

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје



Филолошки факултет „Блаже Конески“

Кандидат:

м-р Софија Тренчовска

**ВЛИЈАНИЕТО НА ХЕНРИК ИБЗЕН ВРЗ НИКОЛА
ВАПЦАРОВ: ДРАМАТУРШКИ КОРЕЛАЦИИ И
КОМПАРАТИВНИ ПЕРСПЕКТИВИ**

Докторска дисертација

Ментор:

проф. д-р Кристина Николовска

2021

„Ss. Cyril and Methodius University“ – Skopje

Faculty of Philology „Blaže Koneski“

Candidate:

Sofiya Trenchovska, M.A.

**THE INFLUENCE OF HENRIK IBSEN ON NIKOLA
VAPTSAROV: DRAMATURGICAL CORRELATIONS AND
COMPARATIVE PERSPECTIVES**

Doctoral Dissertation

Mentor:

Professor Kristina Nikolovska, Ph. D.

2021

АПСТРАКТ

Докторскиот труд го преоткрива Никола Вапцаров како драматичар, и го истражува влијанието на Хенрик Ибзен врз Вапцаров преку проучување на драматуршки корелации и компаративни перспективи. Драмските поетики на овие автори ги препознаваме на неколку плана: низ начинот на градење на драмските сцени, конструкцијата на дијалогот и психолошкото сликање на драмските ликови.

Нашата научна експертиза ги проучува корените на ибзенизмот кај Вапцаров, воочени од реномирани истражувачи од светската наука за литературата, и доаѓа до становиште дека ибзеновските рефлексии и иновативноста со неговата архитектоника на драмата се евидентни во Вапцаровата театарска пиеса *Деветтиот бран* (1935) и во радиодрамите *Брана* (1937) и *Очекување* (1938).

Од научен аспект, драмските поетики на ингениозните Ибзен и Вапцаров ги третираме како врвна естетска и психолошка лабораторија. Во истражувањето посочуваме на елементите на драмскиот симболизам, модернизам и футуризам во драмските опуси на Ибзен и на Вапцаров. Поетичките особености на нивните дела ги анализираме од: херменевтички, психоаналитички, филозофски и театролошки аспект.

Преку компарација на драмските пиеси на Ибзен и Вапцаров и со рекогницирање на мотивите на егзистенцијализмот, хуманизмот и индивидуализмот наспроти социјалните антагонизми, заклучуваме дека Вапцаров непресушно ги применува ибзеновските драматуршки модели, прифаќајќи ги како свои, при што успева да постигне оригиналност, автентичност и трајни литературни вредности.

Клучни зборови:

Хенрик Ибзен, Никола Вапцаров, *Деветтиот бран*, ибзенијана, вапцарологија, драма, драматургија, театар.

ABSTRACT

This doctoral dissertation rediscovers Nikola Vaptsarov as a playwright, and explores Henrik Ibsen's influence on Vaptsarov through the study of dramaturgical correlations and comparative perspectives. We recognize the drama poetics of these authors in several aspects: through the way the scenes are built, the structure of the dialogue and the psychological portraying of the dramatis personae.

Our scientific expertise examines the roots of Vaptsarov's Ibsenism, seen by renowned researchers of the worldwide science of literature, and comes to the view that Ibsen's reflections and innovation, with his architecture of drama, are evident in the Vaptsarov's theatre piece *The Ninth Wave* (1935) and in the radio plays *Dam* (1937) and *Expectation* (1938).

From a scientific point of view, we treat the drama poetics of the ingenious Ibsen and Vaptsarov as uppermost aesthetic and psychological laboratory. In the research we point out the elements of the drama symbolism, modernism and futurism in the dramatic works of Ibsen and Vaptsarov. We analyse the poetic peculiarities of their works from hermeneutic, psychoanalytic, philosophical, and theatrical aspect.

By comparing the plays of Ibsen and Vaptsarov, and by recognizing the motives of existentialism, humanism and individualism versus social antagonisms, we conclude that Vaptsarov inexhaustibly applies Ibsen's dramatic models, accepting them as his own, and thus manages to achieve originality, authenticity and everlasting literary values.

Keywords:

Henrik Ibsen, Nikola Vaptsarov, *The Ninth Wave*, Ibseniana, Vaptsarology, drama, dramaturgy, theatre

СОДРЖИНА

1. ВОВЕД

2. РЕФЛЕКСИИ

2.1. Ибзен и Вапцаров

2.2. Автобиографски елементи во драмските поетики на Ибзен и Вапцаров

2.3. Креативни рефлексии во драмските поетики на Ибзен и Вапцаров

2.3.1. Влијанијата врз Вапцаров како драматург

2.3.2. Осврт и значење на драмските поетики на Ибзен и Вапцаров

2.3.3. Радиодрамското творештво на Вапцаров

2.3.4. Вапцаровите и Ибзеновите погледи за драмската уметност

2.3.5. Ибзен / Вапцаров: компаративна драмска анализа

2.3.6. Симболиката на морето и животот како алузија на разбранувано море

2.3.7. Метафизиката на злото и метафората на светлината

3. ДРАМАТУРГИИ

3.1. Архитектониката на драмите на Ибзен и Вапцаров

3.2. Аналитичната драматичарска формула на Ибзен и Вапцаров

3.3. Драматургијата на Ибзен и Вапцаров како врвна естетска, креативна и психолошка лабораторија

3.3.1. Македонскиот литературен кружок како книжевна лабораторија за себеосознавање

3.3.2. Драмското мајсторство да се брануваат срцата на луѓето

3.3.3. Ибзенизмот кај Вапцаров

3.3.4. Мартин Хаг – алката помеѓу Ибзен и Вапцаров

3.3.5. Драмските визии на Ибзен и Вапцаров

3.3.6. Театарот како огледало на животот

3.4. Ибзеновиот и Вапцаровиот драмски дијалог

4. КОМПАРАЦИИ

4.1. Драматуршки компарации на драмите *Џон Габриел Боркман* од Хенрик Ибзен и *Деветтиот бран* од Никола Вапцаров

4.1.1. Драмска анализа на *Деветтиот бран* од Вапцаров

4.1.2. Драмскиот текст и театарската изведба на *Џон Габриел Боркман*

4.1.3. Сонот на Боркман

4.1.4. Контролата врз личноста и потребата од слободна индивидуа

4.1.5. Концепцијата на надворешната и внатрешната визија на просторот

4.1.6. Симболиката на музиката на животот наспроти „Танцот на смртта“ преку нотно лоцирање на драмските карактери

4.1.7. Футуристичките елементи кај Ибзен и Вапцаров

5. КАРНЕВАЛИСТИЧКО-ХУМАНИСТИЧКИ ПРОНИКНУВАЊА

5.1. Карневалистичкото наспроти хуманистичкото доживување на светот

5.1.1. Убавината ќе го спаси светот

5.1.2. Карневалистички рај / пекол

5.1.3. Хуманистичкото чувствување на светот

5.2. Егзистенцијализмот помеѓу траумата и амбицијата

5.2.1. Вапцаров и Ибзен и „борбата за леб“

5.3. Феминистичкото прашање – женските ликови кај Ибзен и Вапцаров

5.4. Индивидуализмот наспроти општеството

5.4.1. Осврт кон драмите *Столбови на општеството*, *Народен непријател* и *Деветтиот бран*

5.4.2. Вапцаров и општеството

5.5. Принципот на вистинитоста наспроти лажноста кај Ибзен и Вапцаров

5.5.1. Верба, скептицизам, идеализам

5.6. Симболистички и психоаналитички елементи во драмите на Ибзен и Вапцаров

5.7. Хипнотичката средба со непознатата мистична сила

5.8. Деструкција и реконструкција на патолошките проблеми на личноста

5.8.1. Болеста и нејзината пандемична димензија

5.8.2. Деструктивноста на т.н. „фрлачи на бомби“ во општеството

6. ТЕАТРОГРАФИЈА И ФИЛМОГРАФИЈА

6.1. Театролошка реконструкција на драмските изведби на делата на Вапцаров и Ибзен

6.1.1. Вапцаров – вљубеник во театарот и киното

6.1.2. Интелектуалната врска меѓу Никола Вапцаров и Бојан Дановски

6.2. Критиката за Вапцаров на македонската театарска сцена

6.3. Театарски изведби на Ибзен на македонската театарска сцена

6.4. Театрографска хронологија на професионалните праизведби на *Деветтиот бран* на Вапцаров

6.5. Филмографска хронологија на некои професионални филмски и ТВ-дела снимени по мотиви на Вапцаров

6.6. Театрографска хронологија на клучните македонски професионални изведби на Ибзените драми

6.7. Филмографска хронологија на некои професионални дела снимени по Ибзен

7. ЗАКЛУЧЕН ДЕЛ

7.1. Значењето на Ибзен и Вапцаров во светската литературна наука

7.1.1. Митологизирање на личноста на Никола Вапцаров

7.2. Заклучни согледувања

7.3. Список на литература и други извори

8. ПРИЛОЗИ

8.1. Био-хронологија на Хенрик Ибзен

8.2. Био-хронологија на Никола Вапцаров

8.3. Список на фотографии и илустрации

8.4. Био-библиографија на кандидатот

1. ВОВЕД

...Ако јас гледав скептично на животот, ако не верував во свездата на тие што страдаат, поодамна ќе свршев со себеси.

Никола Вапцаров, *Деветтиот бран*

Главен поттик да се зафатам со овој докторски труд ми беше разоткривањето на еден досега не толку познат Никола Јонков Вапцаров, при што ми се отворија неисцрпни можности суштински и формално да ја аргументирам длабоката трага што ја остава во современата драма и театар. Вапцаровиот краток, но бурен живот, сам по себе, бил многу драматичен и составен од голем број плими и осеки. Како и Хенрик Ибзен, и тој бил исправен пред дилемата дали животот е театар, или обратно. Неговото творечко кредо почива врз рационално докажување на противречностите и трагање по одговорот на прашањето како треба да се води дијалог со суровиот живот за да се излезе победник на крајот.

Самопрегорот и саможртвата се влог пред доаѓањето на промената. Го дознале ли тоа Вапцаров и Ибзен кои воде непрестаен двобој со животот, храбро довикувајќи ја бурата и новиот бран на надежта?

Вапцаров има оставено зад себе три драмски творби. Тој како драмски автор, за првпат е приопштен пред македонската читателска публика од страна на Гане Тодоровски, со неговата прва и единствена заокружена драма *Деветтиот бран*, која доживеала повеќе впечатливи театарски изведби.¹

Како искусен и плоден драмски мајстор, Ибзен претставувал вистински учител и пример за младиот и надежен драматург Вапцаров. Иако Вапцаровата драмска поетика во светски контекст е недоволно препознаена и изучувана, во неа се распознаваат многу белези на комплексен драматичар и голем драмски писател. Доколку животот на Вапцаров не бил толку краткотраен, веројатно неговиот креативен драмски потенцијал ќе дошол многу повеќе до израз и тој континуирано ќе се развивал и како драмски автор.

Со драмата *Деветтиот бран* и со двете радиодрами *Брана* и *Очекување*, Вапцаров се промовира како расен и повеќеслоен драмски писател и во овие дела можеме да ја следиме искрената и природна нагорна линија на Вапцаров како драматург во развој, како автор кој трагал по разни облици на примена на драматуршката техника.

Како ретко кој, среде балканскиот виор во средината на XX век, Вапцаров духовно се инспирирал од творештвото на Ибзен. Знаел да рецитира цели фрагменти од неговите драми и со восхит ги следел тогашните драмски претстави и филмски проекции според Ибзеновите дела. Отворено ја изразува желбата за свое активно ангажирање во

¹ Поезијата на Вапцаров пред македонската читателска публика за првпат е препеана од страна на Блаже Конески, Ацо Шопов, Славко Јаневски, Србо Ивановски, Гого Ивановски, Томе Арсовски и Гане Тодоровски.

професионалниот театар, како би се стекнал со вештини и квалификации од драмската уметност. Уште како фабрички работник неуморно се заложувал и за организирање на аматерски театарски облици и отворено ги изразува своите длабоки погледи за драмската уметност.

Нашето истражување опфаќа едно поинакво читање на Ибзен и едно ново читање на Вапцаров. Паралелите и контрапунктите на драмските поетски на двајцата автори имаат за цел да ги проверат, потврдат, откријат и утврдат точките кои го сигнализираат присуството на ибзеновското влијание врз Вапцаров. Во Вапцаровата драма *Деветтиот бран* и во радиодрамите *Брана* и *Очекување* провејува специфичниот ибзеновски симболизам.

Ако од една страна Вапцаров е „интелигент“, интелектуалец и уметник кој се залага за ослободување на „заробениот човек“, од друга страна е и „огнар“ кој треба да го разгори факелот на неопходната промена. Впрочем, и самиот Вапцаров го нарекувале „огнароинтелигент“.²

Во светската литературна наука (скандинавистиката и вапцарологијата), со мали исклучоци,³ не постојат пообемни студии кои ја допираат темата на мојот интерес. Она што првично ја заинтригира мојата љубопитност беше студијата на Мартин Наг за релацијата меѓу Ибзен и Вапцаров. Наг бил првиот кој научно ја открил асоцијативноста на Вапцаровата драма *Деветтиот бран* со неколку драми на Ибзен. За Наг, драматургијата на Вапцаров ја поседува „брандовската“ нишка на ибзеновскиот интелигент, а Питер Темпест го воочува влијанието што Вапцаров го попримил од Шекспир, Ибзен, Горки... Иако наведените научници започнале да ја откриваат оваа проблематика, овој труд претставува проширување, потврдување и надградување на веќе утврдените тези за извесното перманентно ибзеновско влијание врз Вапцаров, но и откривање на сосема нови, непознати и ексклузивни асоцијации и корелации.

Драмските поетски на Ибзен и Вапцаров при секое ново препрочитување отвораат нови размисли и алузии, коишто можеби и понатаму ќе бидат повод за некои идни истражувања. Од денешен научен аспект е возбудливо колку едно скромно творештво може да им пркоси на времето и заборавањето и да биде вонвременско и актуелно.

Една дамнешна сина, свездена вечер, погоден од рафалот на прекиот воен суд, парадоксално згасна срцето на нашиот Вапцаров, но во тоа мигновение, сред мугрите на новото време, тој израсна во вечна парадигма на балканската и европската книжевност.

² „Огнароинтелигентска“ е и наслов на една Вапцарова песна објавена во збирката *Моторни песни* (1940). Тоа коинцидира и со поетовиот привремен работен ангажман како логач во фабрика и железница.

Никола Вапцаров, „Ложачкоинтелигентска“ во: *Песни*, преп. Томе Арсовски, „Кочо Рацин“, Скопје, 1958, 73.

³ Катја Зографова, *Никола Вапцаров: Преоткриване*, Изток-Запад, Софија, 2009.

2. РЕФЛЕКСИИ

2.1. Ибзен и Вапцаров

Големиот „драматург на светлината“, како што го нарекувале, драмскиот писател Хенрик Ибзен, изјавувал дека, доколку некој сака да го разбере неговото творештво, треба барем малку да знае за Норвешка, за таа кралска земја. За вљубеникот во морето – Никола Вапцаров, не знаеме колку ја познавал Норвешка, но знаеме дека тој, како и Ибзен, ги љубел сонцето и светлината на човечката душа. Месијанската улога на Вапцаров да донесе слобода за човештвото во голема мера се совпаѓа со ибзеновското „жртвување заради спасение“. Иако Никола Вапцаров ни е можеби повеќе познат по своето поетско творештво и неговите *Моторни песни* (1940), во неговата книжевна оставина покрај неколкуте раскази, текстови за деца, есеи и критички статии, се среќаваат и драмата *Деветтиот бран* (1935) и радиописите *Брана* (*Бент*, 1937) и *Очекување* (1938).

Никола Вапцаров многу добро ја познавал модерната драма и ги имал читано речиси сите драми на Ибзен. Впрочем, Ибзеновите јунаци Бранд и Доктор Стокман неколкупати ги споменува во својата драма *Деветтиот бран*.

Драмите на Ибзен: *Бранд*, *Народен непријател*, *Столбови на општеството*, *Домот на куклата*, *Дивата патка*, *Џон Габриел Боркман*, *Дамата од морето*, *Сенишита*, *Хеда Габлер*, *Кога ние мртвите ќе воскреснеме* и други, претставувале голема инспирација за драмското творештво на Вапцаров.

Вапцаровиот книжевен поглед е насочен кон потребата од приближување на уметноста кон стварноста. Како член на редакцијата на весникот *Литературен критик*, во која членуваат и други истакнати писатели, претежно членови на Македонскиот литературен кружок⁴, Вапцаров ги открива своите уметнички погледи. Во текстот „Театар и публика“ Вапцаров зборува дека театарот треба да биде достапен за авторот, но и за пошироката публика, и дека на сцената треба да се поставуваат драми со „живи луѓе“, кои ќе имаат врска со реалниот живот.⁵

Основоположникот на модерната драма Хенрик Ибзен ги негува истите погледи за драмската уметност. Ибзен сака неговиот читател да верува дека она што го чита навистина се случило. Во едно свое писмо Ибзен пишува дека неговите драмски карактери треба да зборуваат на обичен човечки јазик, а не со јазикот на боговите. Ваквите ставови за драмската уметност ги доближуваат авторските поетски на Ибзен и Вапцаров до одреден натуралистички драмски симболизам. Натуралистичко-симболичкиот илузионизам

⁴ Во Македонскиот литературен кружок, покрај Вапцаров, членуваат и писателите: Венко Марковски, Коле Неделковски, Горѓи Абациев, Ангел Жаров, Кирил Николов, Александар Беломорски, Антон Попов, Асен Ведров, Митко Зафировски и Димитар Митрев.

⁵ Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 246.

евидентен и кај двајцата автори се јавува како предизвик да се прифати вистинитоста на драмската илузија.

Доколку ги следиме биографските извори за авторите, доаѓаме до интересни сознанија за генезата на ликовите во нивните драми. Насетувајќи извесна автобиографска подлога во драмското дејствие, можеме да констатираме дека драмата *Деветтиот бран* е вистинско олицетворение на животните околности во кои живеел Вапцаров. Доколку ги следиме биографските податоци за Ибзен, исто така доаѓаме до интересни откритија за ликовите во неговите драми. Самиот Ибзен за себе велел дека наликува на неговиот јунак Бранд во неговите најдобри, но и во неговите лоши моменти во животот. Сенката на гревот и бродоломот на животот постојано ги следи ликовите во драмите на овие автори. Последните драми на Ибзен, *Џон Габриел Боркман* и *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*, зборуваат токму за човекот кој духовно е мртов, бидејќи ја жртвувал љубовта.

Драмското творештво на Ибзен извршило влијание врз повеќе светски драмски автори, како Оскар Вајлд, Бернард Шо, Артур Милер, Мирослав Крлежа и, секако, врз Никола Вапцаров. Првите ибзеновски рефлексии во драмското творештво на Вапцаров ги препознава Георги Караславов. Во неговата книга *Средби и разговори со Никола Вапцаров*, Караславов пишува дека во драмата што самиот Вапцаров му ја донел, во оригинален наслов *Бранот којшто бучи (Вълната която бучи)*, подоцна преименувана од Бојан Дановски во *Деветтиот бран (Деветата вълна)*, препознал ибзеновска атмосфера и извесно влијание од Ибзен.

Гане Тодоровски во предговорот за обемното македонско издание на Вапцаровите *Творби* во 1979 г., под наслов „Животот и делото на Никола Јонков Вапцаров“, ни ги пренесува овие согледувања на Караславов:

Од разговорот за некои Ибзенови драми, разбрав дека мојот соговорник знае наизуст цели пасуси. Говоревме за општествената основа на *Народен непријател*, за драмската сила на *Бранд*, за психолошките потенциности во *Дивата патка*. Вапцаров рече дека тој ги чита со пасија драмите на Ибзен.

(Тодоровски 1979: 31)

Вапцаров бил несомнено под влијание на творештвото на Хенрик Ибзен и на други автори. Од текстовите објавувани во македонската и светската книжевна критика доаѓаме до пошироки сознанија за неговото драмско творештво и за помалку познатите радиодрамы. Познатиот норвешки писател и ибзенолог Мартин Наг прв научно аргументирано пишува за ибзеновските влијанија во *Деветтиот бран* на Вапцаров. На проучувањата на Наг се надоврзува група научници вапцаролози, меѓу кои Катја Зографова и други, чијашто специјалност е скандинавистиката. Тие длабински го истражуваат творештвото на Вапцаров и ја констатираат врската помеѓу Ибзен и Вапцаров.

Хенрик Ибзен е драмски писател кој во своите драми ги анализира социјалните проблеми и недостатоците на модерното општество. Како највисок императив во развојот на човечката личност, и двајцата автори на пиедестал ја поставуваат вистината. Тргувајќи

од влијанието на Дарвиновата теорија дека „сè е во борбата за егзистенција“, јунакот во неговите драми е подготвен на секакви компромиси со цел да ја зачува високата положба во општеството. Лицемерието, лагата, егоизмот, желбата за власт, пари и моќ се дел од особините кои ја уништуваат човековата личност. Со особено тензично психолошко сликање неговите драмските карактери се соочуваат со тајните од минатото и со отсуството на совест за признавање на грешките. Тоа премостување е неопходно за самореализација на човекот и неговото повисоко место во општеството. Она со што секако се согласува и Вапцаров е дека за да се случи каква било општествена промена, неопходно е најпрвин да се случи револуција на човечкиот дух. Затоа што човекот со своите постапки го обликува општеството, но и обратно.

Во однос на просторот, во драмите на Ибзен се забележува дека драмското дејствие претежно се одвива во затворен простор, а потоа се оди кон надворешноста што го симболизира ослободувањето на духот. Со сценографските знаци на претежно ентериерниот простор во кој се одвива драмското дејствие ги воочуваме сличностите и различностите кои се откриваат во Вапцаровата драма *Деветтиот бран* на моменти инспирирана токму од Ибзен. Ликот на Џон Габриел Боркман, во истоимената драма, по долго време живеење во затворен простор, излегува надвор, вдишува чист воздух и умира. Дејствието, пак, во Вапцаровите радиодрами *Брана* и *Очекување* се одвива во еден отворен природен простор, каде што приказната повеќе е ставена во еден битово-социјален контекст. Се откриваат и прашањата за машко-женските врски и прашањето за еманципацијата на жената во општеството. Особено по појавувањето на *Домот на куклата (Нора)* на Ибзен му забележувале за улогата и слободата што ѝ ја доделувал на жената.

Кај Вапцаровата драмска поетика забележителни се и елементите на футуризмот. Исто како и во неговата поезија, Вапцаров води дијалог со машината што го контролира човечкиот живот. Одделни сцени од *Деветтиот бран* и *Џон Габриел Боркман* го навестуваат сакралното соединување на човекот и машината.

Предмет на нашата научна опсервација се структуралните врски помеѓу Вапцаровиот и Ибзеновиот дијалог, драматургијата на стравот што лебди во нивните драми, метафизиката на злото, моментот на катастрофата, откровението и катарзата на главните карактери, драмскиот хаос и распоредот на драмските сили, затворениот и отворениот простор како алузија на слободата, анализата на женските и машките карактери и нивното чувство на (не)припадност на светот, жртвувањето на семејството заради идеалите, верата, скептицизмот, ослободување на личноста, лекот за моралниот гнилеж во општеството, рекогностизирање на елементи на драмскиот натурализам, футуризам, симболизам, метафората на сонцето, светлината и слободата на личноста.

Досегашните одгласи во научната и книжевната мисла, засновани врз претходните истражувања на оваа тема, нудат податоци за постоењето на извесно влијание на Ибзен врз драмското творештво на Вапцаров. Преку анализирање и синтетизирање на аргументите во предложениот драмски материјал, како и преку негово интерпретирање и анализирање, се обидуваме да дојдеме до откривање на херменевтичкиот клуч што ги поврзува двете драмски поетски на драматуршко и компаративистичко ниво.

Драмите на Ибзен ја следат главно синтетичката и аналитичката формула. Светла Черпокова, во исклучително сеопфатниот зборник *Ибзен низ времето*, вели дека „Ибзеновите аналитички драми можат да се поделат во две етапи: *социјално критички драми* и *драми за душата*“ (Черпокова 2008: 193). Таа зборува за примена на два принципа при истражувањето на Ибзеновото драмско творештво: *принцип на археологија* и *принцип на анатомија*. Методот на реконструкција на минатото и методот на деструкција се врши преку анатомичен приказ на патолошките проблеми на личноста и можностите за нивно отстранување. При ова истражување го користиме аналитичко-интерпретативниот, теориски метод базиран врз богата референтна литература, и компаративниот метод.

Преку своето драмско творештво Ибзен отвора голем број прашања кои денес ни се чинат многу актуелни. Прашањата за моралот, честа, алчноста, потребата од ослободување на духот и самореализација на човекот се едни од најчестите во неговите драми. Едно од прашањата што често ни се наметнуваат во Ибзеновите драми *Народен непријател*, *Дивата патка*, *Домот на куклата*, *Џон Габриел Боркман*, но и во Вапцаровите драми, е како да живееме во свет во кој повеќе не постои верба во моќта на изговорените зборови.

Авторите какви што се Ибзен и Вапцаров имаат необично широк поглед на разбирање на светот и човечката душа, затоа толкувањето на нивниот драмски свет нуди многу духовни уживања. И двајцата испишуваат една филозофска приказна за живеењето и умирањето. Во нивните поетски ја среќаваме симболиката на разбрануваното море и бурата како алузија на животот. Во истоимената драма на Вапцаров доаѓањето на „деветтиот бран“ треба да исчисти сè и да го навести доаѓањето на новиот свет.

Комплексната драматичарска техника на Ибзен во голема мера влијаела врз драматургот Вапцаров и претставувала негово креативно огледало во кое може да се огледа при пишувањето и градењето на своите драмски дијалози. Од гледна точка на темите, сижето, драмската структура, градењето на драмските карактери, Вапцаров во драмата *Деветтиот бран* вешто ја следи техниката на Ибзен. Потребата од промени во општеството, личната духовна револуција, ослободувањето на човекот од внатрешните стеги – се главен двигател на дејствието во драмата на Вапцаров *Деветтиот бран* и во радиодрамите *Брана* и *Очекување*.

2.2. Автобиографски елементи во драмските поетски на Ибзен и Вапцаров

Во анализирањето на драмското творештво на авторите Хенрик Ибзен и Никола Вапцаров лесно се откриваат сцени кои се со автобиографски предзнак. Изворната творечка инспирација најчесто доаѓа од животното опкружување и животното искуство на авторите. За мотивот на татковството во драмското творештво на Ибзен пишуваат Иво де Фигуеиредо, Роберт Кориган, Рос Шиделер, Јорген Лоренцен и други. Фигуеиредо верува дека „е можно да се допрат биографските слоеви во делата на Ибзен“ и дека во некои Ибзенови драми постои „поврзувањето на делата и животот“ (Фигуеиредо 2014: 7). Тој претпоставува дека „клучот на внатрешниот живот на Ибзен навистина се крие меѓу редовите во неговите дела, или во нивниот збир“ (Исто: 8). Читајќи ја биографијата на Хенрик Ибзен, и Роберт Кориган е убеден дека „животот на Ибзен и неговите дела се цврсто испреплетени“ (Кориган 1990: 83). Кога се читаат драмите на Ибзен: *Пер Гинт*, *Сеништа*, *Дивата патка*, *Столбови на општеството* и други, како да откриваме дел од приватноста или идентитетот на самиот Ибзен.

Како школуван фармацевтски техничар, Ибзен во младоста немал некоја голема врска со театарот. Но љубовта од детството, кога скришно во својата соба сечел кукли од хартија и правел куклен театар, постојано горела во него. Остварувањето на театарските соншта на Ибзен најпрвин започнува во театарот во Берген, а подоцна и во театарот во Кристијанија (денешно Осло). „Сега куклите од картон биле заменети со луѓе од крв и месо, и како инструктор во своите претстави, имал одговорност решително да ги води“ (Фигуеиредо 2014: 147).

Во драмата *Пер Гинт* се претпоставува дека таткото на Ибзен, „Кнут Ибзен бил модел за Јун Гинт“ (Исто: 7). Во поговорот кон *Пер Гинт*, кој на некој начин претставува „метафора на животот“, Тамара Арсовска забележува дека во драмата *Пер Гинт* „има многу детали од авторовата биографија, а прототипови му се мајка му, татко му, семејството и нордиските митови“ (Арсовска 2009: 135). Автобиографските податоци говорат и за тоа дека после финансискиот крах неговиот татко, покрај со сиромаштија, се соочувал и со низа пороци како алкохолизам, а парите ги трошел на забава и пиене. Затоа се претпоставува дека Кнут Ибзен претставувал еден вид прототип за Ибзен да го изгради ликот на Јун Гинт во драмата *Пер Гинт*. Биографски податоци говорат и за грубиот и доминантен карактер на неговиот татко и за уметничката склоност на неговата мајка, која сликала и го сакала театарот. По напуштањето на домот во 1843 година, кога отпатувал за Гримстад, Ибзен не контактирал многу со неговото семејство.⁶

Мотивите на падот, банкротирањето и желбата повторно да се врати изгубениот углед во општеството се откриваат во драмите: *Дон Габриел Боркман*, *Столбови на*

⁶ За целиот свој живот Ибзен напишал две писма до семејството, едно до чичко му кога починал неговиот татко, и едно до сестра му кога починала нивната мајка.

општеството, Домот на куклата, Сеништа и, секако, од друга страна, во драмата на Вапцаров *Деветтиот бран*. Според Кориџан

банкротирањето што резултира и со отфрлањето од страна на општеството, се појавува во четири негови драми: желбата повторно да се издигне честа на семејството е централна тема на уште две драми, а во осум од неговите драми постојат вонбрачни деца.

(Кориџан 1990: 82).

Темата на вонбрачноста и грижата за вонбрачните деца Ибзен ја застапил во драмите *Столбови на општеството, Дивата патка, Сеништа* и *Дамата од морето*. Од автобиографските сведоштва за Ибзен загадочно звучи податокот дека тој уште како дете се соочувал со гласините дека трговецот Кнут Ибзен не е неговиот вистински татко, туку извесен поет Тормод Кнусен. Самиот Ибзен уште како млад фармацевтски техничар ќе стане татко на вонбрачен син за кого се верува дека никогаш не го запознал, иако плаќал алиментација. Можеби неговата лична судбина ќе стане извор за користењето на темата на вонбрачноста во неговите драми.

Во драмите на Ибзен мотивот на татковството како да се наоѓа некаде во заднина, зад сенката на жената која се себепритува заради опстанокот на семејството. „Ибзен пишува за татковците, за улогата на татковците во однос на нивните деца, и како возрасните луѓе се погодени од односот кон нивните татковци“ (Jørgen Lorentzen, 2006: 817). Во својот текст „Ибзен и татковството“, Лоренцен издвојува три типа на татковци: *патријархален татко, паднатиот татко* и *грижлив но бескорисен татко* (Исто: 821). Татковците од драмите на Ибзен во повеќето случаи имаат изолиран и студен однос кон нивните деца, кој оди дури до жртвување на сопствените чеда. Дефинитивно најстуден и најсурово изграден татковски лик е Бранд, кој го жртвува својот малолетен син Алф. Патријархалниот модел на татко е промовиран од страна на пасторот Мандерс (*Сеништа*) кој учествува во заштита на ликот и делото на веќе починатиот сопруг и татко кој го изневерил семејството. „Градењето на детски дом во чест на капетанот Алвинг има јасна паралела во лажната идеализација на татковската фигура“ (Vjørn Hemmer 2010: 84).

Во драмата *Сеништа* фигурата на таткото е отсутна, постои само сенката и лошиот спомен за него. Госпоѓата Алвинг, за да го заштити синот од неморалниот татко, го пратила на школување во странство. Џон Габриел Боркман претставува олицетворение на „паднатиот татко“ кој банкротирал и ја пропуштил можноста да се зближи со својот син. Боркман грижата за воспитувањето и одгледувањето на неговиот син Ерхард ја препуштил во рацете на жените Ела и Гунхилд. Во драмата *Малиот Ејолф* тетката Аста повеќе води грижа за детето отколку неговите родители. Во драмата *Столбови на општеството* Марта Берник се грижи за Дина Дорф, вонбрачната ќерка на нејзиниот брат Карстен Берник. Берник за малку ќе го жртвува и својот малолетен син Олаф, кој се качил на бродот што не бил во исправна состојба за да исплови за Америка. Пишувајќи за влијанието на дарвинизмот во творештвото на Ибзен, авторот Рос Шиделер за ликот на Берник во драмата *Столбови на општеството* забележува:

Берник негува супериорен патријархален став кон жените. (...) Како што се расплетува заплетот, се открива падот на лажната татковска фигура, не само во однос на градот, туку и во однос на сопственото семејство на Берник, бидејќи неговиот син Олаф не го почитува и планира да избега.

(Shideler 1997: 252)

Во *Домот на куклата* главата на семејството Хелмер се затвора во својата работна соба за да не му пречат децата, додека за нив се грижи дадилката. Во драмата *Дивата патка* е претставена врската татко – син помеѓу Верле и Грегерс, од една страна, и Екдал и Хилмар, од друга страна. Ликот на стариот Верле во *Дивата патка* е олицетворение на авторитарен патријарх, но исто така и на оддалечен татко кој, за да ја спаси сопствената кожа, се оддалечил од својот син Грегерс. Стариот Верле е тип на оддалечен татко без никаква емотивна приврзаност со неговите деца. Стариот калкулант Верле ја дал својата вонбрачна ќерка Хедвиг да ја одгледува семејството на човекот чијашто чест ја уништил. Но, преку финансирање на тоа семејство, ја сочувал својата позиција и углед.

Автобиографските елементи во драмското творештво на Вапцаров, исто така, се лесно препознатливи. Од богатата писмена кореспонденција што ја одржувал Вапцаров со своите најблиски се добиваат сознанија за природата на неговата личност и неговите афинитети. Големата почит што ја имал Вапцаров кон неговиот татко најдобро се открива од писмата и спомените што ги споделува неговата мајка Елена Вапцарова. Авторитетната личност на комитата Јонко Вапцаров била причина Никола Вапцаров да се откаже од сонот да учи литература и да го послуша татковиот предлог да стане добар машински техничар во Морското училиште во Варна. Наспроти строгата и рационална татковска личност, стои ликот на пожртвуваната, тивка и мудра мајка Елена, која го „храни“ синот со литература, сметајќи дека покрај техниката, нејзиниот син не треба да ја загуби духовната личност во себе.

Во текстот „Не е лесно враќањето дома“, Валентина Миронска-Христовска ги потенцира автобиографските елементи во драмата *Деветтиот бран* на Вапцаров. Таа забележува дека

Вапцаровиот однос кон родителите е исто така специфичен. За него мајка му претставувала културно-уметничка духовна институција, кон која чувствувал огромна љубов исполнета со гордост и благодарност за сето она што го научил, додека татко му поради строгоста (инсистирањето да се школува надвор од домот) и кон младиот Вапцаров предизвикал само револт и недоразбирање што предизвикало конфликт.

(Миронска-Христовска 2001: 56)

Стефан Влахов-Мицов за *Деветтиот бран* потврдува дека „има исклучителен автобиографски знак и го разоткрива конфликтот со неговото семејство по две линии: социјална и етничка“ (Влахов-Мицов 2007: 232).

Според зборовите на Елена (*Деветтиот бран*) за важноста на *столбовите на општеството* и *интелигенцијата*, заклучуваме дека драмата на Ибзен *Столбови на општеството* веројатно извршила големо влијание врз Вапцаров.

„За Елена мајка им, најважно е што општеството т. е. неговите столбови, интелигенцијата го осудила. Животната судбина го менува Андреј. Од мечтател станал реалист, љубовта кон скулптурите ја пренасочил кон машините“ (Миронска-Христовска 2001: 57).

Во драмата *Деветтиот бран* го препознаваме митот за прогонување на синот од татковиот дом. Андреј е тој „модерен Едип“ кој во одреден момент од животот мора да го напушти татковиот дом, да скита по туѓина, за да се скрие од срамот што го предизвикал во неговата средина и пак да се врати дома за да ги израмни сметките. Споредувајќи ги драмските ликови на Андреј и Леоне, Миронска-Христовска прави интересна компарација во која ги доближува една до друга драмите *Деветтиот бран* и *Господа Глембаеви* од Мирослав Крлежа. Леоне Глембај по седум години се враќа во својот дом и веднаш предизвикува конфликт со татко си. По долги осум години Андреј (*Деветтиот бран*) исто така се враќа во татковиот дом, иако неговиот конфликт со родителите сè уште не е разрешен. Мотивот на *враќањето дома* кое, се разбира, „не е лесно“, го имаме уште кај Ибзен. Слично со карактерот на ликовите Елена и инженерот Романов, ликот на богатиот Карстен Берник од драмата *Столбови на општеството* спаѓа во онаа група на луѓе кои поради профит ќе жртвуваат сè (Исто: 59).

Истото мислење дека драмата на Вапцаров *Деветтиот бран* е автобиографска го дели и Стефан Коларов:

Мислам дека драмата, што Вапцаров ја напишал во текот на 1935 година е длабоко автобиографска творба. Преку неа тој го резимира изминатиот пат, покажувајќи го своето духовно и идеолошко созревање. Преку ликот на Андреј се откриваат преживеаните противречности, предизвикани од религиозниот морализам, на кој во детството го воспитале неговата баба Милана Вејзова и особено неговата мајка.

(Коларов 1982: 107)

Анализирајќи ги драмските карактери во *Деветтиот бран* Коларов, меѓу другото, пишува:

Надвор од конкретното дејствие тука ја гледаме основната противречност помеѓу погледите на родителите и синот. (...) Некогашниот мечтател кој сакал да стане скулптор сега се враќа како дипломиран инженер. Во разговор со сестра му Лилија тој го нагласува „земното страдање“ кое го натерало да прогледа вистински. Но при средбата помеѓу таткото и синот се појавува основниот конфликт.

(Исто: 107)

Како што претходно констатиравме, фигурата на таткото или мотивот на татковството е присутен во драмските поетика на двајцата автори. Во *Деветтиот бран*

фигурата на таткото е онаа која треба да воспостави ред и хармонија во семејството. „Според стариот Попов, сè дома е ‘разбркано’ и треба да се поправи, да му се најде место – точно и определено, вклучително и на Андреј“ (Емилия Алексиева 2011: 179). Ликот на Борис Попов (*Деветтиот бран*) е лик на грижлив, но бескорисен татко. Борис Попов го разбира својот бунтовен син, затоа што и самиот бил таков во младоста, но сепак застанува на страната на своите работодавци, суровите индустријалци, и прави компромис заради угледот на семејството во општеството. Андреј е налик на авторот Вапцаров, бунтовен борец за слобода, секогаш на страната на работниците. Автобиографското е забележително и во другите ликови од драмата на Вапцаров, особено при креирањето на женските ликови Лилија и Мира. Во ликот на Лилија како да се откриваат одредени карактерни црти од неговата сестра Рајна, додека во ликот на Мира можеби се назира неговата животна сопатничка Бојка.

Додека Вапцаров работел во фабриката во Кочериново во текот на мај 1936 година, се случила експлозија и избувнал пожар. Насетувајќи извесна автобиографска подлога, слична ситуација каква што е наведена во драмата *Деветтиот бран* доживува и Вапцаров. Поради слична хаварија тој ја напушта работата во фабриката во Кочериново. И во многу други сегменти можеме да констатираме дека пиесата *Деветтиот бран* е извориште на сцени поврзани со животните околности во кои живеел Вапцаров. Влахов-Мицов пишува за овој инцидент, потенцирајќи го и името на жртвата, а вистинитоста на оваа случка е евидентирана во неговите писма:

Дејството се случува во една фабрика за кожи каде што синот на директорот му се спротивставува на својот татко и на другите претпоставени од власта поради искористувањето на трудот на работникот, не случајно именуван како Арсо Македонецот.

(Влахов-Мицов 2007: 232)

Мотивот на човекот кој е во постојано бегство е постојано присутен во Ибзеновите драми. Ликот на Пер Гинт од истоимената драма се наоѓа во постојано бегство, патува од едно место до друго, каков што, впрочем, бил и животот на Ибзен. Се чини дека последната драма на Ибзен *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*⁷ содржи најмногу автобиографски елементи. Во разговорот што се води помеѓу Рубек и Маја (*Кога ние мртвите ќе воскреснеме*), таа му забележува дека долго бил во странство. И самиот Ибзен, околу 27 години од својот живот поминал во разни странски држави, меѓу кои Италија и Германија, па дури потоа се вратил во Норвешка. „Постојат многу автобиографски допирни точки, вклучувајќи ја Ибзеновата фасцинација од скулптурите и неговата доживотна амбивалентност кон неговата родна земја. И покрај неговата огромна слава, Рубек е исклучен од неговиот живот и копнее по нешто подобро“ (Pennington / Unwin 2004: 115).

Еден многу интересен автобиографски мотив кој е искористен во драмата *Дамата од морето*, а кој го дознаваме од биографските податоци за Ибзен, е ритуалот на венчавање

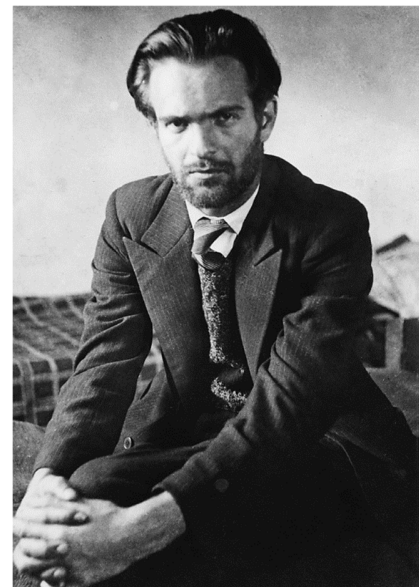
⁷ Хенрик Ибзен во 1899 ја објавил последната драма *Кога ние мртвите ќе воскреснеме* и ја нарекол драмски епilog. Bjorn Hemmer, “The dramatist: Henrik Ibsen”. <[http:// www.mnc.net/norway/ibsen.htm](http://www.mnc.net/norway/ibsen.htm)>

со морето. Од биографијата на Ибзен дознаваме дека тој во младоста се венчал со една од неговите музи Рике Холст и прстените ги фрлиле во океанот. Ритуална и симболична венчавка со морето имаме во драмата *Дамата од морето*, каде што Елида се венчава со непознатиот странец. Тие ги фрлаат прстените во морето и со тоа се обврзуваат на верност.

Во градењето на драмските карактери понекогаш Ибзен користел ликови-модели од секојдневниот живот. „Свештеникот О. Т. Круг од Вестнес, се чини бил модел за парохот во *Бранд*“ (Фигуеиредо 2014: 256). Во принцип, повеќето од неговите ликови се стремат кон желбата за искачување кон височините, кон планините, или се спуштаат кон морските длабочини. Копнежот кон височините го среќаваме кај *Бранд*, *Градителот Солнес*, *Малиот Ејолф*, додека спуштањето кон морските длабочини го среќаваме во драмите *Дамата од морето* и *Дивата патка*.

Идејата за творечкиот човек е еднакво присутна во драмските поетики на Ибзен и Вапцаров. Во драмата *Деветтиот бран* на Вапцаров во ликот на Андреј имаме изградено профил на уметник, скулптор кој сака да го изваја ослободениот човек. Ликовите на скулпторот Рубек од драмата *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*, Алмерс (*Малиот Ејолф*), Солнес (*Градителот Солнес*) се обликувани како ликови прототипови на самиот автор кој исто така целиот свој живот го посветил на уметноста.

Авторите Ибзен и Вапцаров многу добро знаеле дека драмата е, всушност, она што се случува во реалниот живот. Затоа во своето драмско творештво вградиле впечатливи драмски сцени кои се во врска со реалниот живот, со вешто претставување на живи и полнокрвни ликови.



2.3. Креативни рефлексии во драмските поетски на Ибзен и Вапцаров

2.3.1. Влијанијата врз Вапцаров како драматург

Иако Никола Вапцаров повеќе го познаваме како раскошен поет преку неговите *Моторни песни*, во неговата книжевна оставина, покрај неколкуте раскази, есеи и статии, се среќаваат и драмата *Деветтиот бран* и радиопиесите *Брана* и *Очекување*. Од драмскиот опус на Вапцаров единствено драмата *Деветтиот бран* ѝ е достапна на македонската читателска публика. Но, секако, при ова истражување ќе бидат земени предвид и другите две радиодрамски дела, како и Вапцаровите прогресивни погледи за театарот и драмската уметност.

Љубовта на Вапцаров кон театарот и драмската уметност се открива уште од неговите ученички денови. Вапцаров бил привлечен од сценската магија, така што повеќепати учествувал во некои театарски претстави и честопати отворено ја изразува желбата да биде вработен како сценски работник. Васил Тоциновски во текстот „Никола Вапцаров и театарот“ ги наведува средбите на Вапцаров со Димитар Г. Молеров и пишува за неговото влијание врз Вапцаров. Вапцаров уште во младоста покажува голем интерес за драмската уметност, тој добро рецитирал и учествувал во изведбата на пиесите од Молеров *Ајдучка полјана* и *Јуда Искариотски* (Тоциновски 1995: 132).

Уште од најмлади години Вапцаров негува голема љубов кон книгата и татковината. Книжевните критичари Димитар Митрев, Гане Тодоровски и Науме Радически во своите истражувања ја толкуваат врската и вдохновенијата на Вапцаров од светската литература. Вапцаров ја читал поезијата на Мајаковски, но изјавувал дека поблиска ја чувствува поезијата на Пушкин. Коларов нагласува дека Вапцаров ги читал Ботев, Јаворов, Вазов, Елин Пелин, а од странските автори ги читал Виктор Иго, Емил Зола, Алфонс Доде, Хенрик Сјенкевич, Ибзен. Знаел да рецитира стихови од Пушкин, Лермонтов, Бајрон, Шилер, Гете (Коларов 1982: 34). Елена Вапцарова во книгата *Спомени за мојот син* го истакнува интересот на Вапцаров кон творештвото на прозаистот и драматург Максим Горки. „Мојот син ги беше запознал сите работници со животот и творештвото на Максим Горки и тие беа почнале да го разбираат и сакаат“ (Е. Вапцарова 1969: 133).

Во творештвото на Вапцаров се назираат извесни сличности и со полскиот авангардист Константи Галчински и чешкиот писател и драматург Јиржи Волкер.⁸ Галчински во периодот од 1947 до 1953 во списанието *Преродба* секоја седмица објавувал едночинки под општ наслов „Најмалото театарче на светот Зелена гуска ви претставува“.

Тие стотици вдохновени, духовити, возбудливи, смешни драмолети беа многу популарни меѓу младите европски интелектуалци во 1960-тите години. Иако беа пишувани во драмска форма, Галчински не ги поставил на театарска сцена.

⁸ Константи Илдефонс Галчински (Konstanty Ildefons Galczyński, 1905 – 1953), драмски писател, поет, сатиричар, фантаст, надреалист, лирик, ексцентрик, апсурдист.

„Најмалото театарче“ живеело само како литература; тоа беше една од совршените форми на *lesendrame* (драма за читање).

(Љубиша Никодиновски 2007: 137).

Преку своето творештво Вапцаров се обидува да допре до одредени теми од социјалниот и општествениот живот и да изгради силна човечка личност која ќе знае да се спротивстави на сите неправди. Театрологот Мирослава Кортенска во текстот „Другиот Вапцаров“, кој е предговор за ексклузивната книга на Вапцаровите дела под наслов *Бранот којшто бучи*, пишува: „Тој е еден од првите автори на политичкиот театар, како форма на социјално спротивставување и обид за создавање нов културен слој – култура на сините блузи“ (Кортенска 2009: 8).

Сепак, кај Вапцаров е најмаркантно влијанието на творештвото на Хенрик Ибзен. Вапцаров многу добро ја познавал модерната драма и ги имал читано речиси сите драми на Ибзен. Знаел да рецитира цели пасуси наизуст од Ибзеновите драми. Впрочем, во својата драма *Деветтиот бран* неколкупати го споменува Ибзеновиот херој Бранд. Драмите на Ибзен *Бранд*, *Народен непријател*, *Дивата патка*, *Столбови на општеството*, *Џон Габриел Боркман*, *Дамата од морето*, *Сеништа*, *Хеда Габлер*, *Кога ние мртвите ќе воскреснеме* и други, претставувале голема инспирација за драмското творештво на Вапцаров. Токму во ова истражување ги детектираме рефлексите и врските кои се отсликуваат во драмските поетика на овие двајца култни автори.

Конструкцијата на драмскиот дијалог, градењето на сцените, сликањето на драмските карактери, па дури и ентериерниот затворен простор во кој се одвива драмското дејствие, ни се чини дека се елементи кои се како пресликани од Ибзеновите драми во Вапцаровата драма *Деветтиот бран*. Вапцаров е автор кој верува во силата на уметноста и со своето перо сака да го промени животот. Главниот протагонист од неговата драма *Деветтиот бран*, но и цела палета од драмски карактери во Ибзеновите драми, се стремат кон истата цел, да го променат светот и да го направат подобро место за живеење. Во таа смисла, главниот херој во драмата *Деветтиот бран* Андреј е прототип на самиот Вапцаров. Големата мисија што треба да ја изврши Ибзеновиот и Вапцаровиот херој е да го поврати угледот на семејството во општеството, но и да ги разобличи неморалноста, алчноста и лагата. Релациите меѓу мајката и синот добиваат на интензитет особено кога синот е оној кој има задача да го поврати изгубениот углед на семејството во општеството. Релациите меѓу таткото и синот, братот и сестрата и другите односи во семејството и општествената средина, се само основа за едно попродуктивно компаративно истражување.

2.3.2. Осврт и значење на драмските поетски на Ибзен и Вапцаров

Интересно е да се забележи дека Хенрик Ибзен на литературната сцена најпрвин се појавил како поет, а дури потоа како драматичар. Забележливо е дека „Првите драмски творби што ги напишал Ибзен биле поетични, затоа што ‘Ибзен бил поет пред да стане драмски писател, а поет останал уште долго по посветувањето на театарот’“ (Фигуиредо 2014: 53).

Литературната критика во тоа време забележала дека првите драмски дела на Ибзен не биле многу успешни. Драмата *Иванска ноќ* доживеала неуспех, а за *Гозба на Сулхоуг* Ибзен бил обвинет за плагијат. Ибзен ја напишал својата прва драма *Каталина* (драма во пет чина) во 1849 година, а ја објавил во 1850 година, под псевдонимот Брунјолф Бјарме. Како сценски директор во Националниот театар во Берген, ги напишал драмите: *Ноктите на Свети Јован* (1852), *Госпоѓата Ингер од Остерад* (1854), *Гозба на Сулхоуг* (1855) и *Олаф Лилјекранс* (1856). Додека работел како уметнички директор во Норвешкиот театар во Кристијанија, ги напишал драмите: *Викинзите од Хелгеланд* (1858), *Љубовна комедија* (1862) и *Претенденти* (1863). Во 1862 година патувал низ западна Норвешка, собирајќи скандинавски фолклорни песни и фолклорни приказни. Затоа драмите од тој период му се повеќе историски. Заедно со неговиот пријател, познатиот писател Бјернстјерне Бјернсон, во 1859 година го покренале списанието *The Norwegian Company*, посветено на норвешката уметност и култура. За време на неговиот престој во Италија ја напишал драмата *Императорот и Галилеецот* (1873). Првиот позабележителен успех како драмски писател Ибзен го постигнал со драмската поема *Бранд*, а потоа следува *Пер Гинт* (1867). Со преселувањето во Германија го започнува циклусот реалистични драми: *Сојуз на младите* (1869), *Столбови на општеството* (1877), *Домот на куклата* (1879), *Сеништа* (1881), *Народен непријател* (1882), *Дивата патка* (1884), *Росмерсхолм* (1886), *Дамата од морето* (1888), *Хеда Габлер* (1890). Во 1891 година Ибзен се враќа во Норвешка и тука ги пишува драмите: *Градителот Солнес* (1892), *Малиот Ејолф* (1894), *Џон Габриел Боркман* (1896) и драмскиот епилог *Кога ние мртвите ќе воскреснеме* (1899).

Интересно е да се забележи дека Вапцаров, иако посилен во поетското изразување, најпрвин се појавува како драмски автор. Досегашните извори за книжевното дело на Вапцаров насочуваат кон недоволни сознанија во поглед на истражувањето на неговото драмско дело. Прозните обиди и драмското творештво го подготвуваат теренот за неговата прва стихозбирка *Моторни песни* (1940), каде што тој ни се открива како поет со голема величина. Петте кратки раскази, драмата во три чина *Деветтиот бран* и двете радиодрами *Брана* и *Очекување*, како и неколкуте текстови за деца и критички текстови, го оформуваат целосниот творечки профил на писателот Вапцаров.

Меѓу многуте други интерпретативни изненадувања, интересно за нас е откривањето на светлината, морето, чекањето и пролетта како доминантни ибзеновски метафорични нишки во Вапцаровите драмски творби. Мошне интригантна е и метафоризацијата на зборот „пролет“. „Во вапцаровски контекст овој збор е синоним за младост“ (Тодоровски 2005: 55). Сите овие метафори Вапцаров брилијантно ги варира во својот драмски материјал.

2.3.3. Радиодрамското творештво на Вапцаров

Од текстовите објавувани во балканската и светската книжевна критика доаѓаме до пошироки сознанија за Вапцаровото драмско творештво и за помалку познатите радиодрами. Во 1937 година ја пишува радиодрамската едночинка *Брана*, со која учествува на првиот конкурс за радиопиеси објавен од Радио Софија, на кој ја добива втората награда (Георги Господинов 2005: 152).

Тоциновски во текстот „Радиопиесите ‘Брана’ и ‘Очекување’ на Никола Вапцаров“ изнесува сознанија дека радиодрамата за која се сомнева дека постојат повеќе варијанти и која во машинопис ја поседувал пријателот на Вапцаров скулпторот Николај Шмиргела, првично фрагментарно била печатена во весникот *АБВ* во 1979 година, додека целосно радиодрамата била печатена во весникот *Литературен фронт* бр. 27, 1983 година. За добиените награди Тоциновски пишува: „Тој ги добил наградите на двата конкурса, но кога жириго ќе дознаеше кој е авторот, не му ги врачуваше наградите“ (2000: 97). Иако за радиодрамата *Очекување* не постои податок кога е напишана, Тоциновски според шифрата Б. 38 претпоставува дека станува збор за 1938 година.

Бојан Ничев во неговата книга *Вапцаров или нашиот поетичен дијалог со светот* го поставува прашањето за интересот на Вапцаров за радиодрамското творештво. Веројатно Вапцаров бил привлечен од радиото како медиум, од две причини – „дијалогичноста и актуелноста“ (Ничев 1989: 105). Во контекст на развојот на Вапцаров како автор на радиодрами, Ничев „формата на драматичните дијалози“ и „зародишот на дијалогот“, како и сижето на една радиодрама го наоѓа во неговата „Песна за човекот“ (Исто). Дијалогичноста е забележителна во „Песна за човекот“, каде што поетот води дијалог со даматата.

Во драмата *Брана* драмското дејствие се случува на бентот или браната. Според Тоциновски, „Радиопиесата *Брана* претставува импресивна слика за макотрпното катадневие на селанецот и неговата борба со природата“ (Тоциновски 2000: 95-96). Оваа драма на Вапцаров се одликува со голема радиофоничност и во неа авторот запишал знаци за употребата на звучните ефекти, грмотевица, бура, врнење дожд, истрел од пиштол и други шумови, што укажуваат на фактот дека тој добро ги познавал особеностите на радиотворештвото. На браната се слуша шумот на водата која одвај дотекува. Еколошката катастрофа што ги снашла селаните трае предолго и сите се надеваат дека конечно ќе падне дожд.

Следејќи го фабулативниот тек на радиодрамата *Брана* откриваме дека Вапцаров преку градењето на своите драмски карактери, а особено преку ликот на Дино, се залага за социјална правда, дека е против ограничување на слободата на избор и се застапува за правичност и еднаквост на сите единки на колективитетот.

Дино е 28-годишно момче кое е задолжено еднакво на сите да ја распределува водата за полевање во селото. Во сцената кога Рада доаѓа кај својот свршеник Дино, се појавува и 50-годишниот психички нестабилен вдовец Коста, кој е пијан и сака да ја грабне Рада. Конфликтот, расправијата што настанува помеѓу Дино и Коста завршува трагично затоа

што при истрелот од пиштолот ќе настрада Рада. Авторот се служи со две контрастни метафори, „суша“ и „дожд“, кои ја претставуваат емотивната состојба на Коста и Дино. Контрастното сликање на емоциите како што се тагата и горчината поради осаменоста и нереализираната љубов, се рефлектираат во природната појава суша. Во радиодрамата *Брана* пустошот што извира од човековата душа е како пресликан во она што се случува во природата.

Низ мноштво симболи и метафори, со користење на мудрости од ризницата на народниот гениј, создавајќи карактерни ликови и низ драма во која ги обединува поединечното и општото, субјективното со објективното низ релевантните димензии на егзистенцијата, *Брана* е драма на апсурдот и парадоксот, минливоста и бесмислата, драма за доброто и злото, љубовта и омразата. Текст на нагласена поетизација на просторот и времето, настанот и личностите.

(Исто: 96)

Дејствието на радиодрамата се случува во надворешен природен амбиент на полето, каде што се слушаат сите природни звуци и шумови кои ја доловуваат атмосферата. Во првата сцена од радиодрамата авторот го слика напредното сфаќање на Дино за жените. Односот на Дино кон жената е на едно повисоко ниво. Дино имал доверба во Рада штом ја оставил да го чува изворот со водата. Според селанецот Дедо Тодор, жените особено во селската средина не се вредни и достоини да го чуваат редот на изворот со вода. Во радиодрамата има прекрасни натуралистички обоени и романтични сцени. Вдовецот Коста, кој фрлил мерак на момата Рада, е генератор на конфликтот во драмата. Прегореното и осамено срце на Коста наликува на изгореното и исушено поле.

КОСТА: (...) Погледни го, Радо, полето. Изгорело, од сушата изжеднето е. Ми изгорело срцето за благ збор да слушнам.⁹

Авторот ја споредува сушата со изгорената душа на Коста, а долгоочекуваниот дожд дава надеж дека ќе „раззелени“ и расцвета душата на Дино.

ДИНО: Де, да плисне! Да се раззелени полето! Душата да ми се раззелени...¹⁰

За радиодрамата *Брана* на Вапцаров, Георги Господинов пишува:

Експресивната стилистика, којашто радиодрамата ја претпочита, за да го компензира недостатокот на визија, е воведена во целата пиеса и е засилена во моменти на кулминација. Испрекинатите реплики, паузите, искористувањето на тогашниот жаргон се поставени умешно и со мера. Јазикот на хероите, битово стилизиран на места, дава точни персонални карактеристики.

(Господинов 2005: 154)

⁹ Никола Вапцаров, „Брана“ во: *Вълната която бучи II*, Захарий Стоянов, София, 2009, 107.

¹⁰ Исто, 111.

Во втората сцена од радиодрамата *Брана* на еден мелодраматичен начин се прикажува исходот од претходно создадениот конфликт. Рада застанува пред Дино за да го заштити. Избезумениот од пијанство Коста испукува куршум кој место во Дино се забива во градите на Рада. Како што во крајот на драмата *Деветтиот бран* се очекува доаѓањето на деветтиот бран, расплетот на радиодрамата *Брана* е изграден со надоаѓањето на водата во браната.

Долгото очекување промените да се случат е присутно во сите драми на Вапцаров. Долгото очекување на „деветтиот бран“ кој ќе донесе слобода во драмата *Деветтиот бран*, долгото очекување на дождот во радиодрамата *Брана* продолжува во последната радиодрама *Очекување*, каде што се чека доаѓањето на авионот, а со тоа и просперитетната иднина. Во разговорите со неговата мајка Вапцаров отворено го изразува своето воодушевување од авионите: „Каков гениј е човекот, мамо! Да знаеш само што направил. Авиони! Нè качија на еден и навистина – чудесно. Какви се машините, какво е тоа чудо!“ (Е. Вапцарова 1969: 64-65).

Радиодрамата *Очекување* е напишана под инспирација од развојот на техниката и неговиот престој во Морското училиште. „Во текот на август 1929 година, заедно со група морнари од Морското училиште во леталиштето Божуриште доаѓа и Вапцаров. (...) Ги изучува моторите, помага при монтирањето и се интересира за чувството кое пилотите го доживуваат во воздухот“ (Бойка Вапцарова, 1978: 73).

За жал, до денес радиодрамата *Очекување* не е достапна за читателската публика. Затоа истражувањата и сознанијата во однос на ова радиодрамско дело на Вапцаров ни се поскудни и поограничени. Во кратката анализа на радиодрамата Тоциновски забележува:

Завршната сцена на радиопиесата *Очекување* го потврдува авторскиот ракопис на Вапцаров. Симболот и метафората не се само наслов на творбата, туку и нејзина поетика идентични со она во *Брана*. Дејствието се одвива низ дијалог меѓу дедо Грујо, Христо, Крстју и Митко. (...) Се чека авионот кој на сите им бучи во главата... (...) Моторот трешти над нивните глави. А тие се радуваат на напредокот на човештвото.

(Тоциновски 2000: 99)

И самиот Вапцаров имал можност да лета со авион и тогаш неговата лирска душа била пресреќна. Вапцаровата воодушевеност од напредокот на технологијата која може да го освои дури и небесното пространство е прикажана и во песната „Вера“. Во песната „Вера“ (...) „Никола Вапцаров е толку блиску до првиот реален лет на човекот во вселената“ (Тотев 2011: 228).

Додека во радиодрамата *Брана* го слави доаѓањето на водата што значи живот, во својата втора радиодрама *Очекување* Вапцаров го слави напредокот на техниката, на авионите кои претставуваат чекор напред кон иднината на човештвото.

2.3.4. Вапцаровите и Ибзеновите погледи за драмската уметност

Вапцаровиот книжевен поглед е насочен кон потребата од приближување на уметноста кон стварноста. Во студијата „Уметничките возгледи на Вапцаров“ Димитар Митрев за Вапцаров пишува дека тој бил застапник на гледиштето дека е потребно да се создаде „крвно единство меѓу животот и литературата“ (Митрев 1987: 134). Вапцаров настојува во односот меѓу литературата и животот да се издигне принципот на животна вистинитост. Како член на редакцијата во весникот *Литературен критик*, во која членуваат и други истакнати писатели, претежно членови на Македонскиот литературен кружок, Вапцаров ги открива своите уметнички погледи. Тој смета дека, доколку на зборовите им се вдахне живот, литературата ќе биде полесно достапна за луѓето. Во текстот „Театар и публика“, Вапцаров пишува: „Поголем дел од луѓето имаат една секојдневност, една судбина и тие сакаат да го видат на сцената својот живот, оцртан таков каков што е – тежок, загушлив, мачен. Драмскиот автор и сцената треба да ја дадат разврската. Тие треба да ги доловат надежите на мнозинството, да го разграничат она што има лично и општествено значење и да им дадат на луѓето не индивидуалистички миражи, туку една реална вера. А тоа е сеедно како да ја претвориш потенцијалната енергија во кинетичка“.¹¹ Вапцаров се залага за создавање на жива уметност што ќе биде во служба на човештвото. Драмското дело треба да претставува олицетворение или, во друга смисла – имитација на животот. Вапцаровите погледи за театарот искажани во текстот „Театар и публика“ се дека театарот треба да биде достапен за авторот, но и за пошироката публика и дека на сцената треба да се поставуваат драми со „живи луѓе“, кои ќе имаат врска со реалниот живот (Исто: 246).

Основоположникот на модерната драма Хенрик Ибзен ги негува истите погледи за драмската уметност. Ибзен сака неговиот читател да верува во она што го чита, да верува дека навистина се случило. Во едно свое писмо Ибзен пишува: „многу е тешка вештината на пишување со природен, обичен јазик на кој се зборува во вистинскиот живот... Моја желба е да ги претставам човечките суштества и затоа не сакам да ги присилам да зборуваат со јазикот на боговите“ (Slobodan Selenić 1965: 79). Ибзен смета дека неговите драмски карактери треба да зборуваат на обичен човечки јазик. Ваквите ставови за драмската уметност ги доближуваат авторските поетика на Ибзен и Вапцаров до одреден натуралистички драмски симболизам. Натуралистичко-симболичкиот илузионизам кој е присутен кај Ибзен, односно потребата драмската илузија да се прифати како вистина, е евидентен и кај Вапцаров. Впрочем, ликовите од драмите на двајцата автори се против промените што ги носи модерното општество затоа што, за сметка на тоа, се губат вистинските човечки вредности.¹²

¹¹ Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 245.

¹² Во драмската поетика на Вапцаров се евидентни и влијанијата од рускиот футуризам и отпорот против механизацијата на човекот.

2.3.5. Ибзен / Вапцаров: компаративна драмска анализа

Главниот лик Андреј од драмата *Деветтиот бран* на Вапцаров го живее животот на човек со скришено крило. Андреј е млад бунтовник, кој фрла бомба во црква за да го размрда застоеното бласто во општеството, но како жртва остава едно полудено момче. Така тој станува блудниот син кој мора да го напушти своето семејство. Од уметник кој изработува скулптури се образува во инженер кој со многу труд ќе го заврши образованието во туѓина. По неколку години на изолација и искупување на својот грев, Андреј повторно се враќа во татковиот дом.

Ликовите во драмите и на двајцата автори се соочуваат со стравот и грешките од минатото, што како сенка ги демнат и повторно оживуваат. Ваквата тематика најдобро се отсликува во Ибзеновата драма *Сеништа*. Сенките од минатото постојано се враќаат во свеста на ликовите, иако тие сакаат да го закопаат минатото и да живеат во сегашноста. Елена од драмата на Вапцаров очекува нејзиниот син да го поврати изгубениот углед во општеството. На истиот чекор се надева и Гунхилд, мајката на Ерхард од Ибзеновата драма *Дон Габриел Боркман*. Но Ерхард го напушта семејството исто како и Андреј од Вапцаровата драма. Доктор Стокман од Ибзеновата драма *Народен непријател* се бунтува против неправдите и разрушениот морал во општеството. Доктор Стокман верува дека должност на секој граѓанин е да ја соопшти секоја нова мисла на јавноста, и затоа сака да го објави текстот во кој научно образложува што се случува во бањата. Постапката на Андреј никој не ја разбира, но неговата намера била да ја прочисти верата, зашто свештеникот го благословувал убиството на човекот и со ништо не се спротивставил на одлуката на семоќната власт. Доктор Стокман е подготвен да ја уништи илузијата за лажните вредности и да направи духовно прочистување на општеството од лагите. Но народот, или мнозинството во кое постојат помалку свесни луѓе, не дозволува толку лесно да се случат промените. Затоа Доктор Стокман резигнирано ќе ја изговори репликата: „Најсилен човек на светот е оној кој е – сам!“¹³

Кулминацијата на драмскиот конфликт во драмата *Деветтиот бран* на Вапцаров настанува кога се случува хаваријата во фабриката, кога загинува еден работник. Андреј дознава дека животот на работниците е загрозен поради недоволната грижа за исправноста на машините.¹⁴ Инженерот Романов, за да се заштити себеси, поради тоа што купувал евтини запченици за машините, и воедно да го заштити угледот на фабриката, со помош на докторот и крчмарот, конструира приказна дека мртвиот работник наводно дошол пијан на работа. Заради смирување на ситуацијата, инженерот Романов му нуди компромис на Андреј, кој треба да продолжи да работи во фабриката и да се прави како ништо да не се случило. Предложениот компромис е единствениот начин да се промени текот на драмската ситуација. Но проблемот се продлабочува затоа што Андреј не се интересира за пари и положба. Тој не верува ниту во реконструктивните промени во фабриката што му ги ветуваат. Според Андреј, ништо не може да се мери со вредноста на човечкиот живот. Неговата цел, исто како и на докторот Стокман од Ибзеновата драма *Народен непријател*, е да се поправат неправедните работи, а не уште повеќе да се продлабочуваат.

¹³ Хенрик Ибзен, *Народен непријател*, Македонска реч, Скопје, 2010, 129.

¹⁴ Претходно дознаваме дека во фабриката каде што неговиот татко е поставен за директор, нему му е понудено место на инженер.

2.3.6. Символиката на морето и животот како алузија на разбранувано море

Символиката на морето, бурата и воопшто употребата на морската терминологија е присутна во речиси сите драми на Ибзен, но како мотив е земена и во Вапцаровата драма *Деветтиот бран*. Фасцинацијата на Вапцаров од морето била голема. Вапцаров го нарекувале „морјак“. Овој прекар кон неговото име произлегува од една случка кога тој скокнал во морето и спасил една девојка којашто се давела.

Во екстериерниот опис даден од авторот речиси секогаш има слика на разбранувано море, сликано во потемни или посветли нијанси. Насловот на драмата на Вапцаров бил инспириран од сликата на рускиот сликар Иван К. Ајвазовски насловена како *Деветтиот бран*. На сликата на Ајвазовски во потемни нијанси се насликани морнари кои пловат на еден кораб по преживеаните премрежија и кои, иако изнемоштени, го поздравуваат раѓањето на новиот ден. За импресивната сликарска техника на рускиот сликар Иван Ајвазовски може да се каже дека поседува неверојатна „способност да го пренесе ефектот на водата што се движи и на рефлексјата на сонцето и месечината“ (Ајвазовски 1980: 8)¹⁵. Во драмата на Вапцаров постојано се чувствува стравот од доаѓањето на *деветтиот бран*. „Зборот море, како поетска метафора кај него има преносно значење на народ“ (Тодоровски 1979: 47). Животот претставува алузија на разбрането море во вечното синило. „Сината е боја на небото и боја на морето. Таа е боја на два важни архетипови: *небо* и *вода*. Како таква, се поврзува со префиксот *пра*“ (Кристина Николовска, 2018: 131). Ние сме секојдневно лулани од разбрануваните кораби на отвореното и немирно море на животот.

Морската терминологија е содржана уште во самиот наслов на драмата *Деветтиот бран*. Драмите на Ибзен *Дамата од морето*, *Дивата патка*, *Малиот Ејолф*, *Столбови на општеството*, повеќе или помалку, се поврзани со морската терминологија. Елида е опседната од морето, Ејолф е повлечен од морските длабочини, дивата патка е извлечена од морето, Берник е сопственик на бродоградилниште. Со метафората на морето доаѓа и бродоломот. Сликата на Ајвазовски *Деветтиот бран* го прикажува бродоломот и спасените бродоломници. Алмерс (*Малиот Ејолф*) верува дека бродоломот го најавува новиот почеток. Исто како што Андреј верува во силината на бранот што бучи.

АЛМЕРС: Во тој бродолом е нашиот почеток.

РИТА (*налутено*): Оф, фрази! Ние сме сепак луѓе на овој свет.

АЛМЕРС: Но малку сме во сродство и со морето и со небото, Рита.

РИТА: Можеби ти. Јас не сум.

¹⁵ Ајвазовски има неколку впечатливи слики на познатиот руски поет Пушкин покрај морето. А неговата слика *Хаос* папата Григориј XVI ја закачил во Ватикан. Едно од неговите најдобри дела е сликата насловена како *Деветтиот бран* (1850). Ајвазовски го слика морето после доживеаниот бродолом, бродоломниците кои се држат на искршениот јарбол, и сончевите зраци кои го пробиваат водениот хаос и носат надеж за преживување. Карактеристично за неговото сликарство е дуализмот. Во неговото сликарство има слики во топли и светли нијанси и слики во темни и сиви нијанси.
Aivazovsky, Aurora Art Publisher, Leningrad / Pan Books London and Sydney, 1980.

АЛМЕРС: И ти си. И тоа повеќе отколку што мислиш.¹⁶

Од едно писмо пратено до Бојка на 27.10.1932 година од Кочериново, дознаваме дека Вапцаров ја подготвувал драмата *Член 223*. Тој бара од неа во книжарниците да ја побара збирката стихови од Весела Страшимирова¹⁷. Вапцаров ѝ открива дека бил поканет на „Морски зговор“ во Горна Цумаја, каде што ќе се зборувало на тема морето во бугарската литература (*Вълната която бучи*, том 2, 2009: 185).

Во 1932 година во читалиштето во Горна Цумаја Вапцаров го поднесува рефератот за морето „Морето – скица од светската литература“.¹⁸ Во овој реферат Вапцаров „громогласната бура ја доживува како симбол на слободата“ (Коларов 1982: 85). Бурата, освен како симбол на слободата, може да пробуди асоцијаци и на бурата што се појавува во Прометеј, бурата во Фауст, бурата во Манфред. „Основното романтично борбено настроение, со коешто говори, е показател за тоа што се случува во неговата душа...“ (Исто: 85) За симболичниот и сценски приказ на бурата Коларов пишува: „И не само во сценски однос, бурата сама по себе претставува едно ослободување – тресок, тој неверојатен гибелен шум не ја изразува ли борбата, борбата со старото, борбата со вечните компромиси на животот, борбата со етикетите и суровите догми, борбата за нови луѓе, нови потпори нови форми на живот!“ (Исто: 85)

Во фрагментот од рефератот објавен во книгата на Бојка Вапцарова, Вапцаров имал намера да ги застапи и авторите како Келерман, Шели, Бодлер, Стриндберг, Бајрон, Ибзен, но како што самиот вели, немал време. Вапцаров сака да пишува за „она море кое не се обединува во формули и цифри, она недоловливо, неодредено, всемирно, кои некои го нарекуваат мистицизам, други таинственост, трети космичка сила, четврти – бог. Но за Вапцаров морето е убавина“ (Б. Вапцарова 1978: 106).

Во Ибзените драми среќаваме честа употреба на симболично-поетската фигура на зборот „бура“. Во дијалогот што го водат Бранд и Селанецот, се споменува како двајцата одат низ бурата што го симболизира човечкиот живот. Ликот од истоимената драма *Бранд* е човек што се жртвува за своите идеали, со главна цел да го спаси светот и човечката душа.

Во *Деветтиот бран* на Вапцаров морето е буревесник на промените. Инспиративните Ибзенови морски мотиви деривираат кај Вапцаров и веројатно затоа тој дава сценско напатствие како декоративен елемент на десната заднина од сцената да биде закачена слика која претставува бурно море.

¹⁶ Henrik Ibsen, *Little Eyolf*, translated by William Archer, прев. од англ. С. Тренчовска. <<http://www.gutenberg.org/files/7942/7942-h.htm>> пристапено на: 22.01.2021.

¹⁷ Авторката Весела Страшимирова пишува текстови за морето *Бакнеж над брановите* (раскази, 1934) и *Крајморски песни* (стихови, 1941).

¹⁸ Рефератот бил напишан во три ученички тетратки, предадени од Бојка Вапцарова, кои се чуваат во Куќата-музеј „Никола Вапцаров“ во Софија.

2.3.7. Метафизиката на злото и метафората на светлината

Метафизиката на злото, која во повеќе случаи извира од општеството, е евидентна во драмата *Деветтиот бран* и радиодрамата *Брана* на Вапцаров, но и во Ибзеновите драми *Бранд*, *Народен непријател*, *Хеда Габлер*, *Малиот Ејолф* и други. Елаборирајќи ја оваа појава, Чобанов пишува: „Виновно за злото е општественото и социјалното уредување на светот, а самиот човек не носи одговорност.“¹⁹ Лошото општествено уредување се доживува како извор на злото. „И ако доброто е во човекот, а злото во социумот, тој социум треба да се промени, а со тоа автоматски и беспоговорно и човекот.“²⁰ Наспроти *метафизиката на злото* која лебди меѓу драмските карактери, во драмите на култните автори Ибзен и Вапцаров речиси секогаш се пробива зракот на светлината и надежта. Метафората на сонцето, светлината и слободата на личноста се исто така предмет на анализа. Самиот Вапцаров во едно писмо до својата сакана Бојка Димитрова себеси се нарекува *човекот чијашто душа се стреми кон сонцето*.²¹

Во книгата *Мама* на Рајна Вапцарова, авторката ги потенцира зборовите кои ги изговорила нејзината мајка при раѓање на нејзиниот брат Никола. Никола „дошол на свет заедно со сонцето, со првиот зимски сончев зрак и затоа околу себе ќе прска светлина и топлина“ (Р. Вапцарова 1981: 30). Метафориката на сонцето и светлината е присутна и во повеќето драми на Ибзен. Во драмата *Сеништа* од Ибзен, госпоѓата Алвинг констатира дека „сите ние толку бедно се плашине од светлината“.²² Од друга страна, на смртна постела нејзиниот син Освалд постојано повторува: „Мајко, дај ми го сонцето!“²³ Кориган пишува за госпоѓа Алвинг: „Ние сакаме да почувствуваме дека светлината и сонцето ќе ја имаат моќта да ги спржат сеништата во нејзината душа. Госпоѓа Алвинг, исто како и Освалд кој е најважниот видлив симбол на сеништата, е жртва на нешто што е надвор од нејзината контрола“ (Кориган 1990: 91).

Потрагата по сонцето и светлината е исто како потрагата по вистината и смислата на животот. Освалд од драмата *Сеништа* наликува на милионерот кој го присвоил сонцето од расказот на Јиржи Волкер „За милионерот кој го присвоил сонцето“ („O milionáři, který ukradl slunce“, 1921), надевајќи се дека ќе ја излечи својата болест. Но на крајот заклучокот е сличен како оној на Јордан Добрески во поговорот од Волкеровите *Сказни*, дека „ако посегнеш по туѓата среќа, ако сакаш само ти да живееш на овој свет, тие желби ќе те уништат пред да ти се остварат“ (Добрески 1978: 33-34). За метафориката на светлината Иван Гранитски пишува: „Вапцаров го гледа човекот како суштество извајано од светлина. Кај него светлината и сенката доаѓаат од вербата и невербата“ (Гранитски 2009: 8).

Во своите писма Вапцаров ја нарекува Бојка сончево девојче и ѝ препорачува да ја чува светлината. Атанас Лазовски ја образложува визијата на Вапцаровата светлина:

¹⁹ Георги Чобанов, *Физика и метафизика на злото у Џовков и Вапцаров*.
<<https://liternet.bg/publish/gchobanov/jov-varc.htm>>

²⁰ Исто.

²¹ Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 281.

²² Хенрик Ибзен, *Сеништа*, Македонска реч, Скопје, 2011, 51.

²³ Исто, 93.

„Вапцаров на многу места говори за светлината внатре во човекот“ (Лазовски 2009: 9). Наспроти големата фасцинација од светлината, кај него се буди оправдан страв од сенките кои можат да ја засенат и затемнат светлината.

Во писмото до Бојка од 10 ноември 1932 година, Вапцаров пишува: „Ти пишувам од царството на машините. Часот е 4 наутро, се вртат осветлени од електричните ламби и фрлаат сенки, наликуваат на сеништа. Но за сеништата не сакам сега да ти пишувам. Никогаш нема да ти пишувам за моите сеништа – не сакам да ти ја помрачувам душата. И мојата душа не сакам сега да ја помрачувам со нив. Сакам да биде светло. Ете приближува 8. Во очите ќе ни бликне светлина. Ја чуваш ли светлината, Боја?“ (Б. Вапцарова 1978: 111.) Светлината е радоста на нивната љубов, која може да биде засенета од сенките. Вапцаров во писмото од 11.12.1932 година, повторно гонет од сенките, пишува: „Страв ми е од сенките, Боја... Сакам светло, пролетно утро...“ (*Вълната която бучи*, том 2, 2009: 187)

Поврзаноста на Вапцаров со огнот ја откриваме од податокот дека еден дел од својот живот Вапцаров работел како огнар во фабриката. Но многу поважно е тоа што Вапцаров е носител на оној најзначаен духовен животворен оган. Додавајќи му се епитетот „огнароинтелигент“ кон неговото име, Коларов за него пишува дека е „вистински огнар и на своето време“. Според Коларов, „Тој дава нов оган на нашата поезија, и ако ја наречеме пламена, тоа неоспорно се должи на неговото горење, на неговиот духовен и емоционален пламен“ (1982: 8).

Српскиот поет Адам Пуслојиќ во песната „Под тешкиот поглед на Вапцаров“ (1987) на лирски начин имагинарно му се обраќа на Вапцаров во мигот на стрелањето, кажувајќи му дека сега е жив засекогаш:

*Ќе живее твоето чело.*²⁴

Како некој модерен Прометеј, чуварот и потпалувачот на огнот Вапцаров несребично ја споделува топлината на спознанието преку неговата духовна оставина на светот. Светлината на Вапцаровата личност никогаш нема да згасне, затоа што секој збор од неговото вонвременско творештво одново потпалува нов оган и прска нова животворна светлина што кај неговите читатели ги отвора сите духовни сетила.

²⁴ Адам Пуслојиќ, „Под тешким погледом Вапцарова“ во: *Крвоток*, Просвета, Београд, 1987, 47.

3. ДРАМАТУРГИИ

3.1. Архитектониката на драмите на Ибзен и Вапцаров

Архитектониката на драмите на Ибзен и Вапцаров нуди инвентивни драматуршки решенија. Во текстот „Ибзен како сценски работник“ Тенант забележува дека „Ибзен во една пригода зборувал за себе како градител, и не постои сомнеж дека тој имал високо чувство за драматичност во архитектурата“ (Tennant 1965: 38). Уште во своите млади години мајсторот на драматургијата Ибзен својата драматуршка техника ја градел врз правилата на Ежен Скриб и неговата „добро скроена пиеса“ (*la pièce bien faite* или *well-made play*). „Во 1851 година влијанието на Скриб беше во подем, и Ибзен научил многу вештини од современиот француски драматичар“ (Roe W. Frederick 1905: 307).

Уште кога работел во театарот во Берген (1852), Ибзен добил понуда за студиски престој во Копенхаген за да се стекне со знаења од позиција на сценски менаџер и продуцент. Таму имал можност да ги гледа сценските изведби на Шекспировите драми *Крал Лир*, *Ромео и Јулија* и други. Но исто така, „ги видел драмите на Скриб и се восхитувал на нивната сценска структура“ (Tennant 1965: 30). Покрај тоа што се восхитувал и учел од драматичарската техника на Скриб, учел и од Шекспир. Шекспировата драматургија извршила извесно влијание врз Ибзеновата техника. Кохт пишува за сличностите на Ибзеновата драма *Летна вечер (Midsummer Eve)* и Шекспировата *Сон на летната ноќ*. Иако според Едмунд Гусе *Лејди Ингер* претставувала повеќе „романтична вежба во манирот на Скриб“ (Kohrt 1965: 46), тој шекспировското влијание во драмата *Лејди Ингер (Lady Inger)* го доведува во релација со *Макбет*. Шекспировското влијание може да се насети и во драмите *Викинзите од Хелгеланд* и *Џон Габриел Боркман* (Исто). Кога станува збор за техниката на сликање на карактерите, Кохт забележува дека „Ибзен повеќе од Шекспир го користел методот на илустрирање на различни карактери преку нивно спротивставување во ривалство или конфликт“ (Исто: 50). Ибзен ги спротивставува неговите карактери најчесто во тројки. Триаголникот меѓу Нора, Торвалд и Доктор Ранк; Ела, Боркман и Гунхилд; Ирене, Рубек и Маја.

Во неговата продуцентска тетратка (1852 – 1854), што се чува во Музејот во Берген, се добиваат податоци за неговата драматуршка техника. Со цел да постигне „илузија на реалност“ (Tennant 1965: 32), кога ги осмислувал сцените, Ибзен цртал дијаграми и пишувал забелешки. Дијаграмите биле пополнети со „позициите на карактерите, чишто движења биле означени со непрекинати линии“ (Исто). Во едно писмо до Август Линдберг²⁵ за поставувањето на *Дивата патка*, Ибзен пишува за неговата способност: „Ги поставувам како сè да сум видел претходно уште кога ги пишувам“ (Исто: 32). По повторното враќање на Ибзен дома, неговите продуцентски белешки покажуваат дека „го усвоил значењето на сценските ефекти“ (Исто: 33).

²⁵ Август Линдберг е шведски актер, продуцент и режисер.

Во неговото тежнеење да создаде вистинска реалистична илузија, осветлувањето на сцените биле исто така многу значајни. При поставувањето на актерите на сцената Ибзен има своја стратегија. „Предниот план е единствената област на сцената на која актерите се појавуваат и нивната големина секогаш е во соодветна врска со сценографијата“ (Исто: 36).

Една од карактеристиките на „добро скроената драма“ на Скриб, а кои често ги применува Ибзен, се следењето на причините и последиците за сторената грешка или настанатата ситуација. Како и Скриб во одредени моменти, и Ибзен често ја користи техника на солилоквиум. Публиката ја знае тајната и го чека ефектот од тоа. Публиката ја знае тајната на Нора пред да ја дознае Торвалд. Според правилата на „добро скроената драма“ на драматичарот Ежен Скриб, во структурата на драма од пет чина во првиот чин е инициран конфликтот. Во вториот и третиот чин акцијата преминува во атмосфера на градење на тензична ситуација, која потоа се менува од добро во лошо. Во четвртиот чин, што го нарекува „чин на топката“, на сцената се наоѓаат ликови кои се во почетокот на некаков скандал. Работите тргнуваат во негативна насока за протагонистот. Климаксот се случува во овој чин. Во петтиот чин сè е надвор од логиката. Во финалната сцена сè се смирува. Сите си заминуваат од театарот задоволни.

Драматуршката архитектоника на Ибзен се одликува со повеќе белези. Најзначаен белег во драмите на Ибзен, според Лиз Молер, е техниката на повторувањето. „Повторувањето несомнено е едно од многуте важни структурални шеми во прозните драми на Хенрик Ибзен“ (Møller 2001:7). Молер подвлекува дека:

Основно за Ибзеновата книжевна и драматуршка техника е користењето на одредени слики кои преку повторувањето стануваат симболи. (...) Преку повторувањето оваа слика станува централен симбол на драмата содржејќи ги сите наративни врски на фабулата и рефлексивната на преплетените судбини на карактерите во драмата.

(Исто: 7)

Тематското повторување се однесува на скриениот грев од минатото, убиството на љубовта, убиството на душата, борбата со самиот себеси, жртвувањето заради идеалите, сопарништвото меѓу жените, нереализираното мајчинство, опседнатоста на уметникот со своето дело и, на крајот, ослободувањето на човекот. Повторувањето се јавува и во градењето на профилот на драмските карактери. Двете сестри Ела и Гунхилд (*Џон Габриел Боркман*) и Лона и Бети (*Столбови на општеството*) се прикажани како сопернички кои се борат за еден маж. Ликовите на децата Ерхард, Хедвиг, Олаф, Алф, Ејолф се профилирани како жртви на недоразбирањата на возрасните. Грижата за вонбрачните деца како еден од најчестите мотиви во драмите на Ибзен се повторува во драмите *Сеништа*, *Хеда Габлер*, *Столбови на општеството*, *Дамата од морето*.

Во драмата *Кога ние мртвите ќе воскреснеме* за уметникот Рубек неговите уметнички дела се неговите деца. Ирене го обвинува Рубек дека ја убил душата во неа, затоа што секој што ја сакал бил оштетен за возврат. Во драмата *Хеда Габлер* ракописот од необјавената книга на Ејлерт Левборг е уништен од страна на Хеда Габлер. Уништувањето

на уметничкото дело е варварски чин кој го фрла во целосен заборав уметниковото постоење.

Ибзен е мајстор во поставување на проблеми, но решавањето на поставената проблемска драмска ситуација се покажува после вешто изведената драмска перипетија.

„Ибзените блиски контакти со театарот и со публиката резултирале со тоа што на крајот од декадата, го направиле *мајстор на драматургијата*“ (Рое 1905: 307). Драмските дејствија исполнети со емотивен набој го прават драматург на душата. Токму фокусирањето на емоциите кои цело време биле скриени длабоко во душата ја носат драматичната атмосфера во неговите драми. Како модернист кој внесувал неочекувани перипетии во конструкцијата на драмата, критиката особено со интерес ги следела неговите драматуршки потези. „Критичарите на тоа време биле мошне свесни за конвенциите на драмскиот жанр, затоа многу се интересирале за Ибзеновото искушување на овие конвенции – како пребрзата перипетија, користењето на симболите и двосмислените дијалози“ (Фигуеиредо 2015: 459).

Ибзен не само што е градител, архитект, конструктор на драмата, тој е еден вид на археолог кој вешто копа по совеста на минатото на неговите карактери.²⁶ Драмите на Ибзен се карактеризираат со речиси анатомско прикажување на скелетот на настаните.

Една од техниките што Ибзен ја користи во неговите драми е скандалот. Кориган забележува дека „Ибзен е мајстор во создавањето мали шокантни настани“ (Кориган 1990: 88).

Следејќи го примерот на Ибзен, когошто го нарекувале „мајстор на скандалот“, Вапцаров во својата драма *Деветтиот бран* како интересна и ефективна драматуршка алатка го искористил скандалот. Со скандалозното фрлање на бомба во црквата настанува дисбалансна ситуација која тешко може да се поправи. Стравот од неизвесноста го засилува патот кон перипетија и расплет на драмското дејствие. Драматургијата на стравот која се чувствува во Ибзените драми *Сеништа*, *Малиот Ејолф*, *Хеда Габлер*, *Дивата патка*, *Домот на куклата* и, секако, во драмата *Деветтиот бран* и радиодрамата *Брана* на Вапцаров, произлегува од најголемиот страв на човекот – од самиот себе. Затоа што, како што вели Јалмар (*Дивата патка*), „најголемата битка е човек да се победи себеси“. За тоа треба жртвување. Иако на моменти се чувствува атмосферата на интригантност, контроверзност, па дури и шокантност, Ибзените главни карактери се борат до крај за своите права. Нора се победила самата себе, се изборила за правото на сопствена личност која нема да биде контролирана од другите. Освалд (*Сеништа*), исплашен од смртта, го бара спасението во сонцето и светлината. Доктор Стокман се изборил со самиот себе и си останал доследен себеси како човек и како професионалец. И покрај стравот дека ќе изгуби сè во животот. Неговата должноста како лекар и како човек ја ставил на прво место. Стравот на Доктор Стокман е дека болеста од бањата може да го зафати целото општество. Неговата констатација е точна. Сите морални нечистотии веќе испливале на површина, се разлеале и го разболеле целото општествено ткиво. Берник (*Столбови на општеството*), по цели 15 години прикривање на вистината, се изборил со самиот себе. Хедвиг за малку ќе ја жртвува

²⁶ Археологијата како наука се занимава со реконструкција на фактите и настаните од минатото.

својата патка, но во последен момент се жртвува себеси. Хеда Габлер не сака судијата Брак да ја држи во заробеништво и потчинетост затоа што ја знае вистината дека таа му го дала пиштолот со кој се самоубил Ејлерт Левборг. Во нејзиниот лик има некаков необичен фанатизам. Кога ќе почувствува дека нејзината личност е заробена, таа самата себе се ослободува. Со заминувањето на Хеда зад завесата, таа го навестува своето повлекување од сцената на животот. Хеда навестува дека не сака повеќе да биде дел од играта на животот. Во драмата *Хеда Габлер* забележливи се елементи на трилер, особено во конструирањето на заплетот. Тука се поставува прашањето за скриените мотиви на Хеда да го поттикне Ејлерт Левборг да се самоубие со пиштолот што таа му го дала. Хеда дури иронично му вели дека тоа треба да го направи со стил. Сцените со самоубиството на Хеда Габлер и падот на Градителот Солнес достигнуваат високо ниво на климакс на сцената.

„Во конструирањето на климакс – сцените и изведувањето на драмската акција од драмските емоции, Ибзен покажува ист вид на вештини како Шекспир и работи по исти методи за постигнување на вистинско драмско единство“ (Price R. Thomas 1894: 263). Драмската иронија во драмите на двајцата автори се огледа во тоа што се случува егоистите да проповедаат моралност, а моралистите егоизам. Егоистички градените драмски карактери како Бранд, Берник, Торвалд, Греггерс (Ибзен), а од друга страна Вапцаровите ликови инженерот Романов и Елена Попова (*Деветтиот бран*) проповедаат лажен морал. Иронијата на доктор Ранк во *Домот на куклата* е поврзана со маскирањето. Доктор Ранк, шегувајќи се на своја сметка, вели дека на наредниот маскенбал ќе биде маскиран со качулка на глава и ќе биде невидлив. Доктор Ранк го замислува животот како трагикомедија, затоа самиот си поигрува со сопствената смрт. Боркман (*Џон Габриел Боркман*) исто така го доживува животот како трагикомедија. Трагикомичноста се гледа и во постапката на Ерхард, кој се весели на забавата на човекот кој го уништил неговиот татко. Трагикомична е играта на Нора кога ја игра тарантелата, а во нејзината душа се подготвува бура. Театралноста во бракот на Нора и Торвалд на крајот се разобличува. Зад прекрасната фасада на идиличен живот се криеле само рушевини. Драмската иронија се огледа во ликот на инженерот Романов кој се потсмева на својата болест, но и ладнокрвно го доживува загинувањето на работникот.

Ибзените и Вапцаровите јунаци се одликуваат со импулсивност во нивните карактери. Импулсивното нафрлање на вдовецот Коста врз младата девојка Рада (*Брана*) и импулсивноста на Андреј (*Деветтиот бран*) е толку голема што доведува до непромисленото фрлање на бомба токму ноќта на Христовото воскресение. Ибзените женски карактери како Нора, Хеда Габлер, Хедвиг и други се одликуваат со непромислени, импулсивни и скандалозни постапки. Нора го напушта својот сопруг и своите малолетни деца. Џон Габриел Боркман, воден од силната желба за моќ и положба во општеството, прави проневера на милионски суми од банката и се откажува од жената што ја љуби. Берник (*Столбови на општеството*), за да го спаси семејниот бизнис, се откажува од Лона, жената која ја љуби, а се жени за нејзината сестра Бети, која го наследила богатството од нејзината тетка.

Драматургијата на Ибзен се одликува со интересни експериментални сценски ефекти. Ибзен нуди интересни архитектонски решенија во драмата *Дивата патка*. За да се дојде до таинствениот таван, се отвораат двојни врати. „Неговото инсистирање на архитектурата започнува со *Домот на куклата*. Во овој случај собата има четири врати, секоја од нив има своја функција“ (Tennant 1965: 38). Сценографијата во *Домот на куклата* има четири врати, соби со ѕидови и прозорци. Една врата води кон претсобјето, друга кон работната соба, помеѓу има клавир, врата кон кујната и спалната соба и кон детската соба. Како што се отвораат вратите на вистината, така се отвораат слоевите на човечката потсвест. Внатрешната сценографија е комбинирана со надворешност со цел да се создаде илузија на четвртиот ѕид. Во драмата *Џон Габриел Боркман* од внатрешната сценографија се излегува кон надворешна сценографија. Целото дејствие се одвива во затворен простор. Како што се оди кон расплетот, Боркман ги отвора вратите и излегува надвор со цел да се ослободи од стегите на сопствената личност и да вдише свеж воздух.

При подготовката на ТВ-драмата *Сеништа* во режија на Душан Наумовски, сценографот Методија Ивановски-Менде доследно го почитувал ибзеновскиот стил на сценографијата (Иван Ивановски 1994: 45). Една од задачите на Ибзен како драматург била да постигне ефективен сценски илузионизам. Селениќ објаснува: „Складот на ангажманот и формата може да се нарече драмска илузија или драмско-театарска илузија која гледачот ја прифаќа како целина“ (Selenić 1965: 87).

Во *Домот на куклата*, преку фокусирање на поштенското сандаче кое го крие таинственото писмо, Ибзен сака да создаде реалистична илузија пред публиката. Нора преку моќта на заведувањето се обидува да го одложи моментот на дознавање на вистината. Пред Хелмерс Торвалд да го отвори писмото, бара да се изгасне ламбата во ходникот. Досетливиот Ибзенов сценски ефект со светнување и гаснење на светилките, овозможува за момент да се земе воздух, пред да се открие вистината.

Понекогаш, Вапцаров како драмски наратор директно го цитира ибзеновскиот мотив:

ПОПОВ: (...) Знаеш ли Андреј, јас би сакал ти да го извајаш Бранд, со развеани коси, во моментот,кога го минува распенетиот фјорд...²⁷

²⁷ Никола Вапцаров, „Деветтиот бран“ во: *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 189.

3.2. Аналитичната драматичарска формула на Ибзен и Вапцаров

Хенрик Ибзен е автор не само на синтетички, туку и на аналитички и ретроспективни драми. Аналитичката драматичарска формула подразбира дека она што се случува во сегашноста настанало како последица на она што било во минатото. Драмите на Ибзен во поголем обем ја следат аналитичката драматичарска формула. Аналитичните драми на Ибзен, според Черпокова, се вбројуваат во две етапи: *социјално-критички* и *драми за душата* (Черпокова 2011: 193). Во социјално критички драми би ги вброиле *Народен непријател*, *Столбови на општеството*, а во драми за душата *Домот на куклата*, *Росмерхолм*, *Малиот Ејолф*, *Дамата од морето*, *Росмерсхолм*, *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*. Владимир Краљ подвлекува: „Сите општествено-критички и психолошки драми на Ибзен се аналитични“ (Vladimir Kralj 1966: 71). Аналитичната техника на драмата ја одликува драмска структура во која настаните од минатото се прераскажуваат преку монолозите и дијалозите што ги говорат ликовите. Понатаму Краљ ја објаснува оваа драматичарска техника: „Аналитичката техника на драмата е склоп на драмата која на сцената не ја прикажува предисторијата на драмското дејствие, туку само оние делови од историјата зад кои непосредно доаѓа до конфликт, а потоа и до катастрофа“ (Исто: 71). Во драмата *Домот на куклата* од Ибзен и *Деветтиот бран* од Вапцаров преку ретроспективните дијалози доаѓаме до сознанија за минатото. Враќањето на Андреј (*Деветтиот бран*) дома, враќањето на Освалд (*Сенишита*) пополека го откриваат она што било привремено закопано во ковчетот со тајни. „Во Ибзеновите лајтмотиви продолжува да живее минатото, тоа се доловува со тоа што се споменува“ (Peter Sondi 1995: 28). По разгорувањето на конфликтот, протагонистите во драмите *Нора*, *Хеда Габлер*, *Сенишита*, *Џон Габриел Боркман* се соочуваат со катастрофален крај.

Ибзен ја негува ретроспективната техника позната уште од старогрчките драми. Мирна Стевановиќ и Софија Кристенсен, во поговорот за белградското издание на Ибзеновите *Одбрани драми*, забележуваат дека „Ибзеновите драми често имаат елементи на мистерија и развиваат скоро иста напнатост и неизвесност пред расплетот како тогаш, но и сега популарни дела од криминалистичката фикција“ (Stevanović, Kristensen 2014: 244). Во драмата *Хеда Габлер* чинот на самоубиството на Хеда е мистериозен и неочекуван. Но токму таквиот неочекуван крај ги прави неговите драми модерни и актуелни и во денешниот миг.

„Не е потребно да се докажува фактот дека *аналитичката техника* кај Ибзен не е поединечен феномен, туку начин на конструирање на неговите модерни драми...“ (Peter Sondi 1995: 23)

Драмската експозиција во Вапцаровата драма *Деветтиот бран* започнува со тежината на еден претходен багаж од минатото кој предизвикал катастрофа во семејството. Експозицијата е воведот во драмата, почетниот импулс. Според Краљ,

задачата на експозицијата е да ги запознае гледачите со ликовите во драмата кои ќе го водат драмското дејствие и со нивните карактери, со тоа како тие личности

подоцна во дадена ситуација ќе се однесуваат. (...) А добрата драмска експозиција, без оглед на својот обем, мора да биде не само информативна туку истовремено и сама по себе драматична. Такви драматични експозиции наоѓаме често кај Ибзен, таква е сцената помеѓу госпоѓа Алвинг и пасторот Мандерс во *Сеништа*, сцена која не е само разговорно откривање на мачното минато, туку истовремено и возбудлив дијалог, полн со меѓусебни префрлања во однос на минатото, обострано нанесената неправда, дијалог кој допира директно во сценската сегашност.

(Kralj 1966: 73-74)

Анализата на претходниот живот на Нора, ги појаснува работите. Ист е случајот и со анализата на интригантниот карактер на Хеда Габлер. Ликовите како Елена и Андреј (*Деветтиот бран*) секој од свој агол ги анализираат минатите состојби. Ликот на мајката Елена прави аналитичен пресек што сè требала да помине сите тие години кога нивното семејство било осудено од општествената средина. Андреј ја анализира неговата страна од приказната и неговите животни предизвици поврзани со „далгата што бучи“.

АНДРЕЈ: Деветтиот бран?... Деветтата далга? Иде како мене?.. Не, јас не сум деветтиот бран. Јас сум само еден предвесник – талас, една мала далга, која што иде пред неа. Но се слуша некаде нејзиниот шум. Шумот на далгата што бучи. На далгата што доаѓа... Деветтиот бран... И тогаш татко, „гнилиот кораб“ коработ со стаорците нема да го издржи нејзиниот удар. Компромисот, сам по себе ќе остане излишен... Сега догледање. (*Тргнува*)²⁸

Низ горенаведените примери согледаваме дека во драмската експозиција и преку дијалогот, Ибзен и Вапцаров постигнуваат длабок аналитичен пресек на душевните треперења на нивните автентични протагонисти, што значи дека двајцата автори имаат слична аналитичка формула при прикажувањето на емоционалниот, социјалниот и критичкиот порив на нивните драмски карактери.



²⁸ Никола Вапцаров, „Деветтиот бран“ во: *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 241.

3.3. Драматургијата на Ибзен и Вапцаров како врвна естетска, креативна и психолошка лабораторија

3.3.1. Македонскиот литературен кружок како книжевна лабораторија за себеосознавање

Како член на Македонскиот литературен кружок (1938 – 1941) и член на редакцијата на весникот *Литературен критик*, Вапцаров ја нагласува потребата од создавање на литература што ќе извира од животот. Во услови на нерешени национални прашања, Македонскиот литературен кружок во тоа време претставувал книжевно-научна лабораторија за многу надежни имиња, како Антон Попов, Коле Неделковски, Венко Марковски, Ѓорѓи Абациев, Димитар Митрев и други кои ги прават првите литературни обиди на јазикот на кој зборуваат и пишуваат. Во книгата *Македонскиот литературен кружок, Софија 1938 – 1941, Документи*, приредена од Тоциновски, се наведува дека во 1938 година „во домот на Асен Шурдов-Ведров, млад поет и студент по литература, одржано е основачко собрание на Македонскиот литературен кружок“ (*Македонскиот литературен кружок* 1995: 20). При формирањето на Македонскиот литературен кружок од особено значење е да се истакне поднесениот реферат на Вапцаров. Томислав Тодоровски пишувајќи за *двodomните писатели*²⁹, пишува дека „рефератот на Вапцаров (Доклад), поднесен на основачкото собрание на Македонскиот литературен кружок, од што ќе произлезе и неговата позната песна ‘Реферат’ (...) ги одразува поважните пораки што тој ги изложува пред членовите на Кружокот во вид на акциона програма“ (Т. Тодоровски 2008: 483). На првото заседание на литературниот кружок Вапцаров прочитал реферат во кој вели дека

за развитокот на една национална култура е неопходна тесната врска на нејзините мајстори со народот и делото на слободата. Писателот треба добро да го познава минатото на својот народ, неговиот фолклор, карактер, обичаите и јазикот, особено типичното прилагодување на некои изрази, зборови и слики... Вистинскиот писател треба да се слее со народот, да биде неговото уво, око и срце.

(Б. Вапцарова 1978: 234)

За значењето и вредноста на познатиот реферат на Вапцаров прочитан пред членовите на Кружокот, Весна Мојсова-Чепишевска пишува: „Оригиналноста и самокритичноста во рефератот на Вапцаров претставуваат негови несомнени и високи вредности. Во него се укажува на вистинските патишта по кои треба да чекори писателот,

²⁹ Реч на академик Гане Тодоровски по повод одбележувањето на стогодишнината од раѓањето на поетот во рамките на „Струшките вечери на поезијата“: Гане Тодоровски, „Вапцаров е жива илустрација за поимот дводомен автор“, *Утрински весник*, бр. 3090, 19 септември 2009. <<https://www.utrinski.com.mk/?ItemID=73FC5E63BCB34A46A1DCE4B168923F7B>> пристапено на: 27 март 2021.

а со него и литературата која толку му е потребна на македонскиот народ“ (Весна Мојсова-Чепишевска 2007: 25). Писателот според Вапцаров има општествена должност.

Ако почетните редови од неговиот реферат се посветени на општествениот долг на писателот кој за Вапцаров претставува единство на општественото и творечкото битие, инсистирање за ангажирана литература, тој потоа му посветува целосно внимание на уметничкиот и естетскиот учинок по кој творбата е литература и трајна вредност.

(Тоциновски 2001: 45)

Вапцаров е уредник на весникот *Литературен критик* и тој од соработниците кои пишуваат во броевите се заложува за литература којашто е непосредна и жива, извирајќи од животот и веродостојно одразувајќи го.

Како и човечката душа, така и таа мора да биде беспрекорно чиста и јасна, во неа да владее совршенството на хармонијата, да биде општочовечка, универзална, да ги тангира цивилизациските придобивки на светот, да се залага за човечкото и човечното, и над сè да поседува високи и трајни уметничко-естетски вредности.

(Исто: 47)

Како уредник во рубриката „Пошта“ од весникот *Литературен критик*, Вапцаров добивал многу писма од млади и надежни автори. По разгледувањето на творбите, внимателно им укажувал на недостатоците и ги советувал. Во освртот кон собраното творештво на Вапцаров, Гане Тодоровски во неговата *Книга за Вапцаров* пишува дека за Вапцаров како дводомен писател треба да се говори со подигнат и возвишен тон, имајќи ја предвид неговата приврзаност кон македонството како истакнат член на Македонскиот литературен кружок чијашто програмска определба, меѓу другото, била и афирмација на новата македонска литература (Тодоровски 2005: 5).

Низ својот огромен истражувачки придонес за доближување и растолкување на творештвото на Вапцаров, Гане Тодоровски ја истакнува подеднаквата важност на Вапцаров и за македонската и за бугарската книжевност. Особено гордо и достоинствено звучи реченицата на италијанскиот поет Салвадоре Квазимодо, кој ќе забележи дека „Народите кои имаат личности како Вапцаров, растат во очите на светот“. Колку и да се дискутира за прашањето на кои литератури им припаѓаат авторите како Ибзен и Вапцаров како повеќедомни автори, на крајот секогаш ќе се дојде до одговорот дека авторите и нивното творештво ѝ припаѓаат на светската книжевна ризница. Од средбата на Славко Јаневски со мајката на Вапцаров произлегуваат нејзините многу значајни зборови: „поетот не може да се поседува со тапија, но ако постои и тоа, во тој случај тапијата ќе бидат неговите стихови“ (Јаневски 1948: 2).

Вапцаров е светски автор преведуван на повеќе светски меридијани, што го прави читан, откриван и сакан од читататели на јазиците на кои е преведуван, затоа што смислата на авторското творештво е да се шири и распространува без никакви ограничувања.

3.3.2. Драмското мајсторство да се брануваат срцата на луѓето

Драматургијата на Ибзен и Вапцаров се одликува со импресивни естетски компоненти, кои гледани од денешен аспект, сè уште претставуваат предизвик пред кој се исправени театарските работници. Ибзен и Вапцаров преку своето творештво се обидуваат да допрат до важни теми од социјалниот и општествениот живот и да изградат силна човечка личност која ќе знае да се спротивстави на сите неправди.

Познатата поетска збирка *Моторни песни* (1940), чиешто стихови со многу жар се интерпретираат и рецитираат, претставува вистинско духовно наследство кое до ден-денес ги бранува срцата на луѓето. Во Вапцаровото книжевно наследство среќаваме богатство од писанија со жанровска различност, како што се неколкуте раскази: „Една мала кооперација за која ништо не сте слушнале“, „Клучот на Суец“, „За силно впечатливите, влез забранет“, „Импресии од параходот ‘Бургас’“, „Спомени од миноносците“, текстови за деца, поемата „Возот“, есеи, критички статии и секако драмата *Деветтиот бран* и радиописите *Брана* и *Очекување* кои се предмет на нашето истражување.

Интересно е да се забележи дека Вапцаров во литературата најпрвин се промовира како драмски автор, а потоа и како поет, раскажувач, критичар и есеист. Првата љубов на Вапцаров секако бил театарот и неговата привлеченост од сценската уметност. Уште од најраните ученички денови Вапцаров, по заслуга на својот учител Димитар Молеров, ја стекнува љубовта кон драмското творештво. Вапцаров ја познавал руската и светската литература воопшто и се вдахнувал од неа.

Уште како работник, вработен како машински техничар во фабриките во Кочериново и во Бараково, раководи со театарска група со која организира театарски претстави. Иако аматерски, во несоодветни технички и сценски услови, Вапцаров многу посветено работел при одбирањето на драмските текстови и на актерите кои ги толкувале улогите во претставата. Голема и неостварена ќе остане желбата на Вапцаров да стане дел од професионалниот Софиски театар. Како што самиот пишува, врските и контактите со театарските работници му биле потребни бидејќи започнал да пишува драма.

Од биографските податоци за Ибзен, доаѓаме до сознанија дека неговиот живот бил нераскинливо поврзан со театарот. Во 1851 година, како драмски автор, бил повикан да работи како асистент во Нордискиот театар во Берген. Тој целосно бил вклучен во одбирањето на актерите, сценографијата, реквизитите, костимите. Ибзен театарската сцена ја доживува како јавна трибина на која се дебатира за животот и во многу погледи се надоврзува на традицијата на граѓанскиот театар. „Тој го сфаќа и користи театарот како морална установа чија цел е да му овозможи на граѓанското општество да се спротивстави на важечките норми и вредности“ (Erika Fisher-Lichte 2011: 78). Тој ги почитувал артистите како индивидуи, но сепак, сметал дека преку нивните улоги тие стануваат дел од колективитетот. Бидејќи јазикот претставува израз на идентитетот, за Ибзен било важно актерите да звучат природно. Тој се залага актерите да манифестираат природност во

изразот на сцената. Според него, актерите требало да зборуваат и да се однесуваат на ист начин на кој се однесуваат надвор од театарот. Тогашните услови во театарот не биле развиени во голема мера, така што се соочувале со голем број проблеми, пред сè, со акустиката. Друг проблем било и осветлувањето. Символичната функција на светлината од газината ламба и од запалената свеќа на сцената ќе станат препознатлив ибзеновски знак. Овој театарски знак не служи само заради осветлување на сцената, туку има значајна улога во осветлување на психолошката состојба на ликовите кои полека излегуваат од темнината на нечистата совест и товарот на грешките од минатото и со тоа ја осветлуваат сегашноста и иднината.

Вапцаров и Ибзен негуваат речиси исти погледи за драмската уметност. Тие се залагаат за создавање на жива уметност што ќе биде во служба на човештвото. Вапцаров мисли дека, доколку на зборовите им се вдахне живот, литературата ќе биде полесно достапна за луѓето. Според него, потребно е да се создаде „крвно единство меѓу животот и литературата“ (Митрев 1987: 134).

Критиката за Ибзен констатирала дека пишува реалистични драми со психолошка основа. Според Ибзен, драмското дело треба да претставува олицетворение или, во друга смисла – имитација на животот. Во изведбата на драмите Ибзен инсистирал на потребата од драмски реализам. За своите драми велел дека се поставени од местото на публиката, а не од местото на сцената. Така тој потврдува дека ги пишува своите драми од аспект на гледачот. „Гледачот треба да се чувствува како да е невидлив, а присутен во дневната соба на Доктор Стокман, сето ова мора да биде многу реално...“³⁰

Во текстот „Театар и публика“, Вапцаров пишува: „Поголем дел од луѓето имаат една секојдневност, една судбина и тие сакаат да го видат на сцената својот живот, оцртан таков каков што е – тежок, задушлив, мачен“.³¹ Понатаму, во истиот текст, пишува дека театарот треба да биде достапен за авторот, но и за пошироката публика и дека на сцената треба да се поставуваат драми со „живи луѓе“, кои ќе имаат врска со реалниот живот.³²

Во текстот „За творештвото на најмладите“, Вапцаров нагласува дека авторите треба да го совладаат мајсторството да ги „брануваат срцата на луѓето“.³³ Поуката што треба да ја извлечат авторите и гледачите е дека театарот не треба да се доживува само како средство за забава, туку треба да се доживува како животно училиште.

³⁰ Ivo De Figueiredo, *Henrik Ibsen (Maska)*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2011, 345.

³¹ Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 245.

³² Исто, 246.

³³ Исто, 247.

3.3.3. Ибзенизмот кај Вапцаров

Одличниот познавач и сочувувач на делото на Вапцаров, Катја Зографова, во текстот „Сенката на викингот...“ од зборникот *Ибзен низ времето*, објаснува дека под ибзенизам најчесто се подразбира жртвување заради нечие спасение или „да го спасиш не само оној што го сакаш, туку и оној што го мразиш“ (Зографова 2008: 65). Навистина, оваа констатација кореспондира со христијанското човекољубие, но секако има и една поуниверзална хумана димензија. Ибзенизмот во личноста на Андреј (*Деветтиот бран*) се огледа во неговите револуционерни постапки да се жртвува за повисоки идеали и промени во општеството каде што сите луѓе ќе имаат еднакви права. Барајќи ги корените на ибзенизмот кај Вапцаров, доаѓаме до разни податоци. Од биографските податоци за животот на Вапцаров дознаваме дека неговата мајка во вечерните часови покрај домашното огниште на децата им читала делови од книгите на Ботев, Јаворов, Гете и Ибзен. Како што многумина познавачи на неговото дело потврдуваат, Вапцаров кон Ибзен негувал посебен интерес и тој му бил еден од омилените автори.

Познато е дека Вапцаров многу добро ја познавал модерната драма и ги имал читано речиси сите драми на Ибзен. Впрочем, Ибзеновите јунаци Бранд и Доктор Стокман неколкупати ги споменува во својата драма *Деветтиот бран*. Драмите на Ибзен *Бранд*, *Народен непријател*, *Столбови на општеството*, *Дивата патка*, *Џон Габриел Боркман*, *Дамата од морето*, *Сенишита*, *Хеда Габлер*, *Кога ние мртвите ќе воскреснеме* и други, претставувале голема инспирација за драмското творештво на Вапцаров. Тој имал огромна пасија да ги гледа најновите театарски остварувања, а тогаш актуелен на репертоарот бил Ибзен. Во театрите во Варна и во Софија во периодот од 1936 до 1940 година ги гледал изведбите на Ибзеновите драми *Хеда Габлер*, *Народен непријател* и *Дивата патка*, а во кино ја гледал филмуваната верзија на *Пер Гинт*. Особено значајно е да се истакне откритието на Караславов како еден од неговите први професионални читатели, кој во неговата драма *Бранот којшто бучи (Деветтиот бран)* детектира ибзеновски елементи.

Катја Б'клова ја потврдува врската на Вапцаров со Ибзен: „Неоспорно е дека на драмското мајсторство Вапцаров се учи од Ибзен“ (Б'клова 1970: 192). Добрев допира корелации не само со Ибзен, туку и со Горки и Брехт. „Вапцаров успева да го обедини наследството од Ибзеновото творештво со идејните пароли какви што среќаваме во делата на Брехт и Горки, во режисерските платформи на Пискатор и Мејерхолд“ (Добрев 2009: 297).

Норвешкиот писател и ибзенолог Мартин Наг, во текстот „Ибзен и Вапцаров“ (1970), прв студиозно пишува за присуството на Ибзен во *Деветтиот бран* на Вапцаров. Во текстот „Мајаковски, Галчински и Вапцаров“ (1963) Наг исто така ги открива влијанијата и на Мајаковски и Галчински врз книжевното дело на Вапцаров.

3.3.4. Мартин Наг – алката помеѓу Ибзен и Вапцаров

Мартин Наг (1927 – 2015) е истакнат норвешки писател, ибзенолог, литературен историчар, есеист, критичар, преведувач, театролог и биограф. Преведувал од руски, чешки, словачки и бугарски на норвешки јазик. Како врвен специјалист за славистичка литература, Наг го има преведувано и Вапцаров на норвешки. Тој е најзаслужен за промоцијата на Вапцаровото дело во скандинавските земји.

Еден од клучните текстови за меѓусебната врска, како и за влијанието на Ибзен врз Вапцаров, е *Ибзен и Вапцаров* од Мартин Наг. Според Наг, за влијанието на Ибзен врз Вапцаров најмногу спомнуваат Христо Смирненски и Бојка Вапцарова. Познато е дека првата средба на Вапцаров со Ибзен е преку драмата *Непријател на народот*. Уште во неговите *Моторни песни* забележително е поетското влијание од Владимир Мајаковски, Пол Елијар, Витјеслав Незвал, Бертолт Брехт, Пабло Неруда, Нордал Григ. За пронаоѓањето на етичко-естетскиот полнеж во *Деветтиот бран* и за неговите стамени вредности, како и за неопходноста таа да се најде на репертоар, најзаслужни се Георги Караславов, Николај Лилиев и Камен Зидаров. Караславов конкретно меѓу првите ја детектира ибзеновската врска.

Самиот наслов на драмата на Вапцаров *Деветтиот бран* е ибзеновски. Според Мартин Наг, по самата содржина и структура наликува на многу драми на Ибзен, меѓу кои и *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*, *Нора*, *Сеништа*, а според карактеристиките во морската терминологија, алудира на *Столбови на општеството*, *Дивата патка* и *Дамата од морето* (Martin Nag 1970: 179).

Наг го поистоветува Андреј со Бранд (Исто: 180), повикувајќи се на познатата премиса на Вапцаров во неговиот текст „Театарот и публиката“, каде што вели: „Драмата на еден Бранд којшто се мачи да излезе од сопствената кожа, не е повеќе никаква драма и не го интересира никого, затоа што денеска мнозинството ја бара разврската на една поголема трагедија, којашто се нарекува леб“.³⁴ Наг ги анализира ликовите Андреј, Борис, Мира и Лилија, лоцирајќи ибзеновски нишки. Притоа скулпторот Андреј го нарекува човек под бreme, под маска, каков што е и Рубек (Nag 1970: 181). Една од уметничките амбиции на Андреј е скулптурата *Ослободениот човек*, а на Рубек скулптурата *Воскресение*. Нивни заеднички именител е прометејскиот дар да го скротува огнот, како посредник помеѓу луѓето и античките богови.

Бојка Вапцарова во биографската книга со визионерски наслов *Кога милионите ќе воскреснат* упатува на лајтмотивските влијанија од Ибзен, Достоевски, Бајрон и По ни ја воочува врската помеѓу *Деветтиот бран* и песната „Клучот“. Ваквите мотиви се присутни и во песната „Писмо“ и „Вера“.

³⁴ Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 245.

Martin Nag ги разоткрива алузиите помеѓу сликата *Деветтиот бран* на Ајвазовски, Борис (некогаш капетан помеѓу бродските едра – сега главен фабрикант) и столбовите на бродот *Индијанска девојка* на Ибзен (Исто: 182). Исто така, Nag наведува на скриената симболика, експресиите и асоцијативноста на Вапцаров со Ибзен, како и на револуционерниот и полемички наплив (бомбите, слободата) во *Деветтиот бран* (Исто: 183).

Сепак, еден од најголемите и најтемелните современи проучувачи на делото на Вапцаров, вклучувајќи ги и проникнувањата на релација Ибзен – Вапцаров, е Катја Зографова, која во нејзината исклучителна книга *Преоткривање*, посветена на 100-годишнината од раѓањето на Вапцаров, открива низа нови детали, за нас интересни и вредни од научноистражувачки агол. Таа изнесува низа интересни факти за влијанието на творештвото на стариот викинг Ибзен врз градењето на творчката личност на Вапцаров.

EDDA – HEFTE 3, 1970

Ibsen og Vaptsarov

AV MARTIN NAG

Nikola Vaptsarov (1909–1942) var født i Banskò, en liten by ved foten av Pirin i bulgarsk Makedonia. I Vaptsarøvs barndomshjem er det opprettet et museum, og i en av montrene der ligger også en bulgarsk oversettelse fra 1896 av Ibsens skuespill «En folkefiende» (Edin pøredtel). Hans mor, Jelena Vaptsarova, var lærerinne og hadde stor betydning for hans åndelige utvikling. I sine erindringer om ham skriver hun bl. a.: «A lese var det kjæreste han visste. Han var særlig opptatt av Ibsens skuespill».¹

Vaptsarov debuterte i 1940 med «Motordikt» (Motorni pesni). Han deltok aktivt i motstandsbevegelsen, ble arrestert og senere (i juli 1942) «skutt av bulgarske fascister. Senere er en rekke etterlatte dikt blitt offentliggjort. – I moderne diktning har Vaptsarov en plass ved siden av diktere som Majakovskij, Eluard, Nerzval, Brecht, Neruda og Nordahl Grieg. Han forente et radikalt samfunnsengasjement med en dynamisk form».²

Vaptsarov skrev i midten av 1930-årene dramaet «Når bølgen bruser» og innlevde det til Nasjonalteatret i Sofia. Han kan ikke ha hatt større tro på at stykket ville bli antatt, slik de politiske forholdene var. Da han en gang forhørte seg om sitt skuespill, ble han møtt av teatrets nye konsulent, Nikolaj Liliev (1885–1960), en kjent lyriker. Liliev fant frem manuskriptet og lovet å ta seg av det. Men det ble bare liggende hos teatersjefen, for ingen, heller ikke Vaptsarov selv, spurte mer etter det. I 1957 ble Kamen Zidarov (f. 1902), en kjent dramatiker, ansatt

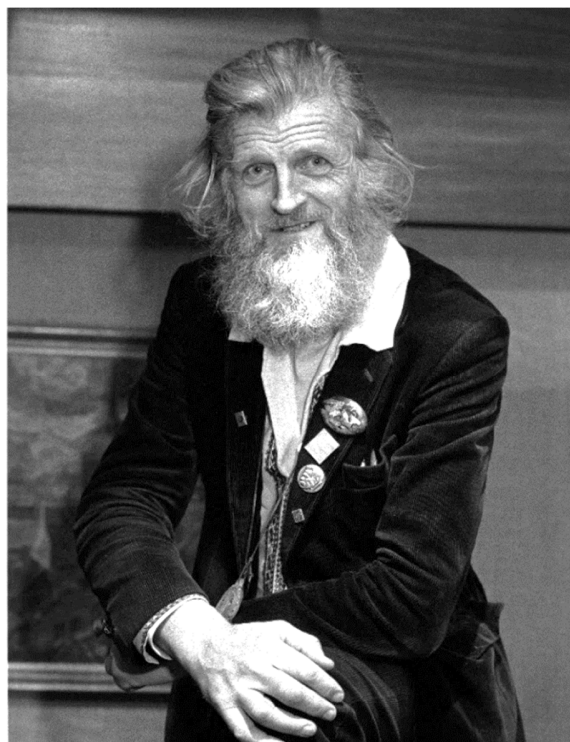
som dramaturg ved Nasjonalteatret. Under en opprydning i teatrets arkiv fant han Vaptsarovs skuespill, – tyve år etter at det var skrevet».³

I «Når bølgen bruser» viderefører Vaptsarov Ibsen, men polemiserer også. Hans polemikk er ofte bitter. Men vi må se den på bakgrunn av Bulgarias situasjon. For i siste instans ville Vaptsarov være en bulgarsk Ibsen. I denne intensjon lå det en bevisst holdning til Ibsens diktning som etisk-estetisk helhet.

Allerede tittelen, «Når bølgen bruser» (Kogato valnata buci) er ibsens. For det første får dens struktur oss til å tenke på «Når vi døde vågner». For det andre er tittelen hentet fra det Vaptsarov et sted kaller «shavterminologien» (morskata terminologija),⁴ som jo er så karakteristisk for «Samfundets støtter», men også «Vildandens» og aller mest for «Fruen fra havets».

Hovedpersonen i «Når bølgen bruser» er den 28 år gamle Andrej Popov, nettopp hjemvendt etter åtte år i Tyskland, der han måtte søke tilflukt fordi han hadde deltatt i et bombeattentat. Nå har man imidlertid utstedt et amnesti. Andrej er egentlig billedhugger, men har fått teknisk utdanning i Tyskland. En arbeider i farens hanskfabrikk er dagen for blitt drept ved en bedriftsulykke og Andrej blir tilbudt jobb i fabrikk.

Hans far, Boris Popov, er en hykleriakt opportunist. Hans mor, Jelena, er vek og forsøker å dekke over alle motsetninger. Søsteren Lilija har tidligere stått ham nær, men han



3.3.5. Драмските визии на Ибзен и Вапцаров

Драмските визии на Ибзен и Вапцаров во целост можеле да бидат пренесени само преку изведбата на нивните драми на сцената. Модерната драмска визија што извира од драмите на Ибзен овозможила нов пристап во изведбата на неговите драми насекаде во светот. Индивидуалистичкиот темперамент што го поседува Ибзен секогаш го профилирале како творец на психолошки и реалистични драми. Петар Хаџинаков во текстот „Драматургијата на Хенрик Ибзен“ во зборникот *Ибзен низ времето*, кажува дека „Ибзен се смета за творец на жанрот 'интелектуална драма' во која доминираат етичко-естетските и социјално-психолошките мотиви, теми, идеи и проблеми, особено во *Пер Гинт*, *Бранд*, *Домот на куклата*, *Сеништа* (Хаџинаков 2008: 106).

Како одличен познавач на поновата светска драма и на Ибзеновите дела, младиот Вапцаров бил пасиониран љубител на театарот и филмот. Ако филмската уметност е во зародиш во последната деценија од животот на Ибзен, театарските и филмските визии стануваат реалност во детството и најраните години од Вапцаровата младост, кога и тој самиот се обидува да стане драмски деец.

Големите драмски автори се визионери и застапници на нови форми. Во нивните драмски творби секогаш постои некоја длабоко скриена тајна која предизвикала некаква катастрофа или изненадување. Заедничка и пресвртна точка во Вапцаровите и Ибзеновите драми е борбата за откривање на вистината, како единствен и неизбежен начин за самореализација на човекот.

ЕЛА: (*Со растреперен глас, гледајќи во Боркман.*) Па може ли тогаш да биде вистина она што го велиш дека јас тогаш сум ти била нешто најдрагоценото на светот?³⁵

Драмските визии на авторите се огледаат во егзистенцијалното и филозофското прашање „како да се биде човек и како да се биде личност“. Нора од драмата *Домот на куклата* и Ерхард од *Џон Габриел Боркман* сакаат да бидат само личности кои ќе го живеат сопствениот живот. Андреј од *Деветтиот бран* сака да се ослободи од гревот од минатото и секоја човечка индивидуа во општеството да биде вредна за почит.

МИРА: До гледање, Андреј, до деветтата далга.

АНДРЕЈ: (*Се обрнува за последен пат*) До деветта далга. (*Излегува*)³⁶

³⁵ Хенрик Ибзен, *Џон Габриел Боркман*, Македонска реч, Скопје, 2012, 51.

³⁶ Никола Вапцаров, „Деветтиот бран“ во: *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 241.

3.3.6. Театарот како огледало на животот

Ќе ставам огледало пред вас...

Хамлет - III чин, Вилијам Шекспир

Уште великиот Шекспир во своите капитални драми јасно ја практикува огледалната симетрија на природата и општеството, а неговата драматичарска патека ја следат и почитуваат и сите театарски реформатори и поборници за помодерен израз, меѓу кои и Ибзен. Како што театарот е огледало на стварноста, така и Ибзеновите драмски дела за Вапцаров се податлив пример за создавање на една друга драмска стварност којашто не е само голо пресликување на животната реалност туку драматуршка фикција каде што е содржана една лепеза од синергии, емоции и разноличности.

Во книжевната наука голем број научници вапцаролози и ибзенолози констатирале дека комплексната драматичарска техника на Ибзен во голема мера влијаела врз драматургот Вапцаров и претставувала негово креативно огледало во кое може да се огледа при пишувањето и градењето на своите драмски дијалози. Од гледна точка на темите, сиџето, драмската структура, драмското дејствие, градењето на драмските карактери, Вапцаров во драмата *Деветтиот бран* вешто ја следи техниката на Ибзен. Според Вапцаровите интенции, театарот треба да биде достапен до народот и широките народни маси, а на сцената треба да пулсираат драми со живи карактери.

Театарот отсекогаш имал важна дидактичка улога. Потребата од неминовни промени во општеството, личната духовна револуција, ослободувањето на човекот од внатрешните стеги и дилеми, се главен двигател на дејствието во драмите на Вапцаров *Деветтиот бран* и радиодрамите *Брана* и *Очекување*. За него театарот е „училиште за живот“, место каде сите треба да се видат со своите добри и лоши страни.

Почнувајќи од неговата драма *Бранд*, преку *Пер Гинт*, *Столбови на општеството*, *Домот на куклата*, *Сеништа*, *Народен непријател*, *Дивата патка*, *Росмерсхолм*, *Малиот Ејолф*, *Хеда Габлер*, *Дамата од морето*, *Градителот Солнес*, *Џон Габриел Боркман*, сè до последната драма *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*, Ибзен испишува една трогателна филозофска приказна за живењето и умирањето.

За одразот од тоа *огледало на сцената* кое е своевиден плод на времето и премрежијата, раскажуваат и Ибзен и Вапцаров (секој во својата епоха на креативно делување), а за тоа полнокрвно и отсечно говорат речиси сите нивни драмски ликови.

3.4. Ибзеновиот и Вапцаровиот драмски дијалог

Интензитетот и квалитетот на драмскиот дијалог е многу важен за прикажувањето и доживувањето на дејствието во драмата. Ќе се обидеме да го растолкуваме функционирањето на дијалозите во драмите на Ибзен и Вапцаров. Владимир Краљ, во неговата книга *Вовед во драматургијата*, пишува за функцијата на разговорниот, информативниот и експозициски дијалог. „Разговорните дијалози кои служат, пред сè, за информирање на публиката за основните околности на драмското дејствие, обично се во почетниот, експозициски дел на драмата, кога главниот конфликт сè уште се подготвува“ (Краљ 1966: 63-64). Драматичниот експозициски дијалог кој обично се случува во воведниот дел на драмата дава иницијални информации. Како пример за „таков оптимален драматичен експозициски разговорен дијалог е разговорот помеѓу госпоѓата Алвинг и пасторот Мандерс во Ибзеновата *Сеништа*“ (Исто: 64).

Наспроти разговорниот дијалог што служи повеќе за информирање, борбениот дијалог што најчесто се води помеѓу главните ликови или помеѓу протагонистот и антагонистот, резултира со драматични ситуации. Ваков борбен дијалог се води во последните сцени помеѓу Андреј и инженерот Романов (*Деветтиот бран*), помеѓу Димо и Коста во радиодрамата *Брана* на Вапцаров или помеѓу Ибзеновите јунаци Берник и Јохан (*Столбови на општеството*), Нора и Торвалд (*Домот на куклата*), Хеда Габлер и судијата Брак (*Хеда Габлер*).

Владимир Краљ наведува три драмски функции на дијалогот: „експозиција на дејствието, карактеризација на личностите, движење на дејствието нанапред“ (1966: 68). Експозицијата во драмите на Ибзен и Вапцаров може да биде информативна, ретроспективна, дијалоска и откривачка.

Експозицијата во драмите на Ибзен и во драмата на Вапцаров *Деветтиот бран* е ретроспективна и открива што се случило во минатото. Настаните кои се случиле во минатото биле причина за предизвиканата катастрофа. Експозицијата или воведувањето во драмското дејствие во *Деветтиот бран* преку разговорен дијалог го прават Елена и Лилија. Во драмата *Џон Габриел Боркман* од разговорот на сестрите Ела и Гунхилд дознаваме што се случило во минатото. Експозицискиот и откривачки дијалог дава информации за еден изминат временски период.

ЕЛА: (*Стои за момент и ја гледа, ги става рацете на потпирачот од фотелјата.*)
Па, Гунхилд, наскоро ќе станат осум години откако се видовме последен пат.

ГОСПОЃА БОРКМАН: (*Студено*) Во секој случај... откако последен пат разговаравме.³⁷

Во драмата *Дивата патка* воведот во експозицијата го прават слугите Јенсен и Петерсен. Карактеризацијата на личностите се постигнува преку користење на монолошка

³⁷ Хенрик Ибзен, *Џон Габриел Боркман*, Македонска реч, Скопје, 2012, 9

и дијаложка форма, додека движењето на дејствието зависи од примената на живи и возбудливи монолози и дијалози кои го движат дејствието напред кон расплетот. Покрај дијалозите прикажани на сцена, имаме и такви кои се случиле заткулисно, а се коментираат на сцената. Таквите сцени, како што се загинавањето на работникот Арсо Македонецот во фабриката во драмата на Вапцаров *Деветтиот бран*, избувнувањето на пожарот во драмата *Сеништа*, таинственото качувањето на бродот на Олаф во драмата *Столбови на опитеството*, потонувањето во водата на малиот Ејолф, во повеќе случаи се прераскажани од страна на протагонистите.

Јан Мукаржовски, во текстот „Две студии за дијалогот“ во хрестоматијата *Модерна теорија на драмата*, издвојува три типа дијалози: лични, ситуациски и конверзациски (Mukaržovski 1981: 275). Кога станува збор за Брандовите монолози, може да се забележи дека тие во одредени моменти се повеќе лични.

Во Ибзените големи монолози пак постои конвенција, но поинаква, површна; сè под неа не е вистинска веројатност. Така, на пример, Бранд е проповедник и долгогодишната навика на говорење од говорница извира од неговиот говор. Брандовите монолози се природни (со исклучок на она што не можеме да го слушнеме затоа што неговата природа е таква да го истражува својот дух во средени, дисциплинирани реченици. (...) Она што го гледаме не е претеран процес на конвенционален монолог; тоа е вкоренета навика на еден човечки дух.

(Elis-Fermor 1981: 304)

Ана Костовска, во текстот „Гласот како потврда на постоењето за дијалогот во *Нора*“, пишува дека во оваа драма е присутна монологизација на дијалогот помеѓу Нора и Хелмут, без напнатост во нивниот замен однос, пресврти и семантички ефекти. „Во нивниот дијалог како да се достигнува највисокиот консензус при што потполно исчезнале контекстите и нивниот судир.“³⁸ Дијалогот што се води помеѓу Бети и Берник (*Столбови на опитеството*), а се однесува на нивниот син кој се качил на бродот што требал да исплови за Америка, е ситуациски дијалог. Расpletот на драмската ситуација води кон откривање и прекин на потенцијалната катастрофа која можела да резултира со бродолом.

Јунакот Пер Гинт од истоимената драма поседува конверзациски вештини и е прикажан како вешт говорник. Осврнувајќи се на говорот на Пер Гинт, авторката Уна Елис-Фермор пишува:

Сосема поинаквиот хабитус на Пер Гинт го прави неговиот говор исто така адекватен на неговата природа. Храброто, фантастичното и фалбациско раскажување е негова природа и негова професија. Зборовите се негово орудие, а неговото уживање во сопствената виртуозност трае и кога е сам.

(Una Elis-Fermor 1981: 304)

³⁸ Ана Костовска, *Мираж*. <<http://mirage.com.mk/index.php/mk/spisanie-mirage/277-13/knizevna-hermenevtika/250-2013-04-23-11-50-08>> пристапено на: 27.01.2021.

Уна Елис-Фермор нагласува дека „Вештината со која се пренесуваат скриените нијанси, мисли и чувства, без прибегнување кон конвенциите кои го нарушуваат старото драмско претставување, е еден од триумфите на овој занает“ (Исто: 309).

Дијалошката конверзација помеѓу Андреј и неговиот татко Борис Попов (*Деветтиот бран*) честопати е откривачка. Од нивните разговори ја откриваме поранешната младешка амбиција на Попов, која не успеал да ја реализира. Попов со текот на годините бил преобразен од големата егзистенцијална потреба да го ситуира семејството во општеството и да им угоди на амбициите на неговата жена Елена.

Ердхал Абсалом во својата интерпретација на Ибзеновата драма *Џон Габриел Боркман* пишува:

Елемент кој е особено важен да се забележи во дијалогот на Ибзен, е збиеноста на неговите говори. Ова ѝ дава живот и живост на претставата. Дијалогот на Ибзен зборува така што вибрира со живот и емоции, бидејќи нараторот е исто така актер, и како таков станува интензивно драматичен. Проширената акција, поврзувајќи го минатото со сегашноста на ликовите, претставено преку ретроспективен реалистичен дијалог, се чини дека е главниот придонес на Ибзен за техниката на драмата.

(Erdahl 1913: 44)

Честопати драмскиот дијалог на Ибзен и Вапцаров може да биде конструктивен откривачки дијалог, со терапевтско и исцелувачко дејство. Конструктивниот откривачки дијалог во дијалошките соочувања на драмските карактери ја открива причината за постоењето на страдањето, кое е резултат на некој претходно сторен грев. Преку откривачкиот дијалог Грегерс му ја соопштува вистината на Екдал, со цел да ја разбие илузијата во која живее. Откривањето на вистината кај Екдал побудува стимулативна сила, која на моменти опаѓа во интензитетот, но затоа пак се зголемува кај Хедвиг, која се одлучува за себежртвување. Улогата на терапевтското дејство на дијалогот со најголем интензитет се открива во драмите *Дамата од морето* и *Малиот Ејолф*. Драмата *Малиот Ејолф* може да биде „сфатена како реалистичко-психолошка драма“ (Фигуеиредо 2015: 460). Во драмата *Дамата од морето* преку исцрпувачкиот драмски дијалог што се води помеѓу Вангел и Елида, Ибзен ни се открива како вешт психотерапевт кој добро ги познава сложените психолошки слоеви на човечката личност.

Иако драмата *Малиот Ејолф* не се сметала многу погодна за на сцена, веројатно поради тоа што како главен лик во неа се појавува едно деветгодишно момче, сепак со успех (1895) била прикажана во театрите во Берлин, а доживеала успех и во Кралскиот театар во Копенхаген и во Кристијанија. Во ликовите на Ејолф (*Малиот Ејолф*) и Хедвиг (*Дивата патка*) имаме изградено ликови на деца кои се жртви на гревот на возрасните. Малиот Ејолф има телесен хендикеп поради родителска негрижа – како малечок паднал од масата за повиткување. Алмерс тоа не може да си го прости и затоа на разни начини се обидува да го надомести и да направи Ејолф да не се разликува многу од другите деца. Посесивноста и егоистичноста на Рита Алмерс создава проблем во функционирањето на брачните односи

и семејството. Алфред Алмерс се изолира во планините за да го доврши своето книжевно дело. Пресвртот во драмата *Малиот Ејолф* се случува кога во нивната куќа се појавува кобната старица. Старицата која лови глувци и ги дави во морето, прашува дали во нивната куќа има нешто што гризе.

ГОСПОЃИЦАТА ГЛУВЧАРКА (*поклонувајќи се на вратата*): Најпонизно ви се извинувам, господа, имате ли нешто што глоде во оваа куќа?

АЛМЕРС: Ние? Не, мислам дека немаме.

ГОСПОЃИЦАТА ГЛУВЧАРКА: Добро, инаку јас, господа, со задоволство ќе ви помогнам да се ослободите од она што глоде.

РИТА: Да, да, разбираме. Но немаме ништо такво во куќата.

ГОСПОЃИЦАТА ГЛУВЧАРКА: Баш штета. Сега сум пред патување и којзнае кога пак ќе дојдам во овие краишта. Оф, колку сум уморна!³⁹

Нечистата совест е она што ги нагризува семејните односи. Восхитен од необичниот изглед на старицата, Малиот Ејолф, додека си играл покрај морето, тргнал по неа и се удавил. Драмскиот дијалог што се води понатаму има откривачки карактер. Тежината на гревот испливува на површина: Алмерс ја открива својата тајна љубов кон својата полусестра Аста. Таквото признание во прв момент звучи инцестуозно. Подоцна Аста му открива на Алмерс дека во писмото од нејзината покојна мајка пишува дека таа не му е полусестра и дека не се во никаква роднинска врска. Но сепак, Аста се одлучила да ја прифати поканата на нејзинот додворувач Боргхејм кој, наспроти темнината и тежината на минатото што ги покрива сите ликови во драмата, е единствениот светол лик кој нуди надеж и радост. Тоа оди во прилог на откривачките дијалози со голема доза на саморефлексивност или себеоткривање. „Дијалозите кои меѓусебно ги водат, откриваат способност за саморефлексија – или, подобро речено: волја за саморефлексија“ (Фигуеиредо 2015: 461).

Ибзен на самиот почеток на новата европска драма, за Матеја Матевски (1986) е извонреден наратор во дијаложка форма, кој преку драмската структура, судирот на идеите, сфаќањата и постапките раскажува логички, природно, очекувано и изненадувачки. По смртта на деветгодишниот син што се случува при крајот на првиот чин од драмата *Малиот Ејолф*, остатокот од драмата се одвива во долги самоизмачувачки дијалози кои ја отсликуваат кризата во бракот на Рита и Алмерс.

Катастрофата ги снашла, и обременети со вина и страв од големата празнина, тие страшно се прекоруваат еден со друг. Но тие се враќаат на сопствените обвинувања и ја признаваат вината. Така дијалогот се менува. Мнозина рекле дека дијалогот овде, како и во *Дамата од морето*, има терапевтска функција.

(Фигуеиредо 2015: 461)

³⁹ Henrik Ibsen, *Little Eyolf.*, прев. С. Т. <<http://www.gutenberg.org/files/7942/7942-h/7942-h.htm>>

За да се дојде до моментот на искупување на гревот и прочистување, за да може животот да продолжи понатаму, ликовите обично ја користат хуманата и социјалната димензија. Рита од драмата *Малиот Ејолф* како излез од агонијата и тагата ја одбира социјалната димензија да им помогне на сиромашните и напуштени деца, оние кои претходно не ги ни забележувала. Ликот на Ела од драмата *Џон Габриел Боркман* исто така ја одбира социјалната димензија да го посини внукот, односно синот на нејзината сестра и на нејзиниот поранешен љубовник Боркман. Хедвиг во *Дивата патка* е посвоена од Екдал. Стариот Верле секој месец префрла пари за да може неговата вонбрачна ќерка Хедвиг и неговата поранешна љубовница да егзистираат во еден наместен брак со Екдал. Во драмата *Росмерсхолм* дијалогот помеѓу Росмер и Регина има психотерапевтско дејство, со цел да му помогне на Росмер да ја надмине загубата на неговата сопруга Беата. Дијалогот помеѓу Маја и Рубек, а потоа и помеѓу Рубек и Ирена во драмата *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*, исто така ги открива психолошките проблеми на уметникот. Жртвувањето на животот заради уметноста е најочигледно во последната драма на Ибзен *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*. Рубек ѝ дава предност на уметноста пред животот, или својот уметнички индивидуализам го става пред колективитетот. „Овде мотивот на смртта во драмата е поврзан со исклучувањето од животот кај уметникот, а заклучокот е дека Ибзен сега ја признава предноста на животот“ (Исто: 457).

Дијалогот во драмата *Кога ние мртвите ќе воскреснеме* е исклучително богат со филозофски метафори за животот, домот и хаосот. Рубек го живее животот преку уметноста и само заради уметноста, додека Улфхејм е претставник на природата и анималното во човекот. Иако Ирена е олицетворение на визијата за чистата жена која за Рубек претставува инспирација за врвно уметничко дело, таа се одлучила за телесното. Дијалозите помеѓу Рубек и Маја и Рубек и Ирена се водат преку потенцирање на доминантноста на материјалното и телесното пред духовното.

И Вапцаров, по примерот на Ибзен, настојува да ги варира мотивите за домот и хаосот:

ПОПОВ: Сè во овој дом е ѓаволски разбркано треба да се поправи. Сè треба да си има свое место. Сè...⁴⁰

⁴⁰ Никола Вапцаров, „Деветтиот бран“ во: *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 173.

4. КОМПАРАЦИИ

4. 1. Драматуршки компарации на драмите *Дон Габриел Боркман* од Ибзен и *Деветтиот бран* од Вапцаров

4.1.1. Драмска анализа на *Деветтиот бран* од Вапцаров

Уште одамна Аристотел во неговата *Поетика* запишал: „Ако уметникот се определил да подражава нешто за кое не му достигаат сили, тогаш тој греша против самата уметност“ (Аристотел 1990: 74). Во текстот „За творештвото на најмладите“, Никола Вапцаров во речиси аристотеловски стил пишува: „можеш да го владееш до виртуозност занаетот на уметноста, туку ако таа е празна, штета за потрошениот материјал“.⁴¹ Теориското размислување за значењето на уметноста на Вапцаров оди во правец на создавање уметност која ќе умее да предизвика емоции и со тоа да ги разбранува срцата на луѓето. Уште во своите рани драмски обиди Вапцаров се трудел доследно да ги следи нејзините постулати. Во неговата прва драма *Деветтиот бран* има многу драматичност и емоционалност. Следејќи ја драматичарската техника на еден од најголемите драматурзи на сите времиња Хенрик Ибзен, Вапцаров создава солидно драмско дело. За првото драмско дело на Вапцаров, Георги Караславов во книгата *Средби и разговори со Никола Вапцаров*, ќе напише дека станува збор за „интелигентна драма“ напишана во ибзеновска атмосфера (Тодоровски 1979: 31).

Дејствието во драмата *Деветтиот бран* на Вапцаров се одвива во три чина, од кои првиот и третиот чин се во куќата на семејството Попови, а вториот чин е во чекалницата на фабричката амбуланта. Со сценографските назнаки, авторот на драмата *Деветтиот бран* дејствието го сместува во затворен, ентериерен простор. Во собата се изложени статуи, а една од нив го претставува митскиот јунак Прометеј. Подоцна скулпторот Андреј не само со чекан и длето, туку со живо дело ќе го изваја *Ослободениот човек*. На ѕидот има слика со разбранувано море. Инспиративниот сликовен мотив земен од рускиот сликар Иван Ајвазовски го означува доаѓањето на деветтиот бран. Вапцаров драмата *Деветтиот бран* ја започнува со воведување на натуралистички елементи. Натуралистичкиот елемент „белите цвеќиња чисти како душата на дете“ што во собата ги носи Лилија, симболично асоцираат на чистина, светлина и нов почеток. Лилија и нејзината учителка по пијано Мира, го поистоветуваат доаѓањето на Андреј со доаѓањето на сонцето. За смислата на Вапцаровото творештво, Атанас Лазовски пишува дека најпрвин „треба да се обнови општествениот ред за да влезат сонце и воздух во секој дом“ (Лазовски 2009: 41). Токму Андреј со својот напреден револуционерен дух, треба да го прочисти општеството од застоениот воздух и да го отвори патот кон слободата.

⁴¹ Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 247.

Дејствието на радиодрамата *Брана* од Вапцаров, исто така, се одвива во природен натуралистички амбиент. Конфликтот меѓу натурализацијата и машинизацијата што се чувствува во *Деветтиот бран* отворено се назира и во неговата втора радиодрама *Очекување*.

Драмската експозиција или воведот во драмското дејствие на *Деветтиот бран* го даваат двата женски лика: Елена и Лилија, мајката и сестрата на главниот протагонист Андреј. Гревот од минатото предизвикал бродолом во семејството и сега, по осум години откако синот Андреј се огрешил против верата, семејството и општеството – се враќа во татковиот дом. Гревот на Андреј се состои во тоа што фрлил бомба во црквата. Андреј бил револтиран од свештеникот кој му давал причесна на човекот што требало да биде убиен. Елена предложува да се отслужи „парастос на минатото“ и да се започне нов живот. Исто како во драмата на Ибзен *Столбови на општеството*, Елена долго страдала поради прекинатата врска со општеството. И покрај привидното простување на гревот од минатото, работите во семејниот драмски круг се само надворешно стабилизирани, додека внатрешно, во нивните души, сè уште владее хаос.

Драмскиот заплет започнува откако Андреј ќе разбере дека во фабриката каде што треба да стапи на должност како заменик на инженерот Романов, загинал некој работник. Во таа фабрика неговиот татко Борис Попов е директор, а благодарение на милоста на Претседателот на управниот совет на фабриката, неговото семејство, по големиот срам, повторно се издигнало. Инженерот Романов, за да се заштити себеси поради тоа што купувал евтини запченици за машините, и воедно да го заштити угледот на фабриката, со помош на докторот и крчмарот, конструира приказна дека мртвиот работник (Арсо Македонецот) наводно дошол пијан на работа. Кулминацијата на драмскиот конфликт започнува кога Андреј ќе ја разоткрие играта на Романов и ќе го изведе пред суд. Заради хармонизирање на ситуацијата, инженерот Романов му нуди компромис на Андреј – да продолжи да работи во фабриката и да се прави како ништо да не било. Предложениот компромис е единствениот начин да се промени текот на драмската ситуација. Но проблемот се продлабочува затоа што бескомпромисниот Андреј не се интересира за пари и положба. Рехабилитацијата на фабриката што се споменува, всушност, треба да претставува пат кон итна рехабилитација на општеството и човештвото. Според Андреј, ништо не може да се мери со вредноста на човечкиот живот. По неуспешниот обид за разрешување на настанатиот конфликт, Претседателот и неговиот син Жорж ја раскинуваат свршувачката со неговата сестра Лилија и раскрстуваат со неговото семејство. Расpletот на драмата настанува со повторното заминување на Андреј откако предизвикал нова катастрофа во семејството. Втората „бомба“ што ја фрлил, иако била симболична, одекнала посилно и имала поголемо значење за општеството. Истомисленикот на Андреј, Боев, ги поведува работниците и крева штрајк во фабриката. Така доаѓаме до конечното расветлување на симболиката на деветтиот бран. Андреј за себе вели дека е само мал дел од тој бран, додека сите останати онеправдани го сочинуваат бранот кој ќе исчисти сè пред себе и ќе донесе мирно море.

4.1.2. Драмскиот текст и театарската изведба на *Џон Габриел Боркман*

Вапцаров на неколку места во својата драма ги споменува јунаците од Ибзеновите драми *Бранд (Бранд)* и *Доктор Стокман (Народен непријател)*. „Проклетството на поединците“ што го нагласува Ибзен во својата драма *Џон Габриел Боркман* (1896), проклетството на оние „одбраните“ кои треба да го понесат сиот товар на промените во општеството е како пресликано во судбината на Андреј. Ликот на Андреј, исто како и Ибзеновиот јунак Бранд, треба да донесе светлина, духовна преобразба и надеж за човештвото. Но од друга страна, чувствувајќи се осамен во својата борба, Андреј вели: „Каква полза да бидам Стокман, кога нечистотиите на Милтал ќе останат.“⁴²

Драмата/претставата *Џон Габриел Боркман* почнува со умерено темпо помеѓу драмските карактери. Ликовите се наоѓаат во урамнотежена состојба, тие се помирени по настанатата катастрофа. Единствено што им преостанува е само да ги коментираат новонастанатите состојби. Драмската експозиција започнува со дијалогот помеѓу Ела Рентхајм и нејзината сестра Гунхилд Боркман. За да звучи поекстремно, Ибзен во оваа драма се одлучил двете сестри да бидат близначки. Тие уште пред да се родат го делеле животот во мајчината утроба. А кога се родиле продолжиле да делат иста животна судбина, која направила тие двете да се борат за еден ист маж, и да се борат за заедничкиот син.

БОРКМАН: Сакам да се кренам. Повторно од самиот почеток. Само со својата сегашност и иднина може човек да го поправи своето минато. Со работа... со непрекината работа за сè она што во младоста го имав пред очи. Како и самиот живот. Но сега илјада пати повеќе отколку тогаш. Ерхард, сакаш ли да бидеш со мене и да ми помогнеш во тој нов живот?⁴³

Џон Габриел Боркман, човекот со огромна власт, пари и моќ, е симнат од престолот. Детронизираниот крал е паднат во очај, неговите поранешни поданици се разочарани во него затоа што ја изгубил моќта, а патем успеал да уништи и неколку животи. Драмските ликови се ставени во ситуација на „затишје пред бура“. Тие веќе еднаш поминале еден „бродолом“, но иако со „скршени крила“, останале да живеат со последиците. „Сенката на гревот“ постојано ги следи нивните животи. Гревот треба да се исчисти и презимето Боркман треба повторно да се воздигне. Големата мисија за враќање на честа и угледот на семејството треба да ја преземе синот Ерхард. Во речиси сите драми на Ибзен гревовите на татковците постојано како сенка ги следат нивните деца. Синот сака да се ослободи од тежината на татковиот грев и да живее свој сопствен живот. Но Гунхилд (мајката) мора да се погрижи за честа на семејството, бидејќи тоа е нејзина света обврска. Обвиен во сивилото на осаменоста, Боркман постојано чекори во безизлезот, како „болен волк во кафез“. Боркман е лут на самиот себе што за малку не успеал до крај да ја оствари целта.

⁴² Никола Вапцаров, „Деветтиот бран“ во: *Одбрани говори*, Матица македонска, Мисла, Скопје, 1979, 181.

⁴³ Хенрик Ибзен, *Џон Габриел Боркман*, Македонска реч, Скопје, 2012, 70.

4.1.3. Сонот на Боркман

Додека идеалистите сонуваат да го спасат човештвото, Џон Габриел Боркман сонува да се стекне со огромно материјално богатство и да изгради империја. Според Чарлс Лајенс (1973), секој главен лик кај Ибзен креира некаков сон... Сонот на Боркман потекнува уште од неговите детски години. Како рударски син, постојано ги слушал ударите на чеканите кои ја кршат рудата. „Кога Боркман бил директор на банка, се обидува да го реализира сонот од неговото детство, како рударски син“ (Charles R. Lyons 1973: 293). Својот сон да изгради голема империја и да раководи со сета моќ на земјата се обидува да го оствари штом ќе му се укаже можност да дојде во поповолна позиција.

Тој сон е фантазијата за ослободувањето на заробените метали од рудниците за да обезбедат енергија за големата капиталистичка империја. Како возрасен тој се обидува да го оствари тој сон, и тој обид содржи типично одрекување од љубовта. Тој одбива да се ожени со Ела Рентхајм за таа да биде слободна да се омажи за мажот чиешто влијание нему му е потребно.

(Исто: 294)

Многумина во драмата се жртви на неговиот сон – Ела, Гунхилд, Ерхард, Фолдал и уште многумина чиишто пари и акции во банката биле проневерени. Неговиот сон е можеби само илузија дека тоа ќе се оствари. Илузијата на Боркман е во тоа што тој верува дека ќе дојде време кога пак ќе биде моќен. Илузијата на Фолдал се состои во тоа што тој верува дека еден ден ќе биде голем поет и можеби неговата драма ќе ја види светлината на денот. И покрај толку години во изолација, вербата на Џон не го напушта. Но Фолдал го приземјува со тоа што му предложува дека најпрвин треба да биде законски рехабилитиран. Затворениот, себичен и егоистичен човек во него, треба да биде и духовно рехабилитиран. „Во подоцнежните драми Ибзен ни го претставува својот јунак разочаран од сопствениот стручен проект, губејќи ја содржината на концепцијата на реалноста“ (Исто: 293).

Сивата атмосфера на сцената се осветлува со светлината на свеќата. Символиката на запалената свеќа (што инаку се толкува како ибзеновски знак и незабележливо присуство на авторот) претставува осветлување на душите на изгубените, уморните, грешните и осамените. Дури и публиката го чувствува мирисот на барут како знак за тоа колку „празни животни куршуми“ треба да бидат испукани за да дојдеме до сознанието дека можеби сме ја промашиле целта на нашето постоење. Наспроти сè, понекогаш е потребен само еден мал зрак светлина за да ни се врати вербата.

Во *Деветтиот бран* на Вапцаров најголем сон има Андреј: да го изваја „ослободениот човек“, т. е. да се излезе од кафезот на заробеноста и да се зачекори во еден поинаков, поправичен свет.

4.1.4. Контролата врз личноста и потребата од слободна индивидуа

Желбата за посесивност и контрола врз сета земна енергија кај Боркман е огромна. Чарлс Лајенс за Боркман пишува: „желбата да се идентификува со силата на рудниците е чиста, исто како желбата да ја поседува таа сила“ (Исто: 298).

Посесивноста и контролата врз човечкиот живот и користење на другиот заради остварување на своите амбиции е присутно кај речиси сите ликови во драмата на Ибзен. Гунхилд сака да го поседува Ерхард за да ја оствари својата мисија. Ела се бори да го освои срцето на Ерхард за да не згасне името Рентхајм после нејзината смрт. Инфантилниот Ерхард се наоѓа во едиповски триаголник составен од неговата мајка (Гунхилд), неговата тетка (Ела) и неговата повозрасна љубовница (Фани Вилтон). Боркман се обидува да го наговори веќе изгубениот син да тргне со него и одново да започнат да работат и да ја создаваат нивната падната империја.

ГОСПОЃА БОРКМАН: (...) Ги оставаше луѓето да му се поклонуваат како на крал. (Се смее презриво.) И сите го викаа по име... во целата земја... токму како да е крал.⁴⁴

Паднатиот крал (Боркман) од под престолот му ја подава раката на младиот принц и му нуди нов пат за просперитет. Но Фани Вилтон со својата женска кокетност го освојува и му го покажува патот кон постигнување на машка зрелост. Ерхард повеќе не може да го слуша „танцот на смртта“, туку сака да живее по звуците на музиката на животот.

Таму надвор од сивилото на Боркмановиот заробен дом има многу светлина. Ерхард не сака повеќе да живее во ничија сенка и не сака да биде контролиран. Во драмата сите се жртви на нечија посесивност. Ерхард, сакајќи да се ослободи, повторно доброволно потпаѓа сега под контрола на Фани Вилтон. Кругот на посесивноста никогаш не запира, подоцна посесивноста ќе се пренесе на малата Фрида.

На списокот со драмски ликови од *Деветтиот бран* на Вапцаров се наведени: Борис Попов (55 г.) – директор на кожарска фабрика, Елена (48 г.) – негова жена, Лилија (20 г.) – нивна ќерка, Андреј (28 г.) – нивен син, Инженерот Романов (50 г.) – технички раководител на фабриката, Претседателот на управниот совет на фабриката (53 г.), Жорж (21 г.) – негов син, Мира (25 г.) – наставник по пијано, Сираков, Боев – механичар во фабриката, Пајтонцијата, Слугинката кај Попови, Лекарот (30 г.) и Работници. Сите 13 личности се на некој начин „слободни“ индивидуи кои имаат самоконтрола врз своите постапки, но некои од нив (Романов, Претседателот, Жорж) настојуваат да ги придобијат другите на своја страна и со тоа да ги контролираат нивните личности. Најактивен (најборбен) машки лик во пиесата е Андреј, а најактивни женски ликови се Лилија и Мира. Малку попасивен лик е Попов.

⁴⁴ Хенрик Ибзен, *Дон Габриел Боркман*, Македонска реч, Скопје, 2012, 11.

Сличноста меѓу Ибзеновиот Ерхард и Вапцаровиот Андреј укажува на тоа дека тие како ликови се обидуваат да дејствуваат самостојно и не сакаат да бидат контролирани, туку се поборници за своја мисла и предвесници на едно ново време.



4.1.5. Концепцијата на надворешната и внатрешната визија на просторот

По долги години изолација и самообвинување, Боркман доаѓа до заклучок дека „секој сам на себеси си суди“. Боркмановата голема грешка по неговото враќање од затворот била тоа што тој продолжил да се самообвинува, се затворил во четири зида и не се осмелил да излезе надвор. А имав „милиони за ослободување“, вели Боркман. Требало пак да се вивне од дното кон висините. Затоа што, како што вели самиот: „Новото око го преобразува старото дело“. Доколку луѓето го виделе во поинаква светлина, ќе заборавеле на неговите грешки од минатото. Но неговиот животен оптимизам го уништува Гунхилд, која му вели дека е „жив мртовец“ и дека веќе не треба да сонува за живот. По многу години психичка и физичка затвореност, Боркман решава да излезе надвор. Како што вели самиот, „во бурата на животот“. Во бродоломот на животот, како што иронично забележува Боркман, некој мора и да потоне.

Во театарската претстава *Џон Габриел Боркман* се употребени инвентивни и оригинални режисерски и сценографски решенија. Отворањето на вратите и излегувањето од затворениот простор на домот во надворешноста значи отворање на неговата заробена и осамена душа. Боркман мора конечно да го ослободи човекот во себе.

Ибзен во својата драматургија применува постапки и техники кои создаваат впечаток на уверливост кај публиката. „Во текот на изведувањето на претставата, Ибзеновата главна намера била публиката да добие илузија дека 'сирка' во сопствениот дом“ (Stevanović, Kristensen 2014: 244). Театарската сценска кутија е отворена кон публиката, а Ибзен го воведува „ефектот на четвртиот ѕид“ (Исто), што го сочинува публиката претставувајќи дел од сценската и драмската илузија што се одвива во едно имагинарно театарско време. Во драмскиот текст Боркман исчезнува во студенилото и белината на снегот, додека во театарската претстава режисерот користи вистински дожд кој паѓа во затворениот простор. Овде се поставува прашањето: Може ли дождот да ги измие гревовите на Боркман и тој да започне нов живот? Силниот хиперреалистичен ефект што се постигнува со паѓањето на дождот во затворениот простор создава збунувачка илузија кај театарскиот гледач, кој по претставата заминува со чувство дека, кога ќе излезе надвор, исто така паѓа дожд. Можеби таквата илузија на шумолењето и звукот на капките дожд кои одсвонуваат во нашата потсвест се, всушност, скриените солзи кои некогаш треба да бидат пролеани заради човековото спасение.

Драмското дејствие во Вапцаровото драмско творештво се случува во различни простори. *Деветтиот бран* е речиси целосно ентериерен. Сценоследот го сочинуваат: модерен салон во домот на семејството Попови и чекалница во фабричката болница. Вапцаров, како и Ибзен, детално го опишува сценскиот простор. Во салонот ги наведува следниве декоративни елементи: врати, скали, прозорци, луксузен мебел, камин, статуи, слики, а во чекалницата, покрај присуството на телефонот, списанијата и весниците, ги наведува описите на плакатите кои висат по ѕидовите: „Борба со туберкулозата“, „Венерични болести“ и „Одржувај чистота“. Низ прозорците кај Попови се назира градина

со расцветани дрвја, пролетната утринска светлина продира во салонот. Попатно дава објасненија и за сценското осветлување. Во првите два чина е светло (ден), а во третиот чин е полусветло (доцна попладне). Во третиот чин, Елена бара од Лилија и Мира да ја вклучат светилката зашто седат во полутемнина. Набргу следува сцената на пресвртот во која се откриваат неочекуваните малверзации во фабриката. Тоа инсистирање на сценскиот интензитет на светлината јасно укажува на поврзаноста со Ибзен, кој често ги користи светлосните елементи во описите на своите драмски чинови. Вапцаров, веројатно апсолвирајќи го тоа кај Ибзен, во моментите пред да настапи некаков драмски климакс, како драматуршка постапка употребува светлосен елемент или назнака.

Во радиодрамата *Брана* главниот сценски простор е екстериерен. Првата сцена во неа се одвива на полето по кое пасат овци; втората сцена се случува пред браната каде што истекува вода. Во радиодрамата *Очекување* просторот е исто така екстериерен: ливада каде што се очекува слетување на авион.

Кај Вапцаров е евидентен моментот на чекањето, којшто се провлекува и во трите негови драмски творби: чекањето на деветтиот бран, чекањето на водата и чекањето на авионот.

4.1.6. Символиката на музиката на животот наспроти „Танцот на смртта“ преку нотно лоцирање на драмските карактери

Симболизмот на Ибзеновата драма Андреј Бели го согледува во „апокалипсата на човечкото тело“ (Белый 1984: 77). Сите драмски ликови на крајот во неговите драми го доживуваат своето апокалиптично паѓање. Символиката на танцот на животот и смртта го отвора филозофското прашање за смислата на човековото постоење. Сите драмски карактери се вртат во играта на животот и смртта. „Користејќи ја техниката 'sound bridge' Ибзен преку музиката *Danse macabre* поврзува два одвоени простори, две различни сценографии“ (Stevanović, Kristensen 2014: 245). Символиката на името на главниот протагонист Џон ја открива врската со библиското откровение на Св. Јован кој пишува за апокалипсата, Габриел е архангелот Гаврил, Боркман на норвешки јазик значи наклеветен човек. Според нотите на клавирната скала и почетните букви од имињата на драмските карактери, ја наоѓаме следната симболика:

В – осмата последна нота на клавирната скала (Боркман)

G – петтата нота на клавирната скала (Гунхилд, Габриел)

F – четвртата нота на клавирната скала (Фрида, Фолдал, Фани)

E – третата нота на клавирната скала (Ела, Ерхард)

H – (Хинкел) и B (Боркман) се спојуваат во едно.

Во однос на овие два лика се поставува прашањето кој има направено поголемо зло во моралните постапки, дали Хинкел или Боркман. Антагонизмот меѓу H (Хинкел) и B (Боркман) постои во текот на целото драмско дејствие.

- 1) Фани Вилтон со својата кокетна и привлечна женска појава внесува надеж, светлина и радост во животот на Ерхард. Поучена од животното искуство, Фани многу добро ја осознала иронијата и променливоста на машко-женските односи. Фани на Ерхард му нуди излез од канците на двете мајки-грабливки кои сакаат од него да направат личен објект за исполнување на нивните замислени желби.
- 2) Фолдал најмногу верува во Божјата сила. Тој се помирува со ситуацијата. Не возвраќа со зло и во темнината гледа светлина. Неговиот дух е највозвишен од сите.
- 3) Фрида внесува ведрина, смиреност и хармонија. Како изведувачка на музиката за танцот, не може да биде учесник во танцувањето. Таа има најмногу музика и светлина во себе, но и многу животни искушенија пред себе.
- 4) Ерхард е жртва на женските каприци и како кукла поминува од една во друга употреба. Но тој веќе не сака да биде влечен како марионета. Одлучува да биде свој човек, да мисли со своја глава и да има право на избор за сопствената среќа. Ерхард

бара радост, живот, оптимизам, светла иднина и не сака да живее повеќе заклучен во туѓите животи, туку едноставно само сака да го живее сопствениот живот.

- 5) Хинкел е имагинарен лик или силата што не ја гледаме. Тој е антагонизам меѓу видливото и невидливото. Хинкел е генератор на злото во драмата. Тој е олицетворение на некаков земен Луцифер, или севишниот извор на злото кој заткулисно ги влече конците на своите жртви. Адвокатот Хинкел ги купува човечките души со пари, ги растура семејствата и ја руши хармонијата и семејните односи. Колекционерот Хинкел е богаташ, располага со огромно богатство, тој е вешт трговец со човечки души, негова специјалност е продавањето на човечката сенка. Наспроти него, Боркман тргува со нешто што не се продава – љубовта. Боркман го прави смртниот грев за кој нема прошка, го „убива животот на љубовта во Ела“.

Пеењето на рудата и звуците од „Танцот на смртта“⁴⁵ што го изведува на клавирот малата Фрида, одзвонуваат во свеста на Боркман. Композицијата, исто како и животот на Боркман и Гунхилд, звучи тажно, исполнет со грижи, незадоволство и непријатности поради пропаднатите животни планови. Боркман уште како дете на рудар имал можност да ги слуша звуците на рудата што ја кршат во рудниците.

БОРКМАН: (...) Таму во длабочините, рудата пее...

ФРИДА: Навистина? Пее?

БОРКМАН: (*Кимнува со главата.*) Кога ја кршат. Ударите на чеканите кои ја кршат... тоа се полноќни свона кои свонат и ослободуваат. Така рудата пее... од радост... на свој начин.⁴⁶

Ибзен вклучил музички пасажи во неколку свои драми. Ритамот на музиката го засилува дејствието на драмата. Како што пишуваат Ибзеновите биографи, тој не бил многу поврзан со музиката, но имал добро чувство за ритам. „Особено музиката од пијано се појавува во три драми напишани пред *Џон Габриел Боркман* и е многу важен мотив во двете драми *Домот на куклата* (1879) и *Хеда Габлер* (1890)“ (Sofija Todić 2012: 162). Боркман, кој неговата жена Гунхилд го нарекува „жив мртовец“, слушајќи ги звуците на „Танцот на смртта“ како да кокетира со својот крај, барајќи начин да се крене од мртвите и повторно да заживее. Овде како да се назира „фундаменталната идеја на метафоричниот *нов живот на мртвите*“ (Исто: 168). Впрочем, последната драма на Ибзен носи наслов *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*. Во текстот на Софија Тодиќ „Клавирот како драмско орудие“, клавирот за Хеда Габлер е „еден од малобројните реликти од претходниот живот. Кога Хеда истакнува дека нејзиниот 'стар' клавир не се вклопува во Тесмановиот салон, таа метафорично алудира на тоа дека и таа самата не се вклопува во тоа малограѓанско опкружување“ (Исто: 71).

⁴⁵ „Танцот на смртта“ (*Danse macabre*) е напишана во ге-мол од Камил Сен-Санс во 1874 г.

⁴⁶ Хенрик Ибзен, *Џон Габриел Боркман*, Македонска реч, Скопје, 2012, 34.

Вапцаров бил многу музикален и уште од најрана возраст пеел и свирел во мандолински оркестар. Во својата драма *Деветтиот бран* го вовел ликот на учителката по пијано Мира. Звучите на пијаното одсвонуваат во драмата *Деветтиот бран*, каде што револуционерната учителка по пијано Мира ја учи Лилија да свири по нотите на животот.

Вапцаровите и Ибзеновите зборови поттикнуваат звучно инспирирање, генерирање и обликување. Така и групата *Верка* во музичкиот албум *Моторни песни*⁴⁷ создава своевиден склад помеѓу љубовта и смртта, што е вечен лајтмотив на Ибзен.

Ако на својот претходен албум *Верка* пее за индустријата, за еден поразличен свет, за смртта на Вероника, за Македонците, во *Моторни песни* сличните теми ги полни со оптимизам и депресија, со фрустрација и револт, со некое необично задоволство. Секој текст од осумте текста, а во три од нив се преплетува и зборот на Вапцаров, го изразува првенствено хаосот во чувствата. А сето тоа само затоа што знаат оти и во денешново, современо, дигитализирано и компјутерско време, не е на одмет ако човек може вешто да ракува со цага, како што во она рано индустриско / капиталистично општество Вапцаров знаеше да ракува со локомотивата.

(Мојсова-Чепишевска 2016: 74)

Последните драми на Ибзен, *Џон Габриел Боркман* и *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*, зборуваат за човекот кој духовно е мртов затоа што ја жртвувал љубовта. Вапцаровите драмски дијалози создаваат музика која осцилира помеѓу човекот и машините. Нивниот драмски тек е проследен со многу реалистични елементи – пот, крв и месо, но со задржана емоционалност. Ликовите на Вапцаров го следат тактот на машините, но резонираат со мошне рафинирани чувства, слично како кај Ибзен.

⁴⁷ Музичката група *Верка* од Делчево го издаде својот втор албум *Моторни песни* во 2010 г. Насловот и омотот на албумот се земени од Вапцаров, а две песни во него, со наслов „Песни“ и „Герданот“, содржат стихови од Вапцаровите песни „Претсмртно“ и „Проштално“.

4.1.7. Футуристичките елементи кај Ибзен и Вапцаров

Една од одликите на футуризмот е уметноста да се приближи до животот. Машината како симбол на новото време и новата култура, го означува и раѓањето на новиот човек кој ќе го изгради новиот свет. Славењето на машините кои ќе донесат просперитет за човештвото се среќава во драмите *Деветтиот бран* на Вапцаров, а очигледно е и во драмите на Ибзен *Џон Габриел Боркман* и *Столбови на општеството*.

Зачетникот на рускиот футуризам Владимир Мајаковски (чијашто поезија ја читал Вапцаров), во 1912 година го објавува Манифестот на рускиот футуризам „Шлаканица на јавниот вкус“. Како што Мајаковски го барал јазикот на поезијата насекаде околу него, така и Вапцаров ги пишувал своите стихови наслушнувајќи го ритамот на машините. Поетскиот стих на Мајаковски и Вапцаров се одликуваат со иновативност и експериментирање со структурата и ритамот на стихот. Последните стихови на Мајаковски пред да се самоубие гласат: „со животот ги заклучив сметките“. Со сличен призвук се и последните стихови на Вапцаров од неговата песна „Претсмртно“: „Јас паднав. Ќе ме смени друг и: точка! / Што тука значи некаква си личност? // Рафал и смрт... / а потоа си црв.“

Во текстот на Мартин Наг „Мајаковски, Галчински и Вапцаров“ се открива врската помеѓу поезијата на Мајаковски и Вапцаров. За поезијата на Вапцаров, Наг ќе каже дека е „постатична“ за разлика од онаа на Мајаковски, но дека во неа може да се најде „внатрешна скротена динамика“ (Martin Nag 1963: 67). Поезијата на Вапцаров и Мајаковски главно ги поврзуваат метафорите на љубовта, смртта, бродот и планините. Вапцаров ја споменува и планината Пирин како топоним од неговиот роден крај.

Во Вапцаровата драмска поетика забележителни се елементите на футуризмот. Впечатливи футуристички елементи кои извираат од неговата поетика се разговорот со машините, ритмувањето на машините, звукот на парните машини, фабричкиот дим, оцаците, запчениците кои вртат, авионите кои ги замислува како челични гаврани кои грачат. Димитар Камбуров во текстот „Бесмртниот човек: Вапцаров преку Бадиу“ од книгата *Вапцаров – вера и самота*, кај Вапцаров лоцира „два агрегата: човек-песна и човек-машина“ (Камбуров 2011: 57). Во песната на Мајаковски „И поетот е работник“, поетот се поистоветува со фабриката: „И јас сум фабрика / Иако без оцак / можеби мене без оцак ми е потешко...“

Кога Вапцаров разговара со машината како да се обраќа на живо суштество. „Машината кај Вапцаров добива улога на лице, на лирски херој“ (Тодоровски 2005: 45).

Исто како во неговата поезија, Вапцаров во својата драма *Деветтиот бран* води полемичен разговор со машината што го контролира човечкиот живот. Одделни сцени од драмите *Деветтиот бран* и *Џон Габриел Боркман* го навестуваат сакралното соединување на човекот и машината, во чест на раѓањето на новото време.

„Футуристичкиот гест“ како гест на демистификација на традиционалните вредности во прв ред, и кој секогаш се претвора во игра која ослободува, бил следен

со нешто што по аналогија на претходните, го нарекувале гест на славењето, со чин на величање на модерните времиња.

(Миоџиновиќ 1993: 83)

Фулуристичкото визионерство на Вапцаров го гледаме и во песната „Вера“, каде што е изразена неговата верба во првиот лет на човекот на друга планета и освојувањето на небесните пространства. Во расказот „Спомени од миноносците“ Вапцаров преку зборовите „Ние дојдовме тука, за да ги пречистиме своите души преку радоста и страдањето и во срцата ќе ни звучи вечно твојот ритам, о, машино“ (Тодоровски 1979: 266), како да негува извесен култ кон машината. Машините стануваат нераскинлив дел од прогресот на човекот. „Во машините тој го открива прогресот, ги докажува бескрајните можности на човечката мисла која ги осуштествува вековните мечти на човештвото преку техничките откритија. Се раѓа почит кон машините како симбол на иднината“ (Коларов 1982: 59).

Во расказот „Спомени од миноносците“ Вапцаров пишува за вртежите на машината, си споменува за теоријата за трансформација на енергиите и шумот на машината, кој всушност го претставува шумот и пулсот на душата. Во писмото до Бојка од 12.10.1932 година, пишувајќи од „царството на машините“, Вапцаров признава дека се чувствува заробен: „Си спомнуваш ли за човекот, којшто жеднее за просторната слобода, а душата му е заклучена во ритамот на машините? Машината ритмува една тажна песна“. (*Вълната която бучи*, том 2, 2009: 177-178).

Неопходната машинизација е претставена како противник на натурализацијата, но е сојузник на егзистенцијата. Ликот на Мира од *Деветтиот бран* го прашува Андреј: „Зошто треба да се механизирате и вие? Зошто треба да станувате и вие дел од таа фабрика?“ А Андреј правејќи компромис, одговара: „Затоа што треба да се јаде“ (Тодоровски 1979: 195).

МИРА: И вие ќе ’рѓосате, како сите. Бездруго ќе ’рѓосате... Мислев дека ќе донесете нешто ново тука. Мислев, ќе ги раздвижете душите на луѓето. А сега си го клавате сам синцирот... Ние и без тоа сме многу тивки... Колку е страшно што овдека нема ни една молскавица... Мислев, дека ќе бидете оган кој ќе ја истрие ’рѓата.⁴⁸

Во зборовите на Џон Габриел Боркман (како и кај Андреј), се препознаваат многу футуристички елементи – неговото обожавање на рудата и подземните богатства и неговата опседнатост со вртењето на запчениците и на машините. Како што Вапцаров во песната „Ќе градиме фабрика“ разговара со машините замислувајќи „ќе градиме фабрика за животот“, а не „фабрика за човечки кожи“ во *Деветтиот бран*, така Боркман ги слуша неговите фабрики изградени во предворјето околу царството како работат, тркалата вртат и запчениците искрат. Тие фабрики се неговото царство, но неговата ненаситна душа, умирајќи, сè уште не може да се насити на богатствата кои останале да лежат неослободени под земјата. Боркман се доживува себеси како ослободител на сите закопани природни богатства. Тој се смета за херој кој ќе донесе просперитет за човештвото. Боркман имал

⁴⁸ Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 195.

милиони кои требало да бидат ослободени, но не успеал затоа што неговото срце било заробено од студената рака на рудата. Срцата на суровите индустријалци од драмата на Вапцаров се исто така обземени од желбата за богатство дури и по цена на човечкиот живот.

АНДРЕЈ: Вие не слушате ли како од фабриката тешко, како удар на чекан, сите работници повторуваат во ритамот на машините: „Целати, целати, целати...“⁴⁹

Сестрата на Андреј, Лилија (*Деветтиот бран*) исто така бескрајно ги мрази машините, тие железни чудовишта коишто ги јадат луѓето⁵⁰.

На крајот, и Ибзените и Вапцаровите јунаци визионерски гледаат кон иднината. Како што забележува Камбуров, тоа е така затоа што „човекот на Вапцаров останува бесмртен преку својата способност да ја осознава својата ситуација“ (Камбуров 2011: 58).

Вапцаровиот лик Андреј преку своите радикални примери се надева на нов почеток и просперитет на човештвото кое, ако сака да оди напред, ќе мора духовно да се рехабилитира и трансформира.

Во прилог ја објавуваме песната на театарскиот критичар Тодор Кузманов, посветена на театарската претстава *Џон Габриел Боркман* од 2017 година.

СИТЕН ВЕЗ⁵¹

Везот го поземаат актерите Ј. Василева, Ј. Милкова...

и се раѓа гобленот со ликот на Боркман

Боркман го гони актерот К. Черкезов

овој пак му влегува во стомакот

и од тој момент тие се неразделни

Черкезов е посветен на својот лик

Боркман пак е обземен од својата страст за пари и моќ

досетливиот Ибзен ќе го надмудри лукавиот Боркман

од банкротот ќе куртулат само

вредносните хартии на Ела

ќе испливаат потиснатите чувства на суетниот човек

⁴⁹ Исто, 212.

⁵⁰ Исто, 224.

⁵¹ Тодор Кузманов, „Ситен вез“ во: *Театарски сновиденија*, самиздат, Скопје, 2018, 88.

Во околината се чувствува здивот на Фројд
своите слабости Боркман ги негува и лулка како дете
а за синот не дава ни пат пари
потсвеста со мрачните импулси ќе триумфира
ариерсцената е поважна од авансцената
Боркман на Черкезов ќе зареви како ранет ѕвер
и наместо да се вивне во небото
ќе се струполи во калта
мртов валкан живот и каллив крај
Ролјата на Боркман е медиум во кој гине
актерот Черкезов за како феникс
да воскресне во следната улога

5. КАРНЕВАЛИСТИЧКО-ХУМАНИСТИЧКИ ПРОНИКНУВАЊА

5.1. Карневалистичкото наспроти хуманистичкото доживување на светот

5.1.1. Убавината ќе го спаси светот

Ја погледнал човекот зората в која
Бликотела свезда во блескотот мек
И мислел за својот жален и кален,
жолчен и безочен век.

„Песна за човекот“, Никола Вапцаров

Андреј Бели, во студијата „Ибзен и Достоевски“ од 1911 г., ги разглобува релациите меѓу овие двајца автори и ги поткрепува хипотезите за нивните сличности и влијанија. Вапцаров, како следбеник на идеите на Ибзен, се обидува да внесе значителна доза на хуманистички мотиви во своите драматуршки зафати. Таквите Вапцарови мотиви се илустрирани со слободоумните постапки на поединецот во општеството, било тој да потекнува од урбано или од рурално поднебје.

Наоѓајќи ја својата инспирација и верба во тоа дека „убавината ќе го спаси светот“, кога го пишувал романот *Идиот* далеку од неговата родна Русија, Достоевски не мислел само на физичката убавина, туку на вистинската духовна убавина. Вистинската духовна убавина е реткост и со неа се надарени само одбраните. Во својот текст „Достоевски и уметноста“ Сава Пенчиќ пишува: „Доживувањето на убавината кај Достоевски е константно продуктивно (...) во мигови на судбоносно решение, кога се решава прашањето на антрополошкиот интегритет, тоа повторно се појавува и тоа задолжително во вид на етичка директива насочена кон доброто“ (Пенчиќ 1982: 22). Иако не постои совршено чист човек, Достоевски преку ликот на кнезот Мишкин од романот *Идиот* се обидел да наслика вистински позитивен и добар човек (налик на Исус Христос) кој никогаш не осудува за неговите постапки и за секогаш има разбирање и простување. Кнезот Мишкин (исто како и авторот Достоевски) страда од повремени епилептични напади и има поинакви мисли од останатите. Неговите епилептични визији претставуваат совршени проблесоци на највисока хармонија.

Како одличен познавач на човечката душа, Достоевски преку своите дела има за цел да го пронајде „човечкото во човекот“ – доблест или совршенство што е во изумирање. Во изумирањето на човештината голема улога имаат и самите општествени околности. Самиот Достоевски за себе забележал: „Велат дека сум психолог, не е точно, јас сум само реалист

во повисока смисла, т. е. ги прикажувам сите длабочини на човечката душа“ (Mihail Bahtin 2000: 60).

Додека таткото на психолошката драма Хенрик Ибзен зборува за пропаднатиот човек обземен од страста кон парите, власта и моќта, а Никола Вапцаров за потребата од преобразба на личноста прикажана преку моралните принципи, Достоевски суптилно го поставува проблемот на постоење на *карневализмот* наспроти *хуманизмот*. Карневалистичкото чувствување на светот, за што пишува Михаил Бахтин, е интересен поттик за анализирање на театарската претстава *Идиот*, работена по мотиви од истоимениот роман.

Во едно пошироко компаративистичко истражување на *Идиот* од Достоевски, може да се најдат драматуршки релации и со драмата *Џон Габриел Боркман*⁵² на Хенрик Ибзен и со *Деветтиот бран*⁵³ на Никола Ј. Вапцаров. Театарската претстава *Идиот*⁵⁴ претставува извонредно театарско ремек-дело кое ги буди и најскриените емоции на човековата душа. Во вечната борба помеѓу доброто и злото, кнезот Мишкин, кој еднакво ги сака Аглаја и Настасја, го одбира искушението да се бори и да ја спаси Настасја која повеќе страдала во животот. Страдањето за Мишкин е највисок идеал. Според него, Настасја Филиповна, и покрај многуте пеколни искушенија што ги имала во животот, излегла чиста.

Во почеток на претставата Настасја Филиповна директно ѝ се обраќа на публиката, на која ѝ ја најавува својата мажачка со кнез (за кој велат дека бил „идиот“), со што ја вовлекува и публиката во својата игра. Манипулативната игра на Настасја со Рогожин и кнезот Мишкин во првата епилептична визија резултира со раскинување на рацете на куклите марионети. Ексцентричната Настасја е облечена во бела венчаница која повеќе наликува на лудачка кошула. Во следната епилептична визија избекумената Настасја ја откинува главата на гулабот, што го симболизира раскинувањето на човечката душа. Повеќето епилептични визији што ги доживува кнезот Мишкин имаат врска со потсвеста и создаваат ретроспективен ефект во кој времето не постои. Наспроти сменувањето на

⁵² Премиерната македонска праизведба на *Џон Габриел Боркман* се случи на 2.02.2017 година, во изведба на актерскиот ансамбл при НУЦК „Антон Панов“ – Струмица. Режија и адаптација: Горан Тренчовски; актери: Кољо Черкезов (Џон Габриел Боркман), Јулија Милкова (Гунхилд), Јасмина Василева (Ела Рентхајм), Ванчо Василев (Ерхард), Игор Тодоров (Вилхелм Фолдал), Анкица Бенинова (Фани Вилтон), Надица Трајкова (Фрида), Стојан Стојанов (Собарот); превод: Ленче Тосева; сценографија: Милена Пантелеева; костимографија: Ванчо Василев; композитор на музика: Марјан Неќак; дизајн на плакат (по мотиви на Мунк): Александар Филев; драматурзи: Никола Сарајлија и Ацо Гогов. Ова воедно беше прво македонско приопштување на *Џон Габриел Боркман*, точно 120 години откако е напишана.

⁵³ Дури 15 години по смртта на Никола Вапцаров, драмата *Деветтиот бран* (во оригинален наслов *Бранот којшто бучи*) ја доживеала својата сценска праизведба.

⁵⁴ По повод 150-годишнината од првата објава на романот *Идиот*, театарската претстава *Идиот* премиерно беше изведена на 9.12.2017 година, во изведба на актерскиот ансамбл при НУЦК „Антон Панов“ – Струмица. Режија: Горан Тренчовски; актери: Игор Тодоров (Кнез Мишкин), Кољо Черкезов (Рогожин), Јулија Милкова (Настасја Филиповна); драматизација, превод и адаптација според верзијата на Анджеј Вајда: Горан Тренчовски, Ацо Гогов, Никола Сарајлија; сценографија: Милена Пантелеева; костимографија: Ванчо Василев; музика: Марјан Неќак; дизајн на плакат: Александар Филев. Истата претстава во 2018 и 2019 г. беше селектирана на престижниот Театарски фестивал на руска проза „Родниково слово“ во Архангелск, како и на Театарскиот фестивал на Ф. М. Достоевски во Новгород.

времето, сценографскиот простор статично е поставен на три нивоа или филмски планови. Првото ниво (напред) е сегашноста, второто (назад) минатото, третото (најназад) е потсвеста.

Карневализацијата за којашто пишува Бахтин „со својот патос на промени и обновувања, му овозможила на Достоевски да продре во длабинските слоеви на човекот и човечките односи“ (Исто: 159). Карневализацијата дозволува светот да се согледа критички без страв и предрасуди. Потребата од маскирање, прикривање, водење на двоен, дволичен, лицемерен, лажан живот е потреба на некои луѓе. Карневализацијата е, пред сè, свртување кон материјалното, кон баханалиското славење, развратното опивање и потсмевање со светото и духовното. Карневализацијата, дволичноста, прикривањето на вистината, кај повеќето драми на Хенрик Ибзен се поврзува со „животната лага“ (*life-lie*). Ликовите во драмата на Ибзен *Џон Габриел Боркман* живеат под превезот на животната лага.

Под превезот на дволичноста живеат и некои ликови од драмата на Никола Вапцаров *Деветтиот бран*. Елена (мајката на Андреј) живее дволичен и лицемерен живот. Таа сака да биде прифатена од повисоките општествени слоеви. Кога Андреј ја открива вистината за тоа што се случило во фабриката, таа не застанува на негова страна, туку на страната на другите (Романов и Претседателот на управниот совет на фабриката), не сакајќи да ја изгуби својата положба. Таа сака да продолжи понатаму, но без да ѝ погледне в очи на вистината.

5.1.2. Карневалистички рај / пекол

Кнезот Мишкин е кукла-марионета во животниот карневалистички рај. Играјќи си со своите марионети Рогожин и Мишкин, Настасја Филиповна е креаторка на карневалистичкиот пекол во кој жртва е самата таа. Според Бели, „Методот на претворање на човекот во марионета е метод на техничка стилизација“ (1984: 82). Настасја Филиповна е груб емоционален манипулатор. Таа живее двоен живот и манипулира со чувствата на Рогожин и Мишкин. Рогожин исто така манипулира со пријателството со кнезот Мишкин.

Ликот на Џон Габриел Боркман од истоимената драма на Ибзен, покрај тоа што е финансиски манипулатор, е и суров емоционален манипулатор кој си игра со чувствата на двете сестри Ела и Гунхилд. Ела ја остава поради повисоки цели за да добие директорско место, а се жени со нејзината сестра Гунхилд, исто така од корист. Според него, со помош на парите сè може да се компензира, дури и оваа маскарада. Синот на Боркман, Ерхард, обидувајќи се да излезе од сенката на гревот на татко му, паѓа во мрежата на карневалистичкиот рај на Фани Вилтон, која наспроти посесивноста на неговата мајка (Гунхилд) и неговата тетка (Ела), е најуспешна во контролирањето на неговата личност.

Еден вид на емоционален манипулатор во драмата *Деветтиот бран* на Вапцаров е инженерот Романов, кој во семејството на Андреј создава илузии на лажни ветувања. Карневализацискиот принцип на двојништвото егзистира кај Настасја и Рогожин (*Идиот*), Боркман, Ела и Гунхилд (*Џон Габриел Боркман*) и инженерот Романов и Елена Попова (*Деветтиот бран*).

Во карневалистичките баханалии со вино уживаат ликовите како Настасја Филиповна и Рогожин (*Идиот*). Љубител на добрата забава е младиот Ерхард, кој заедно со неговата постара љубовница Фани Вилтон, ужива во славењето на животот кај адвокатот Хинкел, скриен манипулатор кој го уништил и го ставил во затвор неговиот татко (*Џон Габриел Боркман*). Љубители на славењето и раскошниот живот се инженерот Романов, Претседателот на управниот совет на фабриката, Жорж и Елена Попови (*Деветтиот бран*).

Скандалот е, исто така, поврзан со карневализацијата. Скандалозна е сцената со фрлањето на парите во огнот од страна на Настасја Филиповна, додека Рогожин со голи раце треба да ги извади. Рогожин во тој момент на страст кон материјалното, во оган ги фрла и неговото тело и неговата душа (*Идиот*).

Во драмата на Ибзен *Џон Габриел Боркман* скандалозна е финансиската малверзација на Боркман. Скандалозно е барањето на Ела по нејзината смрт Ерхард да го носи презимето на неговата тетка. Скандалозно е заминување на Ерхард со неговата постара љубовница Фани Вилтон. Скандалот се проширува и продолжува со изјавата на Фани во однос на малата Фрида, која треба да биде нејзина замена и резерва.

Впечатливи скандалозни сцени имаме и во драмата *Деветтиот бран* на Вапцаров. Скандалозно е фрлањето бомба во црквата од страна на Андреј, скандалозно и интригантно

е купувањето на евтени запченици во фабриката и прикривање на доказите за смртта на работникот.

Карневализмот е поврзан со низа опозитности, како што се раѓањето и смртта, вистината и лагата, љубовта и омразата, подемот и падот. Крунисувањето на Настасја како кралица на срцата (*Идиот*), крунисувањето на паднатиот крал Боркман (*Џон Габриел Боркман*) или падот на суровите индустријалци (*Деветтиот бран*) е дел од декорот на карневалистичката детронизација. Карневалистичката слобода и карневалското лудило на моменти се одликуваат со ексцентрични и екстремни однесувања. Во желбата да се нахранат страстите, лудилото кај Настасја и Рогожин е преголемо. Лудилото на Рогожин резултира со менување на улогите кога зборува за Настасја или кога ја глуми неговата мајка. Шизофренискиот напад кај Рогожин не може да се контролира и завршува со обид за убиство на Мишкин и трагично убиство на Настасја (*Идиот*).⁵⁵ Лудилото за пари, моќ и власт кај Боркман резултира со убиство на животот на љубовта во Ела (*Џон Габриел Боркман*).

Во Вапцаровата драма *Деветтиот бран* одлуката на инженерот Романов да се купат евтени запченици за машините во фабриката, за да се заштедат пари на сметка на човечкиот живот, исто така се граничи со лудило. Наспроти ова, пак, Борис Попов наликува на тажен клоун, поради тоа што не може да му помогне на сопствениот син.

И најпосле, во карневализацијата секогаш постои нешто трагикомично. Секогаш од некој агол сирка некој тажен клоун кој треба сите да ги развеселува, а зад маската се крие тажна душа на која не ѝ е до смеење. Вапцаровите ликови се едноставни, јасни и директни. За нив важи девизата: „Живот е без маска и без грим“.⁵⁶

⁵⁵ Карневалистичката костимографија е присутна и во нивните костими – Мишкин е облечен во туникоидна наметка и капа, а Рогожин во кожа, крзно и чизми.

⁵⁶ Никола Вапцаров, „Фабрика“, во: *Творби*, 1979, Мисла, Скопје, 62.

5.1.3. Хуманистичкото чувствување на светот

Наспроти карневализацијата на светот, се раѓа хуманизмот. Карневалистичката амбивалентна фигура на кнезот Мишкин се одликува со чист хуманизам и со себе носи светла и чиста атмосфера. Неговата личност се одликува со морбидна чистота и голема доблест да простува. Затоа што смета дека дури ако си ги размениме крстовите, ќе знаеме како му е на другиот. Кнезот Мишкин како беспрекорно чиста душа, искрен и наивен, наоѓа оправдание за сторените гревови; за него страдањето е највисок чин, тој е позитивна личност, олицетворение на Исус, распнат помеѓу лудилото, визиите и епилептичните напади. Со својата бесконечна добрина сака да го разбуди доброто и во најтемната и најбесчувствителната душа. Стоејќи пред сликата на мртвиот Исус Христос, Мишкин сака да успее да разбуди барем зрно вера. Но Рогожин мисли дека човек од оваа слика може да ја изгуби верата. Ликот на Фолдал (*Џон Габриел Боркман*) е светол и оптимистичен, и во безнадежноста гледа надеж и притоа не му се лути на Боркман кој е виновен за неговото финансиско пропаѓање. Ликот на Лилија (*Деветтиот бран*) со својата романтична и нежна природа носи надеж, простување и светлина.

Како што забележува Бахтин, Достоевски преку вметнување на епилептичните визији на Мишкин се користи со примена на техниката „сон-криза“. „Темата сон-криза, поточно темата на повторното раѓање и човековото обновување низ сон, е сон кој дозволува со 'сопствени очи' да се види можноста на сосема поинаков човечки живот на земјата“ (Бахтин 2000: 145). Визионерските соншита на Боркман за влегување во царството на подземјето за да ги ослободи сите закопани богатства и да донесе просперитет на човештвото, се единствениот начин да го промени својот статус.

Последни моменти на совеста кај кнезот Мишкин се кога тој лежи покрај мртвата Настасја. Смртта на Настасја го фрла во комплетно бессознание. И на крајот од театарското доживување се прашуваме: Кој е овде идиот? Хуманизираниот пристап на Мишкин кон светот сака да покаже дека само со љубов и простување може да се роди новиот човек. Ликовите како Мишкин (*Идиот*) и Андреј (*Деветтиот бран*) се ликови на визионери предвесници на раѓањето на идниот човек кој треба да го спаси светот од злото.

Следејќи го страдањето на јунаците на Ибзен и Достоевски, како искусен психолог на човечката душа, Вапцаров со голема умешност знае да ја прикаже душата на сопствените јунаци. Преку универзалноста на приказната за паднатиот човек, наспроти сето лицемерие и дволичност на грешниот свет, се доаѓа до откровението дека за преобразба некогаш е доволна една солза на покајание и вера, макар колку синапово зрно.

5.2. Егзистенцијализмот помеѓу траумата и амбицијата

Хенрик Ибзен жанровски и тематски драмите ги развива во контекст на интелектуалното, психоаналитичното и филозофско-егзистенцијалистичкото прашање. И двајцата автори, Ибзен и Вапцаров, во своите дела ги откриваат есенцијалните егзистенцијални животни прашања и потребата луѓето да бидат искрени кон себеси.

Познатиот дански филозоф и егзистенцијалист Серен Кјеркегор, кој се чини дека извршил извесно влијание врз Ибзеновата поетика, сметал дека секој човек на патот да се пронајде себеси, мора да помине низ три стадиуми. Тоа се естетика, етика и религиозност. Естетичкото доживување се однесува на еден период од животот кога човекот е повеќе фокусиран кон задоволување на сетилата, постигнување возбуда, препуштање на хедонистичко уживање. Во овој стадиум човекот повеќе се грижи за себе отколку за другите. На живот со задоволување на сетилата, преку уживање во танцувањето и менувањето на фустаните е препуштена Нора во драмата *Домот на куклата*. Елена од драмата на Вапцаров *Деветтиот бран* жали и копнее по луксузен живот на висока нога, исполнет со материјални богатства. Инженерот Романов гази по човечкиот живот за да остане на врвот на егзистенцијата. Егзистенцијализмот се огледа и во радиодрамата *Брана* на Вапцаров, каде што обезбедувањето на вода од изворот претставува основна потреба за преживување. Џон Габриел Боркман и Ерхард (*Џон Габриел Боркман*), капетанот Алвинг и Освалд (*Сеништа*), Рита Алмерс (*Малиот Ејолф*) се драмски ликови кои се хедонистички градени. Џон Габриел Боркман ужива во создавање на материјални богатства, додека младиот Ерхард сака да ужива во забавите со неговата постара љубовница Фани Вилтон. Капетанот Алвинг го поминал животот во хедонистичко уживање, па имал дури и љубовна афера со неговата слугинка и добил вонбрачна ќерка. Освалд, како резултат на сладострасниот живот, се разболел од сифилис. Рита Алмерс е повеќе препуштена на телесните задоволства отколку на грижата за синот со хендикеп. Етичкиот стадиум од развојот на личноста се однесува на човекот како дел од групата, општеството, во кое треба да следи и почитува принципи и норми. Во втората фаза од својот индивидуален развој Нора (*Домот на куклата*), разбирајќи ја смислата на егзистенцијата, бара повисока цел во животот. Доктор Стокман (*Непријател на народот*), преку откривање на вистината за отровната бања, мора да ја исполни својата морална должност кон општеството. Но во следната фаза, за да ја сочува својата индивидуа, мора да се дистанцира од толпата, мнозинството, кое е штетно за него. Последниот стадиум, според Кјеркегор, е религиозноста. Овој стадиум се однесува на развивањето на духовност, или спиритуалност. Религиозноста треба да претставува највисокиот стадиум од развојот на човечката индивидуа. Во овој стадиум човек сфаќа дека е дел од големиот универзум. Како што се движи кон зрелите години, се развива свесноста за Бог, верува дека постои некоја сила која го движи животот, но сепак, религиозноста е лична работа. Брандовата религиозност од истоимената драма *Бранд* на Ибзен е фанатистички градена, така што, во суштина, ја губи хуманата димензија. Вербата е есенцијална работа за сè што човек ќе постигне во животот. Егзистенцијализмот претставува нова форма на верување. За некои луѓе верувањето може да биде поврзано со претставата за некој свој личен бог. За да се постигне индивидуалноста,

човек треба да се пронајде самиот себе. Според егзистенцијализмот, индивидуата треба да се оддели од толпата или мнозинството. Човекот треба да ја пронајде вистината, својата субјективна вистина, наспроти објективната вистина која ја исповеда мнозинството. Доктор Стокман во драмата *Народен непријател* на крајот останува сам со својата вистина. Апсурдното завршување на животот кај Хеда Габлер и Хедвиг е поврзано со недостигот на есенцијата, смислата во животот.

Кога зборуваме за егзистенцијализмот, честопати ги користиме поимите како страв, неизвесност, очај, пораз, апсурд, смрт. Сето тоа го доживуваме како дел од животната игра што се нарекува преживување. Евгени Христов забележува дека „Вапцаров би добил на големина и ако творештвото му се прочита како на егзистенцијалист“ (Христов 2014: 4).

Навистина егзистенцијалистички, просто како рефрен одвонуваат стиховите на Вапцаров: „Наместо фабрика за човечки кожи – фабрика за живот“. Егзистенцијалистичката филозофија во Вапцаровата поетика се огледа и во потенцирањето на „Окованите милиони кои треба да бидат ослободени“. Песната „Претсмртно“ исто така е егзистенцијалистичка (Исто: 5). Стиховите од „Претсмртно“: „Јас паднав. Ќе ме смени друг и: точка“ кажуваат дека борбата за егзистенција продолжува и понатаму. Играта на опстанокот ја продолжуваат оние што остануваат. Христов, исто така, ја потенцира врската на Вапцаров со францускиот егзистенцијализам на Албер Ками и Жан Пол Сартр (Исто: 25).

Во драмата *Деветтиот бран* и во радиодрамата *Брана* имаме низа варијации на егзистенцијални мотиви што ги застапуваат главните ликови кои се борат помеѓу траумата и амбицијата, што укажува на фактот дека Вапцаровата драматургија попримила влијание од егзистенцијалистичките струења присутни во некои Ибзенски драми. И ликовите на Вапцаров се исправени пред предизвиците на неизвесност и несигурност. Тие честопати се во ситуација да изберат како ќе дејствуваат. Вапцаровиот драмски лик е конципиран како слободен човек, со можност за слободен избор.

5.2.1. Вапцаров и Ибзен и „борбата за леб“

Едно од најважните егзистенцијалистички прашања кои извираат од драмската поетика на Вапцаров е вечната борба за леб. Вапцаров во своите разговори со мајка си честопати знаел да напомене дека освен леб му е потребно и нешто друго, а тоа е многу понеопходниот духовен леб.

Загатнувајќи го значењето на зборот „огнароинтелигент“, како што го нарекувале, Зографова потенцира дека (...) „Вапцаров никогаш не дозволи огнарот да доминира над интелигентот во него“ (Зографова 2009: 6). Зографова, која многу добро го елаборира ибзенизмот на Вапцаров препознаен во неговата драма *Бранот којшто бучи (Деветтиот бран)*, пишува и за извесно „ослободување“ од него. Повикувајќи се на Вапцаровата статија „Театар и публика“, што ја објавува во весникот *Нова камбана* бр. 10, во текот на 1936 година, Зографова особено ги нагласува зборовите на Вапцаров дека „драмата на еден Бранд не е повеќе никаква драма“. Затоа што, според Вапцаров, покрај вечниот бој за слобода, постои една голема човечка трагедија, а тоа е „борбата за леб“ (Исто: 146).

Во својата потрага по духовното, Вапцаров се напојувал од најголемите книжевни умови на светската книжевност. Многу рано ги запознал драмите на Ибзен, а се чини дека ликот на Бранд од истоимената драма на Ибзен извршил големо влијание врз него, и како личност, и како писател, затоа што го споменува и во неговата прва драма *Деветтиот бран*. Егзистенцијалистичкиот драмски набој присутен во сцените во *Деветтиот бран*, кажува дека таа драма во себе ја содржи вечната „борба за леб“. Потребата на драмските карактери од драмата *Деветтиот бран* да се одржат на несигурниот кораб на животната егзистенција и да го обезбедат толку насушниот леб, прави тие да се соочат со многу компромиси. Но за Вапцаровиот јунак Андреј, егзистенцијата не значи газење преку човечки трупови. Преку својата поетика Вапцаров длабоко допира до смислата на човековото постоење.

Егзистенцијата е есенцијата на животот. Ликовите на Ибзен и Вапцаров се имагинациски дел од едно егзистирање: тие се фаќаат во костец со животот, за да бидат победници и да успеат во остварувањето на намерите.

Ако Ибзен е корифеј на светлинските зраци од северните краишта, Вапцаров е знаменосец на сите без леб и без стрea.

5.3. Феминистичкото прашање – женските ликови кај Ибзен и Вапцаров

Драмите *Домот на куклата*, *Хеда Габлер* и *Дамата од морето*, се нарекуваат феминистички ракопис на Ибзен. За тоа дали Ибзен преку своите драми навистина имал намера да се занимава со женските прашања, пишува Фигуеиредо, кој забележува дека дури „во седумдесеттите години на деветнаесеттиот век женското прашање сериозно се пробил во јавната дебата“⁵⁷. Камила Колет, која го напишала есејот „За жената и нејзината положба“, била една од првите борци за женските права во Норвешка. Се претпоставува дека животната приказна на Колет била инспирација за Ибзен да ја напише *Нора*. „За Колет ослободувањето на жената во прв ред бил внатрешен процес (...)“⁵⁸. Фигуеиредо забележува еден момент од животот на Ибзен кога бил поканет да го искаже својот став за женското прашање на прослава на *Женското норвешко здружение*. „Во говорот на благодарност тој рекол нешто што имало големо значење и разбирање на неговиот поглед за жената. Со пристojни зборови ја негирал заслугата во врска со дејствувањето за женското прашање, всушност, тој рекол дека не е сигурен што е женското прашање: „За мене, тоа е прашање на човекот. И доколку моите книги се читаат внимателно, тоа ќе се разбере. Секако, пожелно е да се реши женското прашање; но тоа не е целата намера. Мојата задача беше опишување на човекот“ (Фигуеиредо 2015: 505). Намерата на Ибзен не била да се фокусира само на женското прашање, туку на едно пошироко универзално човечко прашање. Неговото фокусирање на човечките судбини, бракот како институција и комплицираните машко-женски односи ги карактеризираат неговите драми како семејни.

Секако, Ибзен во своите драми тежнее повеќе кон женската страна. „Ибзеновиот прототекст да се избегне обвинувањето во судирот на машко-женските карактерни сили секогаш се приклучува кон едната, женска страна“ (Feldman 2017: 117). Со поставувањето на *Нора* на светските сцени настанува пробив на модерната драма на светските театарски сцени. Иако долго време во општеството само мажот се сметал како покровител и заштитник на семејството и имал целосно право над женскиот живот, во драмата *Столбови на општеството* на жените за првпат им е дадено големо признание со тоа што се прикажани како столбови на општеството. „Лона Хесел (постарата сестра на госпоѓа Берник) (...) е вклучена во борбата за женската еманципација“ (Cardulo 2011: 47). Проблематичните машко-женски односи кои извираат од драмите на Ибзен, а секако и од драмата *Деветтиот бран* и радиодрамата *Брана* на Вапцаров, се резултат на некоја порано доживеана траума. Во радиодрамата *Брана* на Вапцаров, наспроти заостанатите мислења на мажите од руралната средина, припаданието на Дино дека и „жените се доследни да го вардат изворот со вода“, нуди еден поинаков поглед кон правата на жените. Но, исто така, го окриваат Вапцаров и во една друга светлина, како почитувач на правата на жените. Во контекст на прашањето каква е жената во драмите на Ибзен, Брајан Даунс констатира: „Ибзеновите драми постојано го прикажуваат женското однесување на екстремни начини,

⁵⁷ Ivo De Figueiredo, *Henrik Ibsen (Maska)*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2011, 209.

⁵⁸ Исто, 208.

иако со многу малку простор за мајчинството“ (Downs 2015: 67). Нереализираната љубов и нереализираната мајчинска улога се извор на траумата која се провлекува во развојот на женските карактери. Мртвото дете на Елида (*Дамата од морето*) е извор на траума. Елида во бојата на морето ги пронаоѓа очите на своето дете. Истото чувство го има Рита од драмата *Малиот Ејолф*, која е следена од погледот на нејзиниот син. Куклите кои ги држи сопругата на Солнес (*Градителот Солнес*) се нејзините деца загинаци во пожарот. Траумата од нереализираното мајчинство е отсликана и во ликовите на Ела и Гунхилд (*Џон Габриел Боркман*) и госпоѓа Алвинг (*Сеништа*), додека една форма на чедоморство имаме во ликот на Хеда Габлер која се самоубива, а со тоа и своето уште неродено дете. Нереализираното мајчинство во вистинска смисла се чувствува и во ликот на Елена од *Деветтиот бран*, каде што Лилија ѝ забележува на својата мајка Елена дека тргува со нејзините мајчински чувства и оди против сопствениот син. Нереализираната љубов како извор на траума се чувствува во ликовите на Ела Рентхајм (*Џон Габриел Боркман*), Аста (*Малиот Ејолф*), госпоѓата Алвинг (*Сеништа*), Мира (*Деветтиот бран*).

Од дејствието во драмата *Домот на куклата*, преку ликот на Торвалд Хелмер, дознаваме дека во тоа време на жените им било скратено правото да работат. Мажот бил столбот на семејството, а жените биле финансиски зависни и издржувани од мажите. Револуционерниот лик на Нора противречи на таквата подредена положба на жената и сака да докаже дека и самата може да работи и да придонесува финансиски. „Така и кога Нора ноќе работи, ги крши темелните протоколи на бракот, загрозувајќи го самиот граѓански статус на мажот како згрижувач, покровител и јавен застапник на својата сопруга, која тој со својата личност економски, правно и политички ја покрива“ (Feldman 2017: 112).

Дина Дорф од драмата *Столбови на општеството*, исто така, покажува желба за самостојност и финансиска независност од мажот. Дина Дорф не се согласува да биде издржувана од Јохан, туку сака самата да застане на свои нозе со тоа што ќе заработува за живот. Нора најпрвин сака да биде призната како слободно човечко суштество. Сака да се ослободи од стегите на мажот. Не сака постојано да биде контролирана, управувана и зависна. Сака да биде личност која самата ќе одлучува за себе.

Во експозицијата на драмата *Домот на куклата* откриваме дека Торвалд Хелмер е угледен човек кому му е понудена позицијата директор на банка. Неговите принципиелни ставови се против какви било заеми и долгови. Но неговата сопруга Нора, во очајни моменти кога требало да го спаси животот на својот сопруг, го фалсификувала потписот на нејзиниот татко и зела заем од Кругстад. Нора ги ставила хуманоста и човечноста пред принципите на нејзиниот сопруг. Затоа не може да сфати во што е нејзината вина.

НОРА: Зар е непромислено да се спаси животот на својот сопруг?⁵⁹

Нора направила таква жртва за да го одведе сопругот на патување во Италија, затоа што докторот советувал дека така ќе му се подобри здравјето. Доктор Ранк е чест посетител во нивниот дом. Во последните денови од неговиот живот Докторот Ранк ѝ признава на Нора дека негува посебни чувства кон неа. Кога нејзиниот сопруг Хелмер добил понуда да

⁵⁹ Хенрик Ибзен, *Домот на куклата (Нора)*, Македонска реч, Скопје, 2010, 21.

стане директор на банката, дошла и нејзината стара пријателка Госпоѓа Линде. Госпоѓа Линде побарала од Нора да ѝ помогне да добие работа во банката каде што ќе биде директор нејзиниот сопруг. На Кругстад, кој порано направил некои нечесни работи и го биел лош глас, му се заканувала опасноста да добие отказ од Хелмер. Доколку Нора не го спречи тоа и не го убеди нејзиниот сопруг Хелмер да го задржи и дури унапреди на работното место во банката, тој ќе му ја открие вистината.

Драмата *Домот на куклата* е модернистички експеримент со кој Ибзен го констатира местото на жената во општеството и се бори против застарените стереотипи и предрасуди. При изведбата на оваа драма на сцена, честопати на авторот му бил сугериран поинаков крај. „Ибзен бил подготвен да додаде четврти чин, во која Нора му се враќа на Торвалд со цел да се постави драмата во Германија“ (Templeton 1997: 34). Во алтернативниот крај⁶⁰ што го напишал за германскиот театар, Ибзен се повикува на моќта на зборот, на мајчинството и мајчинскиот инстинкт. „Ибзен смета за неопходно да го оправда последното дејство на Нора во нејзините зборови на самоанализа“ (Kamarik 1972: 9). Торвалд ја потсетува Нора дека сепак е мајка и кога таа ќе замине нејзините деца ќе останат без мајка, по што Нора се преиспитува и одлучува да остане со своето семејство. Според тогашното мислење, тоа требало да биде победа на Торвалд, кој успева да ја врати сопругата дома покрај децата. Но оригиналниот драматуршки заплет кој води кон ефективен расплет во кој Нора ја треснува вратата пред носот на Торвалд, заминува по својот пат и не се врти назад, е многу поефективен.

На крајот на драмата, одлуката на Нора да го напушти Торвалд е само делумно резултат на трауматско остварување на лажното постоење кое го живее; тоа е многу повеќе друг пример за импулсивно однесување кое го карактеризира нејзиниот живот.

(Kamarik 1972: 8)

Заеднички белег за карактерите во драмското творештво на Ибзен и Вапцаров е што тие живеат со еден илузионистички поглед кон светот. „Нора Хелмер, како и Пер Гинт, живее во свет на илузија“ (Kamarik 1972: 7). Нора има вештини и снаодливост како да заработи пари и како да го исплати долгот на обврзницата. „Како Пер Гинт, Нора секогаш создава имагинарни ситуации, но сите нејзини соништа се насочени на подобрување на нејзината финансиска ситуација“ (Исто).

Во ликот на Нора, исто како и кај Хеда Габлер, егзистираат две личности. Некогаш е дете кое само сака да игра. Затоа „нејзиниот сопруг ја нарекува небеска ѕвезда и верверица, зашто тие се брзи, пргави суштества секогаш во движење“ (Исто). Но под маската на тоа разиграно и весело дете кое сака да се забавува маскирајќи се во убави фустани, скришно јадејќи колачиња и играјќи ја тарантелата, се крие сериозна жена која длабоко размислува за своите права.

⁶⁰ Алтернативниот крај на оваа драма може да се прочита во книгата: Henrik Ibsen, *Four Major Plays* (A Doll's House, Ghosts, Hedda Gabler, The Master Builder) Oxford University Press, Oxford, 1981, 87-88.

Една од најтеатралните и најреволуционерните сцени од драмата кои најдобро ја отсликуваат душевната состојба на Нора е сцената со играњето на тарантелата. „Играјќи ја тарантелата, телото на Нора ја изразува состојбата на нејзината душа“ (Мој 2006: 239). Театралноста на сцената кога Нора ја игра тарантелата, всушност, го симболизира театралниот брак во кој таа живее. „Со тоа што ни го покажува нивниот театрален брак, Ибзен не сака да ги претвори овие двајца пристојни луѓе во никаквеци, туку да нè натера да размислуваме за начинот на кој се театрализираме себеси и другите во секојдневниот живот“ (Исто: 234).

Хелмер ја подучува Нора како треба да игра и мисли дека нејзиното танцување било премногу натуралистичко. Торил Мои во своите истражувања зборува за врската меѓу играта, телото и душата. Во констатацијата на Витгенштајн дека „Човечкото тело е најдобра слика за човечката душа“ има голема вистина. Торил Мои смета дека „сцената со тарантелата е револуционерна и во однос на театарот и театарската перцепција и во своето разбирање на различните начини на гледање во телото на изведувачката“ (Исто: 226).

Танцувањето на Нора има егзистенцијалистичко значење, затоа што се работи за живот и смрт. Таа танцува лудо и хистерично, надвор од правилата на играта, со распуштена коса, за да го сврти вниманието на Торвалд за да не мисли на писмата во поштенското сандаче. Нора вешто знае да го подига егото на Торвалд, но во моментот кога отчукуваат последните секунди пред тој да го прочита писмото, нејзината заводливост повеќе не помага и веќе не е нејзино најсилно оружје.

По соочувањето со својот сопруг кој ја обвинува, таа одлучува дека повеќе нема да живее во лажан брак со човек што ѝ е странец. „Драмата покажува како оваа незрела жена делумно ја воочува несоодветноста на својот живот и прави обид за бегство“ (Kamarik 1972: 7). Според Камарик, голиот танц на Ирина на карневал и тарантелата на Нора „е одраз на фрустрациите на нивната импулсивна природа, а кои не се во можност да најдат задоволство во безживотната посветеност на Рубек на неговата уметност и бесмисленото придржување на Торвалд кон општествените норми“ (Исто: 13).

Госпоѓа Линде го отвора патот кон пресвртот во драмата. Кругстад се чувствува како бродоломник кој стои на остатоците од својот брод. Госпоѓа Линде му предлага одново да ги изградат своите животи. Кругстад е пресреќен поради тоа што може да се рехабилитира во очите на другите. Госпоѓа Линде прифатила да живее со него, да се грижи за неговите деца и за неговиот дом. Иако Госпоѓа Линде успеала да го убеди Кругстад да го повлече своето писмо, сепак, одлучила дека вистината мора да се дознае.

ГОСПОЃА ЛИНДЕ: (...) Хелмер мора да дознае сè.⁶¹

Таа несреќна тајна мора да излезе на виделина и меѓу нив мора да дојде до отворен разговор. Играта со светнувањето и гасењето на ламбата е типичен ибзеновски знак или драматуршки трик. Секогаш кога вистината е пред прагот на откривањето, светлината се гаси. Кога Хелмер ја открива вистината, се плаши дека угледот ќе му биде нарушен. Ја

⁶¹ Хенрик Ибзен, *Домот на куклата (Нора)*, Македонска реч, Скопје 2010, 79.

нарекува Нора криминалец, ги презира лекомислените принципи на нејзиниот покоен татко, дури забранува една таква неморална жена да ги воспитува неговите деца. Хелмер предлага дека целата работа треба да се затскрие, а пред очите на светот да изгледа како сè да е во ред. Но кога ќе го добие второто писмо од Кругстад, во кое тој ѝ ја враќа обврзницата и се повлекува, тогаш Хелмер се чувствува спасен, веднаш се менува и вели дека ѝ простува на Нора. Тој ѝ простува, ја нарекува Нора слаба, беспомошна и ѝ ветува дека тој ќе ја советува и ќе ја води. Но Нора за првпат по осум години води сериозен разговор со својот сопруг. Таа наоѓа сличности помеѓу однесувањето на нејзиниот татко, кој ја гледал како кукла, и однесувањето на нејзиниот сопруг, кој исто така ја третираше како некаква кукла. Бидејќи целиот живот била третирана како кукла, Нора не успеала да се развие како самостојна личност. Како што забележува Торил Мои, „фигурата на куклата е многу значајна метафора“ (Исто 235). Во контекст на имагинативноста што во нас ја буди куклата, Торил Мои пишува: „Сликите на автоматите, роботите, куклите – и во современата научна фантастика, вонземјаните – се одгласуваат на фундаменталното философско прашање: како да знам дека друго човечко суштество е друго човечко суштество?“ (Исто: 235). Нора одлучува да ги напушти Хелмер и нејзините деца затоа што мора да ја исполни должноста кон самата себе. Надвор од сите конвенции и правила што ги поставило општеството, Нора мора да замине за да се пронајде самата себе. Тоа е нејзината најсвета должност. Нора мислела дека Хелмер ќе се жртвува за неа како што таа се жртвувала, но Хелмер на тоа ѝ одговара дека тој својата чест не ја жртвува за никого, ниту за оној кој најмногу го сака. „Нејзиниот сон е разрушен; нејзината слика за Торвалд, нејзините планови, нејзините надежи, сето тоа се уништени илузии. Нејзиното чувство за неправда е огромно, бидејќи таа била подготвена да умре за него, а тој размислувал само за себе. Разбеснета, сега се чувствува дека не го сака Торвалд и дека тој никогаш не ја сакал“ (Paris 1997: 44). Нора сфаќа дека со години живеела со еден непознат човек. Тие мора да поминат повеќе време разделени за да се осознаат. Дали оној што не чувствува како човечко суштество е исто како кукла? Торвалд е оној што ја води играта по негови правила. Во куклата на куклите, мажот и жената со нивните дечиња-кукли си играат семејство. Нора тоа најпосле го сфатила и затоа смета дека ќе треба да помине повеќе време додека да сфатат како треба да се изгради еден вистински брак и како треба да функционира едно вистинско семејство.

Во ликот на Рубек (*Кога ние мртвите ќе воскреснеме*), кој е вљубен во својата жена-скулптура, е направена компарација меѓу каменот и човекот, додека во *Дамата од морето* споредба помеѓу жената и морската сирена. Ликот на госпоѓа Алвинг (*Сеништа*) е изграден повеќе хуманистички. Иако била изневерена од сопругот со нејзината слугинка, таа во драмата се јавува како заштитничка на Регина, вонбрачната ќерка на нејзиниот покоен сопруг. Госпоѓа Алвинг е исто така силна како Нора во своите искушенија и страдања. „Госпоѓа Алвинг по една година брак побегнала од дома, но отфрлена од пасторот Мендерс, понизно се вратила дома за да ги исполнува брачните обврски“ (Jan Kot 1986: 93). Госпоѓа Алвинг целиот свој живот го чувала угледот на нејзиниот сопруг. Нејзиниот индивидуалистички карактер не доаѓа до израз затоа што е под постојано влијание на пасторот Мендерс. Околу ликот на Регина се плете пајажината на минатото. Пасторот Мендерс има свои планови со неа, а исто така и нејзиниот полубрат Освалд. Но таа е сè

повеќе свесна за својата положба во куќата и одлучува дека мора да се ослободи од сенките на минатото. „Регина е втората жена која после Нора ја напушта куќата за да живее на своја сметка“ (Кот 1986: 93). Во редот на еманципирани и независни жени можат да се вбројат ликовите на Марта Берник, Лона и Дина Дорф (*Столбови на општеството*), Маја и Ирена (*Кога ние мртвите ќе воскреснеме*), Нора и Хеда Габлер.

Ривалството помеѓу две жени и еден маж е присутно во драмите *Џон Габриел Боркман* (ривалството помеѓу сестрите Ела и Гунхилд), *Столбови на општеството* (Лона и Бети), *Хеда Габлер* (Хеда и Теа Елвстед). Додека другите женски карактери на Ибзен се одлучуваат за еден поинаков живот, Хеда Габлер се одлучува на самоубиство. „Пред да се повлече зад завесата, Хеда на одреден начин веќе ги пресекала семејните окови, ослободувајќи ѝ го своето место на Теа Елвстед“ (Tomljenović 2016: 60). Особено загадочно е насликан карактерот на Хеда Габлер исполнет со духовни немири. „Тешко е да се утврдат намерите на Ибзен во однос на тематиката, но тој со брилијантно психолошко проникнување покажува како со Хедината несреќа како жена во екстремно рестриктивното општество се создаваат внатрешни конфликти кои го прават нејзиниот живот стерилен и водат кон нејзино деструктивно однесување“ (Paris 1997: 52). Самоубиствениот бесмислен чин на Хеда, да го уништи новиот живот во себе, ја прави оваа драма трагедија.

Автентично изградените женски ликови на Ибзен извршиле извесно влијание и врз авторите како Џејмс Џојс и Вирџинија Вулф. „Младиот Џојс се восхитувал на есеите за Ибзеновата *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*“ (Kelly 2008: 29), додека „Ибзеновите женски протагонисти ја обезбедиле Вулф (Вирџинија) со прототипови за елаборација на нејзините карактери ‘одвнатре’“ (Исто). Во однос на женските права Ибзен преку своите драми покажува дека бил многу понапреден, полиберален и посовремен уште пред официјално да се разбуди феминистичкото движење. „Многу години пред да се појави феминистичкото движење водено од Вирџинија Вулф, Симон де Бовоар, Јулија Кристева и други, Ибзен протестираше против позицијата на жената и нејзините права кои биле занемарени во општеството“ (Fateme Ghafourinia, Leila Baradaran Jamili 2014: 426).

Профилирањето на Ибзеновите женски ликови предизвикало различни ставови и размислувања во јавноста за правата на жените во општеството и неоспорно придвижило некои размисли во позитивна насока.

Во Вапцаровата драма *Деветтиот бран* се среќаваат три женски драмски ликови, во радиодрамата *Брана* има два женски лика, а во радиодрамата *Очекување* нема женски ликови.

Со својот индивидуализам се истакнуваат ликот на Мира (*Деветтиот бран*) и ликот на Рада (*Брана*). Сервилноста, кокетноста и користољубивоста на Елена (*Деветтиот бран*) создаваат поинаков профил на женски карактер кај Вапцаров. Елена, кокетирајќи со инженерот Романов, го подига неговото его, божем се грижи за неговото ослабено здравје со цел да обезбеди работа за својот син Андреј. Елена сервилно се поставува и кон Претседателот на управниот совет на фабриката, комушто му должат што добиле шанса повторно да се издигнат во општеството. Елена, исто така, го договара бракот на нејзината

ќерка Лилија со Жорж. Лилија уште на почетокот е ставена во подредена положба да биде финансиски зависна од својот иден сопруг. Опседнатоста со мислата дека треба се биде во врвот на општеството, кај Елена го парализира дури и најсилното женско чувство на светот – мајчинството. Во тешките мигови на осуда од општеството, таа била подготвена дури и да се откаже од сопствениот син. Штом поминала бурата, Елена сфатила дека сè треба да се заборави и „да му се отслужи панихида на минатото“. Емотивното студенило типично за Ибзеновиот лик Хеда Габлер како да се пресликува во ликот на Елена. Лилија, пак, е изградена како извонредно романтичен и нежен лик. Таа има развиено длабоко чувство за правичност и верба во убава иднина, но нема доволно сила да се избори за самата себе.

Мира исто така го носи во себе фанатизмот на Ибзеновата Хеда Габлер. Таа се чуди зошто Андреј се вратил во една средина којашто не овозможува никаков прогрес. Мира во еден интелектуален и филозофски манир трезвено размислува дека Андреј може „само да си ги скрши крилјата, уште пред да започне да лета“. Таа очекувала дека Андреј ќе го потпали огнот што го носел во градите и дека конечно ќе го ослободи „заробениот човек“. Во фигуративниот дијалог што се води меѓу Мира и Андреј, Мира прашува: „Носите ли оган?“

Ако сонцето што Андреј го носи, за Мира и Лилија значи сонце на слободата, тогаш тоа за Елена значи црна сенка која го разнишува нејзиниот удобен живот.

Во радиодрамата *Брана* го среќаваме главниот женски лик Рада (23-годишна девојка) и ликот на нејзината врсничка Ружа. Ликот на Рада е изграден како снажен женски лик што знае храбро да му се спротивстави на насилникот Коста, кој сака да ја откине од преградките на саканиот Дино.

РАДА: (испикува) Чувај се, Дино! Дино... вади пиштол. Ќе те убие... Динооо!

ДИНО: Не стој пред мене!... Бегај настрана!... Не моткај се пред мене...

РАДА: Не можам! Не можам! (*Два истрела од револвер*)

КОСТА: Ќе те довршам, куче! (*Пауза*)

РАДА: Оф, Дино, Дино... (*Паѓање на телото*)

ДИНО: Либето мое!... Радо!... Ех... не можам да го докрајчам... Радо! Радо!... Ја уби, ја уби... кучето...⁶²

Ибзеновиот лајтмотив „да го спасиш оној кого го љубиш“ кај Вапцаров се открива во последната трагична сцена од радиодрамата *Брана*. Рада се жртвува за да го спаси животот на Дино и ги прима куршумите наместо него. Особено во сцената каде што Дино вели дека Рада е достојна сама да го варди изворот со вода, додека селаните сметаат дека тоа е само машка работа. Во таа сцена се открива Вапцаровиот третман за еднаквост на жените во општеството.

⁶² Вапцаров, Никола, *Вълната която бучи II*, Захарий Стоянов, София, 2009, 114.

5.4. Индивидуализмот наспроти општеството

5.4.1. Осврт кон драмите *Столбови на општеството*, *Народен непријател* и *Деветтиот бран*

Авторовиот силен индивидуализам и конфликтноста со општеството кое наметнува свои правила на однесување, го толкуваме преку компаративно анализирање на драмите *Столбови на општеството*, *Народен непријател* и *Деветтиот бран*. Една од драмите што извршила големо влијание врз Вапцаров, особено во градењето на односот кон општеството, секако била Ибзеновата драма *Столбови на општеството*. Ликот на Ауне, кој ги поправа бродовите пред да тргнат на пловидба по морето, е сличен на Вапцаровиот лик Андреј, кој исто така е против новата машинизација. Бунтовниот Ауне (*Столбови на општеството*) им говори на работниците дека новите машини се штетни и дека тие ќе им го одземат лебот. Андреј (*Деветтиот бран*) е против неисправните машини кои голтаат човечки животи. Конзулот Берник му се заканува со отказ на Ауне ако не го подготви бродот *Индијанска девојка* за пловидба. Ауне го известува Берник дека бродот е многу оштетен и дека му треба повеќе време за поправка. Рерлунд постојано зборува за чистотата на општеството и прави споредба на општеството со разбранувано море, во кое некои мораат и да потонат. Во оваа драма егзистира тројната лага на конзулот Берник. Берник имал афера со мајката на Дина Дорф, која била позната актерка, но за да не се открие тоа, таа животот го завршила во беда и сиромаштија. Сестрата на Берник, Марта, ја зела под закрила и ја одгледала младата девојка Дина Дорф. Вината за проневерата на парите ја презел Јохан, кој заминал за Америка. Берник ја жртвувал љубовта кон Лона и се оженил за нејзината сестра Бети, која го наследила богатството на нејзината тетка. Конзулот Берник е сопственик на бродската компанија и има амбиции да гради железница која ќе му донесе огромно богатство. Со својот угледен и морален живот е пример за општеството. Тој е најбогатиот и најмоќниот човек во градот. Се радува на придобивките од железницата за општеството, искористувањето на шумите, рудниците и реките. Берник ја става благосостојбата на општеството пред семејството. Во разговор со Рерлунд, Берник вели дека некогаш, ако мора да се жртвува еден човек, тоа може да биде за доброто на многумина. Боркман (*Џон Габриел Боркман*) и инженерот Романов (*Деветтиот бран*) веруваат дека не е голема работа да се направи жртва за добросостојбата на општеството и дека од тоа не треба да се прават сентименталности. Пораката што сака да ни ја пренесе Ибзен е дека човекот не треба да се плаши од промените што природно доаѓаат. Но бидејќи Берник се плаши од промените и последиците, цели 15 години го затскрива својот грев. Сите останати кои се поврзани со него не можат да просперираат. Но најпосле доаѓа време кога Јохан сака да се ослободи од туѓиот грев и да оди напред во животот.

Проблемот на регенерација на личноста, ослободувањето од тежината на гревот и духовното будење на човекот, се дел од темите кои ни се откриваат во драмата *Столбови на општеството*. „Во *Столбови на општеството* регенератор е Лона Хесел, која се враќа

од Америка...“ (Allen 1918: 222). Со силна индивидуалност се одликуваат и двајцата автори. Индивидуалистот Ибзен преку ликовите на Доктор Стокман, Греггерс Верле, Лона, Нора, Хеда Габлер и други, гради цврсти самостојни карактери кои се подготвени да му се спротивстават на утврдениот систем на општествени вредности полн со етички и морални деформации. За вештината да се постигне едно реалистичкото сликање на општеството, Баиќ во поговорот на *Столбови на друштвото* пишува: „Ибзен во својата драма немилосрдно ја прикажал сета лага, морална беда и хипокризија на норвешкото малограѓанско општество“ (Stanislav Baić 1962: 124).

Силно изградениот индивидуалистички карактер на Лона (*Столбови на општеството*) не може да се спореди со интровертниот карактер на госпоѓата Алвинг (*Сеништа*), чијашто личност не можела да дојде до израз поради преголемото влијание на пасторот Мандерс. Личната духовна револуција на драмските карактери го отвораат патот кон еволуција и напредок на општеството, затоа што ниту семејството ниту општеството изградено врз лаги немаат светла иднина.

Ибзеновиот критицизам на општеството се состои во тоа што секогаш на piedestal го издигнува правото на слободна мисла, наспроти одлучувањето за сметка на човечкиот живот. Однапред поставените правила на игра во општеството понекогаш ја задушуваат човечката личност.

БЕРНИК: Луѓето мораат да научат меѓусебно да ги ускладат своите барања, ако сакаат во општеството, на кое му припаѓаат и одговараат на својата положба.⁶³

Лона и Јохан се враќаат од Америка. Лона сака да почувствува чист воздух во општеството. Лона е онаа која го тера Берник да тргне кон вистината. Берник ѝ признава на Лона дека ја жртвувал за да го спаси семејниот бизнис и интересите на општеството.

БЕРНИК: Зарем ти не можеш да разбереш дека падот на куќата на Берник многу ќе се почувствуваше во ова општество...⁶⁴

Во драмата *Деветтиот бран* Елена најмногу страда поради прекинатите врски со општеството. Нејзе ѝ било потребно многу време за да ги воспостави односите на поранешното респектибилно ниво. Елена се одликува со недоразвиена мајчинска улога. Мајката се срами од постапките на својот син, поради општеството. Потенцирајќи го егоизмот на својата мајка, Лилија го открива прашањето за важноста на егзистенцијализмот и материјализмот во општеството.

ЛИЛИЈА: Ние сме сраснале со фотелјите, со меблите и мислиме дека ни се понеопходни од него.⁶⁵

Јохан (*Столбови на општеството*) сака да ги поврати честа и угледот во општеството, затоа што без да биде виновен ја презел вината на Берник за тој да се спаси.

⁶³ Henrik Ibsen, *Stubovi društva*, Rad, Beograd, 1962, 59.

⁶⁴ Исто, 58.

⁶⁵ Никола Вапцаров, „Деветтиот бран“ во: *Творби*, 1979, Мисла, Скопје, 227.

Но сега Јохан е вљубен во Дина, сака да се ожени со неа и да живее во градот. Затоа му е потребно да го исчисти образот или, како што вели, да се рехабилитира. Јохан мора да го симне товарот на презирот што го имале луѓето кон него за всушност несторениот грев. Рерлунд ѝ открива на Дина дека Јохан е виновен за несреќата на нејзината мајка, но таа не верува во тоа. Подоцна, кога ќе разбере за љубовта на Дина и Јохан, тој пред сите открива дека Дина му е свршеничка, иако Дина не сака да чуе да се омажи за него. Лона му забележува на Берник дека, кога и да е, ќе мора да ја открие вистината. Според неа, потребно е тој да се откаже од сиот лажен сјај и да ѝ направи место на вистината да завладее во општеството. Берник верува во оправданоста на лагата дека таа никојму не му напакувала, туку само придонела тој да стане таков човек каков што е сега, богат и почитуван.

БЕРНИК: Кај секој човек, кој и да бил, ако му погледнеш во срцето има барем една темна точка која мора да ја прикрива.⁶⁶

ЛОНА: И вие себе се нарекувате столбови на општеството!⁶⁷

БЕРНИК: Знаеш ли што сме ние, нас кои нè сметаат за столбови на општеството? Ние сме само орудие на општеството – ништо повеќе, ниту помалку.⁶⁸

Вистинската драматичност и будење на совеста кај Берник започнува кога тој дознава дека неговиот син, малиот Олаф, скришно се качил на бродот *Индијанска девојка*. На истиот брод требало да бидат и Јохан и Дина, но тие сепак, испловиле со бродот *Палма* за Америка. Во ликот на Дина е изградена една цврста, смела и самостојна женска личност која сака самата да заработува за живот. Берник, иако знаел дека бродот не е добро поправен, дозволил да исплови. Но сега, кога дознава дека неговиот син е на несигурниот и непоправен брод, е ужасен и бара од Крап бродот веднаш да се сопре. Но, за среќа, неговата жена Бети забележала дека синот го нема, па веднаш дознала од неговиот вујко Хилмар дека заминал на бродот. За среќа Ауне на своја рака одлучил бродот да не исплови. По ваквиот расплет на настаните, Берник бил пресрекен и воопшто не му бил лут на Ауне, туку му бил благодарен и му ветил дека ќе му даде доволно време за да го поправи бродот како што треба. Заслепен од желбата да остане столб на општеството во очите на луѓето, Берник за малку не направил уште еден смртен грев да стане масовен убиец. Непромислената постапка на Берник дека да се жртвува барем еден човек во име на доброто на општеството не е голема работа, е скандалозна.

Кориган констатира дека „Ибзените драми претставуваат непрекинат чин на каење“ (Кориган 1990: 82). За да се случи каква било општествена промена, најпрвин е неопходно да се случи револуција на човечкиот дух, затоа што сè тргнува од човечката индивидуа. Човекот го обликува општеството, и обратно.

Во светлината на запалените свеќи пред насобраната маса народ која го слави „најморалниот и најугледниот човек“, Берник застанува и признава дека не бил безгрешен.

⁶⁶ Henrik Ibsen, *Stubovi društva*, Rad, Beograd, 1962, 72.

⁶⁷ Исто.

⁶⁸ Исто, 101.

Ја открива целата вистина и бара народот самиот да пресуди. Признава дека со него владеела пламената желба за моќ, влијание и углед. Дека тој го купувал земјиштето околу шумите и рудниците, но сега ќе можат сите да го користат. Берник решава да го отфрли старото време и да направи место за новото време. Берник признава дека дозволил лагата толку многу да завладее со него што таа почнала да му ја труе секоја капка крв од неговото битие. Признал дека Јохан воопшто не бил крив, туку дека тој самиот бил виновникот. Признанието на Берник е вистински шок за сите. Но неговата сопруга госпоѓа Берник ја цени неговата искреност. Лона е среќна поради тоа што тој конечно ја прочистил душата од лагата. Берник признава дека верните и искрените жени се столбовите на општеството. Но Лона го поправа дека вистината и слободата се столбовите на општеството.

Вапцаровата реплика на Андреј (*Деветтиот бран*): „Каква полза да бидам Стокман, кога нечистотиите на Милтал ќе останат“⁶⁹ е знак дека е неопходно да се преземат чекори кои ќе го исчистат општеството од талогот на лагата.

Доктор Стокман од драмата *Народен непријател* е вистински пример на интелектуалец кој со сиот свој професионален капацитет, аргументирано преку приложување на научни докази, имал храброст да ѝ се спотивстави на лагата. Доктор Стокман одлучно и остро ѝ се спротивставува на лагата за да го спаси општеството од загадената бања. Иако постои ризик да остане без работа, а неговото семејство без средства за егзистенција, тој смета дека јавноста треба да биде запознаена со вистинската состојба.

ДОКТОР СТОКМАН: Па нели должноста на секој граѓанин е да ѝ ја соопшти секоја нова мисла на јавноста?⁷⁰

Бидејќи јавноста многу тешко ги поднесува новините кои можат да го нарушат нејзиниот комодитет, по соопштувањето на шокантната вест, на крајот излегува дека не била само бањата загадена, туку целото општество било заразено.

ДОКТОР СТОКМАН: Не, целото општество треба да се исчисти, да се дезинфицира.⁷¹

Петар, братот на Доктор Стокман, му забранува да го изразува своето јавно мислење за неисправноста во бањата. Каинавеловскиот судир меѓу браќата Стокман оди во апсурдност. Петар му се заканува со отказ на сопствениот брат, затоа што бара прикривање на вистината за доброто на општеството.

ДОКТОР СТОКМАН: Во секој случај јас ќе си ја извршам својата должноост кон граѓаните, кон општеството...⁷²

Во третиот чин Доктор Стокман од пријател на општеството и вистината, за мнозинството станува народен непријател. Доктор Стокман со голема љубов се вратил во

⁶⁹ Никола Вапцаров, „Деветтиот бран“ во: *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 181.

⁷⁰ Хенрик Ибзен, *Народен непријател*, Македонска реч, Скопје, 2010, 47.

⁷¹ Исто, 60.

⁷² Исто, 54.

својот роден град и со љубов ја работел својата работа, но сега дознал нешто што порано не го знаел.

ДОКТОР СТОКМАН: Но вчера претпладне – не всушност завчера вечер – се отворија моите духовни очи и тоа толку широко, толку широко, и првото што го видов беше нечуената глупавост на власта...⁷³

Во борбата за вистината Доктор Стокман резигнирано доаѓа до заклучок дека најголемиот непријател на вистината, всушност, е мнозинството.

ДОКТОР СТОКМАН: (...) Па кој го претставува мнозинството граѓани на една држава, паметните или глупавите? Јас мислам дека сите ќе се согласиме со тоа дека глупаците го прават неодоливото мнозинство насекаде околу нас, на целата оваа пространа земја. Ни никогаш нема и не може да биде праведно глупавите да владеат над паметните.⁷⁴

Стокман има намера да поведе војна против лагата и да открие дека вистината ќе допре кај мнозинството.

ДОКТОР СТОКМАН: (...) тоа мнозинството, тоа проклето мнозинство, е она што го труе нашиот духовен извор на живот и ни ја загадува почвата под нозете?⁷⁵

За да биде апсурдноста уште поголема, се случува неговите довчерашни поддржувачи веќе да не го поддржуваат. Аслаксен не сака да ја печати неговата статија, дури и на негов трошок, поради јавното мислење. Доктор Стокман сфаќа дека сите се плашливци загрижени само за своето добро, а никој не мисли вистински за доброто на градот. И кога е напуштен од сите, единствено неговото семејство е покрај него. Собирот се одржува во куќата на капетанот Хорстер. Новинарот на *Народен гласник*, Билинг, предлага Аслаксен да биде избран за претседател на собирот. Како претседател на собирот, Аслаксен се повикува на умереност и му дава збор на претседателот на општината Петар Стокман.

ДОКТОР СТОКМАН: Јас реков дека ќе ви зборувам за едно поголемо откритие, до кое дојдов последниве неколку дена, а тоа е дека сите наши духовни животни извори се загадени и дека целото наше граѓанско општество лежи на заразено земјиште на лага.⁷⁶

Но колку е тешко да се верува во вистината кога таа со години се криела и станала вообичаен стил на живеење.

⁷³ Исто, 92.

⁷⁴ Исто, 94.

⁷⁵ Исто, 96.

⁷⁶ Исто, 91.

ДОКТОР СТОКМАН: (...) А кога една вистина ќе остари толку, таа е на добар пат да стане лага.⁷⁷

ГОСПОЃА СТОКМАН: Што вреди правдината без власт.⁷⁸

Собирот го прогласува Доктор Стокман за народен непријател. Добил отказ, откажан му е станот, прозорците му се искршени. Стокман ги споредува луѓето со животните, затоа што ги изгубиле чувствата и разумот. Така возвраќаат водачите на општеството кон оној што се дрзнал да ги руши неговите темели. Стокман доаѓа до силни заклучоци, кои се секогаш актуелни и кореспондираат со сите времиња, па и со денешните. Стокман ги остава припадниците на заведеното мнозинство да продолжат да си живеат во сопствената нечистотија и безумност, водени од слепите народни избраници. „Ибзен бил свесен за промовирачите на соништа во општеството и знаел дека правењето соништа е политичка стратегија за оние кои се на власт за да владеат со масите“ (Isaken 2015: 145).

„Политичките техники за владеење со масите се гледаат во драмите на Ибзен“ (Исто: 141).

Преку таа реплика Ибзен отворено кажува една голема вистина која, меѓу другото, алудира на неговата аполитичност и индивидуалност.

ДОКТОР СТОКМАН: (...) Партијата е како морална пумпа за вшмукување, која малку по малку... сосема ги исцрпуваат умот и совеста. Оттаму и многуте празноглавци.⁷⁹

Мортен Кил купил акции од бањата. Кога тоа го дознале Ховстад и Аслаксен, како хиени дошле да му понудат да го земе весникот и да добијат дел од неговите акции, но Стокман ги избркал со стап. Единствено хумано постапил капетанот Хорстер, кој на Стокманови им понудил да живеат во неговата куќа.

Драмската иронија е видлива во оваа реплика:

ДОКТОР СТОКМАН: (...) Либералите се вистински непријатели на слободата...⁸⁰

Ибзен поетски и психолошки ја толкува лицемерноста која ја доведува во прашање искреноста во носењето одлуки во полза на општеството. „Хипокризијата на политичарите е прикажана во *Столбови на општеството*, двојниот стандард во општествените норми во *Сеништа* и болеста *живот-лага* на поединецот во *Дива патка*“ (Mark H. Stone, Cheryl A. Wagner 2014: 41).

„Лидерите на партијата се како волци, ненаситни волци“, вели Стокман. Неговата сопруга се плаши тие волци да не го избркаат, да не му наштетат, но Стокман веќе нема што

⁷⁷ Исто, 95.

⁷⁸ Исто, 53.

⁷⁹ Исто, 112.

⁸⁰ Исто, 127.

да изгуби, бидејќи во својата битка останал сам, а според него „најсилен човек на светот е оној кој е сам“.

Грабежливоста, алчноста, бесчовечноста Вапцаров ги опишува во својата последна песна „Претсмртно“, каде потенцира дека „борбата е волчка“... Според Цвета Трифонова, волкот значи обесчовечен човек. „Појавата на парадоксалниот волчки мотив во стиховите е знак на страшна безнадежност и очај и е претпоследниот чекор на индивидуата пред да ја премине линијата на смртта.“⁸¹ И „болниот волк“ Боркман останал сам да завива по својата изгубена битка. Тука се и уште многумина кои се надевале на некого и нешто, а не научиле дека моќта на слободата и победата доаѓаат до вистински израз тогаш кога ќе се скршат прангите на зависноста.

Мотивот на Стокман е еден од најприсутните Ибзенови мотиви во драмата *Деветтиот бран* на Вапцаров. Вапцаровиот Андреј не може да ја води битката сам, зашто тој е само еден од предвесниците на „деветтиот бран“. И тој, и Стокман ја започнуваат борбата, но без поддршката на мнозинството тие не можат да ја добијат битката.

⁸¹ Цвета Трифонова, *За урбанистичните фобии в поезијата на Никола Вапцаров*, 2004. <<https://litenet.bg/publish/ctrifonova/urban.htm>> пристапено на: 26.1.2021.

5.4.2. Вапцаров и општеството

Еден од најомилените писатели на Вапцаров, Максим Горки, во неговите дела како *На дното*, *Малограѓани* и други ја слика отуѓеноста на човекот од општеството и неговото пропаѓање поради недоразбирање со самото општество. Максим Горки во своите дела слика галерија од ликови кои му припаѓаат на најнискиот слој на општеството.

Во едно писмо од 30.09.1931 година до неговиот татко, Вапцаров пишува:

Не можам да се ориентирам – кој е правиот, вие ли, или јас, општеството или јас? (...) Знаеш ли, секогаш ми правело впечаток, дека таму повеќето од недоразбирањата се предусловени од едно молчење. Тие луѓе молчат и собираат „факти“, вадат заклучоци, правилни и неправилни, создаваат еден морален портрет на човекот, портрет – карикатура, и потоа, му го забиваат ножот в грб на истиот човек и за оправдување му го покажуваат тој портрет на „широкото општество“, чиниш сакаат да кажат: „Ете, тоа беше тој, зарем заслужува да живее?“ И вие се плашите да не би да ме осуди тоа општество. Требало барем јас да се кријам од него.

Така не! Нема ништо да кријам. Нема никогаш да им угодам на луѓето, само за да им се допаднам. Никогаш. Пак ако сака тоа да чини колку сета моја среќа.

Што сакаше тоа општество од мене? Пристојност ли, или како го наречува – општествен морал? Тие ли, кои дури го изгубиле некаде поимот „морал“?⁸²

Кога ги читаме овие Вапцарови зборови, ни се чини како под кожа да му се завлекол ликот на Андреј од неговата драма *Деветтиот бран*. Авторот и ликот од неговата драма како да се едно. Владимир Атанасов, проучувајќи го Вапцаров во контекст на светот на постмодерната комуникација, пишува дека „една од основните идеи на Вапцаровата поезија е олицетворението на масите“ (Владимир Атанасов 1982: 82). Човекот претопен во толпата и управуван од помоќните не ретко е обезличен. Во колективитетот нереализираниот човек претопен во масата, сам себеси се заробува и сам си ги става рацете во пранги. Бранд е проповедник и водач на народните маси. Берник (*Столбови на општеството*) владее со масата народ која му верува дека градењето на железницата ќе биде за доброто на општеството. Боркман звучи исто како Доктор Стокман и како Андреј, а тоа е дека масите, толпата, мнозинството не можат да ги разберат нивните идеи за ослободување.

Томе Арсовски за Вапцаровиот јунак Андреј пишува дека „има многу допирни црти со авторот, дури и во биографијата – го профилира токму како типичен лик на бунтовник – индивидуалист, кој подоцна созрева во трибун на угнетените и обесправените“ (Арсовски 1998: 24-25). Андреј е еден вид на социјален реформатор кој сака да ја промени положбата на работниците. „Мечтата на Вапцаров е да се урнат класните разлики, да се воведат

⁸² Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 279.

повисока општествена правда“ (Тодоровски 1979: 17). Андреј, иако на моменти резигниран и отфрлен, не се откажува од својата борба за среќна иднина.

Среќата за младиот Андреј е во борбата, во постојаното откривање на неправдата, во нејзиното искоренување. Тоа е неговата филозофија, неговиот животен идеал. Од индивидуалист, бунтувач, тој станува свесно определен борец за правата на милионите обесправени. Сега тој е веќе убеден дека втората бомба што ќе ја фрли во светот на угнетувачите ќе биде многу поразрушителна, поубиствена. Тогаш ќе дојде *Деветтиот бран*, чиј удар не ќе може да го издржи гнилиот кораб на стариот свет.

(Исто: 33)

Ликовите на Берник, Нора, Доктор Стокман се исто така социјални реформатори кои сакаат да придонесат за промени во општеството. Социјалниот момент се чувствува во драмата *Сеништа* кога госпоѓа Алвинг ги вложува парите на капетанот во изградба на азилот, со хумана цел. Рита Алмерс (*Малиот Ејолф*) ја лекува нечистата совест со тоа што решила да им помага на сиромашните деца.

Во однос на прашањето за правото на слобода, Ибзен во едно писмо до Брандес пишува дека никогаш не прифаќа слободата да ја поистовети со политичката слобода.

Ибзен има силна потреба да ја разликува банализираната реторика на слободата, која ја гледа во политиката и меѓу упориштата на општеството, и перманентната револуција на слободата, која е негова граѓа – онаа која ја нарекува побуна на човечкиот дух. А оваа побуна не била зависна од политичката и социјалната слобода.

(Figueiredo 2011: 63)

Иако индивидуата е дел од општеството и без него не може да егзистира, општеството треба да има почит за слободата и правото на избор на индивидуата. Како што Ибзеновата драмска поетика имала за цел да ја преобликува индивидуата преку соочување со вистината, така и Вапцаровата поетика тежнее кон тоа човекот да се осознае и да биде човек во вистинска смисла на зборот. Есенцијалноста на хуманоста е љубовта и човекољубието, и без тоа нема напредок ниту на сопствената личност ниту на општеството.

5.5. Принципот на вистинитоста наспроти лажноста кај Ибзен и Вапцаров

Животната вистина наспроти лагата е највисокиот животен императив во творештвото на Ибзен и Вапцаров.

Во сите Ибзенови драми централната тема е иста – „болната борба да се каже вистината“ (Pennington / Unwin 2004: 7). Токсичноста на лагата наликува на увод од скорпија. Истата онаа скорпија која Ибзен ја чувал во чаша на својата работна маса. Или, како што Фигуеиредо подвлекува: „Вистината е отров кој никој не го поднесува“ (2014: 340). Навистина, откривањето на вистината може да биде отровна за оние кои не сакаат да ја слушнат. Од сите Ибзенови ликови Пер Гинт е мајстор на лагата, додека Хелмер Торвалд (*Домот на куклата*) лагата ја чувствува како отров. Ибзен преку своите драми сака да ја симне маската на лагата и да ги натера своите протагонисти да ѝ погледнат во очи на вистината. Ќе ја потенцираме Ибзеновата употреба на неологизми што го откриваат значењето на вистината наспроти лагата. „Еден уникатен аспект на неговото пишување биле неологизмите што ги создавал. ’Животната лага‘ (*life-lie*) е еден од овие неологизми. Во англиски превод ’илузија‘ е зборот што го заменува“ (Stone / Wayner 2014: 7). Животната лага која како темна сенка се надвиснува над животите на јунаците, мора да биде откриена и разобличена. Во едно писмо, Ибзен напишал: „Верувам дека никој од нас не може да направи ништо друго или ништо подобро, одошто да се реализираме во духот и во вистината“. Оваа борба постои во многу области, лично и социјално, и се одвива помеѓу индивидуата на неговата (или нејзината) патека кон самореализација, од една страна, и тврдењата на општеството, со акцент на должноста кон другите, од друга страна. „Ибзен никогаш не губи допир со болката што е предизвикана од самореализацијата, и уништувањето што е нејзина неизбежна последица“ (Pennington / Unwin 2004: 8). Патот до самореализацијата кај Нора води само преку откривање на вистината. Таа мора самата себеси да си ја признае вистината за нејзиниот живот. Иако нејзината одлука, според тогашното мислење, се коси со моралот и етиката, Нора прави револуционерен пресврт со тоа што конечно добива храброст да се соочи со реалноста. Можеби премногу амбициозно звучи потрагата по апсолутната вистина, но „кога Ибзен влегол на сцената на модерната драма, тој сметал дека е невозможно да се обнови идеалистичкото барање на апсолутната вистина, и премногу критично го прифатил традиционалниот кодекс на етиката како соодветен инструмент за регулирање на човечките односи“ (Kaufman 1965: 19). Ибзен има изградено висока граница на толеранција до каде што може да оди во лагата. Времето кога ќе биде откриена вистината е секогаш прецизно испланирано. Нора ги брои часовите, минутите, секундите кога Торвалд ќе го отвори писмото кое за неа значи крај. Лагата е еден вид на животна илузија завиткана во привлечна обвивка. Под целиот тој раскош со забави, танцување и блескави фустани се крие една заробена личност која само сака да мисли дека тоа е вистинскиот начин. „Ибзеновите ликови можат да живеат само закопани во себе, хранејќи се со ‘лагата за сопствениот живот’“ (Sondi 1995: 29). Нора се храни со лагата до одреден степен, но кога ќе ѝ погледне во очи на реалноста, сфаќа дека нејзината лага ја губи силата.

Значењето на принципот на вистинитоста пред лагата, најдобро се открива во драмата *Дивата патка*, но како тема егзистира и во другите драми на Ибзен. „Животната илузија на стариот Екдал е таванот каде што ја чува дивата патка и неколку зајаци, каде што оди да пука со пиштоли и каде повторно може да се чувствува како моќен ловец, храбар човек ‘кој се соочил со смртта’“ (Barnwell Elliot 1907: 95).

Верле и стариот Екдал имаат заедничко неславно минато во кое бил нарушен угледот на богатиот Верле, а Екдал бил осуден и му било одземено правото да се облекува во својата полковничка облека. Верле е креаторот на една поинаква животна илузија. Екдал е жртвата на вистината. Градејќи една своја среќна илузија, Екдал својата потреба и страст за ловење ја задоволил така што на таванот во куќата, зад сидовите, имало импровизирано една цела шума во која тој ловел животни. Имало кокошки, гулаби, зајаци и една дива патка која била осамена во царството на животни, но била заштитена од страна на неговата внука Хедвиг. Стариот Екдал добива пари од Верле заради препишување на некакви документи. Неговиот син Јалмар е фотограф кој со својата жена Гина водат фотографско студио во нивната куќа. Јалмер се надева дека неговиот пронајдок ќе биде многу успешен и дека така ќе го поврати угледот и честа на неговото семејство. Верле плаќал и за фотостудиото и му ја овозможил женидбата на Јалмер со Гина, која претходно работела во куќата на Верле. Јалмер е поканет на вечера во куќата на Верле и таму се среќава со Грегерс. Грегерс по смртта на неговата мајка заминал од татковата куќа, тој е во конфликт со татко му комушто му забележува за болеста и смртта на неговата мајка. Но тој ја знае вистината дека неговиот татко го наместил стариот Екдал да оди во затвор. Затоа Верле сега му плаќа на стариот Екдал и повеќе одошто треба за препишување на документите. Грегерс го напушта татковиот дом и изнајмува соба во куќата на Јалмер Екдал. Хедвиг се фали со дивата патка која ја спасиле од морското дно. Секој има своја спасителна мисија. Животната мисија или задача на Јалмер е да му ја врати честа и достоинството на неговиот татко.

ЈАЛМАР: Да. Сакам да го спасам бродоломникот. Тој преживеа бродолом кога надојде бурата.⁸³

Грегерс смета дека во личноста на Јалмар има нешто од дивата патка. Животната задача на Грегерс е да ја открие вистината („побарување на идеализмот“). Грегерс сака да го ослободи Јалмар од оковите на лагите и измамите. Така ќе најде лек за неговата болна совест. Доктор Релинг дијагностицира дека Грегерс страда од акутна треска за правда. Грегерс во нивниот дом чувствува застојан мочуришен воздух. Во четвртиот чин, по откривањето на вистината, се руши семејната среќа и настанува катастрофа.

Катастрофата на драмата се перципира заради инсистирањето на Грегерс дека повозвишен е животот што се живее во јасна светлина на вистината и врз основа на апсолутна вистина; додека тврдењето на Релинг, психијатарот, е дека „животната илузија“ или, како што може да се преведе „животната лага“, е нешто што го прави животот поднослив.

⁸³ Хенрик Ибзен, *Дивата патка*, Македонска реч, 2012, 63.

(Исто)

Потонати во мочуриштето на тајните, преку откривање на вистината протагонистите се поставени пред предизвикот да засноваат нов живот без тајни. Јалмар по откривањето на вистината е како ранетата дива патка. Вистинскиот брак се заснова врз искреност без тајни и лаги. Госпоѓа Серби се збогува со Гина и ѝ соопштува дека ќе се омажи за господинот Верле, кој веќе почнува да ослепува. Тие двајцата си ги признале сите тајни и гревови од минатото и сега можат да отпочнат нов живот.

Минатото во Ибзените драми од овој и од подоцнежниот период игра голема улога. Во текот на мајсторски воденото драмско дејствие Ибзен го тргнува превезот од скриеното минато на своите ликови и со помош на минатото ја толкува нивната сегашност, всушност, откриеното минато станува главен двигател на случувањата во сегашниот миг.

(Baic 1962: 125)

Откривањето на вистината е исто како прогледување на слеп човек. Очите на Хедвиг се заслепени од тоа што целата нејзина илузија за среќниот и хармоничен живот што го имала бил само една обична лага. Некои уживаат во тој лажен идеализам затоа што немаат друг избор. Тогаш ќе дојде некој борец за вистината и ќе им ја одземе „животната лага“ во која тие се претопиле и уживале да живеат.

ГРЕГЕРС: Јас имам намера да му ги отворам очите на Јалмар Екдал...⁸⁴

Разбирајќи дека ништо не може да биде идеално во животот, Гина се помирила со реалноста. Во разговор со Хедвиг, Гина вели: „Така е кога ќе ти дојдат лудаци на врата со некакви листи за побарување на идеализмот.“⁸⁵ По дознавањето на вистината, Јалмар поминува низ тежок душевен немир. Релинг, кој ја одржувал животната лага кај Јалмар, смета дека Грегерс боледува од тешка болест за правдина. Додека животниот принцип на Грегерс е да ја открие вистината, Релинг најдобро ја објаснува смислата за потребата од постоењето на „животната лага“.

РЕЛИНГ: Зашто видете „животната лага“, таа е стимулативен принцип.⁸⁶

Лагата, според мислењето на Релинг, има стимулативна улога во градењето на човечката среќа.

РЕЛИНГ: (...) Ако на еден просечен човек му ја одземете неговата животна лага, во исто време му ја земате и неговата среќа.⁸⁷

Вистината која се открива пред очите на Јалмар резултира со дисбаланс на среќата во семејниот живот. Хедвиг добива писмо од Верле во кое тој ја дарува по сто куни секој

⁸⁴ Исто, 71.

⁸⁵ Исто, 97.

⁸⁶ Исто, 102.

⁸⁷ Исто, 103.

месец. Така Јалмар доаѓа до заклучок дека Хедвиг не е негова ќерка и тој не сака да ја види. Хедвиг е очајна и за да го придобие својот налутен татко, решава да ја жртвува дивата патка, но на крајот се застрелува самата со пиштолот. За да се поправат работите, Грегерс предлага саможртвување и простување.

РЕЛИНГ: Ах, животот сепак би бил убав кога би нè оставиле на мира оние фамозни фантазери, кои нам, на сиромашните луѓе ни го опседнуваат домот со своите побарувања на идеализмот.⁸⁸

Но отровот на изговорените зборови кои ја откриваат вистината длабоко ги погодува ликовите жртви на тие изговорени зборови, како што се Бранд, Хедвиг, Малиот Ејолф. Уште пред физички да си го одземе животот, Хедвиг е предвреме душевно убиена од изговорените зборови на нејзиниот татко, кој не сака повеќе да ја види.

Во *Деветтиот бран* на Вапцаров, Елена изговарајќи ја репликата „О, ти мене ме уби“, се чувствува убиена дури двапати, од зборовите на нејзиниот син, кој ја разнишал нејзината тешко стекната положба во општеството. Радикалната вистина која ја промовира Андреј секако има разорна моќ. Таа вистина која руши сè пред себе и со чија моќ сè што е гнило и изградено врз лаги треба да потоне.

Новиот живот треба одново да се изгради врз чисти намери, затоа што сè што е изградено на лажни темели, порано или подоцна, се урива. Колку и да звучи сурово, со рушењето на животната лага или среќната илузија, Ибзен има свој развиен концепт за откривање на вистината. Вапцаров, како и Ибзен, жестоко ја брани вистината, која го отвора внатрешното духовно око на самоспознанието.

Вапцаровиот лик Андреј е типичен поборник за вистината. Тој веќе еднаш го има разбуричкано застоеното мочуриште од лаги. Но отровот на лагата низ годините толку многу се раширил што повторно морало да се дејствува. Андреј храбро застанува против лагата на суровите индустријалци, кои во желбата за личен профит го жртвуваат животот на обичниот работник. Вештиот лажливец Романов сака и понатаму да продолжи да живее под маската на лагата. Романов сака да го залаже Андреј со некакви ветувања за рехабилитација на фабриката, за да се смири тој во својата намера. За вистинољубивиот Андреј тоа, секако, е неприфатливо. Во потрагата по вистината, кај Андреј нема идеализам, туку чист реализам.

Расветлувањето на вистината за Елена претставува тежок удар за нејзиниот дотогаш идеализиран свет на лажни вредности. Уривањето на илузијата за живеење во некој лажен свет отвора извесни апокалиптични димензии во драмата. Андреј не прави компромиси во борбата со лагата.

⁸⁸ Исто, 117.

„Деветтиот бран“ кој надоаѓа ќе ги измие лагите и ќе ја донесе новата надеж. Исто како и Ибзен, Вапцаров е застапник на принципот за разграничување на вистинитоста од лажноста. Следењето на тој принцип суштински го мотивира во целокупниот негов драмски ангажман.



5.5.1. Верба, скептицизам, идеализам

Верата твоја
пак го наполни твојот стих
со бели зборови до црните.
„Вовед во една епопеја“, Јанис Рицос

Силината на Вапцаровата *вера* во човештвото се огледа во целата негова поетика. Не само во песната насловена како „Вера“, поетот својата вера ја искажува и во последните мигови од неговиот живот. Мудрата протестанска учителка Елена Вапцарова на неколку места во своите изјави по повод последното видување со нејзиниот син, пред да биде стрелан, и во текот на повеќето јавни настапи, како соговорник во документарните филмови работени за Вапцаров, како и во своите мемоари, ја потенцира познатата библиска приказна за пченичното зрно кое ќе вроди со плод. Вапцаров последните мигови од животот ги завршува со силна верба дека неговото жртвено дело ќе биде продолжено од некој друг. Нагласувајќи ја симболиката на житното зрно кое ќе се расплоди, Вапцаров речиси пророчки го открива доаѓањето на многутемина продолжувачи на неговото дело. Преку оваа само навидум обична симболична приказна за жртвата и трагичната смрт, личноста на Вапцаров е подигната на пиедестал. Наоѓајќи го изворот во библиските мудрости, Атанасов елаборира за значењето на житното зрно и метафората на верата. „Во христијанската традиција житното зрно е Господ Исус Христос“ (Атанасов 2009: 76). „Метаморфозата на пченичното зрно во житен клас, а оттука и во леб, е естетички образец на творечкиот акт“ (Исто). Вапцаровата вера е силна, иако неговиот живот завршува трагично.

Највисок егзистенцијален трагизам и своевременно – највисока етичка смисла, носи Вапцаровата „Борбата е безмилосно жестока...“ Жртвата на човекот верник е своевременно жртва на една универзална љубов кон човекот и кон човештвото, кој ги рехабилитира од болното кон творечкото, од страданието кон силата, од резигнацијата кон верата.

(Исто: 19)

Стојанка Мицева, во текстот „Визијата на Вапцаров за човекот и светот“, ја карактеризира Вапцаровата вера како „психолошки феномен, восприемен како етичка и естетичка категорија“ (Мицева 2011: 98). Таа заклучува: „Без вера човекот не може да има визија за животот и не може да влегува во дијалог и двобој со него. Живеењето со вера е борба, а борбата е избор и смисла на животот (Исто: 103). Вапцаров никогаш не престанал да верува и да се бори до последниот здив. Важноста на верата во подобро утре ја потенцира и револуционерната учителка по пијано Мира, која му е благодарна на Андреј за верата што ѝ ја донел.

Но каде што е вербата, таму е и *скептицизмот*. Вербата и скептицизмот се поврзани. Тие се неизбежен дел од секој човечки живот. Првите години од творештвото на двајцата автори се исполнети со разочарувања и скептицизам. Првата драма на Вапцаров *Бранот којшто бучи* во почетокот не била добро примена од критичарите, кои ѝ наоѓале низа недостатоци и недоследности. Дури и неговата поетска збирка *Моторни песни* не добила соодветен третман од страна на книжевната критика. Ибзеновите први драми, меѓу кои и *Каталина*, поминале многу неуспешно, но затоа подоцна следувал успехот со *Бранд* и *Пер Гинт*. Скепсата е дел од сликата на стварноста што ја нуди светот. Скептицизмот на Фолдал (*Џон Габриел Боркман*) дали ќе успее во својата најсвета должност поезијата и дали ќе ја пласира неговата драма, се скоро идентични со стравовите на секој автор, па дури и на самиот Ибзен.

Никола Вапцаров скептично ја информира неговата мајка дека напишал драма и ја прашува за мислење дали тоа што го напишал нешто вреди. Кога го чита својот прв драмски обид пред своите другари од *Македонскиот литературен кружок* или кога разговара со Георги Караславов, неговиот прв компетентен критичар, Вапцаров се соочува со страв и скептицизам дали тоа што го напишал е доволно добро. Сепак, тој верува во своите уметнички идеали, охрабрувајќи се да пишува и други драми и да биде присутен во сферата на театарот.

За *идеализмот* и скептицизмот во Ибзеновите драми Торил Мои пишува: „Како што ги читам модернистичките драми на Ибзен, тие ни кажуваат дека смртта на идеализмот дава целосна слобода на модерниот скептицизам, а скептицизмот нè прави да се сомневаме во силата на зборовите. За Ибзен, љубовта е поврзана со верата во човечкиот јазик и изразување, во нашите обиди да се откриеме пред другите“ (Мои 2006: 13).

Ако зборуваме за идеализмот, ќе забележиме дека идеалистичката слика извира од речиси сите драми на Ибзен. Таму идеализмот и вербата во општеството се очигледни. Скоро сите драмски ликови сонуваат за идеално општество. Идеализмот постои и во љубовта, во животот, во чистотата, во среќата. За да реализираш идеи, најпрвин треба да мечтаеш, да сонуваш, да копнееш и тежнееш кон реализација. „Неусогласеноста меѓу идеалите со кои живее човекот и фактите на неговото постоење се централната тема во делата на Ибзен, но интересно е да се напомене дека дури и во *Сеништа* е претставена можноста за ‘среќна илузија’“ (Кориган 1990: 93).

Идеализмот во Ибзеновите драми *Дамата од морето*, *Дивата патка*, *Џон Габриел Боркман*, *Народен непријател* е толку присутен што води кон самоуништување на личностите. Идеализмот секогаш е поврзан со некаква потрага по идеална среќа. Иако секој има сопствена дефиниција за среќата, младиот Ерхард (*Џон Габриел Боркман*) би живеел само за среќата. Среќата за Ерхард е љубовта на Фани Вилтон кон него. Но среќата за Џон Габриел Боркман е да работиш и да создаваш материјални богатства. Ана-Марија Викторија Стантон-Ифе, во нејзината дисертација, пишува за развојот на Ибзен како драматичар кој низ трагедијата на ликовите ја открива нивната потреба да ја достигнат среќата. Таа нагласува дека Ејнар и Агнес од *Бранд* се пример на „сензитивна среќа“ (Stanton-Ife 2003: 101). Стантон-Ифе забележува дека „основната структура на Ибзеновото осознавање на

среќата (норвешки: lykke) и (англиски: happiness, luck, success) е аристотеловска (Исто: 8). Наспроти среќата секогаш стои грешката.⁸⁹ „Тој (се мисли на Аристотел) преферира да ја чита хамартијата како ‘грешка’, но не сите грешки се криминал или гревови, но секој криминал или грев може да биде наречен грешка“ (Исто: 25). Аристотеловскиот термин хамартија (старогрчки: ἁμαρτάνειν) значи грешка, промашување, заблуда. Тоа е воедно шилеровски мотив кој потсетува на Вилхелмтеловото тежнеење со неговиот основен симбол – стрелата.

Мотивот на вербата во Вапцаровата драма *Деветтиот бран* е отелотворена во ликот на Андреј, како носител на главното дејствие. Тој се наоѓа во расчекор помеѓу идеалите и скепсата, опонирајќи му на својот татко:

ПОПОВ: Што те натера да ја оскверниш верата на толку поколенија; што те натера да го исплукаш она – единствено и неодменливо, кон кое обрнуваме очи во најкритичните минути?

АНДРЕЈ: Не, јас не сакам да плукнам на вашата вера. Напротив – сакам да ја пречистам.⁹⁰

⁸⁹ Нора прави несвесна грешка која води до трагичен исход за целото семејство. Нора не смета дека го прекршила законот или направила криминал, затоа што нејзината намера имала благородна цел. Надминувајќи ја грешката, Нора се одлучува за самоопределба и прави индивидуален избор за тоа како ќе го продолжи својот живот.

⁹⁰ Никола Вапцаров, „Деветтиот бран“ во: *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 184.

5.6. Симболистички и психоаналитички елементи во драмите на Ибзен и Вапцаров

Ако Фројд ја споредувал психоанализата со археолошко ископување, копање по свеста и потсвеста на човечката личност, тогаш за Ибзен можеме да кажеме дека е вистински археолог на духот. Јован Христиќ во своите *Студии за драмата*, пишува за врската помеѓу Ибзените драми од таканаречениот реалистички период и драмите од симболистичкиот период. „Со симболите Ибзен обилно се служи не само во своите симболистички драми, туку и во реалистичните драми“ (Hristić 1986: 80). Ибзен е автор на драми кои се занимаваат со човекот како општествена единка и драми кои го анализираат човекот како духовно битие. Драмите од симболистичкиот период нудат можности за длабинско и психоаналитичко толкување на драмските карактери.

Во поговорот кон делото *Пер Гинт* Арсовска го опишува авторот со зборовите „Ибзен е талкач по светот, ‘чедо на својот век’, мајстор на симболистичко-експресионистичката драма“ (Арсовска 2009: 134). Него поради „сложената драмска оркестрација со многузначен симболизам и поетска метафора, како и големиот број личности, го сметаат за метафора на животот“ (Исто: 135). Не само *Пер Гинт* туку и останатите драми на Ибзен во себе ја содржат метафората и мудроста на животот.

Познатите психоаналитичари Адлер и Фројд во многу нешта биле инспирирани од драмите на Ибзен. „Психолошката димензија на драмите на Ибзен е таа која влијаела на Фројд и Адлер. Заплетите обично почнуваат со навидум бенигна атмосфера. Постепено, се забележува развој на сè посложено сценарио. Постои сè поголема и поголема внатрешна напнатост како што се случуваат настаните, откривајќи го минатото на ликовите во претставата. Фасадата на сегашноста се заменува со откровение од минатото. Станува јасно дека сегашните околности се опасно избалансирани со минатите настани. Откривањето на сè повеќе и повеќе прашања, минати лаги и однесување, носи значење на она што не било забележано на почетокот. Темното, скриено минато е сè поизложено на светлината на денот. Одеднаш, минатото експлодира, откривајќи ги лагите кои ги покривале овие настани“ (Stone / Wagner 2014: 19).

Во драмата *Малиот Ејолф* среќаваме мноштво симболи кои отвораат можности за психоаналитичко толкување, особено во односот меѓу невротичноста на Рита и Алмерс и, од друга страна, крвката природа на малиот Ејолф. Самиот Фројд во своите истражувања ја користел драмата *Малиот Ејолф* на Ибзен. Особено невообичаен, дури мистичен и загадочен е ликот на старицата која лови глувци. „Првото значајно дело на Фројд во психоанализата е *Толкувањето на сонитата* напишана во 1900 година. При образложувањето на ‘кондензација на сон’, Фројд (1900) објаснува како комбинирал ликови од две драми на Ибзен во еден сон. Во *Белешки за случај на опсесивна невроза (Случајот на човекот-стаорец, 1910)*, Фројд се осврнува на Ибзеновиот *Малиот Ејолф (1894)*. Во *Малиот Ејолф* Ибзен пишува за талентот на жената на човекот-стаорец, не многу различен од *Шарениот глувчар гајдаџија* од Хамелн, кој прв ги вовел стаорците во водата, но кога не

му било платено, ги намамил сите деца подалеку од своите родители. Слично на тоа, малото дете Ејолф било заведено од страна на жената на човекот-стаорец и се фрлило во водата под нејзината клетва“ (Исто: 21). Фројд прави особено добра анализа на ликот на Ребека Вест (*Росмерхолм*), каде што Ребека ја гледа како жртва на Едиповиот комплекс. Метафориката на смртта на еден невин детски живот е најпотресниот момент од драмата *Малиот Ејолф*. Во структурата на оваа драма има многу симболични и, пред сè, психоаналитични елементи. Ибзен во своите драми фокусот го става на „душата на личноста“. Во драмата *Малиот Ејолф* многу длабоко е прикажана духовната болка на Рита и Алмерс по загубата на нивниот син. Во своите драми Ибзен отворил многу прашања врзани за комплицираната човечка природа. „Пет клучни прашања се селектирани. (...) Тие вклучуваат: 1) живот-лага, 2) живот на планина наспроти долина, метафорично кажано, 3) индивидуата наспроти толпата, 4) женските права и 5) претходници на психоанализата/терапијата“ (Stone / Wagner 2014: 59). Во живот обвиткан со превезот на лагата живеат повеќето протагонистите од драмите на Ибзен. Животот на планина, наспроти долина, го покажува стремежот за издигнување на човечката душа кон повисоки цели. Прашањето на индивидуата наспроти толпата најдобро е прикажано во *Народен непријател* и во *Столбови на општеството*. Ибзен преку прикажувањето на револуционерниот крај на Нора која го напушта семејството, застанува на страната на женските права.

Во драмата *Дамата од морето*, преку разговорот што го водат Елида и Вангел, се постигнува ефект на психоаналитичка терапија која ѝ овозможува на Елида да ја отвори душата и да се соочи со самата себе. Вештиот пристап на докторот Вангел овозможува воспоставување на психичка рамнотежа со тоа што Елида ќе ја ослободи вистината за самата себе и ќе ги разголи најскриените и најдлабоките тајни на својата потвест. Во детската игра на играње на персоната (анима и анимус), Алмерс ја облекувал Аста како момче и ја нарекувал Ејолф. Но имагинарниот Ејолф и вистинскиот Ејолф веќе исчезнале.

АСТА: Оф, ... немој да ме потсеќаш на таа глупава бесмислица со името.

АЛМЕРС: Да беше момче, сигурно би се викала Ејолф.⁹¹

Пресоблекувањето на Нора во фустанот во кој ја игра тарантелата не значи во целост губење на идентитетот, туку откривање на еден дел од нејзината личност каде што се ослободува еросот. Нора кокетира со доктор Ранк покажувајќи ги своите свилени чорапи. За сцената со играњето на тарантелата Кот пишува дека спаѓа во „најтеатралните и според него дидаскалиите се поважни од дијалогот. Ранк ја следи Нора додека игра, а мажот ѝ е како режисер, ја поучува како да танцува“ (Кот 1986: 89). Додека, пак, ликот на Хедвиг од *Дивата патка* Јан Кот ја нарекува „новата Ифигенија која се жртвува за да ја здобие татковската љубов“ (Исто: 98). За психолошки градениот лик на Хеда Габлер, кој секој не може во целост да го разбере, Кот пишува: „Во ложата со софа и татковиот портрет, со тешки, спуштени завеси, од која единствената врата води само кон салонот, ‘внатрешната соба’ во норвешки и англиски идиом, ќе се одигра конфликтот помеѓу супер егото и идот

⁹¹ Henrik Ibsen, *Little Eyolf*. <<http://www.gutenberg.org/files/7942/7942-h/7942-h.htm>>

‘реифициран’ во таа необична сценографија“ (Исто: 104). Според Фројдовиот модел на психата, идот го претставува инстинктот, импулсивен, несвесен дел од личноста кој честопати во потребата инстантно да се исполнат желбите, открива карактеристики на инфантилност. Женските ликови како Нора, Елида, Рита Алмерс на моменти ни се чини како да се водени од идот. Рита Алмерс има експлозивен, нападен карактер со развиена потреба за задоволување на еросот и телесното. Елида живее живот на опседнатост од морето кој е далеку од реалноста и логиката. Секојдневното пливање во морето за неа претставува чувство на задоволство, истото она чувство кое го има ембрионот во мајчината плодова вода. Нора покажува карактеристики на инфантилно и детинесто однесување, преку грицање на колачињата од марципан. Идот на Нора, поради животните околности во кои ќе се најде, се претвора во него, а на крајот во суперего. Колективниот архетип на жената која е зависна од мажот се судира со личниот архетип на Нора, која сака да го надмине колективниот. Преку преиспитување на своите постапки во кои не наоѓа вина, Нора ја создава имагинарната слика за себе. Каква сака и каква треба да биде новата Нора? Деструктивното суперего кај Хеда Габлер и кај Хедвиг прави тие да си ги одземат животите. Таванот во *Дивата патка* е симбол на невидливото. Таванот се претвора во симбол на несвесното, навидум личи на морска бездна, а на крајот наликува на пекол.

Силен психолошки мотив во драмата *Џон Габриел Боркман* е убиството на душата. Ела го обвинува Боркман дека извршил убиство на нејзината душа, го убил животот на љубовта во неа, ја убил надежта и правото на мајчинство и среќа. Преку откровението и себеосознавањето во Ибзеновата драма (аристотеловски) се отвора патот кон постигнување на катарзичен момент.

Во десет Ибзенови драми, од *Сеништа* до *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*, има дванаесет убиства. (...) Во тие десет драми три се со родоскверни врски. Помеѓу братот и полусестрата, во *Сеништа* и *Малиот Ејолф*, неисполнети, но близу до исполнување, и една со целосен иако несвесен инцест, во *Росмерсхолм*, помеѓу Ребека Вест и нејзиниот татко, кој најпрвин ѝ бил љубовник, а потоа и сопруг на нејзината мајка.

(Исто: 117)

Кот, исто така, ја анализира и чудната состојба во Ибзеновите драми што наликува на состојбата во античките трагедии, каде што родителите свесно или несвесно „ги убиваат“ своите деца. „Во трагичниот модел родителите убиваат. Во *Сеништа* таткото ‘го убива’ синот, во *Дивата патка* полубратот ја убива сестрата поради татковата вина. Во *Хеда Габлер*, која пука во себе под портретот на генералот Габлер, таткото ја убива ќерката, во *Росмерсхолм* родоскверниот татко ја убива родоскверната ќерка, во *Малиот Ејолф* мајката на која синот ѝ го одзел мажот, го убива ‘сакатиот син’ (Исто: 118).

Симболиката на окото како израз на совеста во *Малиот Ејолф* и *Дамата од морето* носи длабоко психолошко значење. Интересна е констатацијата на Алберт Мореј Стуртевант за надворешната и внатрешната визија на окото. Стуртевант, во текстот „Некои фази од Ибзеновиот симболизам“, пишува: „Исто како што надворешниот свет може да се

види со физичкото око, така и внатрешниот свет на духот може да биде заробен со морално и духовно чувство кое гледа исто толку јасно, иако на поинаков начин“ (Sturtevant 1914: 27).

Во драмата *Пер Гинт* ја среќаваме симболиката на троловите како израз на дивото и сверското во човекот. Фројд тие негативни сили ги нарекува демони и тролови во умот на некои луѓе. Белите коњи во *Росмерсхолм* ја симболизираат моќта на минатото. Покојната жена на Росмер, Беате, е инкарнација на тие бели коњи. Во драмите *Џон Габриел Боркман* и *Деветтиот бран* на Вапцаров ја среќаваме симболиката на волкот. Затворениот и осамен Џон Габриел Боркман е налик на волк. Боркмановата опседнатост со рудниците, со енергетските сили на подземјето кои сака да ги ослободи, е последната осаменичка борба на волкот самотник. Молчаливоста на Боркман, кој просто онемел затоа што не разговара со никого, е исто така поврзана со тежината на гревот поради грабежот и проневерата на парите од банката. Во драмата *Сеништа* госпоѓа Алвинг исто така живее изолиран, осаменички живот на волчица отфрлена од глутницата, далеку од очите на колективитетот. Овде метафората на волкот осаменик е поврзана со метафората на огнот. Со пожарот во пансионот изграден во чест на капетанот Алвинг, горат и сите спомени.

Дека Ибзените драми имаат големо влијание врз психата на гледачот кажува неговата вонвременска актуелност. Лиз Молер во текстот „Аналитичниот театар: Фројд и Ибзен“, ја истакнува врската меѓу драмата и психоаналитичката терапија и воспоставувањето врска на гледачот со авторот. „Актуелноста на прашањето за односот на психоанализата со театарот, драмата, драмската структура и техника, може да се гледа како обид да се (ре)воспостави таков дијалог. Најочигледна е врската меѓу драмата и психоаналитичката терапија“ (Moller 1990: 112-113). Кога гледачот ги гледа на сцена драмите на Ибзен, тоа има дејство на своевидна психотерапија, која доведува до ослободување, прочистување или, аристотеловски речено, катарза.

Во Вапцарововата драматургија во поглед на симболистичките и психоаналитичките елементи се назира влијанието на Ибзен. Покрај тактилните симболи, кај него, како и кај Ибзен, се мошне присутни и анималните симболи. Еден од нив е симболот на волкот.

Андреј (*Деветтиот бран*) е волк самотник, чиешто фрлање бомба во црквата е исто така поврзано со огнените хтонични сили. Во драмата *Деветтиот бран* Андреј го нарекува инженерот Романов волк.

АНДРЕЈ: (...) Тие сакаат да им ги кинат спокојно месата. Да гледаат со стрвни очи како им тече крвта... да се опиваат од својот на парите... Нема да успеете... Нема да успеете, волци...⁹²

⁹² Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 237.

5.7. Хипнотичката средба со непознатата мистична сила

Протагонистите од драмите *Бранд*, *Градителот Солнес*, *Џон Габриел Боркман*, *Дивата патка*, *Малиот Ејолф*, *Дамата од морето* се обземени од постоењето на мистериозна, мистична сила која понекогаш е поттикната од посетата на мистериозниот лик на туѓинец. Таквата невидлива сила има моќ да ги контролира човечките мисли и човечкиот живот. „Овие мистериозни мисли се целосно реализирани во *Дамата од морето*, *Градителот од Солнес* и во *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*“ (Schechner 1965: 159). Необичните мистериозни сили кои ја опседнуваат и управуваат човечката личност се евидентни кај Бранд (потрагата по Бог) или троловите кај *Пер Гинт*. Кај Џон Габриел Боркман доминира некоја титанска сила која сака да го покори сето земно и подземно богатство. Градителот Солнес е управуван од мистериозни мисли додека ја реализира својата градба. „Подоцна Солнес сфаќа дека Хилде како и тој го има тролот во неа“ (Исто: 165). Шекнер во текстот „Неочекуваниот посетител во Ибзените доцнежни драми“ анализира: „Елида не е среќна со Вангел; Рита и Алмерс не можат да живеат заедно во присуство на Ејолф; Солнес гради нова куќа, но не е задоволен од неа, Боркман сфаќа дека светот не го бара него; Рубек кој имал моменти на врвна креација бара нешто во неговата уметност што ќе биде еднакво или ќе го надмине неговото дело *Судниот ден*“ (Исто: 159).

Фани Вилтон од драмата *Џон Габриел Боркман* на Гунхилд ѝ открива дека со човечкиот живот управуваат некои непознати сили. Според Фани, страстите не можат да се контролираат. Фани е свесна дека можеби еден ден на младиот Ерхард ќе му здосади од неа, а и нејзе од него, и затоа таа грижливо му планира замена во малата Фрида.

Средбата со хипнотичката сила којашто неконтролирано управува со човечките животи се среќава и во драмата *Малиот Ејолф*. Хипнотичката моќ на старицата која лови глупци и ги праќа во морето да се удават, влијае врз личноста на малиот Ејолф, кој воодушевено ќе тргне по неа и ќе се удави во морето. Хипнотизирана од продорните, мистични сини очи на странецот од морето, Елида (*Дамата од морето*) секој ден плива во морето. Елида (*Дамата од морето*) и Рита (*Малиот Ејолф*) се прогонувани од хипнотизирачката моќ на очите на нивните починати деца со боја на море. Хипнотичката сила на морето ѝ ја враќа волјата за живот на Елида. Во речиси сите драми на Ибзен постои фигурата на докторот и фигурата на свештеникот. Едниот го лекува телото, а другиот душата. Ликот на докторот Вангел во драмата *Дамата од морето* има исцелувачка моќ во моментот кога тој ќе одлучи да ѝ дозволи на Елида слободно да расудува по свое убедување. Шекнер го доведува архетипот на Јунговиот старец во врска со мистичниот странец, морепловец во *Дамата од морето*. Во моментот на врвна фрустрација, Јунговиот старец се материјализира во формата на странецот, жената која лови глупци, Хилде, Ела, Ирене. Несомнено тие неочекувани посетители, како што смета Јунг, се „персонифицирани мисли“ (Исто).

Непознатата хипнотизирачка сила ги повикува ликови од драмите на Ибзен да се нурнат во длабочините на морето или да се упатат кон врвовите на планините. Влегувањето

во длабочините на морето го симболизира влегувањето во длабочините на својата душа и пронаоѓањето на сопственото јас. Искачувањето кон планинските врвови ги симболизира фазите во напредокот на човекот во достигнувањето на сопственото совршенство.

Драмата во пет чина *Дамата од морето* после доживеаниот семеен бродолом, започнува во една хармонизирачка атмосфера во која со цвеќиња се слави роденденот и споменот на покојната мајка. Болет ја украсува куќата со цвеќиња и го подига знамето, затоа што на гости го очекуваат Арнхолм, кој порано работел како учител, а сега е директор на училиште. Балестед е уметник, кој слика фјордови, но на неговите слики му недостига фигура на сирена која се изгубила на брегот. Во разговорот се вклучува Лингстранд, кој ја гледа сликата на Балестед. Балестед си замислува на сликата, покрај карпата, да наслика полумртва сирена која излегла од морето, залутала и не знае да се врати. Сликата ќе се вика *Смртта на сирената*. Покрај тоа што е сликар, Балестед е и учител по танц и претседател на дувачки оркестар. Хилде му открива на Лингстранд дека куќата е украсена со цвеќиња бидејќи било роденден на нивната вистинска мајка, која е почината. Елида и Арнхолм се потсеќаат на минатото. Еден период Арнхолм покажувал чувства кон Елида, но таа не му одговорила позитивно. Лингстранд доживеал бродолом и поради тоа што останал долго во студената вода, добил болест на градите. Тој сака да стане скулптор и да изваја цела композиција. Тој раскажува за своето патување на кое доживеал бродолом, а капетанот бил убиен од некој Англичанец кој се спасил. Англичанецот во весниците прочитал дека неговата свршеница се омажила за друг. Лингстранд е воодушевен од приказната за морнарот и неговата неверна жена. Елида во тоа ја препознава својата приказна. Додека другите се качуваат по планината, Елида седнува на една карпа и разговара со Вангел. Вангел сака повторно да ја врати својата сопруга и да воспостави доверлив однос. Вангел мисли дека Елида чувствува нешто кон Арнхолм, но тоа не е вистина. Елида му ја открива својата најголема тајна. Елида го ветила срцето на еден морнар, странец (Англичанец). Тој ја обврзал со заклетва пред морето. Двата прстена ги фрлил во морето и така Елида станала зависна од морето. Затоа Елида секој ден пливала во морето, без оглед на тоа колку било студено времето. Таа не можела да се откаже од таа нејзина страст. Затоа луѓето ја нарекувале „дамата од морето“. Морето за Елида е енергетски центар. Соединувањето на Елида со морето ја прави сопруга на морето. Сепак, победата над себеси е најтешката битка за еден човек. Навидум како малата сирена од сказната, која мора да се откаже од својот глас во замена за нозе, Елида мора да се откаже од својата потчинетост кон странецот од морето, за да се ослободи и да го најде своето сопствено битие.

ВАНГЕЛ: Елида, твојот дух е како морето. Има плима и осека...⁹³

Во драмата *Дамата од морето*, наместо очекуваниот семеен бродолом, доаѓа до хармонизирање на состојбата и сопружниците се повторно заедно. Морето врз Елида има опсесивна моќ. Човекот комушто се обврзала дека ќе го чека исто така има опсесивно влијание врз нејзината свест. За да се разбере односот на Елида и бродоломникот, Странецот кој влијае врз нејзината свест, треба да се размислува психолошки. Во ликот на

⁹³ Henrik Ibsen, *Izabrane drame II*, Geopoetika, Beograd, 2014, 61.

Странецот е олицетворена некаква демонска сила што ѝ ја поматува свеста на Елида. Елида не знае што сака, дали да остане со Вангел или по сопствена волја да замине со Странецот. Морската метафора во оваа драма во себе ја содржи темата за еволуцијата и настанокот на светот. Најпрвин сè било вода, а потоа се формирало копно. Исидора Секулиќ во книгата *Писма од Норвешка* пишува за митското раѓање од водата. „И не само за оние кои живеат покрај морето, туку и оние кои живеат на самата вода, кои така да се рече се родиле од брановите“ (Секулиќ 1961: 304). Веројатно повикувајќи се на Ибзеновата драма *Дамата од морето*, Секулиќ пишува: „Таа жена, чиишто погледи ги читале ѕвездите, и чиишто мисли течеле по дивата вода, таа жена морала да се гади од оние сосема мирни води на фјордот. Во нејзината крв работела осеката и плимата, таа била птица на бурата, билка од морската карпа“ (Исто: 305).

Елида изникнала од морето и тешко се приспособила на копното. „Кога Елида му се спротивставува на Странецот за последен пат, таа за првпат се конфронтира со самата себе“ (Schechner 1965: 160). Вангел ги употребува сите свои лекарски знаења за да го најде лекот за опседнатоста на Елида. На крајот, кога Вангел попушта и ѝ ја дава целата слобода по сопствена волја да одлучи, таа се ослободува. Одлична поента која значи дека, кога ќе му се спротивставиме на злото, тоа исчезнува. Штом Елида решила да му се спротивстави на Странецот, тој исчезнал од нејзината свест, како никогаш да не постоел, едноставно бил однесен од брановите на морето.

ВАНГЕЛ: Почнувам да те разбираам... малку по малку. Ти мислиш и чувствуваш во слики... и во визуелни претстави. Твојот копнеж и желба по морето, привлечноста што си ја чувствувала кон него... кон тој странец, ... тоа било израз на разбудената и растечка потреба за слободата во тебе. Ништо друго.⁹⁴

Посесивноста на личноста, исто така, е присутна во обликувањето на драмскиот карактер на Нора. Неуспехот на Нора да се развие како возрасна личност фрла вина најпрвин врз нејзиниот татко, а потоа врз нејзиниот сопруг.

Последните драми на Ибзен, *Градителот Солнес* и *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*, се посветени на уметникот. Дека и уметниците имаат свој не секогаш лесен развоен пат, говори последната драма на Ибзен *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*. „Кога ние мртвите ќе воскреснеме најмногу од сè е драма за уметноста и уметниците. Таа е критериум за немирниот дух на Ибзен кој ги пишува – во одмерена, реалистична проза – можеби најголемите драми после Шекспир“ (Pennington / Unwin 2004: 116).

Односот помеѓу Рубек и неговата скулптура, неговото животно уметничко дело, е многу силен, дури опсесивен. Се чини дека секој драмски лик кај Ибзен има свое алтер его кое треба да го препознае, да се соочи со него и да го надмине. „Ирена е алтер егото на Рубек“ (Schechner 1965: 166). „Ирена е целосно интегрирана во психата на Рубек“ (Исто: 167). Рубек во последните мигови се искачува кон себесознанието.

⁹⁴ Henrik Ibsen, *Izabrane drame II*, Geopoetika, Beograd, 2014, 61.

Ако се навратиме на Вапцаровата поетика, ќе ја препознаеме неверојатната скоро хипнотичка опседнатост од ритамот на машините. Вапцаров е опседнат, „хипнотизиран од еднообразниот, нервен и напрегнат ритам на машините“ (Лазовски 2009: 40). Според Борис Попов (*Деветтиот бран*), постапката на фрлањето на бомба во црквата од страна на Андреј, не била водена од здравата свест. Поранешниот морски капетан Попов, кој не ја одобрува постапката, негира дека некогаш бил хипнотизиран.

ПОПОВ: (...) Секогаш сум гледал со отворени, морјашки очи. Морето никогаш не трпи хипнотизирани.⁹⁵

Силината на деветтиот бран требало да предизвика промена и да ја измие и прочисти свеста кај мнозинството. Покрај опседнатоста од својот револуционерен идеализам, Андреј, исто како Рубек, го ваја својот *Ослободен човек*. Ослободениот човек, тоа е достоинствениот човек, со слободна мисла, со бистар поглед, без никакви превези на мистичност, човек со право на сопствен избор, ослободен од секакви психолошки стеги и притисоци.

⁹⁵ Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 185.

5.8. Деструкција и реконструкција на патолошките проблеми на личноста

Патолошките проблеми на личноста, кои најчесто се поврзани со прикривање на вистината и невозможност да се постигне себerealизација, во драмите на Ибзен се откриваат преку постапката на деструкција и реконструкција. Кога протагонистите ќе дојдат до највисоката точка на вриење во нивната деструктивност, во која можат самите да настрадаат или да настрада целото општество, вештиот познавач на човечката душа Ибзен го прекинува моментот на деструктивност преку внесување на постапката на реконструкција, која открива зошто личноста дошла до таков степен на самоуништување.

Во однесувањето на Берник (*Столбови на општеството*) со години се прикрива неговата патолошка потреба да се одложи моментот на откривање на вистината, затоа што тој не може да ги изневери луѓето кои го сметале за пример и го прогласиле за столб на општеството. Нора (*Домот на куклата*) има потреба со години да ја прикрива вистината, за да не го разочара својот сопруг. Патологијата на нејзината болест влече корени од нејзиното рано детство, па се провлекува до сегашниот брачен живот во кој не е третирана како слободно човечко суштество, туку како кукла со која треба да се управува. Фанатичниот идеалист Бранд има огромна потреба да биде близу до Бога и сиот народ да го понесе кон тоа негово имагинарно патување.

Патолошките проблеми со кои се соочуваат драмските карактери кај Вапцаров ги препознаваме во ликот на Елена (*Деветтиот бран*), чија главна цел е постојано да биде задоволена сликата пред јавноста. Опседнатоста на вдовецот Коста со младата девојка Рада (*Брана*) исто така ја открива приказната за тоа дека во минатото Коста, место да ја земе Рада, стапил во брак од интерес со неговата сега веќе покојна жена.

Интересна е патолошката опседнатост на Хеда Габлер со револверите на нејзиниот татко. Хедвиг (*Дивата патка*) е опседната од дивата патка со рането крило, Рубек (*Кога ние мртвите ќе воскреснеме*) е опседнат од својата уметничка работа, Доктор Стокман (*Народен непријател*) е опседнат од потребата да се спречи заразата во бањата. Постојат уште многу други причини кои драмските ликови ги поврзуваат со патологиите на заслепената опседнатост која е причина за страдање. Деструктивноста на Џон Габриел Боркман произлегува од неговата патолошка потреба да поседува моќ и да ги покори сите земни богатства. Таквата деструктивна и опсесивна желба кај Боркман, кој сака да ги ослободи сите закопани богатства од утробата на земјата, доведува до трагичен крај. Елида Вангел (*Дамата од морето*) својата природна енергија ја црпи од морето, нејзиниот карактер е импулсивен, непостојан, променлив, непредвидлив, исто какво што е и морето.

Деструктивната сила на морето олицетворена во очекувањето на „деветтиот бран“ кој ќе потопи сè и ќе донесе нов живот, е присутна и во драмата *Деветтиот бран* на Вапцаров.

5.8.1. Болеста и нејзината пандемична димензија

Болеста и пандемичната димензија на болеста е присутна во речиси секоја драма на Ибзен, било во физичка или во духовна смисла. Пандемичноста е опасна состојба на загрозување на егзистенцијата на општеството. Доктор Стокман од драмата *Народен непријател* предлага „спасоносна изолација“⁹⁶ (Kelly 2008: 24), затворање на бањата од која се шири зараза што може да прерасне во страшна пандемија и да го загрози здравјето на луѓето. Но затворањето на бањата значи крај за егзистенцијата на луѓето. Кели пишува дека „Ибзен ја користи метафората на болеста и загадувањето за да ја сигнализира потребата да се раскрсти со минатото и да се подготвиме за новата иднина“ (Исто: 23). Но каква може да биде иднината на едно заболено општество? Јунаците во драмите на Ибзен и Вапцаров боледуваат од разни болести. Освалд во драмата *Сеништа* боледува од болеста „сифилис“. Во тоа време таквата болест претставува срам и затоа се крие сè додека не добие сериозни димензии со опасни индикации по здравјето на носителот. Лекарската дијагностика пишува дека, ако не се лекува, сифилисот може да ги оштети мозокот, срцето, нервниот систем, па дури и да доведе до смрт. Освалд при последните мигови покажува душевно растројство, па дури и се наоѓа во халуциногена состојба поради опојното средство на лекот. Доктор Ранк во драмата *Домот на куклата* исто така страда од неизлечлива болест за која ѝ кажува само на Нора, но не и на неговиот пациент Торвалд. Доктор Ранк, Нора и Торвалд се наоѓаат во еден вид на *хомосоцијален триаголник*.⁹⁷ Доктор Ранк ги искажува своите симпатии кон Нора, а Торвалд се гордее поради тоа што доктор Ранк ја „почитува“ неговата сопруга. Но впечатокот за врската помеѓу доктор Ранк и Нора е зачинет со кокетирање, што за Нора е само игра.

Торил Мои за овој аспект пишува: „Болеста, загадувањето, заразата, овие се мотивите што редовно се појавуваат во идеалистичките напади во подоцнежните драми на Ибзен. Хелмерс, исто така, се карактеризира со карактеристичен антитеатрален јазик на идеализмот: хипокризија, изговор, маска“ (Мои 2006: 231).

Земајќи ги предвид драмските ликови од Ибзеновите драми, Торил Мои пишува: „Оштетени од вината и криминалот, тие се осудени да ја донесат заразната инфекција на лагите и лицемерието во нивните сопствени семејства, а резултатот е грдоста...“ (Исто: 230).

⁹⁶ Во „спасоносна изолација“ преку ограничување на слободата и социјално дистанцирање се стави и целото човештво во почетокот на 2020 година, по ударот на страшниот невидлив непријател наречен корона-вирус, кој разбуди многу нејаснотии кои го доведуваат во опасност опстанокот на човештвото во облик каков што го познаваме досега.

⁹⁷ Терминот „хомосоцијален триаголник“ првпат го употребува Катрин Кели.

Katherine E. Kelly, “Pandemic and performance: Ibsen and the outbreak of modernism”, *South Central Review*, Vol. 25, No 1, Staging Modernism (Spring, 2008), 18.

Меѓу другото, Ибзен обраќа внимание и на патологиите на болестите кои ги мачат ликовите преку дијагностицирање на болеста, причинителите и начините на лекување. Во драмите *Дамата од морето*, *Домот на куклата* и *Хеда Габлер* Ибзен ни ја открива патологијата на болеста кај женските ликови. Елида страда од опседнатоста од морето, Хеда е опседната од една поинаква слика на светот, која ја води кон самоубиство. Нора сака да се ослободи од тоа да биде третирана како кукла и копнее да ја пронајде својата личност. Хедвиг и Стариот Верле (*Дивата патка*) страдаат од слепило на очите, Малиот Ејолф е телесно хендикепиран, болен е и малиот Алф во *Бранд*. Ела (*Џон Габриел Боркман*) страда од болест на срцето итн. Често споменуваната рехабилитација во драмите *Џон Габриел Боркман*, *Домот на куклата*, *Столбови на општеството*, како и *Деветтиот бран*, е поврзана со штетите кои протагонистите ги претрпеле од болното општество. Романов со помош на манипулации се обидува да го измами Андреевиот идеализам, му ветува дека во фабриката ќе се преземат потребните реформи, дека ќе се рехабилитира целата фабрика и дека сето тоа ќе биде во корист на неговиот работник.

РОМАНОВ: Рехабилитација на фабриката, рехабилитација на друштвото, на тебе, на мене и на вас, господин претседателе.⁹⁸

Артистичниот и манипулативен карактер на Романов (*Деветтиот бран*) предлага во играта на опстанок во општеството, ако треба, да бидат и артисти кои сами ќе ја создаваат атмосферата. „Ибзен ја користи физичката болест како симбол на морална болест“ (Northam 1965:101). Болеста во драмите на Ибзен и Вапцаров произлегува и од нечистата совест. Андреј во Вапцаровата драма *Деветтиот бран* ќе констатира:

АНДРЕЈ: Тука сте сите болни. Болни во совеста. Има една пукнатина во парниот котел и ако не ги смалите притисоците ќе стане нешто страшно (...)⁹⁹

Според мислењето на инженерот Романов, Андреј боледува од злата болест што се нарекува сентименталност.

РОМАНОВ: Еден човек бил убиен. Што сакате? Зошто не го прескокнете трупот негов и не врвите напред?¹⁰⁰

Романов, кој и самиот боледува од болни бубрези, е претставен како манипулатор кој прави стратегија за да ја прикрие работата со загинувањето на Арсо Македонецот. Во вториот чин од драмата дејствието се одвива во чекалницата на фабричката амбуланта, каде за преглед чекаат тешко болните фабрички работници. Секогаш кога свири, фабричката сирена најавува нова несреќа. Кога Атанасов пишува за метафориката на болеста, зборува и за можноста за рехабилитација. „Вапцаровата поезија го рехабилитира човекот поразен

⁹⁸ Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 230.

⁹⁹ Исто, 237.

¹⁰⁰ Исто, 215.

од болест“ (Атанасов 2009: 12). Андреј успева да се исцели самиот себе преку зголемена вина на совеста и анализирање на своите постапки, но за жал, другите не успеваат во тоа. Затоа што, како што пишува Атанасов, „болниот свет произведува болни луѓе, но самата болест сепак е излез, различност, слобода“ (Исто: 13). Сузан Сонтаг пишува за метафората на болеста и според неа злото е проектирано во болеста. Во нејзината книга *Метафора на болеста*, Сузан Сонтаг пишува: „Сликата на болеста е искористена за да изрази грижа за општествениот ред“ (Sontag 1978: 72). „Метафората на болеста се користи не да му суди на општеството затоа што е надвор од рамнотежа, туку затоа што е репресивно“ (Исто: 73). Епидемијата, пак, може да се сфати како метафора за распад на општеството, што е често лајтмотивско присуство во драмите на Ибзен и Вапцаров.

5.8.2. Деструктивноста на т.н. „фрлачи на бомби“ во општеството

Драматургијата на деструктивноста што се забележува во драмите на Ибзен и Вапцаров не е поврзана само со разнишувањето на темелите на семејството, туку и со разнишувањето на темелите на општеството. Во Ибзеновите драми *Народен непријател*, *Дивата патка*, *Домот на куклата*, *Малиот Ејолф* и *Деветтиот бран* на Вапцаров, се појавуваат ликови, таканаречени „фрлачи на бомби во општеството“, кои не сакаат повеќе да ја прикриваат маската под која лежи општествениот неморал и лага. Еден од таканаречените „фрлачи на бомби во општеството“, кои ги разнишуваат темелите на востановениот систем на извртени вредности, е Андреј во *Деветтиот бран*. Анархистичката постапка на Андреј наликува на идеологијата на солунските атентатори кои, преку детонирањето на експлозив, сакаат да предизвикаат внимание и промени. Како што и самиот заклучил, тој не бил добро разбран од средината. Андреј нагласува дека неговата намера била да ја прочисти верата, а не да ја осквернави. Според неговата перцепција, верата веќе била осквернета, затоа што станала соучесник во злото. Претставникот на религијата, свештеникот, според перцепцијата на Андреј, бил соучесник во злосторството (одобрување на убиство на човек) затоа што не се побунил и не направил ништо за да го спречи. По настанатата деструкција, драмските ликови во *Деветтиот бран* само за кратко доживеале трансформација. Андреј повторно посегнал по „бомба“, сега во метафорична смисла, но многу посилен од вистинската, со тоа што ја открил причината за хаваријата во фабриката и загинувањето на работниците. Андреј ги извел злосторниците пред суд, а освестените работници во фабриката започнале штрајк. Во оваа драма од една страна се чувствува деструктивноста на деветтиот бран кој ќе однесе сè пред себе, но од друга страна, тој бран има и спасителна функција, затоа што после бродоломот ќе дојде новиот почеток. Значењето на деветтиот бран е објаснето во завршните зборови на поранешниот морнар Борис Попов.

ПОПОВ: (*замислен*) Како се измени сè тука... Ти дојде... раздрма ... и си одиш. Кој има право? ... Ние или ти? ... Да останеш ли? Тогаш – трета, четврта, петта бомба... Зошто нè постави пред таков испит? Ние сме пак, како некогаш во морето... (*Го повишува гласот и на крај се самозаборава*) Спокојно ... глатко ... сонцето пече и на душата е лесно... И одеднаш, таму ... на хоризонтот се исправува црна спила... Се стемнува ... и иде ... иде побрзо од страот дури ... иде како тебе... Гони.. Бучи... (*силно и со ужас вика*) Деветтиот бран, деветтиот бран...¹⁰¹

Деветтиот бран буди асоцијации и на деветтиот круг на Дантеовиот пекол. Во хтоничната атмосфера на деветтиот круг се наоѓаат најголемите грешници, дури и оние кои

¹⁰¹ Никола Вапцаров, „Деветтиот бран“ во: *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 240.

прво нешто ветиле, па не исполниле, па го предале дури и сопственото семејство заради своите интереси. Тие ја предале татковината, домот, семејството, па дури и самиот Бог.

Во драмата *Дивата патка* Грегерс Верле е фрлачот на „бомба“ која ја разбива илузијата за брачната среќа заснована врз лаги. Грегерс Верле му ја открива долгогодишната тајна на Екдал. Штетата од откриената тајна е загубениот детски живот на Хедвиг. Исто како што во *Деветтиот бран* фрлената бомба во црквата од страна на Андреј како жртва оставила едно полудено дете, така и Хедвиг (*Дивата патка*) и Ејолф (*Малиот Ејолф*) настрадале.

Доктор Стокман од *Народен непријател* е уште еден „фрлач на бомби во општеството“, се разбира, во метафорична смисла. За него откриетието дека во јавната бања има бактерии кои можат да му наштетат на здравјето на луѓето е среќна околност бидејќи, според него, ќе може да се превенира. Но тој не е добро сфатен од управителите на бањата и од народните маси, кои мислат дека тој сака да ја затвори бањата која е единствен извор за егзистенција на градот. Лона (*Столбови на општеството*), а потоа и самиот Берник кој ја признава вистината пред насобраниот народ, се носители на реконструктивни промени во општеството. Преку одлуката да го напушти сопругот и своите малолетни деца, под изговор дека има обврска кон самата себе, Нора е исто така носител на реконструктивните промени кои треба да се случат во човековата личност. Реконструкцијата на деструктивната и посесивна личност на Рита Алмерс (*Малиот Ејолф*) се случува преку нејзино преобразување во хумана личност која ќе ги штити социјално загрозените деца. Деструкцијата на фанатичниот идеалист Бранд, којшто го жртвувал своето семејство, доживува пат кон трансформација дури при крајот на драмата, кога ќе заплаче и ќе се покае. Трансформацијата на личноста на познатиот скулптор Рубек (*Кога ние мртвите ќе воскреснеме* (1899) се случува дури при крајот на драмата. Деструкцијата на личноста на Рубек егзистира со години, зашто е опсесивно обземен од својот скулпторски модел, неговата поранешна жена Ирена.

Кога ги читаме сите овие деструктивни постапки на драмските ликови, откриваме дека и двајцата автори се служеле со техниката на парадоксот. Во средиштето на Ибзеновата драматуршка концепција се наоѓа парадоксот.

Ирвин Деер за оваа техника пишува: „Парадоксот и симболите се негово орудие. (...) Секој парадокс во драмата има симболичен и реалистичен аспект“ (Deer 1965: 61). Во поемата *Бранд*, „Бранд мора да уништи сè за да создаде, тој мора да се откаже од љубовта за да ја најде љубовта. На крајот мора да изгуби сè за да добие сè“ (Исто: 62).

Парадоксот на Андреј (*Деветтиот бран*) се наоѓа во тоа што тој со фрлањето на бомбата мора да уништи сè, за да ја прочисти верата, како што вели, и сè да започне одново. Исто како што бродоломниците одново се радуваат на новиот ден и новиот почеток. Парадоксалноста се крие во нехуманата логика да се уништи нешто, за да се добие нешто.

Ибзеновата употреба на парадоксот на моменти предизвикува извесна конфузија. Нора со рушењето на темелите на претходниот живот се надева на нов почеток. Парадоксално е влегувањето на малиот Ејолф во морето за да научи да плива, иако има физички хендикеп. Парадоксално е себежртвувањето на Хедвиг за сметка на дивата патка. Пишувајќи за вредноста на уметноста, Деер заклучува: „Ако уметникот мора да се справи со убавата илузија, мора да се справи и со животот“ (Исто). Исто како што со животот се справуваат Андреј (*Деветтиот бран*) и Рубек (*Кога ние мртвите ќе воскреснеме*) кога ги вајаат своите ремек-дела. Иако на моменти парадоксален, животот за секој поединец треба да претставува автентично ремек-дело. Така што повеќе од потребно е стоички да се соочиме со него, секој на свој начин, по својата формула. И да се гради, надградува, доградува и расте дури до амбициозните висини на Солнесовата висока градба.

6. ТЕАТРОГРАФИЈА И ФИЛМОГРАФИЈА

6.1. Театролошка реконструкција на драмските изведби на Вапцаров и Ибзен

6.1.1. Вапцаров – вљубеник во театарот и киното

Театарот бил првата и најголемата љубов на Вапцаров. Уште од најраните години тој бил привлечен од театарската магија. Првите посериозни контакти со театарот и првите театарски искуства Вапцаров ги стекнува во периодот кога учи Машинско морнарско училиште во Варна (1926). Во текстот „Вапцаров и театарот“, Катја Б’клова ни предочува значајни моменти од Вапцаровиот развој како театарски деец. Вапцаров редовно и со интерес го следи репертоарот на театарот во Варна и Русе. Б’клова потенцира: „Престојот во Варна и во Русе, каде што учениците се на пракса, е особено плодотворен за неговиот духовен развој. Тоа е период на основно запознавање со руската и западноевропската уметничка литература, на светогледното и естетско изградување на идниот творец. Забележителниот интерес кон драмските претстави го насочува Вапцаров кон творештвото на големиот норвешки драматург Ибзен, којшто ги владее светските сцени во текот на втората половина на 19 век“ (Б’клова 1970: 182). Уште како ученик во Морското машинско училиште (ММУ) Вапцаров пројавувал желба да ги гледа драмските изведби на Ибзен. Според податоците изнесени од Зографова, Вапцаров во Варна, „во сезоната 1925–1926 година ја гледа Ибзеновата *Хеда Габлер*. А веќе во Софија (сезона 1936–1937 г.) во Народниот театар, тој ја гледал *Народен непријател* во режија на Н. Масалитинов. (...) *Дивата патка* е поставена во текот на 1939/40 година на сцената на Народниот театар“ (Зографова 2009: 152). Амбициозноста на младиот Вапцаров да прави театар се пројавува и во исклучително тешките услови во фабриката во Кочериново во која работи. „Според кажувањата на современиците, поетот во текот на четирите години во фабриката во Кочериново поставил околу 15 драми од бугарски и странски автори“ (Исто: 147).

Културниот работнички театар на Вапцаров во Кочериново претставувал негова креативна лабораторија каде што можел да го осмислува и создава неговото прво драмско дело *Деветтиот бран*. Вапцаров бил многу посветен и особено задоволство му претставувало одбирањето на пиесите кои ќе бидат изведени од неговата театарска трупа. Во март 1933 година, на сцената на Балабановата фабрика во Кочериново, Вапцаров со својата театарска трупа ја подготвувал претставата *Гнил дом* од хрватскиот писател Срѓан

Туциќ.¹⁰² Интересен е податокот дека внуката на Гоце Делчев, учителката Магда Чопова-Големанова му го пратила овој ракопис на Вапцаров (Б. Вапцарова 1978: 141). Како што пишува неговата сопруга, Вапцаров многу сакал да оди во театар, „а после претставите го искажуваше своето воодушевување и ги повторуваше фразите, научени од актерите“ (Исто: 161). Во книгата *Летописи за животот и творештвото*, Бојка Вапцарова пишува дека кога Никола го започнал пишувањето на неговото прво драмско дело (февруари, крајот на март 1935 година), читал и консултирал многу домашни и странски писатели (Исто). Вапцаров имал обичај да чита фрагменти од неговата драма сакајќи да ја види реакцијата на слушателите. Во истата книга е пренесено кажувањето на Методи Георгиев за периодот кога Вапцаров го пишувал својот драмски првенец. Тој читал фрагменти од неа и го барал мислењето не само од интелектуалците туку и од обичните работници. За неговата посветеност Методи Георгиев кажува: „пишуваше каде што ќе му се падне, меѓу машините, во кафеаната, дома, но честопати и на коленото“. За ликот на Андреј, Георгиев вели: „Херојот на драмата е анархист, којшто потоа станува работник... можеби себеси се зел за прототип“ (Исто: 166).

Значаен е податокот дека во текот на 1938 година Вапцаров сакал да се вработи во Народниот театар во Софија како машинист или огнар на парното греење. Иако и неговиот татко Јонко со својот авторитет се обидел да влијае кај познати, за жал, тоа не било одобрено од министерот за народна просвета. Вапцаров во разговорите со своите пријатели изразува голема желба да работи во театарот, поради тоа што му бил неопходен близок контакт со театарски дејци и артисти, затоа што тоа ќе му помогнело во драмата што ја пишувал. Живиот контакт со сцената каде што се создава театарската магија, бил неопходен за авторот за да постигне автентичност во драмскиот израз. И еве како Вапцаров ја замислува магичноста на сцената: „Сцената треба да се претвори во трибина, каде што класата ги изразува своите чувства и волјата, каде се создава здрава врска меѓу сцената и публиката. Режисерите бараат едновремено интелектуално и емоционално дејствување, преку агитаторски ефект од постановките, привлекување на масите“ (Бъклова 1970: 185). Вапцаров го негува мислењето дека театарот е неопходна потреба за гледачите, затоа што претставува извонредно училиште за животот.

Од театарот гледачите треба да извлечат поука дека евозможен подобар живот, и дека е неопходна борбата за него. Наш долг е да избираме такви драми, кои ќе го помогнат развитокот на слабо подготвениот гледач, ќе го разбудат неговото преобразување и мисла и ќе го натераат да гледа на театарот како на училиште, а не како на средство за забава.

(Б. Вапцарова 1978: 153)

¹⁰² Меѓу другото, Срѓан Туциќ го има поставено Ибзенoвиот *Дон Габриел Боркман* во Народниот театар „Иван Вазов“ во Софија во 1905 г.

Првичните книжевни објави на младиот и надежен писател Вапцаров знаеле да бидат наградувани, и тоа претставувало посебна мотивација за него. Во списанието на Дирекцијата за воздухопловство *Летец*, во 1936/37, била отпечатена наградената песна „Романтика“ (Исто: 202). Потоа ја пишува радиодрамата *Брана*. На конкурсот на Радио Софија е награден за истата драма со 1.000 лева, кои во тоа време добро му дошле (Исто: 225). Единствената негова драма *Бранот којшто бучи* (подоцна преименувана во *Деветтиот бран*) првпат била печатена во 1957 година, во списанието *Септември*, кн. 7. Последниот дел од помалку познатата радиодрама *Очекување* на Вапцаров бил објавен во списанието *Радиопреглед* во 1947 година. Б'клова понатаму пишува за Вапцаровата потрага по автори блиски до Ибзен, како Хауптман и Зудерман и други, кои се „движат во кругот на Ибзеновата проблематика“ (1970: 183). Познавањето на Ибзен оди дотаму што Вапцаров „За време на една посета на Вапцаров во Банско поднесува еден реферат за драмата *Народен непријател*. Тоа докажува дека тој го изучувал Ибзен уште во раната возраст. Резултатите од силниот интерес кон големиот драматург ќе се појават малку подоцна при создавањето на неговата драма *Деветтиот бран*“ (Б'клова 1970: 182).

За пасијата на Вапцаров да ги гледа најновите театарски остварувања во Народниот театар во Софија зборуваат податоците дека во Народниот театар ги гледал театарските претстави *Народен непријател* од Ибзен, *Отело* од Шекспир, *Тартиф* од Молиер, *Задушница* од А. Мицкиевич и други (Исто: 198). Во однос на театарските претстави што ги гледал, Вапцаров бил многу критичен, дури и кога станувало збор за авторот комушто најмногу му се восхитувал во младите години. Бојка Вапцарова ги пренесува впечатоците на Никола од претставата по Ибзен: „Како млад толку многу се восхитував од неговите херои, коишто се издигнуваа над предрасудите на своето општество, критикуваа и презираа сè што е гнило и подло, копнееја за друг свет, за еднакво морално совршенство на личноста итн. А во таа драма тој ја утврдува смртта како средство за спасение. Не преку смртта, туку преку борбата, преку надминување на сè кое го уназадува и го потиснува човековиот карактер, се создаваат услови за совршенство на личноста“ (Исто: 257). Во разговор со Георги Караславов зошто се инспирира од Ибзен, а не од Горки, Вапцаров кажал дека Ибзен е поголем мајстор на сценските ефекти. „Ибзен го разбираш полесно, тој те привлекува, те вовлекува полесно, но затоа и поповршно. А Горки те фаќа побавно, но многу длабоко, многу потрајно и со повеќе резултати“ (Исто: 192). Поврзувањето на Вапцаров на театарот со животот се огледа во спротивставувањето на интелектуализмот и индивидуализмот наспроти колективната и жива човечка трагедија.

Покрај во театарот, Вапцаров бил вљубеник и во филмската уметност. На 9 декември 1932 година, заедно со неговата сопруга Бојка го гледале филмот *Пер Гинт*, работен по истоимената драма на Ибзен. Во своите спомени Бојка раскажува дека за Никола највпечатлива била сцената со „Танцот на Анитра“ и дека му се допаѓала музиката на Григ (Б. Вапцарова 1978: 113). Вапцаров го гледал филмот *Сон на летната ноќ* од Шекспир, во режија на Макс Раинхард (Исто: 209). За познавањето на последната Ибзенска драма *Кога*

ние мртвите ќе воскреснеме доказ претставува и песната насловена како „Клучот“, во која Вапцаров како мото зема една реплика на јунакот Рубек од Ибзеновата драма.

Скриените неиспеани песни на Вапцаров не останаа заклучени во саркофагот на времето, тие ја надминаа темнината на смртта и заборавот и се вивнаа во духовноста на бескрајниот небесен свод. Уметничкото и човечкото саможртвување на Вапцаров, неговата поезија, неисканите реплики од некои негови идни драми и неговата „огнароинтелигентска“ идеолошка мисла се составен дел од еден глобален духовен тестамент кој треба да биде мост помеѓу местата и миговите што Вапцаров ги маркирал со својот прерано згаснат живот.

Никола Вапцаров

КЛУЧОТ¹⁰³

РУБЕК (*удирајќи се во градите*):

Гледаш ли, тука внатре – тука има едно мало заклучено сандаче.

И во него се скриени сите мои скулпторски мечти.

(Ибзен, *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*)

Јас чувствувам, чувствувам тука во градите

еден саркофаг

скриен во мракот

и во него се моите песни.

Затворени тука во просторите тесни

копнеат за шир,

родени од етер

¹⁰³ Песната „Клучот“ (1929) напишана од Никола Вапцаров во оригинал е објавена во: Катја Зографова, *Преоткриване*, Исток-Запад, Софија, 2009, 152-153.

тие – моите песни.

Некој помислил дека тие умреле

и тежок капак

над гробот, саркофаг

поклопил и потем заклучил,

и никој до денес не се научил

за златниот клуч

да, златниот клуч...

Ах чувствувам, јас чувствувам како тие се разбудуваат

тие – моите песни

сокриените песни,

во ходниците тесни,

и тие ќе прснат како сребрен свон,

како звуци на камбани во ноќен сон,

во небесниот свод

тие – мојот живот.

Веј, но капакот е толку цврст...

Направен од здрав отпорен гранит

кој не дава излез.

И тие таму се мачат

под камениот свод

тие – моите песни,

О, дајте ми клуч!...

6.1.2. Интелектуалната врска меѓу Никола Вапцаров и Бојан Дановски

Интересно е да се спомене дека Вапцаров како интелектуалец другарувал и разменува мислења и идеи со познати писатели и уметници во Софија. Значајна е да се спомене интелектуалната врска што постоела помеѓу Никола Вапцаров и Бојан Дановски. Бојан Дановски е истакнат театарски работник и педагог.¹⁰⁴ Уште за време на неговиот престој во Германија учел од Брехтовиот театар. Низ неговата театарска школа поминале многу познати театарски работници¹⁰⁵, меѓу кои и Димитар Ќостаров. Во 1935 година Ќостаров е дел од театарската труппа „Сина блуза“ на Бојан Дановски.¹⁰⁶ Ана Стојаноска во нејзината монографија за Ќостаров изнесува за нас нови и интересни податоци за театарската труппа на Дановски. „‘Сина блуза’ е едно од најмасовните театарски движења во историјата, еден вид народен театар. (...) Околу сто илјади аматери, организирани во над петстотини театарски труппи, ги прикажувале своите претстави“ (Стојаноска 2014: 24). За театарската естетика на Дановски, Стојаноска пишува дека се „дефинира како авангардна, револуционерна, политичка, со еден збор ангажирана, но и реалистичка и натуралистичка“ (Исто). Годината 1935 е клучна и за „Сината блуза“ на Дановски, но и за Вапцаров кој го пишува својот драмски првенец *Бранот којшто бучи*. Ќостаров ја толкувал улогата на Хелмер во Ибзеновата *Нора* во режија на Тачо Танев, со премиера на 7 февруари 1941 г., во Русе. Ќостаров во Народниот театар „Иван Вазов“ во Софија имал можност да учи режија од познатиот руски режисер и актер Николај Осипович Масалитинов (ученик на Станиславски). Овде би можеле да си ги поставиме следните хипотетички прашања: Дали е возможно Вапцаров да ја гледал изведбата на *Нора* во Русе? Дали е возможно Вапцаров и Ќостаров некогаш да се сретнале и можеби споделувале искуства за Ибзен? Дали вистински студиозното импортирање на ибзенизмот на овие балкански простори бил извршен токму од Дановски, доколку за Масалитинов знаеме дека на сцена го поставил Ибзеновиот *Народен непријател* во сезоната 1936/37? Така хипотетички би можеле да претпоставиме дека љубовта кон ибзенизмот влече корени од Вапцаровите доживувања на неговите драмски изведби на сцена. Љубовта кон Ибзеновото творештво секако била причина за Ќостаров во текот на својата режисерска кариера двапати да ја режира *Нора*. Еднаш во изведба на Македонскиот народен театар во Скопје, на 2 март 1957, и вторпат во изведба на Народниот театар во Лесковац, на 4 ноември 1988 година.

¹⁰⁴ Тој е нарекуван Европеецот на бугарскиот театар.

¹⁰⁵ Еден од учениците на Бојан Дановски е славниот филмски режисер Рангел В’лчанов, добитник на наградата Астер за високи достигнувања во полето на авторскиот филм на филмскиот фестивал „Астерфест“ во Струмица, во 2009 г.

¹⁰⁶ По четири и пол децении во алтернативен театарски облик на Естетичката лабораторија во Скопје, се реализира претставата *Зелена гуска* според Галчински, а набргу потоа и претставата *Како трупата „Сината блуза“ ќе ја прикажеше „Животинската фарма“ од Џорџ Орвел*, двете во режија на Владимир Милчин. Љубиша Никодиновски, „Зелената гуска во сина блуза“, *Екран*, 5 јуни 1981.

Од спомените на Бојка Вапцарова дознаваме за интелектуалната врска на Вапцаров со еминентниот театарски работник Бојан Дановски. По неговото враќање од Стратфорд, Англија, Дановски дискутира со Вапцаров за Шекспировите драми, методот на Станиславски, и за француската школа по неговото враќање од Париз.¹⁰⁷ За поставувањето на сцена на првата драма на Вапцаров *Бранот којшто бучи* секако голема улога одиграл Бојан Дановски, кој извршил извесни адаптации и го променил името на драмата во *Деветтиот бран*. За театарската постановка во драматуршка преработка и режија на Бојан Дановски, Иван Кирилов пишува: „Благороден е стремежот на народниот артист, професор Бојан Дановски да го исправи поетот пред денешниот гледач, за тој да проговори со повикувачкото слово на својата *Историја*. Потцртаниот пиетет кон Вапцаров ја импулсирал неговата творечка фантазија, за да даде нова сценска варијанта на пиесата во хармонија со претставителна острина и динамика на неговите *Моторни песни*. Драмата на Андреј најде во неговата постановка социјално-психолошки призив, со кој е обоена линијата на личните интимни односи меѓу хероите. Се чувствуваат напнатост и ритам во словото, едноставност и природност во играта на актерите, умешност да го видат сложното, да го анализираат и покажат со прости изразни средства“ (Кирилов 1966: 7). Невена Инџева, пак, заклучува: „Претставата не е само кажување на опомената за едно минато време. Во него има и наша современа опомена. Таа застапува пред гледачот со Вапцаровото прашање кон историјата, кон луѓето од наши дни“ (Инџева 1966: 2).

Во едно интервју на Бојан Дановски со Василен Василев, тој зборува за својата животна и уметничка патека:

Живата претстава е исчезнатото како чад во воздушното пространство. Мојата, пак, лична судбина ме наведе така што ми се падна да скитам многу по светот и да собирам повеќе животна искуство отколку театарско. Еве една мисла што ме бранува: Ми се чини дека ми недостига време. Им завидувам на оние кои од младоста започнуваат да градат, тула по тула, и во староста можат да кажат: „Еве ја зградата што ја направив“. Изминав многу години. Виновен ми е карактерот, но не само тој. Времето беше такво. Буржоаската власт отсекогаш ми го попречуваше патот кон театарот. Тргнував да скитам зашто ми се чинеше дека зад линијата на хоризонтот ќе најдам работа и леб. Пристигнував на ново место, одново тргнував да барам работа и леб зад нова линија на хоризонтот. Додека најпосле не разбрав дека не треба да се промени местото на живеење, туку општественото уредување. (...) Си споменувам за Елеонора Дузе. Ја гледав еднаш и единствен пат во Милано, ја играше *Дамата од морето* на Ибсен. Таа не беше повеќе млада, играше со побелена коса, без шминка и толку мирно што човек беше сосема внесен во нејзините мисли и

¹⁰⁷ Бојка Вапцарова, *Летопис за живота и творчеството му*, Български писател, София, 1978, 253.

чекори, во движењата на главата, во погледот и во чудно изразните раце. (...) Театарот стана демократичен.

(Василев 1967: 2)

Бојан Дановски¹⁰⁸ е една значајна фигура на балканската театарската сцена. Дановски го режирал еден од првите колор филмови на Балканот *Точка прва* (1956) според сценарио на Валери Петров, во кој учествува и истакнатиот студент на Дановски, Рангел В'лчанов. Инаку, Валери Петров на македонската јавност ѝ е познат и како автор на пиесата *Танцот на трендафилите*, во режија на Дановски изведена во Драмски театар – Скопје (Ристе Стефановски 2017: 61-68). На 16 март 1967 година, *Танцот на трендафилите*, во превод на Гане Тодоровски, ја доживеала првата македонска и воедно југословенска премиера.



¹⁰⁸ Бојан Иванов Дановски (19 август 1899, Русе – 9 март 1976, Софија), актер и режисер. Се родил во еврејско семејство, татко му бил столар. Во Софија дипломирал во Првата машка гимназија (хуманистички науки). По завршувањето на Првата светска војна, се преселил во Милано, каде што студирал инженерство и музика. Во периодот од 1928 до 1932 година живеел во Дармштат, Берлин и Париз. Се едуцирал од драматургијата на Бертолт Брехт, но се застапувал и за методот на Станиславски. По доаѓањето на власт на нацистите, морал да се врати во родната земја. Заслужен е за основање на Националното училиште за театар, сега Национална академија за театар и филмски уметности (НАТФУ) во Софија.

6.2. Критиката за Вапцаров на македонската театарска сцена

За изведбите на драмското творештво на Вапцаров на македонската театарска сцена пишувале повеќе критичари, како Александар Ежов, Александар Христовски, Александар Алексиев, Свето Серафимов, Цане Здравковски, Миле Попоски и други. Преку нивните театарски критики кои оставиле пишана трага за тогашните изведби на Вапцаров, правиме театролошка реконструкција. Александар Ежов пишува за режисерската постановка на Мирко Стефановски и првата изведба на драмата на Вапцаров на сцената на Прилепскиот театар во 1958 година. Ежов констатира дека исто како и во поезијата на Вапцаров „како идејна основа и во пиесата *Деветтиот бран* е верата (во иднината, во човекот, во животот)“ (Ежов 1958: 860). Во првата изведба на *Деветтиот бран* вели дека режисерот настојувал, пред сè, да го запази „од една страна токму тој Вапцаровски тон со лесно потенцирање на патетичното во него, а од друга страна да внесе човечка полнота во ликовите, но без притоа да ја намали остријата на основниот конфликт“ (Исто: 861). Имајќи го предвид фактот дека Вапцаров го читал Горки, Ежов наоѓа сличности со драмата *Непријатели*, каде што открива сличности не само во драмското дејствие, туку и карактерни прототипови (Исто). Александар Христовски, пак, прави осврт за постановката на *Деветтиот бран* на сцената на Прилепскиот театар. По негово мислење, Прилепскиот театар достоинствено му се оддолжил на Вапцаров, чиешто творештво носи повеќе драмски отколку сценски квалитети. Христовски во критиката обраќа внимание на фактот „дека Вапцаров е многу убаво запознат со Ибзените драми, што позитивно ќе се одрази во градењето на драмскиот конфликт и ќе му помогне да ја преброди опасноста на шаблонската црно-бела техника во сликање на двата антагонистички света“ (Христовски 1958: 482).

Понатаму во критиката, Христовски ги анализира драмските сцени:

Во разговорите на Андреј со сестра му и со учителката по пијано се огледува и идниот поет Вапцаров: дијалозите што се однесуваат за ослободениот човек се завиени во метафорични изрази: Андреј треба да ја изваја неговата статуа. И ако во времето кога е завршена драмата, 1936 година, било нужно да се потцрта симболичноста во изразот, во денешната режија ни се чини дека би било посоодветно да се стивне патетичноста, а режијата да настојува да ја задржи конкретната смисла на метафората.

(Исто: 484)

За режијата на Стефановски, Христовски пишува дека тој повеќе

се подал на симболичноста и дури го пренагласил и она што и инаку е преусилено патетично во текстот. (...) Со нагласен занес зборуваат и Лилија и Мира, учителката

по пијано, па дури и Андреј кога ќе се допре во разговорот на ослободениот човек, макар што инаку, во односот со родителите и општо со работодавците, е дури индиферентно студен и прозаичен. (...) Очигледно дека Вапцаров ги зел лицата од средина која одблизу ја познава и реалистичноста во оцртувањето на личностите е нагласено застапена.

(Исто)

Според Свето Серафимов, пак, Вапцаров и овојпат, како зрел драмски автор, ни се претставува како автор кој обработува „социјален мотив, толку својствен и во неговите песни“. Претставата е „правена мајсторски и со усет за мерка“ (Серафимов 1958: 4).

Миле Попоски е поостро настроен кон скопската верзија на *Деветтиот бран* (под наслов *Кога бранот бучи*), прашувајќи зошто токму Младинско детскиот театар во 1960 година „инсистира на оваа пиеса, откако скоро две години ниеден театар кај нас не се осмели да згази на тој мраз“ (Попоски: 1960: 4). Но, Илија Милчин во краткиот разговор со Томе Саздов, експлицитно и јасно кажува за интенциите на неговата режија, спомнувајќи ги „процесот на распаѓање“ и јатката на текстот „Бурата иде“ на Вапцаров кој „во она време на беснеење на цензурата, бил принуден да прибегне кон употреба на симболи и метафори. (...) Бучењето на деветтиот бран ги разложува и разнебитува темелите на гнилото општество, а во неговиот склоп го раслојува и растура и буржоаското семејство“ (Саздов 1960: 4).

Цане Здравковски, пишувајќи за третата (и засега последна) македонска верзија на Вапцаровата драма *Деветтиот бран*, постановка на Битолскиот театар во 1972 година со којашто се одбележува триесетгодишнината од смртта на Вапцаров, истакнува дека режисерот Душан Наумовски има пристапено со „мошне грижлив и ангажиран однос“. Во критичкиот осврт кон оваа инсценација се забележува дека „Во застоената, смирисаната вода, низ која бавно, но супериорно се движи капиталистичкиот брод, се појавува силниот деветти бран, кој ја разбранува водата и му се заканува на капиталистичкиот брод со потопување“ (Здравковски 1973: 4-25).

За горкиевското влијание пишува и Александар Алексиев во својот осврт кон драмата *Деветтиот бран*:

Во неа младиот и темпераментен Вапцаров жестоко ја разголува бескрупулозноста на капиталистичката експлоатација, наоѓајќи се под очигледното влијание на револуционерниот експресионизам, но исто толку и на револуционерниот романтизам од горкиевски тип што впрочем е и една од карактеристиките на неговата поезија.

(Алексиев 2001: 285)



ПРЕМИЕРИ
„ДЕВЕТТИОТ БРАН“
ОД ВАПЦАРОВ
на сцената на Народниот театар во Прилеп



6.3. Театарски изведби на Ибзен на македонската театарска сцена

Предизвиците пред кои биле исправени драмските изведби на Ибзен биле различни во секоја средина. Мислењето на критиката и на публиката било поделено. Иако критиката секогаш не била позитивна за Ибзеновите драми, тие биле изненадувачки популарни кај публиката. Се чини дека Ибзеновите дела биле најдобро разбрани на германската драмска сцена, каде што Ибзен долго време работел, додека на англиската сцена знаеле да бидат обвинувани за непристојност и користење на груб јазик. Драмски дела од Ибзен на светските театарски сцени поставувале познати режисерски имиња како Мејерхољд, Станиславски, Ингмар Бергман и други. Факт е дека драмските изведби на Ибзен во себе содржеле извесна доза на спектакуларност и модернизам. Георги Товстоногов за режисерската спектакуларност пишува дека еден од најголемите квалитети на режисерите е да се постигне чувство на спектакуларност кај публиката. „За која ли драма да се зборува, дали да е тоа психолошка драма на Чехов или Ибзен, сеедно, без тоа чувство на спектакуларност не може да постои режисерската работа“ (Товstonogov 1985: 415).

За актуелноста на Ибзен на македонската театарска сцена говорат големиот број театарски изведби. На сцената на Народниот театар во Скопје, со премиера на 18 март 1922, во режија на Славко Богојевиќ била изведена *Сеништа (Авети)* од Хенрик Ибзен. Во 1934 година, во режија на Ватрослав Хладиќ во Народен театар „Крал Александар I“ во Скопје (тогашно Народно позориште „Крал Александар I“), била изведена *Хеда Габлер*. Во почетокот на 1935 година, во режија Јован Геџ е изведена *Дивата патка (Дивља пловка)*. Во 1936 година, во режија на Владимир Скрбиншек била изведена *Јунаците од Хелгеланд (Јунаци са Хелгеланда)*. Во 1938 година, во режија на Велимир Живојиновиќ е изведена *Градежникот Солнес (Граѓевинар Солнес)*.

За изведбата на *Јунаците од Хелгеланд* на скопската сцена во 1936 година, а во режија на Владимир Скрбинишек, Костовски забележал: „Големиот анализатор на семејните услови и околности и особено, на семејните судири, истражувач на причините на брачните нехармоничности, Ибзен и во *Јунаците од Хелгеланд* го користи тој мотив за драмска конструкција на своето дело. Нешто што потсетува на Фројдовото психоанализирање често избива од акциите на неговите херои и хероини“ (Костовски 1973: 66). Понатаму Костовски пишува дека режисерот имал пред себе сериозна задача, затоа што „Мајсторот во композицијата на драмата, Ибзен има направено цела револуција на сцената, оставајќи ја сталоженоста и монотоноста во развивањето на драмското дејство и решително го има прифатено императивот на животните барања, давајќи му на своето драмско дело нервно движење коешто оди до забрвтаност“ (Исто: 67).

Со премиера на 20 март 1957 година, во режија на Димитар Костаров, на сцената на Македонскиот народен театар, била изведена популарната *Нора* на Ибзен. За оваа театарска

изведба Јован Костовски запишал: „Режисерот Димитар Ќостаров тргнува од позицијата дека има да интерпретира една психолошка драма и сите негови настојувања се управени кон тоа да се осветли ликот на главната хероина во драмата, да се објаснат нејзините душевни доживувања и оттука да се оправдаат нејзините постапки“ (Исто: 244-245). Ликот на Торвалд го играл Тодор Николовски, а ликот на Нора во претставата го толкувала познатата актерка Мери Бошкова, која внела нова свежина во нејзината интерпретација. Во критиката кон оваа впечатлива театарска изведба Костовски кажува: „За драмата е важен оној Норин психолошки момент на осознавање, 'прогледување', откривање на својата сопствена положба на суштество во кое не се гледа човек и во кое тој човек со години се задушувал, се умртвувал“ (Исто: 242). Интересен е податокот дека режисерот Димитар Ќостаров неколкупати ја режирал претставата *Нора*. Ана Стојаноска за неколкуте театарските изведби на *Нора* од Ќостаров пишува:

Врската меѓу Ќостаров како актер и режисер и Ибзен како драмски писател е и непосредна и директна, преку изведбата на Хелмер Торвалд на Ќостаров во 1941 година на сцената на Театарот во Русе, и преку режирањето на претставата *Нора*, прво на сцената на Македонскиот народен театар, во 1957 година, и на сцената на Народно позориште – Лесковац, дваесет години подоцна, во 1977 година.

(Стојаноска 2018: 141-142)

Оттогаш наваму *Нора* била една од најпопуларните Ибзенови драми поставувани на театарските сцени насекаде во светот. Еминентниот театролог Јован Ќирилов за полската изведба на *Домот на куклата*, која ја видел во Познањ, забележал дека има „збунувачки крај“. Во полската *Домот на куклата*, Нора не му ја треснува вратата на својот маж, туку на својот живот. Зашто на Нора во времето на Ибзен ѝ било доволно да ја тресне вратата, а денешната Нора врши самоубиство. Ќирилов секако не го оправдува ваквиот крај, но авторите „очигледно сакале на современата публика да ѝ приредат крај кој ќе ја шокира исто како во она време кога за првпат е изведена 1880 година во Осло. (Ќirilov 2013: 26).

Народниот театар во Штип, во 1969 година, ја прикажал *Непријател на народот*. Македонскиот народен театар во Скопје, во 2001 година, во режија на Златко Славенски ја поставил *Пер Гинт*. Последната институционална праизведба на дело на Ибзен на македонската театарска сцена е *Дон Габриел Боркман*, во режија на Горан Тренчовски, со премиера на 2 февруари 2017 година, на сцената на НУЦК „Антон Панов“ во Струмица.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Во меѓувреме, додека ги вршиме истражувањата, се поставува *Хеда Габлер* според Хенрик Ибзен и Патрик Марбер во режија на Ѓорѓи Ризески, како алтернативен театарски проект во Скопје.

6.4. Театрографска хронологија на професионалните произведби на *Деветтиот бран* од Вапцаров

Евидентираваме вкупно осум професионални театарски инсценации на *Деветтиот бран* на Вапцаров, од кои три се македонски, четири бугарски, а една унгарска продукција. Првата професионална театарска произведба на *Деветтиот бран* од Вапцаров, продуцирана под името *Бранот којшто бучи*, се случила 15 години по неговата смрт, во Народниот театар на младината во Софија, на 9 септември 1957 година. Потоа следуваат инсценациите во Прилеп, Благоевград, Будимпешта, Скопје, Перник, Битола.

- *Бранот којшто бучи (Вълната която бучи)*, Народен театар на младината (Народен театар на младежта) – Софија, режија Крсто (Кръстьо) Мирски, премиера на 9 септември 1957.¹¹⁰
- *Деветтиот бран*, Народен театар – Прилеп, режија Мирко Стефановски, премиера на 31 јули 1958.¹¹¹
- *Деветтиот бран (Деветата вълна)*, Драмски театар (Драматичен театар) „Никола Вапцаров“ – Благоевград, режија: Теодоси Попов, премиера на 3 октомври 1958.¹¹²

¹¹⁰ Во оваа софиска претстава играле: Стефан П. Димитров (Борис), Първан Георгиев (Андреј), Георги Костов (Втор работник), Владислав Молеров (Шести работник), Вера Караламбова (Елена), Божидар Лечев (Романов), Свобода Молерова (Лилија), Луна Давидова (Мира).

¹¹¹ Во оваа прилепска претстава играле: Љубиша Трајковски (Андреј), Живка Лабетиќ (Мира), Јосиф Јосифовски (Борис), Кирил Жежоски (Романов), Правда Илиќ (Лилија), Нада Галеска (Елена), Методие Петковски; сценограф Петар Ангеловски; јазична редакција Гане Тодоровски.

¹¹² Во оваа благоевградска претстава улогата на Андреј ја толкувал Методи Танев, кој за таа актерска креација е награден, Борис го толкувал Илија Брчков (Илија Брџков), Романов го толкувал Ангел Ралев, Боев – Стојан В'лков (Стојан Вълков), Жорж – Јордан Јорданов (Йордан Йорданов), Сираков – Јанко (Јанко) Здравков, Мира – Невена Шаркова, Елена – Паша Николова, Лилија – Марија (Мария) Попвасилева, Туберкулозниот работник – Александар (Александър) Далов, Стариот работник – Љубомир (Любомир) Миладинов, Леарот – Владимир Давчев, Крчмарот – Димитар (Димитър) Манчев, Претседателот – Кирил Бозев. Претставата истата сезона гостува во СССР. Дотогашниот горноџумајски професионален театар во 1952 г. го зема името на Никола Вапцаров како патрон на институцијата, со што фактички се трасира постојаната вапцаровска инспирација на благоевградската сцена. Една од најзабележителните е постановката на *Деветтиот бран* во знакот на 70-годишнината од раѓањето на Вапцаров, во есента 1979 г., во режија на Александар Раковски, кој сега живее и работи во Париз. Улогата на Андреј ја толкувал Андраш Кончалиев. За овој забележителен проект види: „70 години од рождението на Никола Вапцаров“, *Транспортен глас*, Софија, No. 47, 5 декември, 1979; Златко Василев, „Деветата вълна“, *Пиринско дело*, No. 244, 9 декември, Благоевград, 1979, 4. Во 1983 г. истиот театар ја подготвува монодраматата *Приказна за човекот* според стихови и писма на Вапцаров, во изведба на Атанас Воденичаров, а во режија на Кирил Каменов. Со премиера на 12 декември 1989 г. режисерот Ставри Карамфилов според стихови, документи и писма на Вапцаров, ја создава претставата *Ќе ве нахранам со вера*, во којашто улогата на Поетот ја толкува Огнен Спиров. Со премиера на 7 декември 2009 г., по идеја и режија на Костадин Бандутов, во сценска варијанта на Елена Илиева и режисерот, реализирана е претставата *И светол, и грешен*, посветена на 100-годишнината од раѓањето на Вапцаров. По повод јубилејната 100-годишна творечка сезона во Драмскиот театар „Никола Вапцаров“ првобитно требало да се работи претставата *Евангелие по Никола* на С. Карамфилов, кој за тоа допатувал од Њујорк, но проектот е прекинат. Како алтернатива се подготвила претставата *Вапцаров: песни за човекот* во режија на Теја (Тея) Сугарева, Стајко

• *Деветтиот бран (A legnagyobb hullám)*, Madách Kamaraszínház, Будимпешта, режија: Бот Бела (Both Béla), превод Боди Јозеф (Bödey József), премиера на 13 ноември 1959.¹¹³

• *Кога бранот бучи*, Младинско-детски театар – вечерна сцена – Скопје, режија и адаптација Илија Милчин, премиера на 1 април 1960.¹¹⁴

• *Деветтиот бран (Деветата вълна)*, драматуршка преработка и режија: Бојан Дановски, со студенти од неговата класа на IV година во ВИТИЗ, премиера есента 1966 г., со што се отвора сезоната во Драмски театар (Драматичен театар) – Перник¹¹⁵, а истата сезона премиерата се повторува и во Училиштен театар (Учебен театар) при ВИТИЗ во Софија.¹¹⁶

• *Деветтиот бран*, Народен театар – Битола, режија Душан Наумовски, премиера на 16 март 1972.^{117 118}

Мурцев (Стайко Мурджев) и Бојан (Боян) Иванов, премиерно изведена на 24 октомври 2019 г. Според Љубима Димитрова, ова е трагично-оптимистички сценски приказ, „тажно-светол реквием за моралната моќ и победата на човекот во ожесточениот социјален двобој“.

Љубима Димитрова, „И светъл, и грешен...“, *Вяра*, № 12, 15 декември 2009, 11.

Еден од најголемите проследувачи на феноменот Вапцаров на благаевградската сцена е драматургот Елена Илиева.

Елена Илиева, „Вапцаров на благаевградска сцена“, в: *100 години от рождението на Вапцаров: юбилеен сборник*, Образцово народно читалище „Никола Вапцаров“ и Литературен клуб *Огнище*, Благаевград 2009, 71-81.

¹¹³ Во оваа будимпештанска претстава играле: Грегуш Золтан (Greguss Zoltán) како Борис, Ѓуркович Суза (Gyurkovics Zsuzsa) како Лилија, Хорват Ференц (Horváth Ferenc) како Боев, Габор Миклош (Gábor Miklós) како Андреј, Симор Ержи (Simor Erzsébet) како Елена, Маркус Ласло (Márkus László) како Жорж, Комивес Шандор (Kömives Sándor) како Романов, Илошвај Каталин (Ilosvay Katalin) како Мира.

¹¹⁴ Во оваа скопска претстава играле: Славчо Тасевски (Андреј), Тодор Грбевски (Борис), Шишман Ангеловски (Жорж), Таска Балабанова (Мира), Тома Видов (Романов), Предраг Дишљенковиќ (Претседателот), Ангелина Иванова (Елена), Живко Ивановски (Сираков), Радица Поповска (Лилија), Бошко Димитров, Благородна Малинска, Бранко Петровски, Иван Гацов, Марица Добревска, Самоил Дуковски, Боро Темелковски и Благој Црвенков; сценограф Бранко Костовски; костимограф Рада Петрова-Малкиќ.

¹¹⁵ Перничкиот професионален театар сега го носи името Општински драмски театар „Бојан Дановски“ (Общински драматичен театар „Боян Дановски“), токму според името на режисерот на *Деветтиот бран*, Бојан Дановски. Неговата книга *Како се води аматерски театар*, прев. Славко Темков, Државно книгоиздателство на Македонија, Скопје, 1949, станува учебник во Средната театарска школа во Скопје, а е преведена и на српски, хрватски, словенечки и унгарски јазик. На почетокот од 1965 г. со скопскиот Младинско-детски театар тој потпишал едногодишен договор за држење на курс по театарско актерство, што го завршиле голем број македонски актери.

¹¹⁶ Во оваа перничка претстава на софиските дипломци играле: Т. Јуруков (Јуруков) како Андреј, Т. Цамбазова (Джамбазова) како Лилија, М. Парменов како Романов, Л. Миладинов како Кочијаш, Н. Хаџијски (Хаджийски) како Крчмар, Д. Дамјанов (Дамянов) како Прв работник, Б. Инцев (Инджев) како Втор работник, Л. Тасева како Жената пред судот и др.

¹¹⁷ Во оваа битолска претстава играле: Љубиша Трајковски (Андреј), Ацо Стефановски (Борис), Јосиф Јосифовски (Романов), Димче Стефановски, Олга Наумовска, Ратка Захаријева, Јоана Поповска, Петар Стојковски, Владимир Гравчевски, Станко Стоилков, Методија Марковски, Димитар Илиевски, Михајло Петровски; сценограф Петар Ангеловски; костимограф Сотир Наумовски.

¹¹⁸ Според Александар Алексиев, *Деветтиот бран* е реализиран и како радиодрама во Радио Скопје.

• *Деветтиот бран (Деветата вълна)*, Драмски театар (Драматичен театар) „Никола Вапцаров“ – Благоевград, режија: Александар Раковски, премиера на 29 ноември 1979.

На 3.10.2018 година воспоставив комуникација преку имејл со режисерот Александар Раковски, режисер на засега последната релевантна инсценирација на *Деветтиот бран*, кој живее во Париз:

„Уважаема госпожо Тренчовска,
Благодаря ви за интереса към личността и творчеството на Никола Вапцаров. (...) Неговата тенденциозност не дразни и днес, защото е не само убеждение, а е изразена в оригинална поетична форма. За такива творци е щастие, че си отиват преди ‘победата’ и развитието на социализма, тъй като това ги запазва от по-нататъшни разочарования или изкривявания. Благодаря ви също така затова, че покрай такава голяма личност сте стигнали до мен и до това, което на времето с много желание и искреност направих за Никола Вапцаров. Това беше през 1979 година, когато се навършваха 70 години от рождението му. Като млад режисьор, наскоро постъпил в Благоевградския телевизионен център заснех филма *Присъда – безсмъртие* и успоредно с това поставих *Деветата вълна* на сцената на Благоевградския театар.“

Понатаму Раковски се обидува да го објасни клучот кон решението на неговата „борбена“, „пропагандна“ претстава во стилот на Брехт, со употреба на ефектот на дистанцата. За тогашно време претставата била премногу модерна, а според Раковски, и не им одговарала на тогашните партиски раководители. Тој бил готов да сними и ТВ-верзија, но од државната телевизија не добил конечно одобрение за тоа.

На крајот, Раковски завршува:

„Такива бяха времената! Макар и клише, фразата отразява ситуацијата: закостенели разбирања и страх да не ни се скарат ‘отгоре’. Не знам зашто и до днес съм убеден, че самиот Вапцаров щеше да прояви повече разбирање и да приеме мојата интерпретација. (...)

Малко прекалих със спомените, дано да не съм ви отежил, оставам на ваше разположение ако имате въпроси и ви пожелавам успех в търсенето на влияние на Ибсен върху Вапцаров.

Сърдечни поздрави,
Александър Раковски.“

Еден од незаборавните интерпретатори на поезијата на Вапцаров бил актерот Владимир Светиев. Покрај него, и актерот Петар Темелковски, посветен на поезијата и текстовите на Вапцаров, ги направил монодрамите *Проветрување на историјата* во 1981 г. и *Песни за татковината* во 2017 г., коишто ги има играно на разни македонски сцени, како и на турнеи во дијаспората. Актерите Љупка Цундева и Славко Нинов го подготвуваат и изведуваат рециталот *Реферат* на 11 јануари 1980 г. во МНТ – Скопје. Независниот театар „Скрб и утеха“ ја има реализирано претставата *Растрел*, авторски проект на Тихомир

Ристо Стефановски, *Театарот во Македонија*, Македонска книга, Скопје, 1976, 170.

Стојановски, Мину Угриновска и Владо Денчов, со премиера на 15 февруари 1991 г. на ФДУ – Скопје. „Тројцата млади творци од Поетскиот театар заедно го одбираат материјалот, базиран врз филозофските писма на Вапцаров до неговата сопруга Бојка“.¹¹⁹ Вреди да се спомене и рециталот *Земја* според поезијата на Н. Ј. Вапцаров, во изведба на Борис Мајсторов, Зорица Гаврилова и Димче Мешковски, во просториите на НУБ „Св. Климент Охридски“ во Скопје.

Универзитетот за аудиовизуелни уметности ЕСРА Париз-Скопје-Њујорк го реализира сценскиот перформанс *Светскиот поет Вапцаров: феномен без граници* во режија на Дејан Пројковски и Александар Илиев, по повод 100-годишнината од раѓањето на Вапцаров, на 7 декември 2009 г. Во таа пригода беше прочитана и беседата на Јордан Плевнеш насловена како „Писмо до Вапцаров“:

...Беше во ескот на
la belle époque
кога ти се роди
сите тогаш мислеа дека
во Европа ќе владее
esprit nouveau
но од Балканските војни
до Првата и Втората светска војна
Европа се претвори во фабрика за смрт
и ти беше стрелан
од претставниците на фабриката за смрт...

¹¹⁹ Љубиша Никодиновски, *Естетиката на алтернативниот театар во Македонија*, докторска дисертација, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Филозофски факултет, Скопје, 2007, 223.



Народният театър за младежта открила сезона си на 1 октомври с пиесата „Деветата вълна“ от Н. И. Валцаров, постановка на художествения ръководител на театъра д-р Кр. Мирски.
На снимката: К. Хаджиминев, П. Георгиев, Б. Лечев и Ст. П. Димитров по време на репетиция.





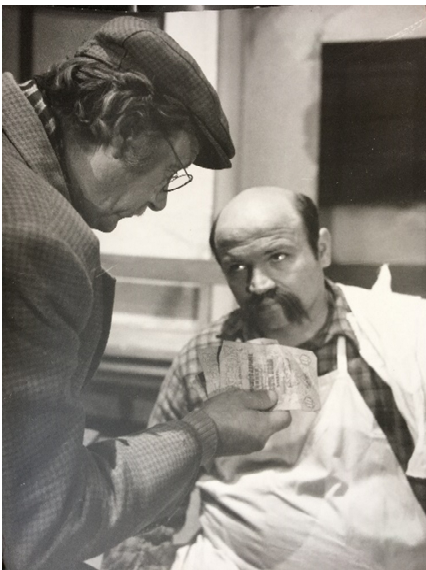

Сцена од „Кога бранот бучи“

ПРЕМИЕРА НА МЛАДИНСКО-ДЕТСКИОТ ТЕАТАР

„Кога бранот бучи“

ОД ВАПЦАРОВ





6.5. Филмографска хронологија на некои професионални филмски и ТВ-дела снимени по мотиви на Вапцаров

- *Никола Вапцаров*, кусометражен документарен филм, режија Дучо Мундров и Никола Корабов, 1952.
- *Песна за човекот (Песен за човека)*, долгометражен игран филм, сценарио Христо Ганев, режија Борислав Шаралиев, прод. Бугарска кинематографија, 1954.
- *Вапцаров*¹²⁰, телевизиска драма, сценарио Славко Димевски, режија Душан Наумовски, прод. ТВ Скопје, 1977.
- *Пресуда на бесмртноста (Присъда безсмъртие)*, кусометражен документарен филм, режија Александар (Александър) Раковски, прод. РТВЦ Благоевград, 1979.
- *Поети револуционери: Никола Јонков Вапцаров*, телевизиска емисија, без податоци, прод. ТВ Скопје, 1984.
- *Ти помниш ли...*, долгометражен документарен филм, сценарио и режија Маја (Мая) Вапцарова, прод. Здружение Бугарија филм – Иванка Ставриева, Фондација Вапцарова вера, 2008.
- *Неразбран си отидов (Неразбран си отидох)*, кусометражен документарен филм, сценарио и режија Јулија Карацова (Јулия Караджова), прод. РТВЦ Благоевград / БНТ, 2010.
- *А по стрелањето... (И след разстрела...)*, кусометражен документарен филм, режисер Петко Горанов, прод. ФК Спонтано, 2010.
- *Вапцаров – пет приказни за едно стрелање (Вапцаров – пет разказа за един разстрел)*, сценарио Ивајла (Ивайла) Александрова, режија Костадин Бонев, прод. Тривиум филмс, 2013.



¹²⁰ Работниот наслов на ТВ-проектот *Вапцаров* бил *Моја земја*.

6.6. Театрографска хронологија на клучните македонски професионални изведби на Ибзените драми¹²¹

- *Сеништа (Авети)*, прев. Богобој Руцовиќ¹²², режија Славко Богојевиќ, С. Богојевиќ како Освалд, Народен театар во Скопје (Народно позориште у Скопљу), премиера 18 март 1922¹²³.
- *Хеда Габлер*, прев. Емил Надворник¹²⁴, режија Ватрослав Хладиќ, Јоланда Ѓачиќ како Хеда, Народен театар Крал Александар I Скопје (Народно позориште Крал Александар I у Скопљу)¹²⁵, премиерно во есенската сезона 1934¹²⁶.
- *Дива патка (Дивља пловка)*, прев. Никола С. Половина, режија Јован Геџ, Љубинка Бобиќ како Хедвиг, Народен театар Крал Александар I во Скопје (Народно позориште Крал Александар I у Скопљу), премиерно во почетокот на 1935¹²⁷.
- *Јунаците од Хелгеланд (Јунаци са Хелгеланда)*, прев. Велимир Живојиновиќ, режија Владимир Скрбиншек, Народен театар Крал Александар I (Народно позориште

¹²¹ Прво поставување на Ибзен на чешка земја, тогаш како дел од Хабсбуршката Монархија, е *Столбови на општеството* во режија на Франтишек Колар, во Кралскиот привремен земски театар (Královské zemské prozatímní divadlo) во Прага, со премиера на 15 април 1878 г. Во Србија прво поставување на Ибзен е *Столбови на општеството* во режија на Милош Цветиќ, во Народно позориште, Белград, со премиера на 21 мај 1878 г. Во Хрватска прво поставување на Ибзен е *Нора* во режија на Адам Мандровиќ, во Народно земаљско казалиште во Загреб, со премиера на 19 април 1888 г. Во Словенија прво поставување на Ибзен е *Нора* во режија на Игнациј Борштник, со Драматичното друштво во Љубљана, со премиера на 27 март 1892 г. Во Грција прво поставување на Ибзен е *Сеништа* во Атина, благодарение на претходното приопштување од страна на Јоргос Визинос, со премиера на 29 октомври 1894 г. Во Бугарија прво поставување на Ибзен е *Нора* од страна на патувачкиот Драматичен театар на Роза Попова, која и го превела делото, во октомври 1897 г. во Русе. Во Албанија една од најзабележителните инсценации на Ибзен е *Нора* во режија на Есат Октрова, во театарот Миѓени во Скадар, во 1963 г.

¹²² Преведено од италијанската и германската верзија.

¹²³ Во првата фаза (1913 – 1915) од работата на Градското позориште во Битола на репертоарот се наоѓа и *Хеда Габлер*. Всушност, во тој период дел од битолскиот ансамбл се фузира со патувачкиот, веќе повластен театар на Тоша Јовановиќ и во 1917 и 1918 групата делува како војнички театар во Воден и Солун, изведувајќи ја и Ибзеновата *Сеништа (Авети)*. Во периодот, пак, на директорувањето на Радивоје Караџиќ, во нацрт-планот за работата на Народно позориште во Скопје по изградбата на театарската зграда, во сезоната 1927/28 требало да се најдат и Ибзените драми *Поход на север* и *Габриел Боркман*, но репертоарот останува нецелосно реализиран.

¹²⁴ Преведено според германската верзија на Elias и Paul Schlenther.

¹²⁵ Јован Костиќ (Костовски, м. з.), „Ибзенова Хеда Габлер на скопској сцени“, *Вардар*, бр. 302, 1934.

„Премијера ‘Максима Црнојевића’; ‘Хеда Габлер’“, *Скопски гласник*, бр. 336, 10.11.1934, 4.

¹²⁶ Забележителна верзија на *Хеда Габлер* режира и Илија Милчин во МНТ – Драма, Скопје, премиерно изведена на 26 март 1976 г., со Вукосава Донева во насловната ролја, за што таа ја добила наградата „13 Ноември“. Една од поновите верзии на оваа драма е во превод и режија на Звездана Ангеловска во Народен театар – Битола, премиерно изведена на 22 мај 2013 г., со Габриела Петрушевска во насловната ролја.

¹²⁷ Забележано е дека на 16 април 1935 г. членката на белградското Народно позориште Љубинка Бобиќ играла како гостинка во претставата, толкувајќи ја улогата на Хедвиг. В.: Зоран Т. Јовановиќ, *Народно позориште Крал Александар I у Скопљу: 1913-1941*, Матица српска, Нови Сад, 2005, 501. Во претставата играл и Светолик Никачевиќ. Оваа скопска верзија во режија на Јован Геџ доаѓа многу бргу по белградската верзија од 3 јануари 1935 г. во режија на Јуриј Ракиќин.

Ванди Косац (псевдоним на Јован Костовски, м. з.), „Дивља пловка“, *Вардар*, 7 март 1935.

Краљ Александар I у Скопљу), Скопје, В. Скрбиншек како Сигурд, премиера на 17 септември 1936.

- *Градежникот Солнес (Граѓевинар Солнес)*, прев. Иван Р. Димитријевиќ, режија Велимир Живојиновиќ, Анте Шољак како Солнес, Народен театар Крал Александар I (Народно позориште Краљ Александар I у Скопљу), Скопје, премиера на 6 декември 1938.
- *Нора*, прев. Илија Милчин, режија Димитар Костаров, МНТ – Драма, Скопје, Мери Бошкова како Нора, премиера на 20 март 1957¹²⁸.
- *Непријател на народот*, прев. Ѓорги Трајанов, режија Ѓорги Трајанов, Народен театар – Штип, Алеко Протогеров како Доктор Стокман, премиера 13 април 1969¹²⁹.
- *Пер Гинт*, прев. Томе Арсовски, драматурзи Сема Али и З. Славенски, режија Златко Славенски, МНТ – Драма, Скопје, Тони Михајловски како Пер Гинт, премиера на 27 јануари 2001¹³⁰.
- *Џон Габриел Боркман*, прев. Ленче Тосева, адаптација и режија Горан Тренчовски, Кољо Черкезов како Џон, НУЦК „Антон Панов“, Струмица, премиера на 2 февруари 2017.¹³¹

¹²⁸ *Нора* ја поставува и режисерот Благоја Дамески во Народен театар – Прилеп, чијашто премиерна изведба е на 10 март во 1968 г., со Живка Лабетиќ во насловната ролја, а едно од поновите читања е она на режисерот Никола Ристов во Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ – Велес, со Кети Борисовска во насловната ролја, премиерно изведена на 19 март 2011 г.

¹²⁹ Интересна верзија има направено и гостинскиот режисер од Приштина Муарем Кена, под наслов *Доктор Стокман* во Албанска драма – Скопје, во март 1970 г., со Мехди Барјактари во главната улога. Исто така, впечатлива верзија на *Народен непријател* е и онаа на режисерот Душко Наумовски во Народен театар „Антон Панов“ – Струмица, со премиера на 8 ноември 1983 г., со Кирил Здравески во главната улога. Една од поновите верзии на *Народен непријател* инсценира гостинскиот режисер од Сараево Дино Мустафиќ, во копродукцијата на Театарот на еден актер од Скопје и театарот Ода од Приштина, премиерно изведена на 21 септември 2013 г., со Бајруш Мјаку во насловната улога, за која тој ја доби главната награда на XXII ФКТ „Ристо Шишков“.

¹³⁰ Слободан Унковски е еден од ретките режисери кој трипати го има поставено *Пер Гинт*. Првиот пат во *The American Repertory Theater (ART)* – Cambridge, Massachusetts (САД), соработувајќи со Institute for Advanced Theater Training at Harvard University во 1989 г. Вториот пат со Словенско народно гледалиште – Драма во Љубљана, премиерно изведена на 18 октомври 1991 г. со Игор Самобор во главната улога. Третиот пат како копродукција помеѓу Албанските театри од Скопје, Приштина и Тирана, со премиера на 23 јули 2010 г. во Охрид; младиот Пер Гинт е во изведба на Фисник Зекири, средовечниот на Џевдет Јашари, а стариот на Бајруш Мјаку. За американската верзија пишувала Елизабет Рамirez. Elizabeth C. Ramirez, “Yugoslavian Director to Stage Ibsen’s Peer Gunt” in: *ART News*, Vol. IX, No. 9, April 1989.

¹³¹ Ова е засега последната професионална македонска праизведба на Ибзенова драма. Едни од најстудиозните читања на Ибзен на Балканот се оние во режија на Боро Драшковиќ. Првата е *Хеда Габлер* во Народно позориште – Сараево, со премиера на 20 септември 1964 г., со Олга Бабиќ во насловната улога. Другата е *Народен непријател* во Народно позориште – Белград, со премиера на 16 јуни 2002 г., со Михајло Јанкетиќ во главната улога. Мошне инвентивна верзија на *Нора* е и онаа во режија на Харис Пашовиќ, со *East West Theatre Company* – Сараево, премиерно изведена на 24 јануари 2009 г., со Маја Изетбеговиќ во насловната ролја. Според неофицијалната архива на Радио Скопје, *Столбовите на општеството* е реализирана како радиодрама.



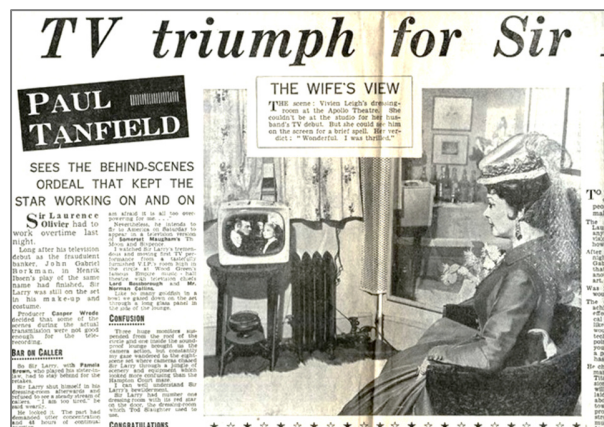
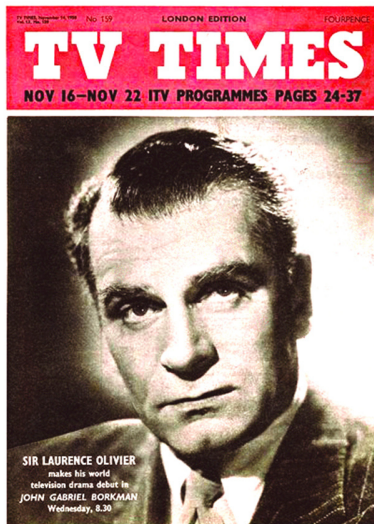


6.7. Филмографска хронологија на некои професионални дела снимени по Ибзен

(Играни)

- *A Doll's House*, нем краток филм, режија Maurice Tourneur, USA, 1911.
- *Sins of the Father*, нем краток филм, режисерот непознат, USA, 1911.
- *The Lady from the Sea*, нем краток филм, режија Lucius Henderson, USA, 1911.
- *Привиденија*, нем игран филм, режија Владимир Гардин, Россия, 1914.
- *Ghosts*, нем среднометражен филм, режија George Nichols, USA, 1915.
- *Бранд*, нем среднометражен филм, режија Павел Орленев и Кай Ганзен, Россия, 1915.
- *Peer Gynt*, нем среднометражен филм, режија Oscar Apfel, USA, 1915.
- *Terje Vigen*, нем среднометражен филм, режија Victor Sjöström, Sverige, 1917.
- *Когда мы мертвые воскреснем*, нем игран филм, режија Яков Посельский, Россия, 1918.
- *Pillars of Society*, нем игран филм, режија Rex Wilson, UK, 1920.
- *Hedda Gabler*, нем игран филм, режија Gero Zambuto, Italia, 1920.
- *Das Haus der Lüge*, нем игран филм, режија Lupu Pick, Deutschland, 1925.
- *Das Meer ruft*, игран филм, режија Hans Hinrich, Deutschland, 1933.
- *Peer Gynt*, игран филм, режија David Bradley, USA, 1941.
- *La Dama del mar*, игран филм, режија Mario Soffici, Argentina, 1954.
- *John Gabriel Borkman*, ТВ-драма, режија Christopher Morahan, ITV, UK, 1958.
- *Brand*, ТВ-драма, режија Michael Elliott UK, 1959.
- *Hedda Gabler*, ТВ-драма, режија Alex Segal, UK/USA, 1962.
- *Little Eyolf*, ТВ-драма, режија Michael Elliott, UK, 1963.
- *Sablasti*, ТВ-драма, режија Daniel Marušić, TV Zagreb – Jugoslavija, 1964.
- *Nápadníci trunu*, ТВ-драма, режија Václav Hudeček, Československo, 1964.
- *Lille Eyolf*, ТВ-драма, режија Magne Bleness, Norge, 1968.
- *Непријатељ народа*, ТВ-драма, режија Александар Огњановиќ, TV Београд – Југославија, 1968.
- *Сеништа*, ТВ-драма, режија Душан Наумовски, ТВ Скопје – Југославија, 1969.
- *When We Dead Awaken*, ТВ-драма, режија Michael Elliott, UK, 1970.
- *Divá kačka*, ТВ-драма, режија Pavol Haspra, Československo, 1972.
- *Opory společnosti*, ТВ-драма, режија Evzen Sokolovský, Československo, 1972.
- *A Doll's House*, игран филм, режија Patrick Garland, UK, 1973.
- *A Doll's House*, игран филм, режија Joseph Losey, UK/France, 1973.
- *Nora Helmer*, ТВ-филм, режија Rainer Werner Fassbinder, Deutschland, 1974.
- *John Gabriel Borkman*, ТВ-филм, режија Per Bronken, Norge, 1977.
- *Hedda*, игран филм, режија Trevor Nunn, UK, 1977.

- *Rosmersholm*, ТВ-филм, режија Per Bronken, Norge, 1978.
- *An Enemy of the People*, игран филм, режија George Schaefer, USA, 1978.
- *Little Eyolf*, ТВ-драма, режија Michael Darlow, UK, 1982.
- *Wild Duck*, игран филм, режија Henri Safran, Australia, 1983.
- *The Master Builder*, ТВ-драма, режија Michael Darlow, BBC, UK, 1988.
- *Ganashatru*, игран филм, режија Satyajit Ray, India, 1990.
- *Nora*, краток филм, режија Carrie Cracknell, UK, 2012.
- *A Master Builder*, игран филм, режија Jonathan Demme, USA, 2013.
- *The Daughter*, игран филм, режија Simon Stone, Australia, 2015.
- *Hedda Gabler*, игран филм, режија Matthew John, UK, 2016.
- *When We Dead Awaken*, краток филм, режија Nicolei Faber, Danmark/USA, 2017.
- *Џон Габриел Боркман*, снимка на претставата, режија Горан Тренчовски, Македонија, 2018.



(Документарни)

- *Henrik Ibsen: The Master Playwright*, документарен филм, режија Nigel Wattis, UK, 1987.
- *Udødelige Ibsen!*, документарен филм, режија Erling Borgen, Norway, 1999.
- *Henrik Ibsen: Sphinx, who are you?*, документарен филм, режија Torstein Vegheim, Norway, 1999.
- *Henrik Ibsen: Dramatist*, документарен филм, режија Steinar Hybertsen, USA, 2006.
- *Løven: Henrik Ibsen*, документарен филм, режија Alexander Wisting, Norway, 2007.
- *Henrik Ibsen: A Concise Biography*, документарен филм, режија Malcolm Hossick, UK, 2008.

7. ЗАКЛУЧЕН ДЕЛ

7.1. Значењето на Ибзен и Вапцаров во светската литературна наука

Шведскиот критичар Мартин Лем забележал дека „Ибзен е Рим на модерната драма“ (Meуer 1980: 16). Тоа за драмската уметност би значело дека сите патишта тргнуваат од него и водат кон него. Торил Мои за Ибзен како основач на модерната драма ќе истакне дека „е најважниот драмски писател после Шекспир“ (Моi 2006:17). Кога зборуваме за значењето на Ибзен и влијанието што неговата драматуршка техника го извршила врз низа драмски писатели, ќе ги подвлечеме зборовите на Баиќ со кои потполно се согласуваме дека „Хенрик Ибзен претставува еден од најзначајните појави во развојот на светската драма“ (Ваiќ 1962: 121). Иако во својот растеж како драматичар Ибзен се напојувал од драматичарските техники на Скриб и Шекспир, неговата автентичност се состои во тоа што успеал да се ослободи од своите претходници и од некои претходно востановени драмски конвенции и да изгради свој, автентичен стил на пишување. „Ибзен, кому пишувањето драми му било исто како 'бојно поле', без соменение е еден од најсериозните театарски писатели. Пирандело дури го става веднаш зад Шекспир“ (Drašković 1975: 46).

Ибзен долго време се задржал на германската драмска сцена, поголем дел од неговите драми доживеале успешни инсценации на сцените во Германија. Ибзен секако го познавал творештвото на Гете и го читал неговото познато дело *Фауст*. Но Ибзен се восхитувал и на творештвото на Стриндберг. Ибзен „го фалел талентот на Стриндберг и, иако никогаш не го запознал својот шведски колега, изјавил дека неговите дела ги читал со големо интересирање; посебно *Инферно* (1897) му оставило силен впечаток“ (Фигуеиредо 2015: 500). Иако „едни во него виделе проповедник на неморалот, а други моралист“ (Ваiќ 1962: 121), драмите на Ибзен извршиле големо влијание во прифаќањето на одредени социјални и општествени прашања. Неговата способност да ги разбира меѓучовечките релации е карактеристика што го прави драматичар на сите времиња. Неговото мајсторство во градењето на нарацијата, фабулата и драмскиот заплет овозможува инсценациите на неговите драми да се вклопат во секое време и во секој миг. Неговите драми биле преведувани на многу светски јазици и доживеале илјадници изведби на театарските сцени низ светот. Ибзените драми биле инспирација за интересни филмски сценарија. Ибзен е редовна лектира за почитувачите на драмската уметност, редовно се изучува на речиси сите универзитети за книжевност и постојат многу институти, катедри и образовни институции специјализирани за Ибзенови студии. Ибзеното творештво било инспиративно за значајни писатели како што се Џејмс Џојс, Оскар Вајлд, Бернард Шо, но и за Мирослав Крлежа и Никола Вапцаров. За своето извонредно творештво Хенрик Ибзен бил номиниран за Нобелова награда за литература во 1901, 1903 и во 1904 година.

Последните четири драми кои Ибзен ги пишува во Норвешка, *Градителот Солнес*, *Малиот Ејолф*, *Џон Габриел Боркман* и *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*, претставуваат епилог на неговото живот но и творечко дело. Во ова истражување наполно се согласуваме со Кели, која верува дека ибзенизмот сè уште е жив и актуелен и денеска. „Ибзенизмот не исчезнал ниту во 21 век, но ја зел формата на пародична преработка на оригиналните драми, хибрид на модернистичката и постмодернистичката интертекстуалност“ (Kelly 2008: 30).

Значењето на личноста и делото на Никола Јонков Вапцаров во светски контекст има далекусежни размери. Тоа е евидентно од големиот број проучувања и чествувања, од низа меѓународни научни конференции и симпозиуми на кои, покрај балканските, учествуваат и научници од разни страни на Европа, Велика Британија, Русија, Аргентина и други. Позначајните научни трудови, реферати и студии за Вапцаров кореспондираат со следниве теми: Вапцаров и филмската уметност, Вапцаров и машините, Вапцаровата победа над отуѓеноста, паралелите меѓу Вапцаров и други писатели, радиото и рекламата кај Вапцаров и поетите на 40-тите години на XX век и др. За нашето истражување мошне битен е научниот текст „Ибзен и Вапцаров“ од Мартин Наг, објавен и во угледното списание за славистички и балтички студии *Scando-Slavica* во 1970 година.

Целокупното Вапцарово дело зрачи со хуманизам, космополитизам и мирољубивост, а универзалните и глобалистички пораки се препознаваат не само во *Моторни песни*, единствената печатена книга за време на неговиот живот, туку и во сите други текстови од неговата оставина.

Трагичната смрт и прерано прекинатиот животен и творечки пат го вбројуваат Вапцаров во редот на неговите собраќа по перо чишто животи се исто така мошне рано или трагично прекинати: Кочо Рацин, Коле Неделковски, Антон Попов, Ацо Караманов, Мите Богоевски, Наум Манивилов, Џон Китс, Артур Рембо, Франц Кафка, Антоан де Сент-Егзипери, Исак Бабел и др.

Вапцаров има заслужно место во светската литературна наука како поет, раскажувач, публицист, но и како надежен драмски автор. Тој умира како писател во подем и неговите драмски обиди се реализирани дури по неговата смрт. Значаен сегмент од неговото дело му припаѓа на неговото драмско и радиодрамско творештво, составено од драмската пиеса *Деветтиот бран*, радиодрамската едночинка *Брана* и незавршената радиодрама *Очекување*.¹³² Еден од најважните проекти за меѓународна театарска афирмација на Вапцаров е инсценацијата на *Деветтиот бран* во Народниот камерен театар во Будимпешта, во 1958 година. За жал, повеќето негови драматуршки и театарски скици и планови остануваат нереализирани.

Вапцаров постхумно е овенчан со наградата на Светскиот совет за мир (World Peace Council) во 1952 г., а плакетата и медалот ѝ се врачени на неговата мајка Елена Вапцарова. Книгата *Деветнаесет песни* од Никола Вапцаров, со предговор од грчкиот писател Јанис

¹³² Неговите драмски дела се и соодветно реализирани во радиомедиумот и емитувани на брановите на многу радиостаници.

Риџос, УНЕСКО ја издава во англиската едиција на значајни дела во 1984 г., а исто така го прогласува Вапцаров за личност на годината во 2009.¹³³

Вапцаров е преведен на близу 100 светски јазици. Мартин Наг е најзаслужен за промовирањето на Вапцаровото дело во скандинавските земји, првиот руски превод на Вапцаров го имаат направено Борис Служки и Лубов Цај (*Песня о человеке*, 1952), а за претставувањето на Вапцаров пред англиската читателска публика е најзаслужен Питер Темпест, кој го подготвил лондонското издание *Одбрани песни (Selected Poems)* во 1954 г.

Како своевиден автоепилог на Никола Вапцаров прозвучува и песната „Претсмртна“, што тој ја пишува пред да биде стрелан, свесен за својот апсурден крај.

ПРЕТСМРТНО¹³⁴

Безмилосна е борбата, и волчка.

И велат дека криела епичности.

Јас паднав. Ке ме смени друг и: точка!

Што тука значи некаква си личност?

Рафал и смрт... а потоа си црв.

Тоа е толку логично и грубо.

Но, в луњата ќе сме пак со тебе

мој народе, бидејќи си се љубевме.

¹³³ Стогодишнината од раѓањето на Никола Вапцаров со свечен собир ја одбележаа Друштвото на писателите на Македонија, Институтот за македонска литература, Струшките вечери на поезијата и други македонски институции и манифестации.

¹³⁴ Никола Вапцаров, *Творби*, Мисла, Скопје, 1979, 164.

7.1.1. Митологизирање на личноста на Никола Вапцаров

Неверојатно е како една трагична смрт може да биде претворена во мит и да опстојува и одново да воскреснува и живее. Митологизацијата на личноста и делото на Вапцаров секако започнува по неговата трагична смрт. Преку богатата мемоарска литература, писма и кореспонденции коишто Никола Вапцаров ги имал со неговите најблиски – мајка, татко, сестра, брат и неговата сопруга, преку споделувањето на нивните спомени и сеќавања, се гради една величествена претстава за личноста на Вапцаров. Вапцаровата митологизирана личност, преку актуализирање на неговото вонвременско творештво, одново се издигнува над смртта. Иако додека е жив освен по неговите самоиздадени *Моторни песни* со многу читатели, не е многу популарен како поет и драмски писател, по трагичната смрт неговиот лик и дело се претворени во легенда. Митологизацијата на Вапцаров од страна на политичката машинерија понекогаш има склоност да личи на идеолошка митологизација. Влахов-Мицов во неговата книга *Филозофскиот клуч за македонскиот идентитет* пишува за митологизирањето на личноста на Вапцаров.

По 9 септември 1944 година, Вапцаров е прогласен за херој по истата таа основа по која беше убиен, а како активист на БКП и борец против фашизмот. Започнува обратен процес на митологизација, со кој всушност де факто и трајно се втемелува профанизацијата. Убиениот поет ги губи своите природни човечки вредности и е преобратен во функција на идеологијата, комунистичката и националистичката (по 1948 година).

(Влахов-Мицов 2007: 221)

Митологизацијата на личноста на Вапцаров е засилена од литературата објавувана за него, но и преку театарската и филмската уметност. За Вапцаровата личност и дело се снимени повеќе играни и документарни филмови. Јордан Каменов пишува дека „личности како што е Вапцаров се предизвик за митотворците“ (Каменов 2009: 9). За митологизирањето на неговата личност зборуваат и други научници. Причината зошто Вапцаров станува омилен поет според Каменов е „Вапцаровиот стремеж за промена на светот, за создавање на праведно општество, за почит на достоинството на обичниот човек“ (Исто: 19). Во контекст на митологизацијата интересна е констатацијата „митологизацијата е пијанство“ (Исто: 51), затоа што неговиот лик и дело навистина опијануваат. Ликот на Вапцаров честопати бил инспирација за писателите и уметниците. Еден од најдобрите познавачи на делото на Вапцаров, Васил Тоциновски, во неговиот расказ „Сушачко неделно попладне“ се инспирирал од животната приказна на Никола Вапцаров и неколкумина членови на Македонскиот литературен кружок. Тоциновски како ликови во својот расказ ги зел членовите на кружокот, но секако под изменети имиња. Под името на главниот лик во расказот Никола Булетиќ се крие ликот на Никола Вапцаров, додека под името на Антун Бизетиќ се открива ликот на Антон Попов, неговиот најблизок пријател и соработник. Под

името на Неделко Фабрио се крие името на Коле Неделковски, а под името на Венијамин Матрушевиќ се крие името на Венко Марковски. Тоциновски во расказот изнесува биографски податоци од животот на Вапцаров кои се однесуваат за неговиот брак со Бојка, излегувањето на неговата прва поетска книга *Моторни песни*¹³⁵ која не била соодветно одбележана од критиката, како и неговото пријателство со Антон Попов.

Негови универзитети беа животот и луѓето. Боже мој колку само беше даровит. Кога ќе земеше да зборува од устата му потекуваше злато. (...) Едноставно никој во него не го препозна големиот и модерен поет. Поетот на маката и на радоста, гласноговорникот оти историјата е огромна локомотива која светот го движи напред. Светската слава ја доби по смртта.

(Тоциновски 2012: 14-15)

Сите што го познавале, но и оние кои го сакаат и почитуваат неговото творештво, го величаат Вапцаров, затоа што неговата хумана и човечка поетика едноставно ви прираснува за срце. Неговите најблиски своите спомени ги преточиле во книжевни дела кои оставаат значаен и неизбришлив белег за неговата личност. Навистина неговата поетика знае да опијанува, но и да отрезнува со неверојатниот реализам и стоицизам како треба да се прифаќаат животните прилики и неприлики.

Во продолжение ја пренесуваме песната на Блаже Конески посветена на Никола Вапцаров.

СМРТНА ПЕСНА

Посветена на Н. Вапцаров

Да те изнесат надвор

во стресен, истинат мрак –

дош тура засилен надвор

и нешто шуми надвор

во стресен, истинат мрак.

¹³⁵ Вапцаровите *Моторни песни* претставувале инспирација и за музичкиот албум на групата *Верка*.

Мирно да помине сам
пред окрвавено зло,
ако си спомниш нешто
веднаш заборaj го.

Умира секој вик
нечуен в темнина
и твојот смртен вик
нечуен загина.¹³⁶

¹³⁶ Блаже Конески, „Смртна песна“ во: *Ракување*, Мисла, Скопје, 1969, 20.

7.2. Заклучни согледувања

Ноќе светат свездни полилеи,

изутрина светол ден ги гаси.

„Татковина имам“, Никола Вапцаров

Во заклучните согледби на докторскиот труд може да истакнеме повеќе конкретни заклучоци, а научниот предизвик да се разоткријат рефлексите на Ибзеновото драмско дело врз Вапцаров, се докажа како наполно основан, мотивиран и реален.

Инспирацијата, врските и вдахновенијата на Вапцаров од светската литература, особено восхитот од драматуршката техника на таткото на модерната драма Хенрик Ибзен, се повеќе од очигледни во неговото драмско дело *Деветтиот бран*.¹³⁷

Вапцаров непресушно ги применува ибзеновските драматуршки модели, прифаќајќи ги како свои, при што успева да постигне оригиналност, автентичност и трајни литературни вредности.

Освен како омилен поет и литературен деец, Вапцаров ни се разоткрива и како надежен драматург и радиодрамски писател.

Ибзеновите креативни рефлексии проблеснуваат кај Вапцаров, и тоа од театролошки, херменевтички, драматуршки, филозофски и социолошки аспект.

Во драмското творештво на Ибзен и Вапцаров провејуваат и автобиографските елементи поврзани со животните искушенија на двајцата автори. Потомокот на морски капетан Ибзен и морјакот Вапцаров како постојана мотивација ја имаат симболиката на морето, но и метафизиката на злото наспроти метафората на светлината.

Заклучивме дека Македонскиот литературен кружок за Вапцаров претставувал вистинска книжевно-научна лабораторија.

Експериментирањето со драматуршката техника на Ибзен е очигледна во драмското дело на Вапцаров. „Драматургот на душата“ Ибзен длабоко влијаел врз сензитивниот

¹³⁷ *Деветтиот бран* е во голема мера интелектуалистичка, семејна драма. Главниот лик Андреј во неа е еден мудар оптимист чиешто реплики и дијалози течат во еден неверојатно симболичен, метафоричен и филозофски манир.

Вапцаров, кој секако добро ја познавал човечката драма и мајсторството да се брануваат душите на публиката.

Драмските визии на Ибзен се огледаат главно во егзистенцијалното прашање „како да се биде човек и како да се биде личност“, а откривањето на драмскиот заплет обично потекнува од разоткривањето на некоја длабока тајна од минатото што ја довела драмската ситуација и драмските карактери до момент на катастрофа.

Вапцаров во неговите драмски творби на моменти совршено ја модифицира и комбинира Ибзеновата драматуршка техника. Тој употребува ефикасни ибзеновски драматуршки алатки. Проблесоците на Вапцаров најдобро се забележуваат во градењето на сцените, дијалозите и ликовите. Меѓу најчесто користените драматуршки техники коишто Вапцаров ги усвоил од Ибзен е аналитичната формула во градењето на ретроспективните дијалози. Вапцаров развива силен драмски конфликт помеѓу драмските карактери и постигнува ефективен расплет на драмското дејствие.

Кај Ибзен и Вапцаров има заеднички точки и во однос на градењето на драмските карактери. Покрај пишаниот драмски текст, инсценацијата на драмата *Џон Габриел Боркман* од Ибзен, гледана во денешен театарски контекст, звучи многу актуелно и во неа се препознатливи мотивите од *Деветтиот бран* на Вапцаров.

Ибзеновите и Вапцаровите нишки се препознаваат и во инсценацијата по *Идиот* од Достоевски. Додека Ибзен зборува за пропаднатиот човек обземен од страста кон парите, власта и моќта, а Вапцаров за потребата од преобразба на личноста прикажана преку моралните принципи, Достоевски суптилно го поставува проблемот на постоење на „карневализмот“ наспроти „хуманизмот“. Притоа се преплетуваат повеќе мотиви: организираниот хаос во душите, гревовите и страстите, проблемите на личноста, посесивноста на јунаците, стремежот кон височините и врвовите, апокалипсата на човечкиот род и преобразбата на телото низ душата. Карневализациското чувствување на светот низ овие примери е исправено наспроти хуманизмот: со мноштво лицемерие, мимикрија, манипулација, сојузништво со злото, исцелување.

Во однос на фигуративноста, пак, кај Вапцаров ибзеновски се симболите на морето, бурата, светлината, огнот. Ибзеновски е звукот на машините и на милионите кои треба да бидат ослободени. Ибзеновско е жртвувањето за спасение и ослободување на заробените. Ибзеновска е и толку значајната борба за егзистенција. Кај Вапцаров тоа е борбата што гравитира помеѓу лебот и слободата, љубовта и смртта, огнот и водата.¹³⁸

¹³⁸ Колку што е ибзеновски насловот на *Деветтиот бран*, толку ибзеновска е и неговата песна „Клучот“, во која авторот бара клуч од саркофагот за да ги ослободи сите свои песни, исто како што Рубек од последната драма на Ибзен *Кога ние мртвите ќе воскреснеме*, бара клуч за да ги ослободи своите скулпторски креации.

Ибзен и Вапцаров имаат заеднички погледи за сценската уметност која што ја доживуваат како простор на кој се дебатира за животот. Тоа е еден од квалитетите поради кои нивните драми сè уште претставуваат драмска провокација за режисерите.

Навистина беше голем научен предизвик да се реконструира драматургот Вапцаров, кој меѓу звукот на машините во фабриката, на колено, амбициозно ги пишувал своите драмски дијалози и дидаскалии. Но секако огромна задача беше и да се растолкува драматуршкиот занает на Ибзен.

Врската меѓу драматургиите на Ибзен и Вапцаров, меѓусебните корелации, влијанијата на едниот автор кон другиот, како и компаративните перспективи на нивното дело, се непресушна истражувачка инспирација.

Во Вапцаровото творештво трешти грмотевицата која разгласува дека е време за промени за доброто на сите. Прогонуван од сенките на злокобното минато, тој е неуморен трагач по светлината. Човековиот копнеж за нов ден е неговиот заветен сон.



7.3. Список на литература и други извори

Основна литература

(Кирилица)

- Алексиев, Александар (2001) „Одгласот и метаморфозите на социјалниот реализам во македонската драма и театар меѓу двете светски војни, во: *Потрага по традиција и континуитет*, „Гоце Делчев“, Скопје.
- Алексиева Емилија (2011) „Пространство и време в драмата на Н. Ы. Вапцаров ‘Вълната, която бучи’“, во: *Вапцаров – вяра и самота*, БАН, Боян Пенев, София, 179.
- Аристотел (1990) *За поетиката*, Култура, Скопје.
- Атанасов, Владимир (2009) *Никола Вапцаров в света на постмодерната комуникација*, Просвета, София.
- Ашимбаева Н., Бирон, В. (2015) *Литературно-меморалниот музеј Ф. М. Достоевскиот в Санкт Петербург*, „Сребрениот век“, Санкт Петербург.
- Бъклова Катя (1970) „Вапцаров и театарот“, во: *Никола Вапцаров. Нови изследвания*, Българска академия на науките, София.
- Белый, Андрей (1911) „Ибсен и Достоевскиот“, во: *Арабески: Книгастатей*, Мусажет, Москва, 91-100.
- Вапцарова, Бойка (1961) *Когато милионите възкръсват: Спомени за Вапцаров*, Български писател, София.
- Вапцарова, Бойка (1972) *Спомени за Вапцаров*, Партиздат, София.
- Вапцарова, Бойка (1972) „Борба за хляб“, во: *Спомени за Вапцаров*, допълнено и преработено издание, Партиздат, София, 177-225.
- Вапцарова, Бойка (1978) *Летопис за живота и творчеството му*, Български писател, София.
- Вапцарова, Елена (1969) *Спомени за моя син*, Народна младеж, Издателство на ЦК на ДКМС, София.
- Вапцарова, Райна (1981) *Мама*, Народна младеж, София.
- Мицов-Влахов, Стефан (2007) „Историски интерпретации и манипулации врз творештвото на Вапцаров“, во: *Филозофскиот клуч за македонскиот идентитет*, прев. Аполон Гилевски, Матица македонска, Скопје, 220-237.
- Волкер, Јиржи (1978) *Сказни*, Македонска книга, Скопје.
- Господинов, Георги (2005) *Поезија и медија* (кино, радио и реклама у Вапцаров и поетите на 40-те години на XX век), Просвета, София.
- Гранитски, Иван (2009) „Апотеоз на безстрашната вяра“, во: *Никола Вапцаров, Вълната която бучи*, том 2, Захарий Стоянов, София, 8.
- Греам, Ром (2009) *Театар: интензивен курс*, Табернакул, Скопје.
- Добрев, Чавдар (2009) „Драматургът Вапцаров“, во: *Вълната която бучи*, том 2, Захарий Стоянов, София.

- Драшковић, Боро (2007) *Равнотежа*, Ков, Вршац.
- Ѓурчинов, Милан (1981) *Достоевски*, Култура, Скопје.
- Евгеньевна Барбакадзе Юлия (2018) *Генрик Ибсен и русская драма XIX – начала XX веков (В.А. Озеров, А.Н. Островский, А.П. Чехов, М. Горький): типологические параллели и контактные связи*, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва.
- Здравковски Цане, „Никола Јонков Вапцаров: ‘Деветтиот бран’“, во: *Драматичари*, Развитие, Битола, 1973, 24-26.
- Зографова, Катја (2009) *Никола Вапцаров: Преоткриване*, Изток-Запад, Софија.
- Ивановски, Иван (1990) *Паралели и меридијани*, „Мисирков“, Битола.
- Ивановски, Иван (1994) *Монографија: Методија Ивановски-Менде (сценографии 1967-1992)*, Матица македонска, 45.
- Ивановиќ, Радомир (1981) *Огледи за македонската литература*, Студентски збор, Скопје.
- Илиева Елена (2009) „Вапцаров на благоевградска сцена“, во: *Юбилеен сборник „100 години от рождението на Вапцаров“*, издание на Образцово народно читалище „Никола Вапцаров“ и Литературен клуб „Огнище“, Благоевград, 71-81.
- Јовановиќ, Зоран Т., (2005) *Народно позориште Краљ Александар I у Скопљу: 1913-1941*, Матица српска, Нови Сад.
- Јовановиќ, Слободан А. (1962) *Три огледа: Ибзен, Голсворди, Колета*, Багдала, Крушевац.
- Камбуров, Димитър (2011) „Бесмртният човек: „Вапцаров през Бадиу“, во: *Вапцаров – вяра и самота*, Институт за литература - БАН, Издателски център „Боян Пенев“, Софија.
- Каменов, Ѓордан (2009) *Вапцаров между митовите и любовта*, Вини, Софија.
- Караславов, Георги (1971) *Книга за Смирненски и Вапцаров*, Български писател, Софија.
- Коларов, Стефан (1982) *Живот по-хубав от песен (Никола Вапцаров)*, Профиздат, Софија.
- Кориган, Роберт (1990) *Театарот во потрага по своето вистинско место*, Македонска книга, Скопје.
- Костовски, Јован (1973) *Дела и изведби*, Култура, Скопје.
- Костовски, Јован (1973) „Осовременет Ибзен – ‘Нора’ на скопската сцена“, во: *Дела и изведби*, Култура, Скопје, 244-245.
- Кортенска, Мирослава (2009) „Другият Вапцаров“, во: Никола Вапцаров, *Вълната, която бучи*, „Български писател“, Софија.
- Кортенска, Мирослава (2015) *Јворов и театарът*, Захарий Стоянов, Софија.
- Кузманов, Тодор (2018) „Ситен вез“, во: *Театарски сновиденија*, самиздат, Скопје, 88.
- Лазовски, Атанас (2009) *Вапцаров – поетът праведник*, Еко Белан, Асеновград.
- Лужина, Јелена (1996) *Македонска нова драма*, Детска радост, Скопје.
- Мазов, Иван (1982) *Сцената и современоста*, Култура, Скопје.
- Мазов, Иван (1982) *Сцената – тврда почва на стварноста*, Култура, Скопје.
- Максимовиќ, Зоран (2016) *Редителска тумачења Ибзенове Хеде Габлер у српском позоришту*, Универзитет у Новом Саду.

- Матевски, Матеја (1987) „Никола Јонков Вапцаров: ‘Кога бранот бучи’“, *Драма и театар: огледи, критики и прикази*, Мисла, Скопје, 412-414.
- Меанџиски, Ванчо (1985) *Горди синови: Никола Вапцаров, Антон Попов: живот и дело* (фелџонска обработка), Студентски збор, Скопје.
- Митрев, Димитар (1987) *Избор од студии и есеи*, Македонска книга, Скопје.
- Митрев, Димитар (1973) „Творечкиот лик на Вапцаров“, во: *Македонската книжевност во книжевната критика II*, Мисла, Скопје, 355-450.
- Мицева, Стојанка (2011) „Визията на Вапцаров за човека и света“, во: *Вапцаров – вяра и самота*, Институт за литература - БАН, Издателски център „Боян Пенев“, София.
- Мојсова-Чепишевска, Весна (2007) „За семиотичкото начело ‘Секогаш веќе’ во македонската научна рецепција на литературата“, во: *Мал книжевен тестамент*, Македонска реч, Скопје.
- Мојсова-Чепишевска, Весна (2015) *Семеен албум*, Матица македонска, Скопје.
- Николовска, Кристина (2016) *Светлинска*, Силсонс, Скопје.
- Ничев Боян (1989) *Вапцаров или нашият поетичен диалог със света*, Български писател, София.
- Никодиновски, Љубиша (2007) *Естетиката на алтернативниот театар во Македонија*, докторска дисертација, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Филозофски факултет, Скопје.
- Неретски-Стаменов Ване (2012) *Спомени за антифашистот Никола Јонков Вапцаров*, Кома дизајн, Скопје.
- Павловски, Борислав (2000) *Во знакот на компаративното читање*, Матица македонска, Скопје.
- Пешић, Радивоје (1963) „Никола Јонков Вапцаров – песник пролетерске револуције“, во: Никола Јонков Вапцаров *Песме*, превод Радивоје Пешић, Обод, Цетиње, 5-12.
- Плевнеш, Јордан (2011) „Писмо до Никола Вапцаров“, во: *Уби поезија, иби патрија*, Феникс, Скопје, 55-58.
- Плеханов, Г. В., (1933) „Заклучителна глава брошјуре об Ибсене“, во: *Г. В. Плеханов – литературный критик*, редакция И. Ипполит, Журнально-газетное объединение, Москва, 119-133.
- Радически, Науме (2011) *Пред алфа и пред делта*, Македоника литера, Скопје.
- Радонова, Марија (1994) *Жажда за светлина: книга за Вапцаров*, „Христо Ботев“, София.
- Радонова, Марија (1979) *Творческият път на Вапцаров*, Български писател, София.
- Ристовски, Блаже (1990) *Беседа за делото на Вапцаров*, МАНУ, Скопје.
- Ристовски, Блаже (2012) *Никола Вапцаров и Македонскиот литературен кружок*, Матица македонска, Скопје.
- Секулић Исидора (1961) *Сапутници – Писма из Норвешке*, Матица српска, Нови Сад.
- Секулић Исидора (1941) „Хенрика Ибсена Пер Гинт“, во: *Аналитички тренутци и теме 2*, Млада Србија, Београд, 93-118.
- Стефановски, Ристе (1976) *Театарот во Македонија*, Македонска книга, Скопје.
- Стојаноска, Ана (2018) „Една театролошка контемплација Ќостаров – Ибзен како предизвик“, во: *Театар: предизвик, студии и есеи*, УКИМ, Скопје, 139-147.
- Стојаноска, Ана (2014) *Димитар Ќостаров – реалистичката поетика и естетика на еден режисер*, Факултет за драмски уметности, Скопје.

- Тодоровски, Гане (1985) *Поглавја од македонската литература*, Мисла, Скопје.
- Тодоровски, Гане (2005) *Книга за Вапцаров*, Штрк, Скопје.
- Тодоровски, Томислав (2015) *Македонската книжевност во XIX и XX век*, Панили, Скопје.
- Тотев, Петко (2011) „Полети в бескрај“, во: *Вапцаров – вяра и самота*, БАН, Боян Пенев, София, 228.
- Тоциновски, Васил (2000) *Возбуда по зборот*, Институт за македонска литература, Скопје.
- Тоциновски, Васил (2015) *Варна на мојата младост*, Академски печат, Скопје.
- Тоциновски, Васил, „Сушачко неделно попладне“ во: *Сушачко попладне*, Македонија презент, Скопје, 2012, 5-20.
- Тренчовски, Горан (2015) *Тези и аскези*, Феникс, Скопје.
- Трифонова, Цвета (2004) *Никола Вапцаров – текстът и сянката*: текстологични прочити и анализи, Фабер, В. Търново.
- Финци, Ели (1955) *Више и мање од живота*, Просвета, Београд.
- Фројд, Сигмунд (2008) *Човек волк*, Гурѓа, Скопје.
- Фигуеиредо, Иво де (2014) *Хенрик Ибзен (Човек)*, превод: Глигор Стојковски, Виг Зеница, Скопје.
- Фигуеиредо, Иво де (2015) *Хенрик Ибзен (Маска)*, превод: Глигор Стојковски, Виг Зеница, Скопје.
- Христов, Евгени (2014) *Вапцаров отблизо*, Литературна София, София.
- Хоџа, Мируше (2008) *Психологија на театарот*, Магор, Скопје.
- Шеврел, Ив (2005) *Компаративна литература*, Магор, Скопје.
- Шекнер, Ричард (2009) *Теорија на изведбата*, Нампрес, Скопје.

(Латиница)

- Aivazovsky (1980) Aurora Art Publisher, Leningrad/Pan Books London and Sydney.
- Aleshchenko, Alina (2015) *The Relation Between Political and Aesthetical: Three Performance Studies of Thomas Ostermeier's Production*, Ein Volksteind, Master's Thesis in Ibsen Studies, Universitet I Oslo.
- Arto, Antonen (1971) *Pozirište i njegov dvojnik*, Prosveta, Beograd.
- Arsovska, Julijana (Mai 2015) *To See the Midnight Sun: Free Will, Liberation, and Responsibility in The Lady from the Sea's Subplot*, Masteroppgave i Ibsen-studier Senter for Ibsen-studier Institutt for lingvistiske og nordiske studier det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Appia, Adolphe (2012) *Živa umetnost*, Theatricon, Beograd.
- Baak, Van Joost (2009) *The House in Russian Literature (A Mythopoetic Exploration)*, Rodopi, Amsterdam – New York.
- Bakhtin, Mikhail (1984) *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edited and translated by Caryl Emerson, introduction by Wayne C. Booth, *Theory and History of Literature*, Volume 8., University of Minnesota Press, Minneapolis, London.

- Bahtin Mihail (2000) *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Zepter book world, Beograd.
- Beli, Andrej (1984) *Simbolizam*, Vuk Karadžić, Institut za književnost i umetnost, Beograd.
- Bentley, Eric (1968) *The Theory of the Modern Stage*, Penguin Book, England
- Bolčina, Erika (2015) *Recepcija nekaternih Ibsenovih ženskih likov v slovenski publicistiki 1892-1928*, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Bore, Bertha Gurine (1933) *Henrik Ibsen: Critical studies (thesis)*, submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts, Boston University.
- Braun, Edward (1988) *Meyerhold (A Revolution in Theatre)*, Methuen Drama.
- Breger, Louis (1989) *Dostoevsky: The Author As Psychoanalyst*, New York University, New Brunswick, New Jersey.
- Breht, Bertold (1966) *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd.
- Brustein, Robert (1991) *The theatre of revolt*, Elephant Paperbacks, Chicago.
- Brook, Peter (1968) *Prazni prostor*, KEE London.
- Čapek J. B. (1928) *Henrik Ibsen a nemoc Evropy: kritická studie*, YMCA, Praha.
- Cheshire, David (1967) *Theatre*, Clive Bingley, London
- Divinjo, Žan (1978) *Sociologija pozorišta*, BIGZ, Beograd.
- Drašković, Boro (1975) „Ličnost u akciji“ in: *Promena*, Svijetlost, Sarajevo.
- Downs W. Brian (2015) *On the contrary!: Ibsen's Evolutionary Vision*, in: Kirsten E Shepherd – Barr, *Theatre and Evolution from Ibsen to Becket*, Columbia University Press & New York, pp. 63-91.
- Durbach, Errol (1982) *Ibsen the Romantic: Analogues of paradise in the later plays*, The Macmillan press, London and Basingstoke.
- Elis-Fermor, Una (1981) *Jedan tehnicki problem: otkrivanje neizvecenih misli u drami, vo: Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd.
- Erdahl, Absalom (1913) *Ibsen's John Gabriel Borkman: An interpretation* (thesis), submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts, University of Illinois.
- Fergason, Frensis (1979) *Pojam pozorišta*, Nolit, Beograd.
- Ferguson, Robert (1996) *Henrik Ibsen: A new biography*, Richard Cohen Books, London.
- Gligorić, Velibor (1977) *Biće pozorišta*, Sterijino pozorje, Novi Sad.
- Đurcinov, Milan (1988) *Nova makedonska književnost (1945-1980)*, Nolit, Beograd.
- Heller, Otto (1912) *Henrik Ibsen (Plays and problems)*, Boston and New York Houghton Mifflin company.
- Hemmer, Bjørn (2010) „Ibsen and the realistic problem drama“, in: *The Cambridge companion to Ibsen*, edited by James McFarlane, 84.
- Hristić, Jovan (1986) *Studije o drami*, Kultura, Beograd.
- Holtan, I. Orley (1970) *Mythic Patterns in Ibsen's Last Plays*, The University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Hyuarinen Matti / Muszynski Lisa (2008) *Terror and the Arts*, Palgrave Macmillan, New York.
- Ibersfeld, An (1982) *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd.
- Jangfeldt Bengt (1976) *Majakovskij and Futurism: 1917-1921*, Almqvist & Wiksell, Uppsala, Stockholm.
- Johnston, Brian (1989) *Text and supertext in Ibsen's drama*, The Pennsylvania State University press, University Park and London.

- Joyce James, "Ibsenovi likovi" in: Henrik Ibsen, *Kad se mi mrtvi probudimo*, Društvo hrvatski književnika / HNK "Ivana pl. Zajca" / Adamić, Rijeka, 2001, 87-93.
- Kamarik, Thomas (1972) *Impulsive behavior in Ibsen*, (thesis) submitted to the school of graduate studies in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts, McMaster University, Hamilton, Ontario.
- Kralj, Vladimir (1966) *Uvod u dramaturgiju*, Sterijino pozorje, Novi Sad.
- Klaić Dragan (1989) *Zaplet budućnosti*, Cekade, Zagreb.
- Kloc, Folker (1995) *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd. Kostić, Predrag (1989) „Rani irealistički komadi Henrika Ibzena“, in: *Iz germanske drame i pozorišta*, Veselin Masleša, Sarajevo, 16-56.
- Kot, Jan (1986) *Pozorište esencije i drugi eseji*, Prosveta, Beograd.
- Kott, Jan (1984) *The Theater of Essence*, Northwestern University press, Evanston.
- Kulundžić, Josip (1965) *Fragmenti o teatru*, Sterijino pozorje, Novi Sad
- Lichte Erika, Fisher (2011) *Povijest drame*, Disput, Zagreb.
- Lichte Erika, Fisher (2002) *History of European Drama and Theatre*, Routledge, London.
- Lee, Jennette (2001) *The Ibsen secret*, University press of the Pacific Honolulu, Hawai.
- Louis, Breger (1989) *Dostoevsky: The Author as psychoanalyst*, New York University, New Brunswick, New Jersey.
- Markovska, Jasminka (2007) *Performance and modernity - Analysis of When we dead awaken* (master thesis), Center for Ibsen Studies, Oslo.
- Markovska, Jasminka (2010) "Portrayal of the modern self in 'When we dead awaken'", in: *Ibsen and the Modern Self*, ed. Kwok-kan-Tam, Terry Siu-han and Frode Helland, Centre for Ibsen Studies – University of Oslo / Open University of Hong Kong Press, 245-265.
- Markovska Jasminka (2008) *Performance and Modernity: analyses of When We Dead Awaken by Henrik Ibsen*, VDM Verlag Dr. Müller, Riga.
- Melchinger, Siegfried (1989) *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Meyer, Michael (1980) *Ibsen: A Biographical Approach*, in: Erol Durbach, *Ibsen and the theatre*, The Macmillan Press, London, 14-26.
- Milutinović, Zoran (1994) *Metateatralnost*, Sic, Beograd.
- Miočinović, Mirjana (1993) *Surovo pozorište*, Prosveta, Beograd.
- Moi, Toril (2006) *Henrik Ibsen and the birth od modernism: Art, theater, philosophy*, Oxford University press, New York.
- Moi, Toril (2006) *Ibsen and the Ideology of Modernism*, in: *Henrik Ibsen and the birth of modernism: Art, theater, philosophy*, Oxford University press, New York, 17-36.
- Moses J. Montrose (1908) *Henrik Ibsen: the man and his plays*, Mitchell Kennerley 2 East 29th Street, New York.
- Northam, John (1978) *Ibsen: A critical study*, Cambridge University press, Cambridge.
- Paris J. Bernard (1997) „A Doll's House and Hedda Gabler“, in: *A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature*, NYU Press.
- Pikon, Gaetan (1965) *Pisac i njegova senka*, Kultura, Beograd.
- Pennington Michael, Unwin Stephen (2004) *A Pocket Guide to Ibsen, Chekhov, Strindberg*, Faber and faber, London.
- Piscator, Erwin (1985) *Političko kazalište*, Cekade, Zagreb.

- Putnik, Jovan (1985) *Prolegomena za pozorišnu estetiku*, Sterijino pozorje, Novi Sad.
- Ristova, Lile (2011) *Nordisk literature i Makedonia*, Universitetet I Oslo, Vår. (master).
- Russolo Luigi (2004) *The Art of Noise* (Futurist manifesto, 1913) translated by Robert Filliou, Ubuclassics.
- Rustin Margret&Michael (2002) „What Ibsen knew“, in: *Mirror to nature* (Drama, Psychoanalysis and Society) Karnac London/New York, pp. 113-134.
- Sabo, Dušan (2009) *Jezik pozorišne režije*, Prometej, Novi Sad.
- Sandberg B. Mark (2015) *Ibsen's houses* (Architectural Metaphor and Modern Uncanny), Cambridge University Press.
- Selenić, Slobodan (1965) *Angažman u dramskoj formi*, Prosveta, Beograd.
- Scanlan Patrick James (2002) *Dostoevsky the Thinker*, Cornell University Press, Itaca and London.
- Sondi, Peter (1995) *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd.
- Surio, Etjen (1982) *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Nolit, Beograd.
- Surio, Etjen (1958) *Odnos među umetnostima*, Svjetlost, Sarajevo.
- Shaw, Bernard (1994) *The Quintessence of Ibsenism*, Dover Publications, New York.
- Shephered Barr, Kirsten (2015) *Theatre and evolution from Ibsen to Beckett*, Columbia University press, New York.
- Stanton-Ife, Anne-Marie Victoria (2003) *Ibsen and Tragedy: A Study in 'Lykke'*, doctoral thesis, University College London.
- Sturtevant Morey, Albert (1914) *Some phases of Ibsen's symbolism*, Society for the Advancement of Scandinavian Study, Vol. 2, No. 1 (October, 1914), pp. 25-49.
- Swift Clive (1976) *The Job of Acting* (A guide to working in the theatre) Harrp, London.
- Šklovski Viktor (1987) *Za i protiv (beleške o Dostojevskom)*, Grafos, Beograd.
- Tammany Jane Ellert, *Henrik Ibsen's Theatre Aesthetic and Dramatic Art: A Reflection of Kierkegaardian Consciousness, its Significance for Modern Dramatic Interpretation and the American Theatre*, Philosophical Library, New York, 1980.
- Tatarkević, Vladislav (1980) *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd.
- Templeton, Joan (1997) *Ibsen's women*, Cambridge University press.
- Tocinovski, Vasil (2015) *Sušačko popodne*, Akademski pecat, Skopje.
- Todd Andrew and Lecat Jean-Guy (2003) *The open circle* (Peter Brook's Theatre Environment) Gaber and Faber, London.
- Figueiredo, De Ivo (2011) *Henrik Ibsen (Maska)*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad.
- Ystadová, Vigdis (2006) „Henrik Ibsen – Novátor i dítě své doby“, in: *Hry (II)*, Divadelní ústav, Praha, 441-452.
- Viličević, Rejmond (1979) *Drama od Ibsena do Brehta*, Nolit, Beograd.
- Williams, Raymond (1965) *Drama from Ibsen to Eliot*, Chatto and Windus, London.
- Zajec, Tomislav (2012), *Pravila igre*, Vbz, Zagreb.
- Feldman, Lada Čale (2017) “Kad mi klasici potonemo: Nora u Hrvata”, *Dani Hvarškoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 43, No. 1, 106-128.

Зборници

(Кирилица)

- Вапцаров, Никола (1970) *Нови изследвания*, Българска академия на науките, София.
- *Вапцаров – вяра и самота* (2011) Съставители: Свилен Каролев, Маринели Димитрова, Георги Господинов, Институт за литература - БАН, Издателски център „Боян Пенев“, София.
- Вапцаров, Никола (1982) *Ръкописно наследство*, съставител Бойка Вапцарова, Българска академия на науките, Институт за литература, София.
- *Достоевский и мировая культура* (2003) Литературно-мемориален музей Ф.М. Достоевского в Санкт Петербурге, „Сребреный век“, Санкт Петербург.
- *Ибсен във времето* (2008) редактор Елизария Рускова, Университет „Св. Климент Охридски“, София.
- *Македонски дводомни писатели* (2008) избор и предговор Томислав Годоровски, Микена, Битола.
- *Македонскиот литературен кружок, Софија 1938-1941, Документи* (1995) избор, превод, редакција и белешки Васил Тоциновски, Архив на Македонија, Матица македонска, Скопје.
- Миронска-Христовска, Валентина (2001) „Не е лесно враќањето дома: анализа на драмскиот текст „Деветтиот бран“ од Н. Ј. Вапцаров“, во: *Деведесет години од раѓањето на Никола Вапцаров* (материјали од научниот собир одржан во НУБ „Св. Климент Охридски“ – Скопје, 9 декември 1999), 53-60.
- Наг, Мартин (1988) „Вапцаров и Ибсен и ‘борбата за хляб’“, во: *Доклади: Българската литература след Освобождението (1878) – Съвременна българска литература*, сборник, том 12, глав. ред. Пантелей Зарев и др., БАН, София, 271-272.
- *Никола Вапцаров: К 70-летию со дня рождения*, редактор Пенчо Данчев, София-пресс, София, 1981.
- *СУМ бр. 49: Хенрик Ибсен (2006)* Центар за културна иницијатива – Штип.
- Тоциновски, Васил (2001) „Литературниот критичар и есеист Никола Вапцаров“, во: *Деведесет години од раѓањето на Никола Вапцаров* (материјали од научниот собир одржан во НУБ „Св. Климент Охридски“ – Скопје, 9 декември 1999), Институт за македонска литература, Скопје.

(Латиница)

- *After the "Speculative Turn": Realism, Philosophy, and Feminism* (2016) edited by Katerina Kolozova, Eileen A. Joy, Punctum Books, Brooklyn.
- *A Sourcebook on Naturalist Theatre* (2000) ed. Innes Christopher, Routledge, London and New York.
- Baak, Van Joost (2009) *The House in Russian Literature (A Mythopoetic Exploration)*, Rodopi, Amsterdam – New York.
- Bihalji-Merin, Oto (1965) *Graditelji moderne misli: u literaturi i umetnosti*, Prosveta, Beograd.

- Deer, Irving (1965) Ibsen's Brand: Paradox and the symbolic hero, in: *Ibsen: A collection of critical essays*, ed. Rolf Fjelde, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
- Dorovský, Ivan (1976/77) *Recepce díla Jiřího Wolky v literatuře Jižních Slovanů*, Sbornik prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity Studia Minora Facultatis Philosophica e Universitatis Brunensis, D 23/24.
- *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities* (2011) edited by Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, and Christel Weiler, Routledge, New York and London.
- *Henrik Ibsen: The critical heritage* (2003) ed. Egan Michael, Routledge, London/New York.
- *Henrik Ibsen: Poet, playwright and psychologist* (2014) ed. Mark H. Stone and Cheryl A. Wagner, iuniverse LLC, Bloomington.
- *Ibsen: A collection of critical essays* (1965) ed. Rolf Fjelde, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
- Kaufman (1965) Ibsen's Conception of the Truth in: Ibsen in collection of critical essays, prentice-Hall, Inc. Englewood cliffs, ed. Rolf Fjelde.
- Koht Halvdan (1965) Shakespeare and Ibsen in: *Ibsen: A collection of critical essays*, ed. Rolf Fjelde, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 41-51.
- *Macedonian Bipartite Writers* (2011) selection, introduction editing Tomislav Todorovski, trans. Ćurgica Ilieva, St. Clement of Ohrid National and University Library, Skopje.
- McFarlane, James (1994) *The Cambridge companion to Ibsen*, Cambridge University Press.
- *Moderna teorija drame* (1981) prir. Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd.
- *Modernism in European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett* (1998) ed. Marker J. Frederick/Innes Christopher, University of Toronto Press incorporated, Toronto.
- Northam, John (1965) *Ibsen: A collection of critical essays*, ed. Rolf Fjelde, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
- Schechner, Richard (1965) „The unexpected Visitor in Ibsen's Late Plays“, in: *Ibsen (A collection of critical essays)* ed. Rolf Fjelde. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
- *The Gospel in Dostoevsky* (2004) edited by the Bruderhof, a word from J. I. Packer, foreword by Malcolm Muggeridge, introduction by Ernest Gordon, The Bruderhof foundation, Farmington.

Списанија

(Кирилица)

- Абациев, Ѓорги, „Никола Вапцаров и Антон Попов“, *Млад борец*, Скопје, бр. 234/VI, 22.VII. 1949, 4.
- Арсовски, Томе, „Социјалниот ангажман во 'Деветтиот бран' од Н. Ј. Вапцаров“, *Стожер*, јули-август 1998, 24-25.
- Бџклова Катја, „Театралните интереси на поета“, *Народна култура*, бр. 29/ XI, 22 јули 1967, 3.
- Бозаков, Димитър, „Огњарят на неугасващата вяра“, *Народна култура*, год. III, бр. 49, 5 декември 1959.

- Василев, Василен, „При Боян Дановски: Този свят трябва да се проучи, да се види, да се усети“, *Народна култура*, бр. 1/XI, 7 януари, 1967, 1-2.
- Гогов, Ацо, „Од театарскиот дневник: ‘Идиот’ на Ф. М. Достоевски“, *Акт*, бр. 62/XIII, 22.12.2017, 63-64.
- Ежов Александар, „‘Деветтиот бран’ од Вапцаров на сцената од Прилепскиот театар“, *Современост*, 1958, 860-861.
- Инджева Невяна, *Деветата вълна*, *Народна култура*, бр. 44/X, 29 октомври 1966, 2.
- Инджева Невяна, „Единство на драма и поезия: за пиесата ‘Деветата вълна’ от Н. Вапцаров в Пернишкия драматичен театър, постановка-режисьор Б. Дановски“, *Театър*, No. 1, 1967, 37-39.
- Ивановски, Иван, „Ибзен на сцените во Македонија“, *Културен живот*, бр. 1-2, 1984, стр. 31-34.
- Јаневски, Славко, „Твоја и моја земја: на Никола Јонков Вапцаров“, *Нов ден*, 1948/IV, 36-40.
- Јаневски, Славко, „Средба со мајка му на Вапцаров“, *Нова Македонија*, бр. 1033/V, 7 мај 1948, 2.
- Кирилов, Иван, „Обнадеждаващо начало“, *Народна култура*, бр. 50/ X, 10 декември 1966, 7.
- Иванова, Мариета, „В търсене на социалната идентификация. Наблюдение върху пиесата на Н. Вапцаров ‘Вълната, която бучи’“. – *Български език и литература*, 1995, № 2, с. 40-43.
- Марковска Јасминка, „Длабоката грешка на свесноста (компаративна анализа на процесот на индивидуација во ‘Дамата од морето’ според Хенрик Ибзен и Сузан Сонтаг“), *Спектар*: списание за литературна наука, год. 24, бр. 48, 2006, 77-91.
- Матовски Матеја, „Ибзен и почетокот на новата европска драма“, *Современост*, бр. 1-2/XXXVI, 1986, 8-20.
- Мојсова-Чепишевска, Весна, „За културната меморија (преку ‘простата и строга македонска песна’“), *Stephanos / Стефанос*, #4 (18), July, Lomonosov Moscow State University Philological Faculty, 2016, 60-77.
- Панева, Лада, „Деветата вълна“, *Народна култура*, No. 46, 15 ноември 1958.
- Пенчиќ, Сава (1982) „Достоевски и уметноста“, *Разглед*, Скопје, година XXIV, бр. 1-2, 15-25.
- Попова, Ваниа, „Генезис на Вапцаровата поетика“, *Кула*, 1996, № 3, с. 57-61.
- Попов, Т., „По дорогам горного края“ (За гастрол на Драм. театър ‘Никола Вапцаров’ Благоевград в СССР с пиесата на Вапцаров ‘Деветата вълна’), *Театър*, 1959, No. 12, 178-180.
- Попоски Миле, „Премиера на Младинско-детскиот театар: ‘Кога бранот бучи’ од Вапцаров“, *Нова Македонија*, бр. 4871/XVI, 4 април 1960, 4.
- Радевски Христо, „Гражданинът Вапцаров“, во: *Народна култура*, год. XI, бр. 29, 22 јули 1967.
- Славчева, Милена, „Някои футуристични акценти в поезията на Вапцаров“, *Тракия*, 1995, № 2, с. 94-96.
- Саздов, Томе, „Вечерва – премиера на Младинско-детскиот театар: ‘Кога бранот бучи’ од Н. Ј. Вапцаров“, *Нова Македонија*, бр. 4868/XVI, 1 април 1960, 4.
- Серафимов, С., „‘Деветтиот бран’ од Вапцаров на сцената на Народниот театар во Прилеп“, *Нова Македонија*, бр. 4421/XIV, 17 октомври 1958, 4.

- Станев Методи, „С много обич към автора: ‘Деветата вълна’ от Н. Вапцаров“, реж. Т. Попов, НТ Благоевград и реж. Кр. Мирски, НТМ, *Театър*, бр. 12, 1958, 55-56.
- Стефанов, М., „Новият сезон“, *Народна култура*, бр. 35/1, 21 септември 1957.
- Стефановски, Ристе, „Познати режисери во седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години во Драмски театар“, *Театарски гласник*, декември 2017, Скопје, 51-89.
- Стоилов Богомил, „Първата постановка на ‘Деветата вълна’ от Вапцаров“, НТМ, *Театър*, бр. 11, 1957, 45-49.
- Судецка, Јоланта, „Балкански места на паметта. Терминът Македония и образът на Никола Вапцаров в българския и македонския времепространствен континуум“, *Литературна мисъл*, 2, 2005, 138-154.
- Тоциновски, Васил, „Радиописите ‘Брана’ и ‘Очекување’ во: *Театарски гласник*, бр. 3, 1978, Драмски театар, Скопје.
- Тоциновски, Васил, „Никола Вапцаров и театарот“, во: *Театарски гласник*, бр. 41, 1995, Скопје.
- Трифонова, Цвета, „Археографски аспекти на простата човешка драма“, *Литературен форум*, № 7, 15 февр. 1995, 3.
- Христовски Александар, „‘Деветтиот бран’ во Прилеп“, *Разгледи*, бр. 4/1, декември 1958, 482-485.
- Хуняди, Йозеф, „Нашата кореспонденция: Деветата вълна от Н. Й. Вапцаров на унгарска сцена“, *Театър*, бр. 4/XXV, 1960.
- Чаловски, Тодор, „Големиот творчески и животен залог на Вапцаров“, *Културен живот*, XXXVII, 1/92, 1992, 1-4.

(Латиница)

- Allen B., Sprague, „Recurrent Elements in Ibsen's Art“, *The Journal of English and Germanic Philology*, University of Illinois Press, Vol. 17, No. 2 (Apr., 1918), pp. 217-226.
- Allfree, Claire, „Review A Doll's House, Lyric Hammersmith“, London, Classic's colonial reboot is a triumph, *Metro*, 16 september 2019, 18.
- Allfree, Claire, „Time-travelling rethink complicates a classic, Review Nora: A Doll's House“, *Metro*, 14 February, p. 29
- Anderson, Runni Andrew, „Ibsen and the Classic world“, *The Classical Journal*, vol. 11, No. 4 (Jan., 1916), The Classical Association of the Middle West and South, pp. 216-225.
- Andrews A. LeRoy, „Ibsen's 'Peer Gynt' and Goethe's 'Faust'“, *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 13, No. 2 (Apr., 1914), University of Illinois Press, pp. 238-246.
- Bowler, Anne, „Politics as Art: Italian Futurism and Fascis“, *Theory and Society*, Vol. 20, No. 6, dec. 1991, pp. 763-794.
- „Brand“ in: ‘Henrik Ibsen (1828-1906)’, *Dubrovnik*, 3/2006, Matica Hrvatska, pp. 23-119.
- Brooks Colette, „Artaud and Ibsen“, *Theater* (1 november 1978) 9 (3): 35-41.
- Cardullo J. Robert (2011) „The Pillar of Ibsenian Drama: Henrik Ibsen and Pillars of Society“, *Reconsidered Moderna språk* 1, pp. 43-53.
- Christensen Arne, „Lady or Mermaid?“ (An essay on Ibsen's “The Lady from the Sea”), *Folia Scandinavica*, vol. 1, 1922, Poznan, pp. 47-49.

- *Gledališki list*: jubilej Vladimirja Skrbinška, štev. 11, Slovensko Narodno Gledališce v Ljubljani – Drama, 1948-1949.
- Isaken Mazloumsaki Azadeh, „Blind idealism in Ibsen’s Brand“, *Nordlit*, 34, 2015, p. 141.
- „I thought: God, Peer Gynt is unreadable“, *Metro*, 30 august 2019, 41, 43 (Peer Gynt National Theatre London, 8 october 2019).
- Elliot, Sarah Barnwell, “Ibsen”, *The Sewanee Review*, Vol. 15, No 1 (Jan. 1907), pp. 75-99.
- Ende von Amelia, “Poet, Philosopher, Dramatist and Revolutionist” in: Henrik Ibsen: Poet-Philosopher, editor and publisher Gustav Stickley, *The Craftsman*, The Craftsman Building Syracuse, New York (July, 1905).
- Feuer Miller, Robin, „Notions of narrative in the notebooks for ‘The Idiot’“, *Urbandus Review*, vol. 2, No. 1 (Fall, 1979), Columbia University Slavic Department, pp. 160-174.
- Fleck, Maria Eva, “‘John Gabriel Borkman’ And the Miner of Falun“, *Scandinavian Studies*, vol. 51, No. 4, Henrik Ibsen Issue (Autumn, 1979), University of Illinois Press, pp. 442-459.
- Howells, W.D., „Henrik Ibsen“, *The North American Review*, Vol. 183, No. 596 (Jul. 1906), University of Northern Iowa, pp. 1-14.
- Kelly, Katherine E., “Pandemic and performance: Ibsen and the outbreak of modernism”, *South Central Review*, Vol. 25, No 1, Staging Modernism (Spring, 2008), pp. 12-35.
- Kott, Jan, „Ibsen’s Deconstruction“, *Theater*, Spring 11(2), 1980, 35-53.
- Lorentzen Jørgen, „Ibsen and Fatherhood“, *New Literary History*, Vol. 37, No 4, Attending to Media (autumn, 2006) pp. 817-836.
- Lynch D. Joan, „The Influence of Ibsen on Stroheim’s Cinematic Method“, *Literature/Film Quarterly*, Vol. 14, No 4, Salisbury University, 1986, pp. 220-225.
- Lunacharsky, Anatoly, “The last great bourgeois: on the plays of Henrik Ibsen”, *New Theatre Quarterly*, Volume 10, Issue 39, August 1994, 223-241.
- Lyons, Charles R., „The function of dream and reality in John Gabriel Borkman“, *Scandinavian Studies*, Vol. 45, No 4 (autumn, 1973), University of Illinois Press, pp. 293-309.
- O’Riordan, Rachel, „A Doll’s House“, *Time Out*, 17-23, No. 2548, London, September 2019, 68.
- Møller, Lis, „Repetition, return and doubling in Henrik Ibsen’s major prose plays“, *Ibsen’s Studies*, 2001, 1:2.
- Møller, Lis, „The Analytical Theatre: Freud and Ibsen“, *Scand. Psychoanal. Rev.* 13, 1990, 112-128.
- Nag, Martin, „Ibsen og Vaptsarov“, *Edda*, B. 70/1970, Oslo, 1970, 179-184.
- Nag, Martin, „Majakovskij, Gałczyński und Vapcarov“, *Scando-Slavica*, tomus 9, 1963, Kopenhag, 53-69.
- Nygaard, John, “Ibsen before Beckett”, *Tiyatro Arařtırmaları Dergisi*, 23 (2007), 99-116.
- Price R. Thomas, Solness, „A Study of Ibsen’s Dramatic Method“, *The Sewanee Review*, Vol. 2, No. 3 (May, 1894), The Johns Hopkins University Press, pp. 257-281.
- Ramsay, Gordon (4/2013) „Futurism and Witkiewicz: Variety, Separation and Coherence in Theatre of Pure Form“, *The Polish Journal of Aesthetics*, Vol. 31, pp. 120-135.
- Roe, W. Frederik, „Ibsen as a dramatist“, *The Sewanee Review*, vol. 13, No 3, 1905, pp. 305-318.
- Tomljenović, Ana, “Slovo o Oslu: Gavella i Ibsen”, *Dani Hvarskoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 39, No. 1, 2013, 96-104.
- Shideler Ross, „Darwin Weak Men, Strong Women and Ibsen’s Pillars of Society“, *Comparative Literature Studies*, Vol. 34, No. 3, 1997, pp. 242-259.
- Stewart, Herbert L., “Ibsen and Some Current Superstitions”, *The North American Review*, Vol. 213, No. 783 (Feb. 1921), pp. 237-246.
- Tovstonogov, Georgij A., „Režija i savremenost“, *Pozorište*, septembar-decembar 1985, Tuzla.
- Tucker, G. Janet, “Dostoevsky’s Idiot: Defining Myshkin“, *New Zealand Slavonic Journal*, 1997, pp. 23-40.

- *TV Times*, November 14, 1958, vol. 13, No 159.
- Ćirilov, Jovan, „Pozorištarije: Nora pop pevačica“, *Blic*, Beograd, 12.10.2013, p. 26.
- Vujičić Nemanja, “Modernist tradition in Henrik Ibsen’s ‘Hedda Gabler’ and ‘When we dead awaken’”, *Syntythesis Philosophica*, 61 (1/2016), pp. 105-115.

Апликативна литература

- Вапцаров, Никола Џонков (1940) *Моторни песни*, Андреев и Џотов, Софија.
- Vaptsarov, Nikola Jonkov (1952) *Poems*, Committee for science, art and culture, Sofia.
- Вапцаров, Никола (1952) *Песни о човеке*, ГИХЛ, Москва.
- Vaptsarov, Nikola (1954) *Selected Poems*, Lawrence & Wishart, London.
- Вапцаров, Никола Џонков (1958) *Песни*, Кочо Рацин, Скопје.
- Вапцаров, Никола Џонков (1963) *Песме*, Обод, Цетиње.
- Вапцаров, Никола (1971) *Одбрани творби*, Мисла, Скопје.
- Вапцаров, Никола (1979) *Творби*, Мисла, Скопје.
- Vaptsarov, Nikola (1980) *Bir hayat fabrikası kuracağız*, çeviren ve hazırlayan Erdal Alova, Sanat Emegi Yayinlari, İstanbul.
- Vaptsarov, Nikola Jonkov (1982) *Pjesme*, Veselin Masleša, Sarajevo.
- Никола J. Вапцаров (1988) *Песни*, Македонска книга, Скопје.
- Вапцаров, Никола (2009) *Вълната която бучи II*, Захарий Стоянов, Софија.
- Достоевски, Ф. М. (1954) *Идиот*, Задруга, Београд.
- Ибзен, Хенрик (1985) *Драми*, избор: Матеја Матевски, превод: Матеја Матевски и Загорка Матевска, Култура, Скопје.
- Ибзен, Хенрик (2009) *Пер Гинт*, Македонска реч, Скопје.
- Ибзен, Хенрик (2010) *Домот на куклата (Нора)*, Македонска реч, Скопје.
- Ибзен, Хенрик (2010) *Народен непријател*, Македонска реч, Скопје.
- Ибзен, Хенрик (2011) *Сеништа*, Македонска реч, Скопје.
- Ибзен, Хенрик (2011) *Хеда Габлер*, Македонска реч, Скопје.
- Ибзен, Хенрик (2012) *Џон Габриел Боркман*, Македонска реч, Скопје.
- Ибзен, Хенрик (2012) *Дивата патка*, Македонска реч, Скопје.
- Ибзен, Хенрик (2014) *Драми*, предговор Александар Прокопиев, Магор, Скопје.
- Ibsen, Henrik (1960) *Rosmersholm*, translated by James Walter McFarlane, Oxford University press, New York/Toronto.
- Ibsen, Henrik (1962) *Stubovi društva*, Rad, Beograd.
- Ibsen, Henrik (1981) *Peer Gynt*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb.
- Ibsen, Henrik (1981) *Four Major Plays (A Doll’s House, Ghosts, Hedda Gabler, The Master Builder)*, Oxford University Press, Oxford.
- Ibsen, Henrik (2001) *Kad se mi mrtvi probudimo*, preveo Ivo Slavnić, Društvo hrvatski književnika / HNK “Ivana pl. Zajca” / Adamić, Rijeka.

- Ibsen, Henrik (2007) *John Gabriel Borkman* (a new version by David Eldridge), Methuen Drama, London.
- Ibsen, Henrik (2014) *The Master Builder and Other Plays*, Penguin Books, London.
- Ibsen, Henrik (2014) *Izabrane drame II*, Geopoetika, Beograd.

Електронски изворници

- *Народна волја*, број посветен на 100-годишнината од раѓањето на Вапцаров, декември 2009 <<http://www.narodnavolja.com/articles2009/december.php>>
- Дановски, Бојан (1949) *Како се води аматерски театар*, прев. Славко Темков, Државно книгоиздателство на Македонија, Скопје.
<<http://makedonija.rastko.net/cms/files/books/50412b82dd2cb.pdf>> пристапено на: 31.1.2021.
- Ghafourinia, Fatemeh, Leila Baradaran Jamili, “The Women’s Right in Henrik Ibsen’s A Doll’s House”, *Journal of Novel Appiled Sciences*, 2014: 426, <www.jnasci.org>
- Hamilton, Clayton *The theory of the theatre*, Dodo Press, <<http://booksiread.org>>
Hesse, Hermann, „Thoughts on Dostoevsky's The Idiot“, translated by Stephen Hudson, <http://world.std.com/~raparker/exploring/books/hesse_hudson_idiot.html> пристапено на: 31 мај 2018.
- Костовска, Ана, „Гласот како потврда на постоењето“, во: *Мираж*, електронско компаратистичко списание, бр. 13 <<http://mirage.com.mk/index.php/mk/spisanie-mirage/277-13/knizevna-hermenevtika/250-2013-04-23-11-50-08>> пристапено на: 31.1.2021.
- Марковска, Јасминка, „Играјќи живот низ уметноста: Анализа на ‘Кога ние мртвите ќе воскреснеме’ од Хенрик Ибзен“ во: *Мираж*, електронско компаратистичко списание, бр. 16. Македонска верзија <<http://mirage.com.mk/index.php/mk/spisanie-mirage/288-16/knizevna-hermenevtika/223-2013-04-23-11-28-37>> English version <<http://www.mirage.com.mk/index.php/en/component/content/article/288-mirage/mirage-no-16/literary-hermenutics/223-playing-life-through-art-analyses-of-when-we-dead-awaken-by-henrik-ibsen>>
- Markovska, Jasminka, “Modern, modernity and Ibsen’s proto-modernism”, *Мираж*, електронско компаратистичко списание, бр. 18 <<http://www.mirage.com.mk/index.php/en/component/content/article/300-mirage/mirage-no-18/literary-hermenutics/209-modern-modernity-and-ibsen-s-proto-modernism>> пристапено на: 31.1.2021.
- <https://pdfs.semanticscholar.org/43ea/bd3dff2a8c8d2584a3c84f0a296615bb711b.pdf?_ga=2.169780577.1144191334.1586953869-452494976.1586953869> пристапено на: 31.1.2021.
- Чобанов, Георги, <<http://liternet.bg/publish/gchobanov/jov-varc.htm>>

- A Well-Made Doll's House: The Influence of Eugene Scribe on the Art of Henrik Ibsen, *Posted by jennine lanouette on Sunday, December 24th, 2000.*
<<https://www.screentakes.com/a-wellmade-dolls-house-the-influence-of-eugene-scribe-on-the-art-of-henrik-ibsen/>> пристапено на: 27.01.2021.
- Ibsen, Henrik (2007) *Brand*, <ibsen.net>
- Ibsen, Henrik (2001) *Lady from the sea*, Blackmask online, <<http://www.blackmask.com>> пристапено на: 31.1.2021.
- Ibsen, Henrik, Little Eyolf, <<http://www.gutenberg.org/files/7942/7942-h/7942-h.htm>>
- Kott, Jan, "Ibsen's Deconstruction", *Theater*, Spring 1980 11(2): 35-53.
<<https://books.google.mk/books?id=brIIBQAXtNEC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>>
- Plekhanov, G. V., "Ibsen, Petty Bourgeois Revolutionist", translated by Emily Kent, Lola Sachs & Pearl Waskow, *Marxists Internet Archive*
<<https://www.marxists.org/archive/plekhanov/1908/xx/ibsen.htm>> пристапено на: 31 maj 2018.
- Russolo, Luigi (2004) *The art of noise (futurist manifesto, 1913)*, ubuclassics (ubu.com)
- Sontag, Susan (1978) *Illness as Metaphor*, Farrar, Straus and Giroux, New York
<https://monoskop.org/images/4/4a/Susan_Sontag_Illness_As_Metaphor_1978.pdf>
- Tina Hamrin-Dahl, The philosophy of nature as a springboard into social realism, About Ibsen's *Emperor and Galilean* and a post-secular interpretation of the drama by Hilda Hellwig
- Tomljenović, Ana, "S druge strane obale načela ugone: Ibsenova 'Gospođa s mora'" /55-76, *Umjetnost riječi*, LX (2016), 1-2, siječanj – lipanj, Zagreb.
- Sage F. Steven (2006) *Ibsen and Hitler: The Playwright, The Plagiarist ad the Plot for the Third Reich*, Carrol & Graf.
- Todić, Sofija: Ibsen's „Danse Macabre“: The importance of auditory elements in Henrik Ibsen's drama „John Gabriel Borkman“, *Musicology/Музикологија*, 13/2012 (XII).
<http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/XII_13/08/show_download?stdlang=gb> пристапено на: 27.01.2021.
- Трифонова, Цвета, *За урбанистичните фобии в поезијата на Никола Ванцаров*, 2004,
<<https://litenet.bg/publish/ctrifonova/urban.htm>>
- Fischel, Jack Asserting Hitler's 'improbable' debt to the dramas of Ibsen:
<<http://njewishnews.com/njnn.com/101206/AssertingHitlers.html>> пристапено на: 26.01.2021.
- Hooti, Noorbakhsh, Torkamaneh Pouria, Henrik Ibsen's Doll's House: A Postmodernist Study in: *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 1, No 9, pp. 1103-1110, September 2011, Academy Publisher, Finland.
<<http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol01/09/08.pdf>> пристапено на: 26.01.2021.
- <<http://litenet.bg/publish/katalog/about/v/nvapcarov.htm>>
- <<https://www.fakel.bg/index.php?t=3364>>
- <<http://paper.standartnews.com/archive/2006/03/31/folio3/>>
- <<http://lenieldorado.blog.bg/izkustvo/2009/11/30/vapcarov-na-blagoevgradska-scena.445627>>
- <<https://denesen.mk/minevski-se-prisetuva-na-razgovorot-so-vnukata-an-vapacarov-maja-makedoncite-se-delat-na-patrioti-i-nepatrioti-site-drugi-podelbi-se-lazni/>>

Апликативни видеа

- *Бранд (Brand)* <https://www.youtube.com/watch?v=F_q70HFxQ78>
- *Народен непријател* <<https://www.youtube.com/watch?v=zEukE9vDOHo>>
- *Rosmersholm* <<https://www.youtube.com/watch?v=tSqm4VMl3wY>>
- *Столбови на општеството* <<https://www.youtube.com/watch?v=62aScZyniWI>>
- *Хеда Габлер (Hedda Gabler)* <<https://www.youtube.com/watch?v=iuBySWjesGk>>
- *Малиот Ејолф (Little Eyolf)* <<https://www.youtube.com/watch?v=mkJesaRz9K0>>
- *Вапцаров. Пет разказа за един разстрел (2013)* (документарен филм, режија: Костадин Бонев) <<https://www.youtube.com/watch?v=roInEI2JAnQ>>
- *A Doll's House* <<https://www.youtube.com/watch?v=dX110UmwNbg>>
- *Henrik Ibsen* <<https://www.youtube.com/watch?v=5-rvslIKwRo>>

8. ПРИЛОЗИ

8.1. Био-хронологија на Хенрик Ибзен (1828 – 1906)

1828 – Роден е на 20 март, во Скиен, Норвешка, како шесто дете на Марикен и Кнуд Ибзен.¹³⁹

1844 – Го напушта Скиен и започнува да работи како фармацевтски помошник во аптека.

1846 – Добива вонбрачен син со Елза Софи Јенсдатер, една од Реимантовите слугинки (сопственик на аптеката).

1849 – Ја пишува *Каталина*.

1850 – Заминува за Кристијанија, каде што се подготвува за испит на универзитет. Ја објавува *Каталина* под псевдонимот Брунјолф Бјарме. Прва изведба на едночинката *Гробница*, поставена на сцената на театарот во Кристијанија на 26 септември 1850.

1851 – Се преселува во Берген. Се занимава со продукциска работа во Нордискиот театар. Остварува студиски престој во Копенхаген и Дрезден.

1853 – Прва изведба на *Нокта на Свети Јован*.

1854 – Прва изведба на *Гробница* во ревидирана верзија.

1855 – Прва изведба на *Лејди Ингер (Fru Inger til Østeraad)*.

1856 – Прва изведба на *Празникот во Солхауг (The Feast at Solhaug)*. Свршувачка со Сузана Торесен.

1857 – Прва изведба на *Олаф Лилјекранс*. Станува уметнички директор во Норвешкиот театар во Кристијанија.

1858 – Се жени со Сузана Торесен на 18 јуни. Прва изведба на *Викинзите од Хелгеланд (Hærmændene paa Helgeland)*.

1859 – Ја пишува поемата *Живот на височина (Paa Vidderne; Life on the Upland)* и циклусот поеми „Во уметничката галерија“ (*At the Art Gallery*). На 23 декември 1859 се раѓа неговиот син Сигур.

1860 – Ја пишува *Сванхилд* (нацрт-верзија за *Љубовна комедија*).

¹³⁹ Во 1835 татко му Кнуд Ибзен банкротираше и поради финансиски проблеми семејството се преселило во Венстоп, на фарма во Гјерпен, а во 1843 г. семејството се сели во Скиен.

1861 – Ја пишува поемата *Терје Виген*. По оваа поема е снимен шведскиот филм *A Man There Was (Човекот што беше)* во 1917 г., во режија на Виктор Сјостром.

1862 – Нордскиот театар во Кристијанија банкротира. Ибзен оди на студиско патување во Западна Норвешка и го изучува фолклорот.

1863 – Објавена е *Претенденти (Kongs-Emnerne; The Pretenders)*. Ја пишува поемата *En broder i nød (A Brother in Need)*.

1864 – *Претенденти* ја има првата изведба во Театарот во Кристијанија. Заминува за Италија и живее во Рим четири години.

1865 – Ја пишува *Бранд*.

1866 – *Бранд* е објавена и доживува успех. Добива државна стипендија за уметност.

1867 – Ја објавува *Љубовна комедија* во ревидирана верзија.

1868 – Се сели во Дрезден, каде што со семејството живее седум години.

1869 – *Сојуз на младите (De unges Forbund; The League of Youth)* е објавена и изведена во Театарот во Кристијанија. Патува во Египет и е присутен на отворањето на Суецкиот Канал.

1870 – Ја пишува поемата *Балонско писмо на шведската дама (Ballongbrev til en svensk dame; Balloon Letter to a Swedish Lady)*.

1872 – Го пишува поголемиот дел од драмата *Императорот и Галилеецот (Emperor and Galilean)*.

1873 – Ја завршува и објавува *Императорот и Галилеецот*. Станува член на интернационалното уметничко жири на светската изложба во Виена. На 24 ноември е првата изведба на *Љубовна комедија (Kjærlighedens Komædie, или Love's Comedy)*.

1874 – Ја посетува Норвешка (Кристијанија). Оди во Стокхолм. Ја објавува *Лејди Ингер* во нова верзија.

1875 – Ја објавува *Каталина* во нова верзија. Се преселува во Минхен, каде што живее три години. Ја пишува поемата *Римувано писмо (Et rimbrev; A Rhyme-letter)*.

1876 – На 24 февруари прва изведба на *Пер Гинт* во Театарот во Кристијанија.

1877 – *Столбови на општеството (Samfundets Støtter; Pillars of Society)* напишана и за првпат поставена во театарот Оденсе. Награден со почесен докторат на Универзитетот во Упсала.

1878 – Повторно се преселува во Рим и останува таму седум години, со исклучок на неколку одмори.

1879 – Ја пишува и објавува *Домот на куклата*, за првпат поставена во Кралскиот театар во Копенхаген.

1881 – *Сеништа* е напишана и објавена. Поставена е на сцената на Aurora Turner Hall во Чикаго, на 20 мај 1882.

1882 – Напишана и објавена *Непријател на народот* (*An Enemy of the People*) (прва изведба на сцената на Театарот во Кристијанија, на 13 јануари 1883).

1884 – Ја пишува и објавува *Дивата патка* (*Vildanden; The Wild Duck*). Прво поставување на Националната сцена во Берген (Den Nationale Scene) на 9 јануари 1885.

1885 – Ја посетува Норвешка (Кристијанија, Торндхејм, Молде и Берген). Се сели во Минхен и останува таму шест години.

1886 – Ја пишува и објавува *Росмерсхолм* (прво сценско поставување на Националната сцена на 17 јануари 1887).

1887 – Го поминува летото во Северен Јутланд. Патува за Гутенберг, Стокхолм и Копенхаген.

1888 – Ја пишува и објавува *Дамата од морето* (*Fruen fra Havet; The Lady from the Sea*). Прва изведба во Хоф театар во Веимар и на ист ден во Театарот во Кристијанија на 12 февруари 1888.

1890 – Ја пишува и објавува *Хеда Габлер* (*Hedda Gabler*), со прва изведба во Резиденс театарот на 31 јануари 1891.

1891 – Се враќа во Норвешка, во Кристијанија. Се среќава со Хилдур Андерсен.

1892 – Ја пишува и објавува *Градителот Солнес* (*Bygmester Solness or The Master Builder*); прва изведба во Лесинг театарот во Берлин, на 19 јануари 1893.

Синот Сигур Ибзен се жени за Берглиот Бјорнсон.

1894 – Ја пишува и објавува *Малиот Ејолф* (прва изведба во Германскиот театар во Берлин, на 12 јануари 1895).

1895 – Се сели во апартман во Кристијанија и останува таму до крајот на животот.

1896 – Ја пишува и објавува *Џон Габриел Боркман* (*Jon Gabriel Borkman*); прва изведба во театарот во Хелсингфорс на 10 јануари 1897.

1898 – 70-тиот роденден му е прославен во Кристијанија, Копенхаген и Стокхолм.

1899 – Ја пишува и објавува *Кога ние мртвите ќе воскреснеме* (*Naar vi døde vågner; When We Dead Awaken*); прва изведба во Хоф театарот во Штутгард, на 26 јануари 1900.

1900 – Го доживува првиот мозочен удар.

1906 – Умира на 23 мај.

8.2. Био-хронологија на Никола Вапцаров (1909 – 1942)

- Никола Јонков Вапцаров е роден на **24 ноември 1909** г., во Банско, Бугарија.¹⁴⁰
- Во периодот **1924 – 1926** г. учи во гимназијата во Разлог. Во Разлошката гимназија, каде што го завршил средното образование, учители му биле познатите браќа Димитар и Костадин Молерови.
- На **15 јуни 1926** г., во претконгресниот број на весникот *Борба* му е отпечатена стихотворбата „Кон светли идеали“. Тоа е првата печатена песна на поетот. До крајот на годината излегуваат уште две негови стихотворби: „Последна песна“ и „Да грејне факелот“.¹⁴¹
- Од **1926 до 1932** г. поминува шест години во Морнарското машинско училиште (ММУ) во Варна, не само со моторите, туку и со морето.
- Во текот на **август 1929** г., со група морнари од Морнарското училиште, оди во летиштето Божуриште, каде што работи на поправка на авионите.
- На **1 октомври 1930** г. го започнува стажирањето на миноносецот „Дрзки“.
- На **25 април 1932** г. започнува да работи како стажант-механичар на пароходот *Бургас* во Варна. Имал можност да посети низа егзотични места, како Цариград, Александрија, Порт Саид, Најфа, Бејрут, островите Родос, Кипар, Мармара, Митилин и други.
- Во текот на **1932** г. ја сретнал Бојка Димитрова, која станала и негова сопруга.
- Во текот на **1935** г. ја напишал драмата во три дејствија *Бранот којшто бучи*.
- Во текот на **1937** г. победил на радиоконкурсот со радиопиесата *Брана*.
- Во **1938** г. ја пишува радиодрамата *Очекување*.

¹⁴⁰ Неговата мајка Елена Веизова Вапцарова (1882 – 1969) била неговата прва учителка која го вовела во светот на литературата. Елена Вапцарова завршила двогодишен курс за евангелистичка учителка во Самоков, под покровителство на познатата американска мисионерка Мис Стоун. Во текот на јануари 1909 година Елена се омажила за Јонко Вапцаров (1880 – 1939). Во бракот на Елена и Јонко се родиле три деца. Никола е првороден, потоа се сестра му Рајна (1911) и брат му Борис (1915).

¹⁴¹ Сакал да рецитира, свирел мандолина во оркестарот, пеел и бил извореден актер без кој не минувала ниту една театарска претстава. Кога работел во фабриката во Кочериново како машински техничар, се занимавал и со културно-просветна работа. Поставил неколку пиеси и разговарал на теми од областа на литературата.

- Во текот на **1940** г. ја објавува стихозбирката *Моторни песни*. Истата година собира потписи од Пиринско за таканаречената Соболева акција и поради тоа е интерниран во затворот во Годеч.
- Во периодот од **1938 до 1941** г., уште од самото негово основање, учествува во работата на Македонскиот литературен кружок.
- Во текот на **1941** г. станува член на редакцијата на весникот *Литературен критик*.
- На **23 јули 1942** г. во Софија е осуден на смрт и стрелан е на 33-годишна возраст, заедно со неговиот верен пријател и соработник Антон Попов.
- Во **1952** г. постхумно му е доделена меѓународната награда на Светскиот совет за мир.

8.3. Список на фотографии и илустрации¹⁴²

Стр. 20 Лево – Хенрик Ибзен. Десно – Никола Вапцаров.

Стр. 39 *Деветтиот бран* на Иван К. Ајвазовски.

Стр. 46 Лево – првата страница од текстот „Ибзен и Вапцаров“. Десно – неговиот автор Мартин Наг.

Стр. 59 Рекламен дизајн на Едвард Мунк за светската праизведба на *Џон Габриел Боркман* во 1897 г.

Стр. 98 Сцена од *Деветтиот бран* во Будимпешта.

Стр. 124 Лево – Бојан Дановски. Десно – сцена од скопската претстава *Танцот на трендафилите* во негова режија.

Стр. 127 Горе – сцена од *Деветтиот бран* во Прилеп. Долу – исечоци од рецензијата во *Нова Македонија*.

Стр. 134 Горе лево – најава за светската праизведба на *Деветтиот бран* во софиското списание *Народна култура*, септември 1957 г. Горе десно – фотофрагмент од *Деветтиот бран* во Прилеп. Долу – сцена од благоевградската верзија од 1958 г.

Стр. 135 Шесте фотографии се сцени од унгарската постановка на *Деветтиот бран*. Исечокот е од рецензијата во *Нова Македонија* за скопската постановка на *Деветтиот бран*.

Стр. 136 Петте фотографии се сцени од сценската верзија на Бојан Дановски на ВИТИЗ. Скенот најдолу е насловната страница од брошурата *Учебен театар* по повод Декадата на високите школи по уметности во сезоната 1966/67.

Стр. 137 Сцени од битолската верзија на *Деветтиот бран*.

Стр. 138 Долу лево – плакат за филмот *Песна за човекот*. Долу десно – сценографска скица за ТВ-драмата *Вапцаров* од М. Ивановски-Менде.

Стр. 141 Горе – сцена од *Непријател на народот* на Боро Драшковиќ. На средина – сцена од македонската праизведба на *Џон Габриел Боркман*. Долу – Бајруш Мјаку во *Непријател на народот*.

Стр. 142 Сцени од љубљанската верзија на *Пер Гинт* во режија на Слободан Унковски.

Стр. 144 Скенови од англиското списание *TV TIMES* со најави за *Џон Габриел Боркман* со Лоренс Оливие во насловната улога.

¹⁴² Автор на фотографиите од *Деветтиот бран* во Будимпешта е Bartal Ferenc и за потребите на овој труд се отстапени со љубезност на Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. Копии од неколку архивски материјали за Вапцаров и неговото творештво кои послужуваат како илустрации се позајмени со љубезност на Катја Зографова и Елена Илиева. Останатите фотографии се од архивата на продуцентите на проектите.

8.4. Био-библиографија на кандидатот

Софија Тренчовска е филолог, писател, уредник и културен активист. Родена е на 9.10.1975 година, во Струмица. Основно образование и Средно економско училиште завршила во родниот град. Дипломирала на Катедрата за македонска и јужнословенска книжевност со општа и компаративна книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје. Магистрирала со тезата „Митопоетиката во раните драми на Јордан Плевнеш“ („Mythopoetics in the early plays of Jordan Plevneš“), на 25 март 2015 година, на Филолошкиот „Блаже Конески“. Извесно време работела како новинар во Културната редакција на дневниот весник *Вечер*, каде што пишувала текстови од областа на образованието, литературата и филмот и направила интервјуа со повеќе значајни личности од културата и уметноста. Преведува од српски, хрватски и бугарски на македонски јазик. Била ангажирана во подготовка и приредување на повеќе книжевни проекти, а од основањето е уредник на електронското издание *Проект Растко – Македонија*. Учествува на меѓународни симпозиуми и научни собири. Пишува и објавува текстови од областа на книжевноста и уметноста во повеќе периодични печатени и електронски списанија, меѓу кои: *Премин*, *Акт*, *Современост*, *Македоника*, *Сум*, *Медиантрон* и др. Се заложува за дигитализација на книжевното наследство. Од есента 2018 година живее и работи во Велика Британија каде го покренува меѓународното стручно списание *Anglo-Slavica*.

Работно искуство

- 2000 – 2001 – публицист-новинар во дневниот весник *Вечер* (интервјуа со Едуардо Сангвинети, Фреди Френсис, Јаромир Шофр, Бранко Гапо и др.).
- 2007 – досега – Активно занимавање со дигитализација на книжевни дела и литература од македонски автори на македонски и/или преведувани на други јазици.
- Од 2010 – 2018 – постојан стручен соработник – библиотекар во СОУУД „Димитар Влахов“.

Авторски книги

- *Една митопоетика*, Македонска реч, Скопје, 2015, 164 стр. ISBN 978-608-4614-94-4
- *Дело и знак*, Македоника литера, Скопје, 2018, 167 стр. ISBN 978-608-252-078-0

Приредувач

- Компакт-диск *15 роднокрајци* – поезија и проза од 15 струмички автори, декември 2009. ISBN 978-608-4546-00-9
- Монографско издание *70 години посветеност во образованието* – по повод 70-годишниот јубилеј на СОУУД „Димитар Влахов“, ноември 2016. ISBN 978-608-4756-15-6
- Зборник *Наративните и естетските вредности во филмот 'Златна петорка'*, септември 2018. ISBN 978-608-4546-37-5

Преведувач

- Душан Ковачевиќ, *Лари Томпсон*, драма изведена во Народен театар – Штип, репертоарна сезона 2001/2002.
- Боро Драшковиќ, *Режисерски белешки*, ТФА АФ, 2012.
- Зоран Стефановиќ, *Словенски Орфеј*, ТФА АФ, 2014.

Организациско искуство

- 2005 – досега – Асистент во организацијата на Интернационалниот филмски фестивал „Астерфест“ и на настаните организирани од Тивериополската филмска алијанса.
- 2007 – Директор на играната ТВ-серија за деца во шест епизоди „Мартин од скалите“.
- 2013 – Координатор за деца при снимањето на кусометражниот игран филм *Игра и спас*.
- 2015 – Координатор за деца при снимањето на долгометражниот игран филм *Златна петорка* и играната серија во пет епизоди „Љубов и предавство“.
- 2018 – Координатор на меѓународниот научен проект „Наративните и естетските вредности во филмот ‘Златна петорка’“.