

Игор Поповски

СЕРВАНТЕС И МЕТАТЕАТАРОТ

ВОВЕД

Во своето време, Мигел де Сервантес бил најпознат по своето прозно творештво, но неговиот животен стремеж бил да биде славен драматург. Покрај прозните дела, тој е автор и на десет драми и осум едночинки, т.н. *entremeses* (меѓуигри). Иако Сервантес како драмски писател во еден почетен период ужива извесна популарност, подоцнежниот игнорантен однос од страна на театрите кон неговите драми тој го припишува на искривоколчените вредности и на новите вкусови (на тоа „чудовиште на природата“ Лопе де Вега).

Сервантес отсекогаш бил склон кон пробивање на границите на утврденото – тоа е присутно и во неговата проза и во неговите драми. Сепак, кога станува збор за драмската уметност, не е автор што многу слободно се впушта во експериментирање и оддалечување од традицијата, какви што се шпанските барокни автори, кои еден век подоцна ќе бидат критикувани за нивното напуштање на класичните правила, а славени за нивната ингениозност. Сервантес, на некој начин, е постојано на меѓата помеѓу ренесансата и барокот, помеѓу разумот и чувствата, помеѓу правилото и експериментот. Таков е неговиот театар; во него се води постојан дијалог помеѓу „традицијата и индивидуалниот талент“.

Една од новините што ги носи неговиот театар е токму метатеатарот. Маестро тврди дека е првиот шпански драматург што ја користи оваа техника (Maestro, 2004: 602). Во ова истражување, водејќи се според категоризацијата на Ричард Хорнби, ќе ги разгледаме поизразените метатеатарски постапки во драмите на Сервантес: од првиот период ќе ги анализираме метатеатарските постапки во *El trato de Argel*, а од вториот период како најрепрезентативни во контекст на метатеатар ги издвојува-

ме драмите *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*, *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas* и меѓуиграта *El retablo de las maravillas*.

1. МЕТАТЕАТАР

Театарот што ја открива сопствената театарност го доживува својот највисок развој во доцноренесансните и барокните епохи на светската литература. Како „огледало“ на човековата стварност, театарот го одразува и човековото чувство на разочараност, на илузорност, на перформативност во рамките на својата средина. Театарот уште во своите зачетоци содржи одредени метатеатрални елементи, како што се пролози и епилози (Kowzan, 2006), но тие се на маргините на главното дејство и не ја нарушуваат илузијата на драмското дејство. Тоа доаѓа подоцна, во раномодерниот период, со драмски автори кои светот го гледаат како сцена и животот како театар; во нивните драми, во рамките на самата фикција, актерите зборуваат за својата глума, за природата на театарот, го споредуваат животот со сцена или со сон, вметнуваат други драми и слични техники со кои го рушат т.н. „четврти ѕид“, невидливиот ѕид што ги дели актерите и публиката.

Станува збор за театар „чија проблематика е свртена кон театарот што ’зборува‘ за себе, се ’самопретставува‘“ (Pavis, 2008). Терминот *metatheatrologia* го воведува Лајонел Абел во својата збирка есеи *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963). Тој е првиот што се стреми да ја објасни и да ја дефинира појавата на метатеатарот, а не само една од најпознатите и најспомнувани техники на таа појава, како што е драмата во драма.

За најважни од раномодерниот период Абел ги смета Шекспир и Калдерон де ла Барка, но интересно е што како влијание на Калдерон го спомнува и Сервантес, не како драмски автор – иако известува дека има и драмско творештво – туку како романописец. Тој вели дека Дон Кихот најцеловито го претставува „драмскиот хоризонт“ на автореференцијалните драми:

Дон Кихот е, се разбира, сам свој драматург, а во модерна смисла, и сам свој режисер, сам свој сценограф, сам свој инсципиент. Самиот бара ситуации во кои сака да глуми; не чека животот да му ги донесе по природен пат. Се повикува на својата имагинација како замена за стварноста секогаш кога стварното нема доволно квалитет, храброст, возбуда, суптилноста. (ibid, 65)

Дон Кихот го сфаќа целиот свет како негова сцена, на која може да ги создаде сите ситуации што тој смета дека треба да ги има во општеството. Тој во 12. поглавје од вториот дел ја дава својата дефиниција за театарот – одраз на човековиот живот, каков што е, но и каков што треба да биде. Во

оваа смисла, Дон Кихот го перципира светот како веќе театрализиран, ја разбира сопствената перформативност и сака неговата претстава да биде огледало на светот каков што тој смета дека треба да биде.

Абел го дефинира и објаснува поимот, но не навлегува во детална анализа на можните облици на оваа појава. Тоа го прават подоцнежни теоретичари, како Ричард Хорнби во својата студија *Drama, Metadrama, and Perception* (1986), во која ја постулира токму тезата дека сите драми, експлицитно или имплицитно, се метадрами, односно метатеатар, бидејќи не ја одразуваат стварноста онаква каква што е, туку културата и културните кодови што ги препознаваме во општеството. Дел од културата, пак, се целиот книжевен систем и театарот. Оттука произлегува неговиот заклучок дека секоја драма е, всушност, метадрама – драмите ги одразуваат културните кодови, во кои е веќе впишан книжевниот систем како целина. Со тоа, секоја драма, покрај тоа што функционира како самостојна целина и во себе ги одразува интерните мотивации на ликовите и поврзаноста помеѓу дејствата (микрокосмос), ја одразува и целата култура (макрокосмос). Драмата, одразувајќи го целиот театарски и книжевен систем, ја одразува културата и со тоа ни ги дава потребните алатки за да ја протолкуваме и за да ја разбереме културата. Хорнби го нарекува ова „комплекс драма/култура“, за кој вели дека:

како митолошкиот комплекс на примитивните племиња, му дава на нашето општество опширен модел за разбирање на стварноста. Драмата е 'за' драмата во целост, и пошироко, за културата во целост; овој комплекс драма/култура е 'за' стварноста не во пасивна смисла на едноставен одраз, туку во активна смисла на пружање 'речник' за да можеме да ја опишаме или 'геометрија' за да можеме да ја измериме. (ibid, 22)

Толкувањето на драмата како инхерентно метатеатрална се однесува на нејзиниот поттекст, односно подлога. Сепак, постојат разлики во техниките што драмските автори свесно ги применуваат за да го постигнат ефектот на разобличување на претставата, а преку претставата, на самиот живот. Хорнби разликува пет такви техники или постапки, чија крајна цел е да се дојде до шестата, најсуптилната тема во театарот, а тоа е човековата перцепција. Петте техники, по кои ќе се водиме и ние во нашата анализа на метатеатарските постапки во драмите на Сервантес, се следните:

- драма во драмата
- церемонија во драмата
- глумење во самата улога
- книжевни и вонкнижевни референции

- автореференција

(ibid, 32)

Драмата во драма е можеби најочигледниот вид метатеатар. Хорнби разликува два подвида на оваа техника: вметната драма (*insert play*), која се состои од поставување перформанс со ликови и со дејство во склоп на главното дејство; и врамена (*framed play*), во која главното дејство е, всушност, споредно дејство што го гледаат или коментираат ликови, хор и сл.

Имајќи предвид дека Хорнби тесно ги поврзува театарот и културата, им придава значење и на церемониите што се јавуваат во склоп на одредена драма, бидејќи и во церемониите во стварноста се игра некаква „улога“ – и церемонијата е перформанс: „Исто како драмата во драма, церемонијата во драмата може да биде метадрамски елемент зашто истражува културен феномен што е тесно поврзан со театарот преку перформансот и оттаму поттикнува интерес во природата на човковиот 'перформанс' во општа смисла“ (ibid, 55).

Техниката на глумење/играње улога во склоп на улогата некогаш се поврзува со драмата во драма или церемонијата во драма, но во тие случаи тоа дејство е „формално“ изолирано од главното дејство на драмата. Овде станува збор за лик што глуми друг лик во рамките на главното дејство. Играњето улоги, тврди Хорнби, многу често прикажува подлабока вистина за ликот што ја игра улогата. Техниката налага да се постават и прашања за човековиот идентитет, родот и сл. Хорнби разликува повеќе манифестации на оваа техника, а главните категории се: своеволно влегување во улога, наметнато (како, на пример, Сехисмундо во *Животој и сон*) и алегорично.

Книжевните и вонкнижевните референции ни се од особен интерес во драмското творештво на Сервантес. Иако сите драми се на некој начин автореференцијални (зашто драмата функционира како еден систем, како дел од драма/култура), не може сите алузии во неа да се сметаат за метатеатарски. Ако референцијата е многу позната (како цитати од Библијата) или, пак, опскурна, таа не го прекинува текот на дејството. „Метадрамските книжевни референции се директни, свесно употребени алузии на одредени дела (освен во пародија, која е поопшта категорија), кои се скорешни и популарни“ (ibid, 90). Односно, за да биде метадрамски елемент, алузијата мора да биде јасно препознатлива и да има јасна цел што влијае врз дејството во кое е употребена. Како што посочува во примерите во студијата, тоа е кога во драмата се алудира на некое друго дело или настан/лик од стварноста и таа алузија ќе ја препознаат гледачите, ќе

запрат за миг и ќе сфатат дека драмата што ја гледаат комуницира со делото, настанот или ликот што се спомнува. Оваа техника функционира тогаш кога публиката „гледа двојно“. Хорнби разликува четири вида директни (и свесно употребени) книжевни референции: цитати, алегорија, пародија и адаптација (ibid, 90), а вонкнижевните референции опфаќаат алузии на вистински личности, места, настани итн. Сепак, метадрамскиот ефект ќе биде постигнат само доколку публиката ја познае референцијата (ibid, 95). Техниките се исти и за вторите алузии, со тоа што сега пародијата се претвора во сатира.

За крај, автореференцијата е метатеатарска постапка со која ликот ја истакнува сопствената фиктивна природа. Со тоа и самата драма си ја открива илузорната конструкција и го изнесува на преден план она што треба да остане во заднина. Ефектот на оваа техника кај гледачот не е толку кршење на илузијата што ја создава театарската сцена, туку придонесува да се развие поинаква перцепција во однос на драмата и на животот.

1.1. Збор-два за *настїрана*

Интересна метатеатарска техника е и т.н. *aparte* или *aside* (*настїрана / кон ѱубликаѿа*). Тоа е кога ликот се врти кон гледачите на театарската претстава и им открива нешто што не треба или не можат да го знаат другите ликови во драмата, со што ја претвора публиката во свој соучесник и притоа го крши невидливиот ѕид помеѓу сцената и гледачите, но и кога зборува со друг лик во драмата настрана од другите ликови (на пример, кусиот дијалог помеѓу дон Фернандо и Гусман во *El gallardo espaњol*, I, 620–626¹). Покрај техниката на вметната драма, обраќањето настрана е најексплицитен вид метатеатар. Техниката има само една манифестација, но дозволува категоризација според содржината на обраќањето, како на пример искажување скриени намери, коментирање други ликови, сомнежи, предупредувања итн. Сервантес ја користи оваа техника многу често во вториот период од своето драмско творештво.

2. МЕТАТЕАТАР ВО ДРАМИТЕ НА СЕРВАНТЕС

Во овој дел од истражувањето ќе се осврнеме на метатеатарските постапки во одбрани драми од Сервантес. Истражувањето не претендира да биде исцрпно од неколку причини. Како прво, метатеатарот е сложена постапка, дури и кога нејзината манифестација е директна и очигледна. На пример, за да се објасни детално односот помеѓу вметнатата меѓуигра

¹ Сите цитати од драмите на Сервантес во овој труд се според изданието на Севиља Аројо (Cervantes, 2016).

во рамките на *La entretenida* и главното дејство е потребна посебна анализа. Како второ, метатеатарот може да се дефинира и во потесна и во поширока смисла. Во ова истражување го прифаќаме гледиштето дека метатеатар има само кога се постигнува ефект на „гледање двојно“ со помош на постапките што веќе ги изложивме, а не и во оние случаи кога целата структура е пародична или алегориска.

Имајќи предвид дека метатеатарот е мошне модерна театарска постапка, со ова истражување сакаме да утврдиме до која мера Сервантес „се опуштил“ да експериментира со утврдените драмски принципи и да ги прекрши границите на стварното и на фиктивното. Анализата на метатеатарските постапки во неговите драми ќе ни помогне да утврдиме кои техники најчесто ги користи и дали тие ја вршат функцијата за која се наменети.

2.1. *El trato de Argel* (Ројсџвојџо во Алжир)

Оваа драма е од првиот период на драмското творештво на Сервантес, а според Алборг, веројатно е и првата драма што ја напишал кон средината на 1580-тите (Alborg, 1970: 53). Тематиката што ја обработува *El trato de Argel* е најголемата новина што ја внесува Сервантес во тогашниот театар. Создава нов драмски подвид, *comedia de cautivos*, односно комедија за затвореници или робови, која е „трагикомедија во која се опишуваат страдањата на христијанските робови поробени во гусарската република на северот од Алжир“ (Stojanović, 2011). Станува збор за наменска драма: целта е да ја информира јавноста за она што се случува на Медитеранот, а преку пошироката јавност најверојатно сака да допре и до кралот, за тој да преземе нешто (Zimic, 1992). Сервантес тоа може да го раскаже мошне веродостојно бидејќи и самиот бил заробенник во Алжир непосредно пред претпоставениот датум на оваа драма.

Всушност, не само што го раскажува (пишувајќи ја драмата) туку и го кажува директно, со тоа што се внесува себеси како лик во неа. Еден од затворениците се вика Сајаведра (Sayavedra). Со ова како да сака да ѝ „намигне“ на публиката дека треба да има доверба во она што го гледа и слуша. Сервантес во тоа време не бил познат автор, па не можеме ни да шпекуираме каков ефект имало врз публиката неговото вметнување во драмата како лик, но фикционализацијата на Сервантес отвора интересна дебата околу утврдувањето на степенот на историчност на драмата. Што има помеѓу Мигел де Сервантес Сааведра² и затвореникот Сајаведра од

² Сааведра е второто презиме на Сервантес, кое тој го додава по заробеништвото во Алжир.

драмата? Кога треба да ја отвориме биографијата на Сервантес, а кога да ја затвориме, додека ги толкуваме зборовите на заробеникот Сајаведра? Наше мислење е дека е неизбежно да се пристапи кон биографско толкување на Сајаведра, но од сосема друга причина, а тоа е поради стиховите од „Писмото за Матео Васкес“ (“*Epístola a Mateo Vázquez*”) што му се припишуваат и на Сајаведра во *El trato...*³ Тие стихови се директен показател дека станува збор за самиот автор.

Дури и ако го оставиме настрана исходот, оваа постапка не остава голем простор за текстуална анализа од аспект на метатеатар. Според категоризацијата на Хорнби, одговара на т.н. вонкнижевна референција, со тоа што мора да потсетиме дека тој ги смета за метатеатрални само оние референции што публиката ќе ги препознае од своето секојдневие. Сепак, сметаме дека е вредно да се спомне обидот на Сервантес да ги помести границите на театарската сцена, односно на стварноста.

Тоа е, можеби, најочигледно на крајот на драмата, делот кој можеби има најсилен метатеатарски потенцијал. *El trato...* завршува со обраќање кон публиката, кое додава уште еден интересен метатеатарски слој.

АУРЕЛИО

...

на ценетата публика што е со нас,
во која голема добрина гледам,
ако е лошо обработена оваа тема
за животот и маките во Алжир,
иако намерите беа добри,
во име на авторот, прошка барам.

(IV, 2533-2538)

Како што веќе рековме, ваквите метатеатарски елементи – пролози, епилози – се чест елемент во древните драми, но за нив е најчесто задолжен лик што не е директно инволвиран во дејството на драмата, како, на пример, хоровите или коментаторите. Овде гледаме една новина – драмата ја затвора еден од главните ликови, Аурелио, со што јасно излегува од улогата, го уважува постоењето на публиката и ја уважува илузорноста на театарската сцена. Дополнително е интересно што го спомнува авторот, а тој е исто така присутен како лик во претставата. За нас, како информи-

³ За автентичноста на „Писмото за Матео Васкес“, види: Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. (2007). La “*Epístola a Mateo Vázquez*”, redescubierta y reivindicada. Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, ISSN 0277-6995, Vol. 27, N°. 2, 2007, pp. 181–211.

рани читатели, намерната игра на Сервантес со стварното и фиктивното е видлива и ефикасна.

2.2. *Los baños de Argel* (Алжирскииѐ зайѐвори)

Повеќепати во своето творештво Сервантес ѝ се навраќа на темата за Алжир и маките на христијанските заробеници таму. *Los baños de Argel* е една од варијациите на таа тема и по многу нешта е слична на нејзината претходничка, *El trato de Argel*. Проучувачите на театарот на Сервантес се согласуваат дека е ова позрела и драмски поефикасна верзија на алжирското искуство на авторот (Alborg, 1970: 60–61). Покрај тоа, една од новините во оваа драма е и употребата на метатеатарот, за што Маестро ќе рече: „многу е веројатно дека е ова првото модерно драмско дело во шпанската книжевност во кое се појавува метатеатарот како естетско средство што го препознаваат и авторот и актерите и публиката“ (Maestro, 2004: 603).

Во оваа драма има два метатеатарски елементи, и двата во третиот и последен чин, на почетокот и на самиот крај. Чинот започнува со подготовки за претстава – на заробените христијани им е дозволено да го прослават празникот Велигден со поставување *coloquio*, драмски разговор, од Лопе де Руеда:

ОСОРИО:

Пред да се соберат луѓе,
нека почне разговорот
од големиот Лопе де Руеда,
а печатен од Тимонеда,
чија старост е од времето посилна.

(III, 2096-2101)

Спомнувањето на Лопе де Руеда и на Тимонеда е метатеатарска техника, односно е истовремено и вонкнижевна и книжевна референција. Вонкнижевна е затоа што Лопе де Руеда и Тимонеда се вистински личности и со сигурност ѝ биле познати на претпоставената публика што би ја гледала оваа „непоставена“ драма. Дополнително е важно да се истакне ова затоа што референцијата на драмскиот писател повлекува и очекување за тоа што ќе следува во продолжение, бидејќи е извесно дека тогашната публика би се сеќавала на пасосите (*pasos*) на Лопе де Руеда. Токму тоа ја доближува драмата до стварноста. Иако темата е позната и базирана на стварноста, со самото драматизирање и воведувањето фиктивни приказни се оддалечува од стварноста и ја зацврстува илузорноста на сценската игра. Но со Лопе де Руеда драмата наеднаш се доближува многу поблиску

до публиката, потенцијалот за идентификување е посилен и тоа ѝ дава поголема валидност на драмата.

Разговорот на Лопе де Руеда што се поставува во продолжение е чист пример на техниката „драма во драма“⁴, со еден интересен пресврт: поставувањето на буколичката драма од Руеда му служи како изговор на Клисарот (Sacristán) да му се обрати речиси директно на поробувачот Каурали, да го уважи неговото присуство и да го нагласи страдањето во затворите. Каурали е збунет и лут, бидејќи не знае дали претставата почнала, односно дали зборовите на Клисарот се дел од претставата или се надвор од неа. Дека зборовите се намерни ни откриваат дидастичките: „*Señor она шийо сеја ќе го каже Клисарот да го каже ѓледајќи го Каурали ѓогоко*“ (Cervantes, 2016: 555), а подолу и „*Го вели ова ѓледајќи го Каурали*“ (ibid, 556). Говорот на Клисарот е очигледно надвор од претставата што сè уште не почнала, но збунетоста на Каурали ја прави техниката двослојна: тој станува публика на измислената драма стварност на Клисарот уште пред да стане публика на делото на Лопе де Руеда:

КАУРАЛИ:

Ова е од комедијата
или е рисјанинов шут?

...

Нешто му фали на песов
или и ова е дел од претставата
за денешниов празник?

(III, 2155-2156, 2166-2168)

Двослојната вметната драма дополнително се замрсува кога почнува самиот разговор на Лопе де Руеда. По монолот на Гиљермо, кој и во текстот е обележан со наводници, интервенира повторно Клисарот и со тоа што го кажува директно се надоврзува на дејството од поставената претстава, но содржината одговара на него како лик и на неговата стварност. Каурали овој пат не наседнува и Клисарот на крај заминува од сцената за да не ја прекинува претставата и понатаму. На крај, вметнатата драма е прекината од надворешни фактори, независни од целата постановка.

⁴ Зимик забележува дека во оваа постановка, по својата структура, има реминисценции на Шекспировиот *Хамлеј* (Zimic, 1992: 140). Имено, во *Хамлеј*, се поставува драмата *The Murder of Gonzago*, чија содржина директно се поврзува со главниот, рамковниот заплет. Во *Los baños de Argel* содржината на делото на Лопе де Руеда не е толку директно поврзана со главното дејство, но поставувањето на драмата служи како изговор за индиректно да се акцентира „контрастот помеѓу буколичкиот свет во драмскиот разговор и светот на затворениците“ (Cazés Gryj, 2014: 34).

Los baños de Argel завршува исто како и *El trato de Argel*: дон Лопе излегува од својата улога и ја затвора драмата со епилог, со кој од една страна ја уважува вистинитоста на драмата и на сето она што се случува во Алжир (драмата има крај, но тоа што се случува во Алжир нема, вели дон Лопе), а од друга ја крши илузијата на театарската сцена.

Во целата драма на повеќе рамништа се поместуваат границите помеѓу стварното и фиктивното. Како прво, дејството на драмата е смеша од вистински и измислени приказни, а разговорот на Лопе де Руеда и сето она што се случува околу постановката создаваат дополнителен слој на автореференцијалност. Како второ и најважно, публиката, односно читателите, во повеќе наврати „гледаат двојно“, односно тројно, ако прифатиме дека интервенцијата на Клисарот е, на извесен начин, перформанс. Сето ова ја прави *Los baños...* мошне сложена драма во однос на метатеатарски постапки.

2.3. *El rufián dichoso* (Среќниоџ зајџусџеник)

Текот на мислата на Сервантес околу промените што се случуваат во театарот најдобро можеме да го проследиме во драмата *El rufián dichoso*. На почетокот од вториот чин читаме дијалог помеѓу два алегориски лика, Љубопитноста и Комедијата.⁵ Љубопитноста ја прашува Комедијата што ја навело да ги промени класичните шаблони и начела по кои се правеле трагедиите и комедиите, а оваа ѝ одговара: 1. дека нема ништо лошо во тоа да се „додава на измисленото“ и дека и сегашната комедија „не [е] лоша“, иако не се придржува во целост до класичните начела; 2. дека промената е одраз на вкусовите на пошироката публика (овде најсилно одекнува Лопе); 3. дека комедијата станала „мапа“ на која може да се скокне од едно на друго место во светот во еден миг, што потоа го објаснува и во контекстот на драмата во чии рамки се одвива овој дијалог.⁶

Интервенцијата на овие два лика претставува нарушување на главното дејство – во првиот чин го следиме пикарскиот живот на младиот Луго,

⁵ Природата на овие ликови ни дозволува да претпоставиме дека станува збор за авторовиот став. Тие се алегориски, односно не се поврзани со дејството што се одвива во драмата – всушност, вршат упад во главното дејство, ги објаснуваат и ги дополнуваат празните делови без да влијаат на нив. Оваа контекстуална исклученост ни овозможува да ги земеме како релевантни извори за поетиката на Сервантес.

⁶ Па Сервантес ова воопшто не му е ново бидејќи, како што веќе видовме, уште во првата фаза покажува щубопитност кон експериментирање и испитување на границите на класичните формули. Мекендрик ги пренесува од Канаваџо карактеристиките што Сервантес ги позајмува од Новата комедија (McKendrick, 2002: 134), иако заклучува дека тие се повеќе формални одошто суштински и дека Сервантес е сепак „според интелектот и според темпераментот производ на ренесансата“ (ibid, 135).

кој во вториот и во третиот чин станува чудотворен светец. Но дејството не е линеарно според аристотеловските начела. Помеѓу првиот и вториот чин изминуваат неколку години, со што се крши правилото за единството на времето, и дејството се префрла од Шпанија во Новиот Свет, поточно во Мексико, со што се крши правилото за единството на местото. Дополнително, има разлика помеѓу содржината на првиот чин и содржината на вториот и на третиот чин. Зимик тоа не го толкува како дефект на драмата, туку напротив: тврди дека единството почива токму во контрастот помеѓу реализмот и идеализмот (Zimic, 1992: 171).

Сервантес очигледно се покажува подготвен да ги испита новините што ги популаризира Лопе де Вега, односно ниту ги отфрла ниту ги прифаќа сесрдно. Токму во заземената средишна линија ја наоѓаме причината за вметнувањето на дијалогот помеѓу Љубопитноста и Комедијата во *El rufián dichoso*. Извесно е дека Сервантес бил свесен за прекилот во дејството предизвикан од просторновременскиот скок, како и од скокот на содржински план, па најблиско ни е толкувањето дека со наведениот дијалог тоа само го формализира – односно, само го прави видлив веќе постојниот прекин – и, патем, го објаснува. Интервенцијата е метатеатарска по својата природа, односно ја крши илузијата на главното драмско дејство. Публиката, односно читателите, стануваат свесни за фиктивност на она што го гледаат или читаат. Од содржински аспект, станува збор за книжевна и вонкнижевна референција: книжевна зашто објаснувањето не се однесува само на драмата во прашање туку и на доминантниот стил на пишување драми во тоа време; и вонкнижевна зашто е очигледно, и тоа не во мала мера, дека зборува за Лопе де Вега.

И *El rufián dichoso* завршува со епилог во кој ликот на вицекарлот излегува од својата улога за да го обележи „среќниот крај на оваа комедија“ („aquí da fin felice esta comedia“), со што „обелоденува“ дека драмата е, всушност, драма.

2.4. *La entretenida* (Забавна комедија)

Една од полесните комедии на Сервантес е, всушност, една од најтешките според дејството и структурата. Оваа *comedia de enredos* (комедија на заплети/забуни) е, според некои критичари, уште едно дело чија основа е пародизирањето стереотипни книжевни модели и ликови – во случајов, тоа се т.н. *comedias de capa y espada* (комедии на наметка и меч) – и по природа е, неизбежно, метатеатрална, како што заклучува Франсиско Хосе Лопес Алфонсо (*apud* Pavlović-Samurović, 2004: 62–63). Сепак, сметаме дека пародичноста сама по себе не ја прави драмата метатеатар, туку,

како што веќе го дефиниравме метатеатарот, треба да има елементи кои ја разоткриваат театралноста на драмата, односно театралноста на животот.

Токму таков елемент има во третиот чин, кога слугите Торенте, Окања, Кристина и Доротеа подготвуваат меѓуигра (*entremés*). Во неа, тие се глумат самите себе и ги драматизираат сопствените животи. Доаѓаат облечени како лакеи и мијачки, што и навистина се во рамките на стварноста на драмата. Глумат дека одат на забава, а сцената е, всушност, поставена во салонот на нивните газди и спектаклот е забава за газдите. Меѓуиграта е драматизација на стварноста: Торенте и Окања се расправаат за љубовта на Кристина, како и во „вистинскиот“ живот, а Кристина и Доротеа ги озборуваат своите газди пред нивните очи и уши, што има субверзивен ефект врз структурите на моќта (Cazés Gryj, 2014: 42), слично на метатеатарските елементи во *Los baños de Argel*:

КРИСТИНА:

... Кога тие би биле
малку поневешти, можеби
би паѓале полесно во искушение;
а ние, знаејќи ги нивните гревови,
лесно ќе си ја наредиме работата:
тие би биле слугинките, а ние
би биле газдарици големи...

(III, 2272-2278)

Но расправијата помеѓу Окања и Торенте како да излегува од рамките на меѓуиграта. Изгледа како тие, глумејќи се себеси, навистина да навлегуваат во приватниот конфликт до степен на тепачка. Муњос, еден од гледачите на оваа претстава, кој во повеќе наврати вели дека имал удел во нејзиниот текст, мора да се огради:

МУЊОС:

Го удри. Жити фарсата
и нејзиниот прв автор!
Јас не дадов ваква насока
ни во стихот има нешто такво.

(III, 2404-2407)

Меѓуиграта ја прекинуваат окружниот судија и неговиот помошник, кои сакаат да испитаат зошто има толку викотници. Гледаат крв: Торенте се жали дека нема нос, а Окања дека е полумртов. Забуната не трае долго, бидејќи Торенте прв открива дека не му е ништо, а набргу и Окања.

ДОН АНТОНИО:
Значи, сево ова е лажно?

ОКАЊА:
Да, господине.

ДОН АНТОНИО:
Бог да чува!
Малку ми фали да сторам
лагава да стане стварност.

(III, 2472-2475)

Очигледно е дека забуната што ја предизвикува меѓуиграта е повеќеслојна и во повеќе аспекти ги поместува границите на стварното и на фиктивното, поради што не знаеме ни каде почнува ни каде точно завршува меѓуиграта, колку од изглуменото е испланирано, а колку импровизирано. Сето ова го наведува Зимик да се праша дали воопшто има меѓуигра, односно драма, во оваа драма (Zimic, 1992: 253).

Овие сценски игри имаат сериозни импликации и во поглед на интеракцијата на драмата со публиката и со читателите. Наеднаш и гледачот се става рамо до рамо со публиката на меѓуиграта во рамките на драмата. Екстремната заплетканост и збунетост што се одвива на театарската сцена неминовно го наведува гледачот да се праша која реплика е дел од меѓуиграта, а која од стварноста прикажана во драмата.

2.5. *Pedro de Urdemalas* (*Педро де Урдемалас*)

Ова е, несомнено, една од најзрелите драми на Сервантес. Претставува еден вид сублимат на неговото драмско творештво – во неа ги има сложените заплети што ги видовме во комедиите на забуни, во ликот на Педро е содржан протејскиот карактер на Луго/Крус, како и итромањството и снаодливоста што ги истакнуваше во своите комедии на заробеници. Сепак, ни се чини дека токму со оваа драма Сервантес го достигнува својот максимум во однос на наведените театарски теми и мотиви. Тука е и метатеатарската техника, која е овде најсуптилно, но затоа и најефикасно применета.

Метатеатралноста се провлекува во целата драма и е основата врз која почива целото дејство. Во многу реплики има суптилно „намигнување“ кон публиката дека репликата се однесува и на самата драма што ја гледа, односно чита. Тие метатеатарски средства се од автореференцијален тип. На пример, во вториот чин, градоначалникот и регионалниот судија зборуваат за воведување промена во танците со кои треба да биде дочекана

кralицата, односно да ги заменат танчерките со танчери облечени како селанки. Градоначалникот вели:

бидејќи новините будат
или воодушевување или смеа

(II, 1306-1307)

Касалдуеро со право ги издвојува овие два стиха и ги толкува не само како зборови на ликовите туку и на авторот: „зборува врховниот поет, големиот изумител, создавачот на сцени, ритми и ликови. Сервантес, секогаш горд на своите новини и изуми, никогаш задоволен од сопствените нови креации, можеби имал на ум некој современик“⁷ (Casalduero, 1966: 173). Референцијата е суптилна, но препознатлива на барем три рамништа: како референција на самата *Pedro de Urdemalas*, во која е вметната новината што се дискутира во цитираните стихови; како референција на драмското творештво на Сервантес, во кое секако има многу новини, дел од кои разгледуваме во овој текст; и како референција на драмската уметност во времето на Сервантес, особено онаа на Лопе де Вега.

Најмногу метатеатарски референции наоѓаме кај самиот главен лик, Педро. Тој своеволно влегува во разновидни улоги во текот на целата драма, го уважува сопственото глумење и зборува за него. Дури и го презема името на славен глумец од тоа време, а тоа претставува вонкнижевна референција.

Најсилниот метатеатарски елемент во целата драма следува кон крајот на третиот чин. Педро почнува да зборува за актерството, односно измамништво според него, и ни дава многу вреден пресек за ставовите околу глумата и, општо, театарот во времето на Сервантес.

Знам што сè има
еден обичен глумец;
знам што му треба
на глумецот за глумец
да биде, а тоа се работи
ретки и бесконечни.

...

(III, 2894-2927)

Педро ги набројува карактеристиките на актерите (добро да памти и да говори, да има добар став, да не биде извештачен, да се претопи целосно во ликот) додека и самиот тој е лик чии зборови ги искажува актер. На

⁷ Да потенцираме дека, сепак, треба да внимаваме дали да ги протолкуваме зборовите на ликот како зборови на авторот.

тој начин, говорот е автореференцијален, односно зборува самиот за себе и притоа ја открива сопствената фиктивност. Истовремено и ја допира темата на стварноста наспроти фикцијата, односно мотивот на светот како театар. Кога пред самиот крај двајца глумци ќе ги видат неговите измамнички способности и ќе го повикаат да им се придружи, тој ќе рече:

Можам да бидам патријарх,
епископ и студент,
император и монарх:
дејноста на измамникот
сите облици ги опфаќа.

(III, 2862-2866)

Конвенционалноста на секоја општествена улога е во средиштето на филозофијата на Педро. Во дадениот извадок тој зборува за тоа како умешниот измамник може да се менува по потреба и да ги одглуми конвенциите поврзани со одредена општествена улога, но во суштина ја разликува и самата конвенционалност на тие улоги. Ако глумецот, односно измамникот, може да биде монарх, можеби и монархот е измамник. Метатеатарскиот елемент овде има изразито субверзивен карактер (Zimic, 1992: 286-7).

Стиховите со кои завршува драмата се исто така метатеатрални и, според Алборг, навлегуваат во театарската идеологија на Сервантес (Alborg, 1970: 68).⁸ Педро, сега веќе актер, според последната преобразба, вели дека следниот ден ќе се игра претстава во која нема клишеа (нема да заврши со свадба, ни вели тој, што го наведува Севилја Аројо да претпостави дека е можно да зборува за *La entretenida*) и која не отскокнува од единството на времето. Во неколку стихови има збиено метатеатарски постапки од типот на книжевна референција, автореференцијалност и играње улога во рамките на улогата.

2.6. *El retablo de las maravillas* (Сценијата на чудесииите)

Најпознатата меѓуигра на Сервантес можеби ја должи својата популарност токму на нејзиниот метатеатарски карактер. Темата на оваа сатирична меѓуигра е перформативноста во вистинскиот живот, улогите што секој ги игра за да се приспособи на општествената стварност. Во времето кога во Шпанија било исклучително важно да се биде чистокрвен, односно да не се биде *converso*, преобратен Евреин, театарските режи-

⁸ Овде би се оградило од тоа да му ги припишуваме зборовите на Педро де Урдемалас на самиот Сервантес. Ги уважуваме сличностите помеѓу тоа што го кажува Педро де Урдемалас и тоа што го потпишува Сервантес со своето име, но, сепак, одбегнуваме формално да го толкуваме како зборови на самиот автор.

сери и актери Чанфаља и Чиринос, во суштина измамници, поставуваат театарска претстава во која на сцена излегуваат чудесни работи, видливи само за оние што се чистокрвни. Секако, другите ликови во драмата, во улога на гледачи на спектаклот на измамниците, се преправаат дека ги гледаат чудесиите.

Метатеатарот во *El retablo de las maravillas* ги поместува границите не само на театарот туку и на сето она што досега го дискутиравме како метатеатар. Во оваа меѓуигра се опфатени сите категории на метатеатар кои ги третираме во оваа студија: има вметната драма, ликовите влегуваат во улогите што им ги наметнува општеството, има книжевни и вонкнижевни референции⁹. Но она што е ново и особено интересно во оваа драма е фактот дека вметнатата драма воопшто не постои – таа е измислица, измама. Сцената на чудесиите е празна сцена, исполнета само со помош на имагинацијата на измамниците и лековерните (и исплашени) гледачи. Тие не само што глумат дека го гледаат тоа што не постои туку и реагираат соодветно на „претставата“. Оваа игра на огледала станува уште посилен кога би ја замислиле меѓуиграта поставена на сцена во времето на Сервантес, кога и публиката би се нашла засегната од случувањата на сцената.

Токму последново нè наведува да заклучиме дека во *El retablo...* најдобро се забележува она што Хорбни го нарекува „комплекс драма/култура“. Преку сатирата, оваа меѓуигра нуди алатки за толкување на самото општество од кое таа произлегува, при што театарот и стварноста постојано се соединуваат и се разединуваат, во вечна игра помеѓу вистината и лагата, помеѓу стварното и фиктивното.

ЗАКЛУЧОК

Во рамките на своите театарски заложби, Сервантес се покажува како вистински иноватор со употребата на метатеатарските постапки што ги разгледавме во ова истражување. Повеќе од очигледно е дека тие постапки се вметнувани свесно, понекогаш за ушите на другите драматурзи, на театарските режисери и општо на учените, а понекогаш и за обичниот народ што доаѓал да ги гледа претставите. Пробивањето на сидот што ја дели сцената од публиката е само уште една во низата новини со кои Сервантес експериментира во својот театар и тоа го прави еден од пионерите на мотивот „светот како театар“.

⁹ Енгикс Барбер ги анализира мошне детално имплицитните и експлицитните книжевни и вонкнижевни референции во *El retablo de las maravillas* (Enguix Barber, 2015: 467–470).

Истражувањето покажа дека во драмското творештво на Сервантес може да се најдат сите пошироки и потесни метатеатарски постапки, и покрај тоа што не можеме сите да ги вклучиме во ова толкување (на пример, церемонијата во *La Numancia*). Како најсложени и најзрели дела во кои се применуваат тие постапки се издвојуваат драмите *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas* и меѓуиграта *El retablo de las maravillas*. Особено со меѓуиграта, Сервантес ја менува перцепцијата на гледачите, како за театарот така и за нивното окружување. Тоа, според нашата дефиниција на метатеатарот, е главната функција на секоја успешна метатеатарска постапка.

Библиографија:

- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Alborg, J. L. (1970). *Historia de la literatura española*, II: Época barroca. Madrid, Gredos.
- Arellano, I. (2003). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Canavaggio, J. (2003). *Cervantes*. Madrid, Espasa.
- Canavaggio, J. (2004). "El teatro". *Historia y crítica de la literatura española*, II: Siglos de Oro: Renacimiento. Eds: Francisco Rico y Francisco López Estrada. Barcelona: Crítica, pp. 639-646.
- Casalduero, J. (1966). *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos.
- Cazés Gryj, J. D. (2014). "Teatro dentro del teatro en los dramas de Cervantes". *Atlanta*, II/1, pp. 29-52.
- Cervantes, M. (1973). *Viaje del Parnaso*. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Castalia.
- Cervantes, M. (2016). *Teatro completo*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona: Penguin.
- Cotarelo y Valledor, A. (1915). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Enguix Barber, R. (2015). "Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*". *Lemir*, 19, pp. 447-474.
- Frese Witt, M. A. (2013). *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*. Plymouth: Fairleigh Dickinson University Press.
- Honig, E. (1969). "On the *Interludes* of Cervantes". *Cervantes: A Collection of Critical Essays*. Ed. Lowry Nelson, Jr. New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Hornby, R. (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*. London and Toronto: Associated University Presses.
- Kowzan, T. (2006). *Théâtre miroir: Métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle*. Paris: L'Harmattan.
- Maestro, J. G. (2004). "Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral". *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 81: 4-5, pp. 599-611.

- McKendrick, M. (2002). "Writing for the Stage". *The Cambridge Companion to Cervantes*. Ed. Anthony J. Cascardi. Cambridge: CUP, pp. 131-159.
- Pavis, P. (2008). *Dicionário de teatro*. Tr. J. Guinsburg y M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- Pavlović-Samurović, Lj. (2004). *Knjiga o Servantesu*. Beograd: Naučna KMD.
- Rej Asas, A. and Scvilja Arojo, F. (2009). *Servantes. Život i književnost*. Tr. Jasna Stojanović, Beograd: Ip Signature.
- Servantes, M. (2007). *Međuigre*. Tr. Jasna Stojanović i Zoran Hudak, Beograd: Itaka.
- Stojanović, J. (2011). *Špansko pozorište baroka*, Beograd: Filološki fakultet.
- Wardropper, B. (1955). "Cervantes' Theory of the Drama". *Modern Philology*, vol. 52, no. 4, pp. 217-221.
- Zimic, S. (1992). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.

Igor Popovski

CERVANTES Y EL METATEATRO

Resumen

Este trabajo supone un estudio de las técnicas metateatrales en las comedias y entremeses de Miguel de Cervantes. Tras una breve introducción a la obra dramática de Cervantes, procedemos a definir el concepto de metateatro y a resumir la clasificación de procedimientos metateatrales propuesta por Richard Hornby. La segunda parte del trabajo está dedicada al análisis de varias obras de teatro cervantinas para comprobar la presencia y el tipo de metateatro, con el fin de demostrar que sus obras dramáticas, al igual que sus novelas, han introducido novedades en la literatura española.

Palabras clave: Cervantes, teatro, metateatro

Клучни зборови: Сервантес, театар, метатеатар