeras pripadat ćeš evropskoj psećoj aristokraciji i sutra ću ti zakazati prvi ljubavni sastanak u Boulogneskoj šumi, zbog kaprica vječnosti mili moj, moj, moj... (Plevneš, 1983, s. 193).

Erigonov će govor ispod maske izmišljena porijekla (a upravo je ovo jedna od etiketa kojima se makedonski nacionalni identitet označava: kao izmišljen, što je dio strategija ponajčešće nekih bugarskih i grčkih krugova koji ne priznaju postojanje makedonske nacije, jezika itd.) povratiti mu status heretika:

Duh je za vas prazna igra skrivača, vječno zategnuto uže na kojem se suše tijela pasa-heretika, koji su hrabri i pozvani da ne misle kao vi, koji se znaju suprotstavljati, pobunjeni pseći Sizifi koji kotrljaju kamen uz obale povijesti i ljudskog društva, iščekavajući pod njegovim teretom. Vi dijelite recepte o psećoj budućnosti! Za vas, oni koji ne vladaju ne postoje. To je vaša odbrana čijim se maskama hranite, lajete i živite!

Što ćete učiniti ako Evropu zapale psi-sanjalice, psi-pjesnici, koji svojim jezikom u prašini i kostima s vaših trpeza ispisuju ode novoj slobodi od balkanskih raspeća do baltičke mračne mistike u svemu što je izvan naše demokracije kojom propagirate evropsko pseće jedinstvo!

(...) Bit će to dan koji vam neće svanuti u ime nepriznatih psećih grupa, podgrupa, vrsta i podvrsta, koje ste dijelili na Berlinskim kongresima, Mirtčeškim reformama, u kupalištu otomanskog smrada San Stefana, dogovorima i raznim Bukureštima i Versaillesima (O, MON DIEU) ti nepriznati psi koji zavijaju kao kurjaci nad svojim neznanim grobom!!! (Plevneš, 1983, s. 207).

Uspostavljanje referencijalnog odnosa između (mnoštva) vremenskih razina *Erigona* i vremenskog konteksta njegovih izvedbi ostvaruje se višestruko, a kako smo već više puta utvrdili, ono ovisi o društveno-političkim prilikama kazališnoga okruženja. Tako će Mazova primijetiti, uspoređujući dvije režije, da je predstava Georgievskog „ostavila tragove u osobnoj gledateljskoj i općoj kazališnoj memoriji” koja je za Mazovu važna u ovom slučaju zbog toga što

prva izvedba – praiizvedba *Erigona* je relevantna u domaćem kontekstu onoga vremena, a nova u vremenu danas (1999. godina, op. a.) i u kontekstu makedonskog svagdana pa i mita, tradicije i folklora, u okvirima europske dekadencije i današnje političko-estetičke pozicije Makedonije u svijetu (Mazova, 2003, s. 169).

Obje su režije smještene u specifične vremenske kontekste čije su društveno-političke prilike svakako imale zamjetan utjecaj na čitanje teksta i njegovu recepciju. U prvom slučaju, predstava nastala u autorsko-redateljskom tandemu Plevneš-Georgievski svakako je, prema kritikama (ne samo izvedbi u Makedoniji, nego i u drugim dijelovima Jugoslavije, primjerice u Zagrebu),

ostavila značajan trag u povijesti makedonskog kazališta. Dalibor Foretić će zapisati kako je „[D]ramaturški razbarušen tekst, ali silne dramske energije što nagovještuje autora koji obećava, objedinio [je] redatelj Ljubiša Georgievski u snažnu scensku vizualizaciju, toliko snažnu da se u njoj gube raznorodni stilski postupci” (Foretić, 1989, s. 341).

Odzvanja u *Erigonu* benjaminovsko viđenje povijesti kao traume i iz toga izvedena definicija zadaće povjesničara prema Shoshani Felman: „rekonstruirati ono što je povijest ušutkala, dati glas mrtvima i pobijeđenima te uskrsnuti nezabilježenu, ušutkanu, skrivenu priču potlačenih” (Felman, 2007, s. 50). Pitanje koje se na kraju nameće jest pitanje uloge i moći kazališta i (kazališne) izvedbe vlastite pri/povijesti, s obzirom na činjenicu da je riječ o umjetnosti koja bi trebala imati moć neposrednog javnog podrivanja i propitivanja svake vlasti ili ideologije. Plevnešov *Erigon*, ovo pitanje postavlja u širem političkom kontekstu Europe ističući problem traume koja ne prebiva samo u domeni kolektivnog pamćenja, nego prožima i sjećanje, koje je „stvar” (tj. hamletovsko „ono”, „sablasi”) novijega datuma. Tekst vlastite povijesti rezultat je ispisivanja jednoga kolektiva, ali se u njemu naziru i makrostrukture koje ispisuju centri moći, u ovom slučaju oni europski u kojima se odvijaju mirovni kongresi i dogovori koji neminovno utječu na živote onih na njihovu rubu. Kazalište prožima sve, a ponajprije svijest onoga subjekta koji je uhvaćen u (sada birokratski, eurocentrični) mehanizam povijesti, pri čemu to kazalište pamti vlastite trenutke nemoći u kojima se više ne zrcali samo makedonska povijest, nego i povijest „stare dame” Europe (Artaudov nijemi krik). Političko pak kazalište, bilo ono okrutno ili epsko ili tradicionalno, u zalag dobiva samo „tapije” vlastite nemoći.

BIBLIOGRAFIJA

- Artaud, A. (2000). *Kazalište i njegov dvojniki*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- Beckett, S. (2001). *En attendant Godot*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Breuer, I. (2004). *Theatralität und Gedächtnis: Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln: Böhlau Verlag.
- Carlson, M. (2003). *The haunted stage: The theatre as memory machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (2007). *Pisanje i razlika*. Sarajevo: Šahinpašić.
- Felman, S. (2007). *Pravno nesvjesno*. Zagreb: Deltakont.
- Foretić, D. (1989). *Nova drama*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Klaić, D. (1989). *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Miočinović, M. (1976). *Surovo pozorište: Poreklo, eksperimenti i Artoova sinteza*. Beograd: Prosveta.
- Müller, H. (1985). Hamletmašina. *Prolog/teorija/tekstovi*, (1), 84–92.
- Obad, V. (1985). Poetika fragmentarnosti. *Prolog/teorija/tekstovi*, (1), 32–41.
- Pfister, M. (2007). *Drama: Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Plevneš, J. (1983). Erigon. *Prolog*, 15(55/56), 179–216.
- Ramet, S. P. (2005). *Balkanski Babilon: Raspad Jugoslavije od Titove smrti do Miloševićeva pada*. Zagreb: Alinea.
- Rokem, F. (2000). *Performing history: Theatrical representations of the past in contemporary theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Rychlík, J, & Kouba, M. (2003). *Dějiny Makedonie*. Praha: Lidové noviny.
- Аврамовска, Н. (2001). *Урбаниот лавиринт на Македонската емиграција кон крајот на деветнаесеттиот век*. In J. Стојановска-Друговац (Ed.), *Војдан Поп Георгиев – Чернодрински: Живот и дело* (pp. 135–143). Скопје: Институт за македонска литература.
- Аврамовска, Н. (2004). *Во вителот на дереализацијата: Дуплото дно на македонската драма*. Скопје: Култура.
- Бојанин, С. (2005). *Забаве и светковине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века*. Београд: Историјски институт.
- Дамјаноски, М. (2011). *Дискурсот на виктимизацијата во современата македонска драма*. *Спектар*, (58), 467–477
- Лужина, Ј. (1996). *Македонската нова драма или вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија*. Скопје: Детска радост.
- Мазова, Л. (2003). *ТОЈ и ТИЕ: Театарски сложували*. Скопје: Факултет за драмски уметности.
- Павловски, М. (2008). *Кочиите на Теспис во антиката, кочиите на Плевнеш во модерната епоха*. In J. Плевнеш, *Одбрани драми* (pp. 5–21). Битола: Микена.
- Плевнеш, Ј. (1982). *Еригон (посебно издание, 2. јуни 1982)*. Скопје: Драмски театар.

BIBLIOGRAPHY

(TRANSLITERATION)

- Artaud, A. (2000). *Kazalište i njegov dvojniki*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- Avramovska, N. (2001). Urbaniot lavirint na Makedonskata emigracija kon krajot na devetnaesettiot vek. In J. Stojanovska-Drugovac (Ed.). *Vojdan Pop Georgiev – Černodrinski: Život i delo* (pp. 135–143). Skopje: Institut za makedonska literatura.
- Avramovska, N. (2004). *Vo vitelot na derealizacijata: Duploto dno na makedonskata drama*. Skopje: Kultura.
- Beckett, S. (2001). *En attendant Godot*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Bojanin, S. (2005). *Zabave i svetkovine u srednjovekovnoj Srbiji od kraja XII do kraja XV veka*. Beograd: Istorijski institut.
- Breuer, I. (2004). *Theatralität und Gedächtnis: Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln: Böhlau Verlag.
- Carlson, M. (2003). *The haunted stage: The theatre as memory machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Damjanoski, M. (2011). Diskursot na viktimizacijata vo sovremenata makedonska drama. *Spektar*, (58), 467–477.
- Derrida, J. (2007). *Pisanje i razlika*. Sarajevo: Šahinpašić.
- Felman, S. (2007). *Pravno nesvjesno*. Zagreb: Deltakont.
- Foretić, D. (1989). *Nova drama*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Klaić, D. (1989). *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Lužina, J. (1996). *Makedonskata nova drama ili voved vo fenomenologijata na sovremenata makedonska dramaturgija*. Skopje: Detska radost.
- Mazova, L. (2003). *TOJ i TIE: Teatarski složuvalki*. Skopje: Fakultet za dramski umetnosti.
- Miočinović, M. (1976). *Surovo pozorište: Poreklo, eksperimenti i Artoova sinteza*. Beograd: Prosveta.
- Müller, H. (1985). Hamletmašina. *Prolog/teorija/tekstovi*, (1), 84–92.
- Obad, V. (1985). Poetika fragmentarnosti. *Prolog/teorija/tekstovi*, (1), 32–41.
- Pavlovski, M. (2008). Kočiite na Topsis vo antikata, kočiite na Plevneš vo modernata epoha. In J. Plevneš, *Odbрани drami* (pp. 5–21). Bitola: Mikena.
- Pfister, M. (2007). *Drama: Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Plevneš, J. (1983). Erigon. *Prolog*, 15(55/56), 179–216.
- Plevneš, J. (1982). *Erigon (posebno izdanje, 2. juni 1982)*. Skopje: Dramski teatar.

Ramet, S. P. (2005). *Balkanski Babilon: Raspad Jugoslavije od Titove smrti do Miloševićeva pada*. Zagreb: Alinea.

Rokem, F. (2000). *Performing history: Theatrical representations of the past in contemporary theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.

Rychlík, J. & Kouba, M. (2003). *Dějiny Makedonie*. Praha: Lidové noviny.

Teatr jako ujście zbiorowej i prywatnej traumy w *Erigonie* Jordana Plevneša

Tekst prezentuje koncepcję historii narodowej i traumy w sztuce *Erigon* autorstwa współczesnego macedońskiego dramaturga – Jordana Plevneša. Punktem wyjścia do analizy są cechy charakterystyczne poetyki Autora oraz koncepcje teatralne Antonina Artauda, które zajmują w *Erigonie* miejsce centralne, podobnie jak problem reprezentacji (i performansu) historii w dramacie i teatrze. W *Erigonie* rozpoznać można krytykę eurocentryzmu obecnego w politycznych i historycznych procesach w Macedonii, a także ogólnie na Bałkanach. Główne pytanie dotyczy roli teatru politycznego i jego siły oddziaływania na społeczeństwo.

Słowa kluczowe: dramat, teatr, historia, pamięć, trauma, Jordan Plevneš, literatura macedońska

Theatre as the Confluence of the Collective and Private Trauma in *Erigon* by Jordan Plevneš

The text problematizes the concept of national history and trauma in the play *Erigon*, written by the contemporary Macedonian playwright Jordan Plevneš. The starting point of the analysis are some peculiarities of Plevneš's poetics and of the theatrical conceptions of Antonin Artaud that are central to *Erigon* as well as the problem of the representation (and performance) of history in drama and theatre. In *Erigon* one can recognize the critique of eurocentrism and the European centres of power along with their influence on the formation of political and historical processes in Macedonia and the Balkans in general. The main question concerns the societal role of political theatre and its power.

Keywords: drama, theatre, history, memory, trauma, Jordan Plevneš, Macedonian literature

Notka o autorze

Ivica Baković (ibakovic@ffzg.hr) – doktor nauk humanistycznych w zakresie języków i kultur słowiańskich oraz języka i literatury chorwackiej; starszy asystent w Instytucie Języków i Literatur Południowosłowiańskich na Wydziale Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu w Zagrzebiu; wykładowca literatury macedońskiej i południowosłowiańskiej literatury porównawczej. Zainteresowania naukowe: studia (południowo)słowiańskie, literatura porównawcza, studia nad teatrem i performansem.

Ivica Baković, PhD (ibakovic@ffzg.hr) – PhD in Croatian and Slavic languages and literatures; Senior Assistant at the Department of South Slavic Languages and Literatures, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb; lecturer in Macedonian literature and comparative South Slavic literatures. Research interests: (South) Slavic studies; comparative literature; theatre studies; performance studies.