Искра Тасевска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“

Филолошки факултет „Блаже Конески“

[iskra.tasevska@flf.ukim.edu.mk](mailto:iskra.tasevska@flf.ukim.edu.mk)

**ДРАМАТА *ЦРНЕ ВОЈВОДА* ОД МАРКО ЦЕПЕНКОВ КАКО ФЕНОМЕН ВО МАКЕДОНСКАТА КУЛТУРА**

**Апстракт:** Специфичниот развој на македонската литература од 19 век е засведочен и во нејзините следни етапи, особено на почетокот на 20 век, односно во периодот кој Миодраг Друговац го нарекува „нова преродба“. Во тоа време се појавува драмата на Цепенков, како надоврзување на една скромна традиција, која главно се исчитува низ делата на Јордан Х.К. Џинот и Војдан Чернодрински. Нашиот труд е насочен кон анализа на специфичното обликување на драмата во македонската литература, почнувајќи од сценско-дијалошките игри и карактеристичната битова тематика, па сѐ до обидот за градење на метаисториски драмски регистар кај Цепенков. Раскажувачкото творештво на овој македонски автор, кој во својата автобиографија на несекојдневен начин го претставува сопствениот лик, прекршувајќи го низ обликувањето на настаните, сосема јасно ни укажува дека станува збор за писател кој е иновативен и чии начини на творење треба да се разгледаат подетално и повнимателно. Цепенков е длабоко вкоренет во македонската културна традиција, чија автентичност и посебност е неспорна.

**Клучни зборови:** Марко Цепенков, македонската литература во 19 и почетокот на 20 век, драма, културен идентитет.

Творештвото на Марко Цепенков (1829-1920) претставува импресивен показател за специфичниот развој на творештвото на македонските автори од 19 век, кој е во голема мера условен од општествените превирања и промени. Дејноста на Цепенков се протега низ два различни периоди, ако го земеме предвид условното разграничување на дејноста на авторите кои творат во 19 век, односно во првата, втората и третата третина на 19 век. И покрај тоа што временски Цепенков припаѓа кон втората книжевна генерација (Поленаковиќ 1989а: 14-15), која твори главно во втората половина на 19 век, наречена уште и генерација на преродбеници и учебникари, хибридноста на неговото творештво оневозможува да се промисли неговата дејност во еден ваков контекст. Тоа е секако резултат и на неговиот долг живот, кој му овозможил интензивно да твори и во последните децении на 19 век. Ваквите определби се проблематични и кога станува збор за творештвото на Џинот, кого Поленаковиќ го смета за еден од претставниците на втората книжевна генерација, иако таа е, според неговите сфаќања, составена од „претставниците на романтизмот“. Доминантноста на оваа условно исцртана шематизација се согледува и преку фактот што творештвото на Цепенков во македонската наука е главно аспектирано од фолклористичка гледна точка, иако не е помало значењето и на неговото индивидуално творештво. Како што забележува Томе Саздов (1980: 129), песните на Цепенков, неговата автобиографија, „историската пиеса“ *Црне војвода* и портретот за војводата Стефо Николов-Скендер „се корисен прилог во писмената, печатената реч од перата на нашите луѓе“. Цепенковата дејност подразбира потреба од нужно промислување на неговата средишна позиција „меѓу *новите* македонски преродбеници, поврзувајќи ги двете епохи и предвестувајќи ја следната, во која делотворно се чувстуваат ефектите на Илинденското востание и културно-лингвистичката програма на Крсте П. Мисирков“ (Друговац 1990: 37). Неговата дејност како автор може да се промисли и во контекст на „периодизациската определба *од фолклорот кон книжевноста*“, која најјасно го изразува специфичниот развој на македонската литература во овој период, но и во врска со подлогата која ја создаваат карактеристичниот жанр за македонската литература од 19 век – беседата (словото) и неговите практикувачи (Тасевска Хаџи-Бошкова 2020: 377-378).

Цепенковата необична уметничка постапка нужно се согледува во врска со неговото чувство за „нијансирање на стилот спрема дадената ситуација“ (Конески 1967: 91), односно во функција на неговото специфично „изневерување“ на образецот (од фолклорот, но и од современиците). Таа истовремено го открива и начинот како низ свеста на авторот се преобликувала наследената традиција. Творештвото на Цепенков сведочи за мноштвото повеќенасочени релации, кои се осветлуваат низ пресекувањето на фолклорот и неговото индивидуално творештво, но и на црковната и апокрифната литература, од една страна и фолклорот, од друга. Како што забележува Тушевски (2009: 106-110), мошне се индикативни двата записи на Цепенков кои зборуваат за делењето на душата од телото, сметени во народните верувања, кои сведочат за популарноста на преписите од текстовите на Крчовски и Пејчиновиќ во втората половина на 19 век. Од една страна, записите на Цепенков се сигурен показател за начинот како „апокрифниот религиозен текст, бил тој на Крчовски или не, послужил како основа да се исплете нов народен текст“. Од друга страна, тие се и потврда за творечката постапка на Цепенков, која на некој начин ги помирува спротивставените гледишта (канонското и апокрифното) под превезот на динамичниот исказ, вдахновен од народната агонистичка природа на јазикот и изразот. Потврда за фактот дека јазичниот израз на Цепенков претставува повеќе од едноставна стилизација на наследениот вербален шаблон, односно говорен жанр (Бахтин 1986: 428-430) претставуваат неговите обиди за запишување на „условните, тајни јазици“, кои го поместуваат широкото подрачје на поимањето на вербалното кон нејзините лиминални појави. Во таа смисла, неговата проза е, во суштина, специфичен „метод“, како што вели Конески, кој ги илустрира можностите и богатството на јазичниот израз воопшто.

1. **Почетоците на драмското творештво во македонската литература**

Скромните почетоци на македонската драма и театар во македонската култура од 19 век се обележени со несекојдневната појава на Јордан Х. К. Џинот, кој со своите „драмски обиди“ (Поленаковиќ 1989б: 90), односно „сценско-дијалошки игри“ (Тушевски 2003: 371) го иницираше развојот на драмското творештво во македонската културна средина. Користењето на мноштвото асоцијации и реактуализации на античкото наследство, присутни во овие негови дела, ги оправдува поимањата на неговото творештво во духот на „инцидентниот псевдокласицизам“ (Сталев 2001: 109). Тој феномен се гледа како резултат и на влијанието на српскиот дидактички театар, особено во врска со дејноста на Јоаким Вуиќ. „За потребите на својот Књажевско-сербски театар, во Крагуевац, Вуиќ *посрбува* различни германски и унгарски театарски дела; од своја страна, пак, Џинот прави свои, *помакедончени варијанти* (...)“ (Друговац 1990: 48). Заднината врз која се исцртува појавата на творештвото на Џинот е првенствено природата на фоклорните претставувачки облици, како и неговото искуство од читањето на различните дела од црковната и световната литература на различни јазици (Шоптрајанов 1949: 56-119; Тушевски 2003: 377-386).

Зародишот на македонскиот театар коинцидира со појавата на градското училиште во Скопје, кое го организирал Џинот, откако бил повикан од страна на градските првенци да учителствува тука. Тоа се случува во 1848 година, кога при црквата „Св. Богородица“ Џинот го отвора училиштето „со настава на македонски народен јазик“ (Кантарџиев 1993: 74). Тоа го потврдува и искажувањето на Тодор Димитровски (2004: 355), кој ја објаснува природата на јазикот на Џинот со фактот дека тој суштински се разликува од оној употребен во неговото „Објавление“ во „Цариградски весник“, кој е очигледно рецензиран и стилизиран. Иновативниот модел на наставата кој го вовел Џинот се гледа од наставниот план на училиштето, кој го објавил најпрво во 1851 година во „Цариградски весник“, дополнувајќи го и унапредувајќи го во 1852 година. Дејствувањето на скопското училиште е директен предуслов за почетокот на творењето и изведувањето на драмолетките на Џинот. Со оглед на фактот дека недостигаат податоци во однос на определувањето на времето кога почнале да се изведуваат неговите сценски игри, замислени како училишни пиеси, Поленаковиќ (1989б: 113) заклучува дека тоа било „во 1851 г. и неколку години потоа“. Вклученоста на учениците во тие изведби, како и различните костими кои се употребувале, сведочат за разнообразноста на овој „театар“, во кој се влегувало бесплатно, но се собирало и одредена помош во форма на доброволни прилози.

Природата на дијалошките игри на Џинот, кои биле замислени првенствено како „разговор“ (што се гледа и од насловот на една од неговите драмолетки), се осветлува во поширокото подрачје на школската дидактика, која подразбирала изведување на поучителни дела со разнообразна содржина. Во нив се видливи, покрај поучителните, и исторските, митолошките, фолклорните и др. компоненти, што покажува дека Џинот се обидувал, преку формата на дијалогот, да ги доближи содржините кои несомнено биле потешки за совладување за учениците. Во тој контекст, оптовареноста на учениците и обемноста на наставната програма (Конески 1987: 10-11) индиректно ја објаснува неговата опседнатост со подучувањето на учениците дури и во пиесите, кои се одраз на зародишот на неговото литературно творештво, како одглас на Хорациевиот принцип за спојувањето на полезното и убавото. Драмолетката *Басња*, кој Поленаковиќ смета дека била наменета за децата од пониските одделенија, првенствено поради нејзината структура, покажува дека моралистичките тенденции кај Џинот се примарни и доминантни. Тоа се забележува како од поставеното мото на почетокот, така и од необичното жанровско упатување во насловот, што може да се разбере доколку се земе предвид влијанието од античкиот жанр басна и неговата достапност до помладите. Во таков манир е составен и почетокот на драмата (наместо формата на драмската дидаскалија). Линеарно отсликаните ликови служат за на крајот од текстот да се потенцира нужното отфрлање на мрзеливоста и лагата како непосакувани човечки особини. И покрај едноставноста, овој текст ја промовира важната инстанција за свесноста од паралелното постоење на „текстот и објектот“ (Ларсен и Естергард 1998: 116-117) , која не смее да се заборави кога станува збор за еден драмски феномен, во кој рецепцијата на изведеното дело е еднакво важна како и движењето по лавиринтите на значењето и интерпретацијата.

1. **Драмата на Цепенков како културен феномен**

Појавата на Цепенковата драма *Црне војвода* во 1903 година во весникот „Автономна Македонија“ коинцидира со крупните историски настани од тој период, како и со раните драми на Чернодрински (особено со драмите *Македонска крвава свадба*, *Зло за зло* и *Робот и агата*). Независно од фактот дали Цепенков се послужил, при составувањето на драмата, со народната песна за Црне војвода или самиот ја создал таа песна и вметнал еден нејзин дел во драмата, импресивен е фактот дека Цепенков создал „наполно завршено дејство“, и покрај необјавениот петти чин (Друговац 1990: 40). Воислав И. Илиќ забележува дека петтиот чин, и покрај тоа што е најавен во жанровското определување на текстот на почетокот, не е нужен ниту во развивањето на дејството ниту во неговото претставување, првенствено поради тоа што „со паѓањето на Ќучук Сулејмана, веќе нема што да се продолжува ни во себе ни во дескрипцијата“ (apud Тодоровски 2007: 304). Од гледна точка на развиеноста на дејството и ликовите, Тодоровски спори околу можноста да се зборува за вистински ликови во овој случај, иако се прави нивно суптилно нијансирање. Во еден од првите огледи за драмското творештво на Цепенков (од 50-тите години на 20 век), Јован Бошковски ја потенцира „острата опсерваторска дарба“ на Цепенков, која го води кон создавање на плејада од ликови кои се отсликани вешто, како претставници на одредена средина, иако драмата е во суштина „обична драматизирана хроника“ (apud Тодоровски 2007: 300-301).

Обидот на Цепенков да ја збогати наследената традиција на фолклорните облици и драмолетките на Џинот се согледува првенствено во неговиот потфат да се спротивстави на „силата на инерцијата“, која е доминантна во драмското претставување, како во однос на актерот така и во однос на драмското дејство (Руфини 1998: 92). Таа динамика на опозициите претпоставува суштинска сопоставеност на спектаклот (како феномен во општественото живеење на човекот) и драмското претставување, кој со своите облици и параметри ја потцртува разликата меѓу претставениот свет и светот на гледачот (Ларсен и Естергард 1998: 150). Цепенков тргнува од еден настан кој се случил во 1879 година во Прилеп, поставувајќи ја рамката на историското во драмата. Со тоа, дистанцата на прикажаниот свет од актуелниот момент е симулирана како на историски план така и во однос на претставените ликови, чии својства се проектираат и на заднината која се исцртува низ дидаскалиите. Во почетокот, дејството се сместува во куќата на попот Цеко во Прилеп, кој е жртва на злосторствата од Ќучук Сулиман. Иако на оваа драма ѝ се забележува недостигот од конципиран лик на учител, кој би бил носител на прогресивните стремежи, сепак Цепенков тоа го компензира со ликовите на двајцата свештеници (попот Цеко и попот Петре), кои претставуваат вистински духовни учители и се спротивставуваат на силата на злосторникот.

Исказот на попот Цеко постулира своевидна експозиција во дејството, која ги врамува останатите ликови, промислени како претставници на едно специфично општествено милје. Злосторствата на Ќучук Сулиман се основа за исцртување на ликот на хаџи Пано, кој се претставува како олицетворение на богатите (чорбаџиите), но и на Спиро Црне, како единствен избавител и спасител на народот. Дијалогот ја потцртува неможноста на народот да дејствува за сопственото ослободување поради сплотеноста на Османлиите со богатите луѓе од градот, како и со локалните ограбувачи, што кулминира со смртта на попот која е претставена наивно и делува како да е дополнително вметната во структурата на текстот. Тоа може да се забележи и во дидаскалијата која симулира брзо изнесување на телото на попот, со цел да се овозможи појавата на Спиро Црне на сцената. И покрај тоа што следната сцена изгледа како моментно да се надоврзува на претходното дејство (со оглед на фактот дека Спиро Црне се појавува додека собраните граѓани се сѐ уште во куќата на попот Цеко), исказот на хаџи Пано противречи на тоа. Тој факт може да се гледа како резултат од надвладувањето на раскажувачкиот стил на Цепенков, кој е надмоќен во однос на неговата драмска вештина. „Знаиш, брату Спиро, колкаф голем голем срам е за нас рисјаните, целио Прилеп е наскрбен за попа Цека. А пак кога умре попо, овде се најдофме и кога душа даде и ни остаи на Бога на душа, да му бараме крајо на тоа куче Сулимана, да го сотриме. Веруаш, брате Спиро, оти от коа умре поп Цеко, секоа вечер ми иде на сон и ме моли да му бараме крајо на тоа куче“ (Цепенков 1974: 106).

Мотивацијата на Спиро Црне да дејствува против насилникот, во драмска смисла (како дел од проаиресисот, односно изборите на ликот), се потенцира тројно. Од една страна, прво се истакнува навредата од Асан во анот кој, како што вели Цепенков, сакал „со бабаитлак“ да ги истера Спиро и неговите пријатели оттаму. Употребувајќи ја оваа лексема од турскиот јазик (babayiğitlik), која значи ’машкост, зрелост, храброст‘ (Türkçe-Sırpça Sözlük 1997: 96), Цепенков индиректно ја потенцира надмоќта на Спиро Црне, кој не го убива насилникот само поради тоа што во тоа време сѐ уште не се одметнал (односно не бил „качак“). Вториот поттик за дејствувањето на Спиро се однесува на формирањето на четата на Ѓорѓија Лажо и недостигот од војвода, како и на заштитата на Ѓорѓиевата посестрима, Тода. Третиот аспект на изборот на ликот да дејствува на соодветен начин се однесува на побратимот Славе и неговото страдање од Арнаутинот, кој му ја грабнал жената. Овој настан упатува и на Спировото прво директно соочување со злосторниците, што е повторно потенцирано повеќе преку раскажувачката вештина на Цепенков отколку преку дијалогот на ликовите. „Седнуаким агата, туку му излегофме од врбушките со голи јатаани (во истото време тргна Спиро нож и почна да му кажуа како го секол) и му застанафме пред него и зад него, та почна Славе да го суди за дека му ја зеде жената и оти сакаше да го сечи со ножо (...)“ (Цепенков 1974: 108).

И покрај елементите на стилот кои ја фаворизираат раскажувачката постапка, Цепенков не ја заборава агонистичката природа на фолклорниот израз (Ong 2002: 43), која овде е носител на драмскиот потенцијал. Тоа особено се забележува во втората сцена, каде се сопоставуваат гледиштата на граѓаните, од кои еден дел се поврзани со идеите и дејствувањето на Спиро (Коне, Ѓорче, Илија). Наспроти нив, се постулира ликот на хаџи Пано како еден од индиректните соработници во злоделата на Османлиите, кои се гледаат и како резултат на стравот на народот од бунтување и спротивставување. Ова постапка на црно-бело сликање на ликовите, чии својства ги согледуваме подетално дури во овој контекст, Цепенков ја користи во функција на историскиот момент кој е отсликан во драмата (незадоволството и нерешената ситуација на Македонија по Берлинскиот конгрес), како и во врска со актуелниот момент кога се појавува драмата. Така може да се објасни поширокиот идеолошки контекст за кој станува збор, а кој се согледува и низ сопоставувањето на автентичната, домашна, македонска културна средина и бугарската. Како пример за таквата споредба можат да ни послужат исказите на ликовите, преку кои Цепенков алудира на македонското движење на отпорот и влијанието кое се шири преку „дедо Славејковата“ газета.

Вториот чин е обележан со менувањето на местото на дејството, кое сега се одвива во селото Вепрчани, во куќата на селанецот Митре. Дидаскалијата нѐ информира за специфичната патријархална атмосфера, која е заднината врз која се исцртува советувањето на Митре и неговата сопруга Мара за начинот како да ја спасат ќерката Тода од злосторникот Ќучук Сулиман. Овој почетен дијалог на индиректен начин сведочи за поместената перспектива во семејните односи, бидејќи додека Мара се обидува да смисли начин како да ја спасат Тода, Митре се плаши за сопствениот живот, аргументирајќи го тој страв со фактот дека „живот е мила дури гледаат очите бело видело“. Тука на сцената за првпат се појавува Ќучук Сулиман, што Цепенков го потцртува низ специфична иронија. Имено, тој со својата свита „гордо влегува“ во куќата, барајќи ја Тода за негова сопруга, иако неговите својства, загатнати во додатокот (прекарот) кон неговото име упатуваат на неговата ништожност и незначителност. Вака потенцираните својства на ликот на злосторникот, кои се само загатнати во овој контекст, дополнително ќе се развијат во моментот кога ќе се случи неговата конечна пресметка со Спиро Црне. Ликот на Мара во овој сегмент е дополнително вариран преку нејзината храброст при соочувањето со насилникот, повторно наспроти плашливиот Митре, што кулминира со нејзината досетливост да ја напушти куќата, односно да избега за да ги предупреди останатите.

Цепенков тендира, во манирот на неговата раскажувачка техника, да постигне веродостојно отсликување на односите меѓу ликовите, а тоа е особено така во случаите кога се тие и културолошки поинакви. Така, низ дијалогот на Ќучук Сулиман и неговите придружници, Цепенков ја потцртува доминантната идеолошка страна на неговиот драмски текст, која се осветлува низ потенцираното злосторничко дејствување на дружината и нивната желба да ги покорат христијаните. На тоа се надоврзува и нивното размислување за значењето на комитството и одметнувањето на Спиро Црне и на останатите јунаци од четата, како и разоткривањето на начините како дејствува државната власт (главно, преку првенците во градовите и селата). Дијалошката природа на исказот и отворениот конфликт кој го загатнува Цепенков низ ликовите се забележува и преку потцртувањето на иронијата во зборовите на Даут, кој надвор од отсликаниот контекст употребува народна македонска поговорка за да ја потенцира главната идејна насоченост на Османлиите. „ДАУТ: – Пеќи, Сулиман-ага, да прашуам, емен, на каурин кој му праи добрина на ѓаоло му пали кандило. (Излегува)“ (Цепенков 1974: 117). Привидното смирување на насилствата со заминувањето на Ќучук Сулиман од селото само привремено го смирува драмскиот конфликт во функција на диференцирање на останатите ликови, меѓу кои јасно се осветлува и ликот на Тода.

Враќањето на дејството во куќата на Митре, каде сега се собрани родителите заедно со Тода, претставува основа за диференцирање на ликот на Тода, без да се заборави ироничното значење на заминувањето на злосторниците во потрага по Ѓорѓија Лажо. Цепенков во тој контекст го употребува прилогот „алајлем“ („Алајлем во Царевиќ, да го тепаат Ѓорѓија“), чие значење може да се протолкува двојно – во врска со именката од арапско потекло „ala“, со значење ‘шарен, величествен, прекрасен’, но и во однос на придавката „alaylı“, со значење ‘потсмешлив, ироничен’. Низ дијалогот на родителите и ќерката израснува ликот на Тода како девојка која е подготвена да го жртвува дури и сопствениот живот за да ги спаси родителите и селаните и да не биде одведена во туѓа средина. Во тој контекст се потенцира и јунаштвото на Мара, а Цепенков не заборава да го сигнализира премостувањето на патријархалните стереотипи преку менувањето на родовските и општествените улоги:

„МИТРЕ: – О, о оф, пусто останало, што ќе отепам јас Турчин.

МАРА: – Ако не го отепаш ти, Митре, па тој ќе те отепа, ја жиф на ражен ќе те печит.

МИТРЕ: – Оф, јас сиромав, нема чаре, ќе се умира, без дни. Оф мори ќерче, Тоде, како се запна тоа куче во тебе, да ни се запусти куќата?

ТОДА: (плаче) – Отруачка, тате, дајте ми да се отруам, за да куртулисам от тој проклет и вие живи да си бидите“ (Цепенков 1974: 120).

Појавата на Ѓорѓија Лажо во дејството уште еднаш го потенцира разлабавувањето на стереотипните општествени улоги, одолговлекувајќи го дејството од неговото кулминирање во сферата на исцртаните релации. Тука може евидентно да се забележи влијанието на раскажувачкиот манир на Цепенков врз неговиот драмски исказ, особено преку дигресијата во поглед на веќе искажаниот план за формирање на четата и договорот со Спиро Црне. Заминувањето на семејството на Митре во домот на Ѓорѓија овозможува дејството да се пренасочи кон селото Царевиќ во третиот чин, каде ќе биде формирана и четата на Спиро Црне. Таквиот премин Цепенков соодветно го мотивира, поставувајќи го дејството во куќата на Ристе коџабашијата (селскиот кмет), каде Камче протуѓеро раскажува како поминал неговиот престој во Вепрчани, упатувајќи на неговата директна средба со Ќучук Сулиман. Низ редењето на поговорките во исказите на ликовите, Цепенков ја потенцира народната мудрост и разумност, која однапред ги согледува последиците од злоупотребите кои непрекинато се случуваат. Таква е функцијата и на поместениот солилоквиј во овој контекст, во кој Ристе коџабашијата размислува за потребата од давање отпор кон злосторствата. Силата на идеолошката матрица на текстот, која го постулира огромното страдање на христијанското население, се согледува и низ синтагмата „диш параси“, со значење на ‘данок кој се плаќа дополнително’, на веќе постојниот данок, само поради тоа што некој е жив и мора да се храни (Аго 2006: 169). Во овој контекст, повторно, исказот на попот Петре претставува духовна идеја водилка за дејствувањето на народот, кое мора да биде насочено кон давање отпор и спротивставување на насилствата.

Создавајќи напрегната драмска атмосфера, Цепенков го дополнува солилоквијот на Ристе коџабашијата со фактичкото појавување на Ќучук Сулиман во селото Царевиќ, и тоа токму во неговата куќа, каде се собрани првенците и истакнатите селани. Соодветно на меѓучовечките односи исцртани во првиот чин, и овде повеќето од селаните се спротивставуваат на натамошните злоупотреби, како и коџабашијата. Наспроти нив е поставен чорбаџијата дедо Димо, кој е подготвен да даде „бели пари за црни дни“, само за да се избави од тиранијата. Ќучук Сулиман го нарекува него „ас раја“, во смисла на вистински покорен човек кој се однесува со почит кон авторитетите. Во тој контекст е и простувањето на делот кој дедо Димо не може да го доплати, што се дополнува со сликата каде Фејзо се заложува да им се даде рок од десет дена на селаните за да ја платат вергијата. Специфичното отлсикување на културолошката другост во овој контекст се потцртува преку мноштвото елементи кои се однесуваат на општествените практики во тогашната Османлиска Империја (земањето на пари под заем за да се плати вергијата, менувањето на значењето на „есамето“, кое овде се однесува на запишувањето на имињата на должниците и сл.). Од друга страна, тоа се прави и низ исказите на ликовите, кои ја отсликуваат динамиката на турскиот говорен израз („бегликчија-мегликчија“), како и преку калкирање на одредени синтагми со акцент врз нивното буквално значење („го распиуа“ со значење ‘го уништи, порази’, соодветно на „düşmanı bozmak“).

Создавањето на четата од јунаците е проследено со потцртување на значењето на жртвата од попот Цеко, кој го спречил одземањето на имотот кој го поседувал во селото и негово претворање во чифлик од страна на Ќучук Сулиман. Текстот тука ја потцртува идеолошката поента преку истакнување на фактот дека ниеден подвиг во отпорот против насилството не останува без резултат. Во овој контекст подетално се отсликува ликот на Спиро Црне, како човек кој не е само храбар туку и умен, поради што заслужува да биде војвода на четата. Така поставената сцена кулминира со благословот од попот Петре, кој низ трансформација на библиските зборови ја потцртува смислата на жртвувањето за сопствениот народ. „Е, честа нека ви е побратимството. Чуфте вие браќа што вели Ристос: нема поголема љубов и поголемо добро да си ја даи чоек душата своја за брата си. Верујте ми јунаци, оти и ако умрите, за народо, ич да не се жалите, оти вашите имиња ќе бидат прославени и на земјата и на небото“ (Цепенков 1974: 132). Во врска со навестените „лакрдии“, во следната сцена дејството се дополнува со доаѓањето на Мара и Тода кај Ѓорѓија, а низ вметнатите народни песни (меѓу кои е и „Плачот на Македонија“ од Цепенков) програмски се потенцира потребата од формирање на комитски чети како единствена можност за спротивставување на насилствата, кои им се случуваат на Македонците. Дијалогот на Мара и Спиро војвода ја потцртува мошне важната мултикултурна перспектива која е втемелена во начинот на живот на македонскиот народ, но и во нивниот светоглед. Оттука е јасно дека инсистирањето на вооружен отпор не претставува спротивставување на богатството од културни поттици, туку првенствено отфрлање на историските неправди и понижувања.

„МАРА: – Да сте ми живи и здрави, синковци, и Богородица да ве укрили и да ви поможи, да истребите тие крволочници и тие крстени ѓаоли, што нѐ предаваат.

СПИРО ВОЈВОДА: – Ишала, ако сака Госпо, Маро, сѐ ќе биди. Е, Ристе, сега изин дај ни, да си полежиме, оти многу седофме. Сега, како што ни рече преѓе, чуф не чуф, видоф не видоф (...)“ (Цепенков 1974: 136).

Во рамките на четвртиот чин, дејството се префрла во гората Рамна Бука, каде четата се договара и прави план како да го убие Ќучук Сулиман. Инсистирањето на Спиро да има предност во соочувањето со насилникот оди во контекст на истакнувањето на неговото јунаштво и сила. Страшливоста, која како општо место им се припишува на насилниците, го мотивира дејствтото во сцената каде Даут го раскажува сонот, во кој дружината на Ќучук Сулиман на симболичен начин била поразена од четата на Спиро Црне. Во таа смисла се контрастира пеењето на песната за Ќучук Сулиман (всушност за неговиот пораз), која во едниот случај ја изведува Фејзо (како поместување на доминантниот контекст), а во другиот Илија, по поразот на Ќучук Сулиман, со што се потенцира силата на дружината на Спиро Црне. Убиството на Ќучук Сулиман е презентирано на мошне детален начин, при што се става акцент на просторната сопоставеност на ликовите и на фактот дека тој плаче и нуди откуп за неговиот живот. Варирањето на проблемот на вината и нејзините последици се актуализира и преку поместувањето на центарот на насилството од Ќучук Сулиман кон останатите чинители од државната власт (кајмакамот и кадијата), што фрла светлина врз тогашните општествените односи и државната структура која ја губи својата функционалност во 19 век. Од друга страна, казнувањето на престапниците овде се нијансира и со спасувањето на Даут, кој како да е помилуван поради наивноста и стравот кој го покажува (илустриран низ неколку сегменти во текстот). Тоа создава драмска мотивација за префрлање на четата во Бугарија или Србија, каде јунаците треба да се засолнат додека не се создаде можност за нивно повторно префрлање во Македонија и спротивставување на злосторствата. На таков начин, Цепенков ја варира однапред поставената теза за создавање на историска драма во пет чина, иако тој факт нема одлучувачко влијание врз целината и завршеноста на драмскиот текст.

1. **Драмскиот текст како специфична моделативност**

Изведувањето на драмското дело, но и неговото едноставно читање активира и реактуализира мноштво компоненти од спектарот на психичкиот живот на човекот. Надраснувањето на едноставното раскажување на повеќепати слушнатата приказна низ структурата на драмскиот текст значи поактивно ангажирање на читателите/гледачите, од што произлегува нивното задоволство како ефект од претставениот човечки збор, кој се преформулира и претставува како доживеан. Ан Иберсфелд (1998: 301-307) укажува на неколку типови задоволства од драмскиот текст, кои се надоврзуваат на природата на имитацијата воопшто (прикажаниот свет како да „се натпреварува со стварноста“ и го вовлекува реципиентот до таа мера, што тој го доживува како стварен). Тоа истовремено значи дека во драмскиот текст секогаш постојат низа недофатливи елементи, кои бараат нужно повторување на изведбата (во смисла на гледање и/или слушање), како ефект од самата драмска ситуација. Во овој контекст, начинот како драмата се обраќа кон искуството (меморијата) на примачите е најсложениот процес, особено индикативен за текстот на Цепенков. Читателите го препознаваат она што е доживеано, но истовремено уживаат и во неговото „безопасно повторување“, кое значи реактуализирање како поправање или поместување на тежиштето на доживеаните настани. Цепенковата драма се надоврзува на една скромна традиција, која сепак сведочи за изникнувањето и преплетеноста на драмската ситуација со искуствената стварност, како матрица која овозможува да се чуе гласот на обесправените. Надоврзувајќи се на темите специфични за битовата драма во македонската традиција, Цепенков ја симулира референцијалноста на историскиот настан, како низ повеќејазичното конструирање на исказите на ликовите така и преку видливата мултикултурност, вградена во темелите на македонскиот граѓански живот.

**Користена литература**

Аго Актан 2006: *Турските јазични елементи во јазикот на Марко Цепенков*, Logos-A, Скопје.

Бахтин Михаил 1986: „Проблема речевых жанров“, *Литературно-критические статьи*, Художественная литература, Москва, 428-472.

Димитровски Тодор 2004: „Јордан Хаџи Константинов-Џинот и јазикот на Македонците (говорен и писмен)“, Гане Тодоровски, *Книга за Џинот*, Матица македонска, Скопје, 339-366.

Друговац Миодраг 1990: *Историја на македонската книжевност XX век*, Мисла, Скопје.

Иберсфелд Ан 1998: „Задоволството на гледачот“, *Теорија на драмата и театарот*, прир. Јелена Лужина, Детска радост, Скопје, 297-317.

Кантарџиев Ристо 1993: „Школството и просветата во Скопје од крајот на XVIII век до Првата светска војна“, *Годишен зборник на Филозофскиот факултет, кн. 20(46)*, Филозофски факултет, Скопје, 67-101.

Конески Блаже 1967: *За македонската литература*, Култура, Скопје.

Конески Блаже 1987: „Џинот“, Јордан Хаџи Константинов-Џинот, *Избрани страници*, 7-39.

Ларсен Свед Ерик, Естергард Ан Грет 1998: „Семиотика“, *Теорија на драмата и театарот*, прир. Јелена Лужина, Детска радост, Скопје, 109-179.

Поленаковиќ Харалампие 1989а: *Никулците на новата македонска книжевност*, Македонска книга, Скопје.

Поленаковиќ Харалампие 1989б: *Во екот на народното будење*, Македонска книга, Скопје.

Руфини Франко 1998: „Антропологија на театарот“, *Теорија на драмата и театарот*, прир. Јелена Лужина, Детска радост, Скопје, 83-108.

Саздов Томе 1980: „Марко Цепенков“, *Студии за македонската народна книжевност*, НИО „Студентски збор“, Скопје.

Сталев Георги 2001: *Историја на македонската книжевност I дел (Македонската литература во XIX век)*, Институт за македонска литература, Скопје.

Тасевска Хаџи-Бошкова Искра 2020: „Од беседа до актуелна полемика – македонско искуство“, *XLVI меѓународна научна конференција на LII летна школа на Меѓународниот семинар за македонски јазик, литература и култура Охрид, 23-24.8.2019 година*, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 376-393.

Тодоровски Гане 2007: „Марко Цепенков“, *Македонската литература во XIX век (2)*, Матица македонска, Скопје, 278-316.

Тушевски Ванчо 2003: *Јордан Хаџи Константинов Џинот (живот и дело)*, Менора, Скопје.

Тушевски Ванчо 2009: „Паралели кај Јоаким Крчовски и Марко Цепенков“, *Истражувања на македонскиот фолклор*, Менора, Скопје, 105-110.

Цепенков Марко 1974: *Одбрани творби*, прир. Гане Тодоровски, Македонска книга, Скопје.

Шоптрајанов Ѓорги 1949: „Библиотеката на Јордан Хаџи Константинов Џинот (придонес кон проучувањето на културната преродба во Македонија)“, *Годишен зборник на Филозофскиот факултет кн. 2*, Филозофски факултет, Скопје, 5-151.

Ong Walter 2002: *Orality and Literacy*, Routledge, London and New York.

*Türkçe-Sırpça Sözlük*, 1997, Ankara, Atatürk kültür, dil ve tarih yüksek kurumu, Türk dil kurumu.