

Модернистички тенденции во драмата *Болен Дојчин* на Георги Сталев

Д-р Трајче Стамески

Апстракт:

Овој текст ја разгледува драмата *Болен Дојчин* на Георги Сталев од аспект на нејзината иновативна уметничка постапка со која го продолжува модернистичкиот тренд во современата македонска книжевност од XX век. Во фокусот на анализата се драмските постапки со кои оваа „поетска“ драма на Сталев врши креативно прекодирање на теми и стилски варијации од богатото македонско фолклорно наследство конституирајќи на тој начин драмски дискурс со изразено модернистичка ориентација.

Клучни зборови: Модерна трагедија, Болен Дојчин, модернизам, поетика, фолклор.

Модернизмот, како иновативна уметничка логика, во својот стремеж за создавање апсолутно нови дела промовира теми и стилски варијации кои понекогаш се перципираат и како процес на бесконечна негација на „старото“. Понесени од култот за иновација и актуелност, модернистичките дискурси се профилираат како стриктен корелат на индивидуалистичкото рециклирање на минатото. Градејќи ги сопствените идејни и естетски парадигми како контрадикција и дисконтинуитет со традицијата, „новото“ прераснува во категорички императив на уметничката слобода. Модернистите ја доживуваат кризата на современите општества како културна или духовна, поради што начелата како потрага по автентичност и негување на култот кон индивидуалноста, се доживуваат како реакција на нехомогеноста на технолошко-економските, политичките и културните сегменти во општеството. За да постави една уметност одвоена од минатото, а која суверено ќе владее со себе си, модернизмот подеднакво ги третира сите поетички постапки: од промовирање на формата, стилот, па сè до скандалот и раскилот. Ваквите тенденции се посебно впечатливи во книжевноста, каде што се случуваат некои „драстични“ отстапки во однос на претходните книжевно-стилски формации: ослабува или се губи привилегираната позиција на сезнаечкиот наратор, се разбива линеарниот континуитет на раскажувањето, се преплетуваат стварноста и фантазмот, приказната се раскажува од индивидуална гледна точка или преку субјективно доживување на настаните од ликовите. Потрагата по автентична свест и неконвенционалност, резултира дискурзивното да му го отстапи местото на асоцијативното, мистичното, метафоричкото. А, стремежот за двосмисленост, алтернација на значењето, мултиплицирана фокализација, валоризирање на произволното, случајното, автоматизмот, хуморот, каламбурот, го прават поливалентно и флуидно естетското искуство. Во оваа нова констелација на идеи и сфаќања, несвесното и потиснатото, како елементи на модерната култура, стануваат клучни преносители на персонализацијата. Според Жил Липовецки, несвесното, сонот, неурозата, фантазмот, повеќе не припаѓаат на одвоени сфери, напротив тие се

обединуваат/се консолидираат во ентитетот „конституирање на несвесното“, чија интерпретација во „прво лице“ е невозможна без способноста за асоцијативност кај самиот субјект. (Липовецки 2011) Венко Андоновски алудирајќи на модернистичката релација: субјект-објект не потсетува на вечниот стремеж на уметноста кон вистината, „за задачата на уметникот да ја открие и тогаш кога е само во латентна состојба во објектот, да ја пречисти од баластот на елементарното и примордијалното и да ја сугерира со оној нов квалитет што може да биде само функција на креација, само на своевидно рекреирање спрема реалното.“ (Андоновски 1997: 56) Во повеќето случаи целта на писателот е да ја прикаже психолошката состојба на ликовите, да се „спушти“ во интимните, душевни пластови на своите јунаци, да трага по скриеното, таинственото, неизговореното. Зошто само така може да се „оправда“ вредноста и функцијата на книжевноста како првенствено хуманистичка, чија основна естетска функција е „ослободувањето на човечкото во човекот“. Ако, по дефиниција европската модернистичка книжевност се ориентира кон стремеж за иновации и оригиналност и се доживува како раскин и дисконтинуитет со традиционалните поетики, некои од делата во македонска книжевност со модернистичка ориентација покажуваат исклучително необична, би рекле парадоксална ориентираност кон минатото, сублимирана во коегзистенцијата на митското, архетипското и фолклорното. Во годините по Втората светска војна, ваквата тенденција е особено изразена во современата македонска поезија (подоцна се рефлектира и во прозата и драмата) во која се артикулира еден нов, модерен израз, метафорична експресија, но и стремеж за необична хибридизација на традиционалното и модерното, националното и универзалното. Обично, ваквата појава се објаснува со засилувањето на културниот плурализам кај нас, кој со актуелизирањето на фолклорното го продолжува континуитетот на традицијата и ги легитимира прашањата за националната посебност и културен идентитет. Според тоа: архетипското, митското, фолклорното, културната меморија, како носители на вредности кохерентни на вистината, стануваат важен топос на аспирациите на модерниот дијалогизам и стремеж кон универзалност во нашата модернистичка книжевност. За ваквите тенденции Милан Ѓурчинов со право смета дека: „Фолклорот, а заедно со него и митот и митскиот пристап во нашата уметничка литература, не треба да ги поврзуваме само со битот, туку и со можноста фолклорот и митот да станат функционална, а не декоративно-илустративна карактеристика на нашата прозна книжевност.“ (Ѓурчинов 1999). Овие размислувања ги иницираат прашањата за функционална прекодификација на традиционалните мотиви и топоси од нашето фолклорно наследство, кои во епохата на модернизмот различно се интерпретираат и идејно и естетски се адаптираат на новата книжевна стварност. Апсорбирајќи ги искуствата на европската модерна и на авангардните струења од првите децении на дваесеттиот век, во периодот по Втората светска војна повеќето македонски писатели во своите дела креативно ги модифицираат традиционалните теми на уснокнижевното творештво етаблирајќи ги во доминантен маркер за современа македонска литература и култура во поширока смисла. Во овој контекст, индикативен е драмскиот текст *Јане Задрозга* на Горан Стефановски со интенција за деконструкција на традиционалните фолклорни мотиви. Во оваа драма Стефановски ги реактуализира архетипските и митските елементи во фолклорот: преку амалгамирање на повеќе фолклорни форми (приказни, песни, изреки, поговорки, игрозборки и др.), тој артикулира композитен книжевен дискурс за сиптилна корелација на егзистенцијалните човечки проблеми и универзалната дихотомија меѓу доброто и злото. Појавата, пак, на драмскиот диптих на

Георги Сталев (*Болен Дојчин* и *Ангелина*) значи „влез“ на симболистичкиот израз во современата македонска драма, поради што овие драми се перципираат како парадигматично асоцијативни во користењето фрагменти од народните песни за Болен Дојчин. Цитатноста на фолклорниот прототекст и негово семантичко редизајнирање за идејните и естетските потреби на модернистичкиот дискурс се посебно функционални во драмата *Лепа Ангелина* на Благоја Ристески - Платнар, во која синтезата помеѓу фолклорната традиција и современиот драмски израз се консеквенци на жанровски и содржински, јазичностилски и композициски транспозиции на архетипската граѓа. Сите овие аспекти на интерлитерарноста во книжевниот текст, според Зоран Константиновиќ се елементи на реминисценции од оралната традиција и како такви отвораат можности за истражување на одделните аспекти на текстот што француските постструктуралисти посебно ги гледаат како архетекст (Ж. Женет, Ј. Кристева, Ж. Дерида, Ж. Лакан), интертекст (термин воведен од Ј. Кристева), метатекст (Ј. Лотман) или паратекст. (Петковска 2008: 133) Од посочените драмски дискурси во понатамошното излагање ќе се задржиме само на драмата *Болен Дојчин* на Георги Сталев поради нејзината иновативна уметничка постапка на креативно прекодирање на фолклорни теми и стилски варијации во драмски дискурс со изразено модернистичка ориентација.

На мамутски рог ги обесувам

гревовите што лежат

врз совеста изабена

и тежат... (Сталев 2002: 8)

Во кусиот осврт на творештвото на Георги Сталев, во *Историјата на македонската книжевност 20. век*, Миодраг Друговац смета дека „лирската драма“: *Болен Дојчин* (1971) е текст кој го актуелизира македонското минато преку легендарната предлошка. Според него овој драмски текст повеќе инсистира на состојби, отколку на драмски дејства, поради што ја извлекува констатацијата дека, Сталев е автор кој првенствено „лиризира, а не драматизира“ (Друговац 1990: 448).

Своевидна експликација на модернистички тенденции во драмата на Сталев дава и Воислав Јаќоски, според него Сталев создал модерна и современа драма така што ја „екстензирал“ смислата од навидум стар и познат мотив од народната песна, кон современ драмски текст, каде што мотивот стекнува понови, универзални значења и вредности и се дисперзира во комплексната симболика на културниот контекст. (Јаќоски 1983)

Интерпретирајќи го сложениот систем од знаци и симболи присутни во драмата *Болен Дојчин* на Сталев, Катерина Кузманова го посочува архетипот, како основен конструктивен модус на оваа драма. Таа во централниот мотив на „паднатиот“ јунак Дојчин го препознава семантичкиот потенцијал на архетипскиот митски јунак. Според неа, Сталев создава еден специфичен драмски текст во кој се комбинираат повеќе модели, а нивното продуктивно испреплетување се доживува како архетипска-митска слика. Од жанровски аспект за Кузманова е прифатлива синтагмата „поетски драми“ од причина што истите ги перципира како еден вид на „експериментирање со поетскиот начин на артикулација на драмскиот говор“, а во некои од елементите на поетскиот израз, таа ги

препознава допирните точки со мотивските и структурални форми на ритуалот. (Кузманова 2006)

Интересни се согледувањата на Мишел Павловски, кој суштината на гревот на Дојчин ја лоцира во неговата намера „преку еросот, да се обожестви, дотолку повеќе што тој, во неколку од варијантите, експлицитно им кажува на светиците дека целта на бакнувањето е еротска. Во овој дел, Павловски препознава свесна намера на јунакот „преку еротската врска со светицата сака да ја преземе на себе функцијата на машкиот бог, сака самиот себе си да се потврди како бог, со тоа што светиците ќе му бидат „љуба за љубење“. (Павловски 2004: 134) Според тоа изречената клетва од светиците треба да ја поништи желбата на Дојчин да се обожестви. Во тој случај клетвата, аналогно на неа и болеста на Дојчин може да се сфатат како неопходни елементи на иницијациско сценарио, без кое е невозможно стекнувањето божествен статус на јунакот. А, алтернативна можност за обожествување или симболично „ново раѓање“ на јунакот може да се реализира само преку смртта, која ќе настапи по три или девет години боледување. Меѓутоа смртта како посебна карактеристика на хероите во многу случаеви може да биде исклучително драматична. Како што истакнува Мирча Елијаде токму херојската смрт, ја потврдува и ја објавува нивната натчовечка природа. Користејќи го фактот дека речиси во сите митологии е запазена оваа пракса, за Павловски извршувањето на подвигот на Дојчин со кој се елиминира Арапот има двојна функционалност: тој претставува чин преку кој престанува потребата од физичкото, „земско“ постоење на јунакот, но, исто така со него се заокружува последната етапа од иницијацискиот процес на промовирање на неофитот преку смртта. (Павловски 2004: 135)

Матеја Матевски тематскиот избор во драмата на Сталев го поставува релационо: од народното предание кон народната песна и од митот кон историјата. Тој посочува дека оваа драма во себе носи „помалку преокупации на некои специфични народни и национални истражувања и додека се тие само назначени, ситуирани во еден објективизиран историски контекст, изразена предност му е дадена на човекот, на неговиот постојан копнеж по убавината и среќата и неговата зла среќа што го следи во виорот на една општа, историска, космичка и метафизичка вечна борба на доброто и злото. Третирајќи го мотивот на Болен Дојчин во неговиот незавршен, нестатичен вид Георги Сталев ни дава едно свое видување, со што овој голем мотив во нашето народно пеење низ вековите се збогатува. (Матевски 2002: 223)

Нада Петковска, се приклучува кон оние тврдења кои сметаат дека Сталев во својата драма применува слична стратегија на проширување или надградување на нови идеи и односи врз познатите настани од интертекстот. Според неа, „драмата претставува едно проследување на настаните што се одвиваат во свеста на Дојчина, кога после подвигот, чекајќи ја смртта што не доаѓа, уште еднаш ги извикува сите личности познати од песната, за да најде одговор пред сопствената совест за смислата на стореното. Трансформирајќи го мотивот за Болен Дојчин, Сталев создава драма за страдањата на човековата душа, во која е зафатен широк спектар на идеи за вредностите на животот, сомнежот во постоењето на истите, сомнеж во можноста да се победи злото. (Петковска 2008: 23)

Токму поради овие квалитети Петковска ја перципира драмата на Сталев како драстично отклонување од народната песна каде, како што е познато, нема простор за психолошко детерминирање на херојскиот лик. Во сличен контекст и Кузманова го

лоцира страдањето на Дојчин како последица на ослободувањето на својот таен, внатрешен свет. Според неа станува збор за метафизичка димензија во која трагичниот ритам што е сочинет од: Намера, Патос и Сознание ја претставува суштината или духовната содржина на драмата и решение на нејзината содржинска форма. Па, така парадоксот на дејството изразен преку формулата: *Ти знаеш и не знаеш дека да дејствувааш значи да страдаш* е во основата на чувствувањето на моралната промена кај Дојчин. За Кузмановска феноменот на борба во драмата во суштина има катарзична функција. Во соочувањето на Дојчин со побратимите-сенки крајната цел е очистувањето на гревовите преку смртта. Меѓутоа дијалогот со сеништата конотира и пошироко метафоричко значење, затоа што преку него треба да се проникне до некои подлабоки општочовечки вистини. Токму поради овој факт, не верува Кузманова, во голем број осврти оваа драма се доживува како монолог во чие средиште се поставени основните метафизички прашања за доблеста и моралноста. (Кузманова 2006: 116)

Во интерпретацијата на *Болен Дојчин* Матовски слично на Кузманова ја истакнува монолошка форма преку многубројните прашања за сторените убиства кои си ги поставува неспокојниот, духовно растревожен и осамен Дојчин во часовите пред својата смрт. Матовски на оваа пиеса гледа како на претсмртен кошмар на Дојчина во кој, тој низ конверзација со сенките на своите жртви, меѓу кои е и неговата сестра Ангелина (која во драмата се алтернира преку релацијата: сестра и сакана, сестра и жена), ги бара одговорите на својата измачувана совест: дали направил подвиг и справедлива osveta или убил по своја вина? Сепак, според Матовски убиството на пријателите е примарно мотивирано од Дојчиновата преголема љубомора. Во тој случај станува збор за субјективен агенс (Дојчин е посесивен за љубовта на Ангелина), кој како таков нема хуманистичка или алтруистичка природа (со убиствата на непријателите се обидува да го спаси светот од напливот на универзалното зло). Всушност личниот трагизам на ликот е последица на силната диспарантност меѓу формата и суштината на неговите уверувања, постапки и однесувања. Веќе во овие креативно-идејни постапки во драмата, Сталев врши драстично отклонување од митската, фолклорната и историската матрица и се свртува кон една онтолошка, философско-егзистенцијална и психолошка драма на индивидуата во модерниот свет, што може да се чита како изразена модернистичка тенденција.

Токму во последнава констатација е сублимиран сиот креативен влог на авторот да го промовира фолклорниот прототекст како клучен фактор за постулирање на современа драма. Иако, „поетската драма“ *Болен Дојчин* на Сталев, примарно може да ја читаме како еден вид „драмско продолжение“ на народната песна за истоимениот јунак, сепак овој драмски текст врши креативно семантичко редицајнирање на фолклорниот интертекст: прво преку контекстуализација на неколку клучни мотиви, а потоа преку нивна современа интерпретација и дискурзивна адаптација.

Во принцип, поетската драма се покажува како плоден дискурзивен терен за современа презентација на јунаците од народните песни кои, пак преку многузначноста на митските димензии инкомпорирани во нив можат непречено да се актуелизираат во даден временски момент. Всушност, станува збор за специфичен жанр кој инвестира во атмосфера, психологија, алузии, интроспекции, состојби на ликови, а не во нивни акции или функции. Сличен конотативен ефект се забележува и произлегува во/од драмските ситуации во *Болен Дојчин* на Сталев, поради што за овој текст може да говориме како за

драма на контемплација или *контемплативна драма*. Под овој детерминизам подразбираме драмски текст кој инвестира во интроспекција, полифоничност, мултифокалност и сл. Покрај овие доминантни конституенти на дискурсот карактеристично за оваа современа драма е и нејзината семантичка отвореност која се перципира преку можноста за постулирање на субјективниот глас на ликот кој е способен да воспостави дијалог со различните кодови на актуелната култура. И Михаил Бахтин ја поставува можноста за создавање на највредните или најпосакуваните облици на уметноста на јазикот во точката кога културата го губи своето митско чувство за единство, а се јавува нов глас кој инсистира да биде сослушан. (Лешиќ 2011: 180) Токму, во умешноста да се контекстуализираат фигурите на меморијата и да се трансформираат во симболички/метафорички говор за универзалните, но и за конкретните проблеми на индивидуата во современиот живот ние ги препознаваме темелните книжевно-естетски вредности на овие драмски текстови. Во драмата главниот предмет им припаѓа на ликовите кои говорат и нивните зборови често носат определено идеолошко разбирање на светот, како и нивната сопствена улога во него. Во таа смисла тие во одредена мера се и идеолози. Во оваа насока ние ја разбираме и комплексноста на ликот на Болен Дојчин од драмите на Сталев. Претставен како длабоко хуманизиран, во имагинарен дијалог со себе си, наспроти моралните дилеми и егзистенцијални прашања Болен Дојчин на Сталев есенцијално се разликува од прототипот од народните песни, кој по дефиниција е психолошки дефицитарен и идеолошки авторитарен.

Со изборот на авторот од почетната сцена да го постави Болен Дојчин во претсмртна постела, во состојба на длабока психолошка криза и страшна внатрешна пресметка, го конотира драмскиот простор, како обскурен и асоцијативен. Реципиентот нема дилеми дека сенките што го опкружуваат ликот се дел од неговите ментални проекции. Дојчин во часовите на претсмртно бунило се впушта во иманентна конверзација со мртвите побратими, неговата сестра Ангелина и Црната Арапина. Во тој случај, комплексната конструкцијата на ликот се моделира претежно на психолошко рамниште, преку метафизички конверзации и евокации на настани од минатото, кои во современиот контекст стекнуваат пошироки значења и пренесуваат универзални пораки. Ваквото „прелевање“ на значењето од текстот кон културниот контекст најдобро го илустрираат зборовите на самиот Георги Сталев. Тој на едно место го појаснува идејниот концепт на неговиот јунак Болен Дојчин истакнувајќи дека „станува збор за свртеност на уметничкиот збор против една широка категорија на контраетички, антиморални феномени од животот кои првин народниот пејач ги трансформирал во ликови, а денес современиот поет ги трансформирал во мисла во обик на идеја. Таков е случајот и со Болен Дојчин-своевиден мит за големината човекова, но и за големината на неговата трагедија.“ (Сталев 1999: 194)

Како што се забележува, од една страна, драмата на Сталев го претставува Болен Дојчин во неговата јуначка завршеност. Славното епско минато е само фантазам во неговата свест, додека во презентот на драмскиот хронотоп тој е целиот нурнат во контемплативна автоконверзација. Меѓутоа и покрај изразената психологизација на ликот, во неговиот профил сè уште се препознаваат траги од митолошката мисла и авторитативниот исказ. Дијалозите со сенките на мртвите пријатели се илустративен пример за ваквото тврдење, затоа што во сите драмски сцени ликот тендециозно му се спротивставува на говорот на Другиот и одбегнува рационално да ја согледа различноста

и промената. Ваквиот монолошки дискурс го доближува Дојчин до претставата за авторитарниот и тврдоглав карактер на митскиот јунак. Според тоа, неговото издвојување на преден план во драмата, кое влијае на распределбата на останатите ликови, исто така, може да се перципира како дел од стратегијата на конструирање на митскиот јунак. Сепак, фактот дека во драмата Дојчин е неподвижен, врзан за постелата, ја налага и логиката дека и битката што ја води е имагинарна и фиктивна. Во трансцеденталната потрага по оправданоста и смислата на сторените гревови, сепак одговорите до кои доаѓа Дојчин се поразителни. Токму од овие причини за Петковска ова дело се доживува „како драма на победениот човек, за немоќта човекова да разрешува некои клучни прашања во животот, зашто сè како да е подредено на една несфатлива логика на движењето на силите во светот.“ (Петковска: 23) Тоа значи, дека од друга страна, трансформирајќи го мотивот за Болен Дојчин, наспроти херојската основа на епската песна, драмата на Сталев прераснува во интроспективен дискурс за страдањата на човековата душа. Но, и парадигма за симултано егзистирање и конфротирање на идеите: за вредностите на животот, колебливоста за постоењето на истите, сомнежот во можноста конечно да се победи злото. Судбината иронично си поигрува со Дојчин: „*Сам себеси си се измамил едно чудо/ итот натчовекот во себе си го побарал!*“ На овој начин, сликата на современиот Болен Дојчин во осама и интимна пресметка со себе си во часовите пред смртта, стекнува и фигуративно значење на апсурд на човечката величина. За Ничеовскиот натчовек кој со зачудувачка брзина се наведува пред вистинитоста на сознанието дека, сепак на крајот е победен од стварноста. Целиот овој мисловно-емотивен и идеен склоп е вграден во комплексната конструкција на современиот Болен Дојчин кој, во драмата на Сталев, може да се интерпретира како сублимат на напластувањето на митските примеси врз нова историската личност, но супституирани со изразена модернистичка тенденција.

Со оваа драма Сталев ја трасира македонската лирска драматургија на сонот и јавето, митот и легендата, минатото и сегашноста. Во неа, преплетувањето на лирскиот и драмскиот дискурс се ефектуираат во креирање на модерен егзистенцијален хронотоп во идејна, психолошка и естетска смисла. Меѓутоа, со сопствената експлицитна антрополошко-философска тенденција, оваа драма примарно ја „исполнува“ и хуманата улогата на уметноста. Преиспитувајќи ги вредностите и критериумите на индивидуалниот и колективниот физички и духовен идентитет, таа самоуверено го артикулира иманентниот стремеж кон вистината. Очигледно, тука не е пресудна самата постапка на мигрирање на мотивите и експлоатирање на ликовите, напротив кративниот премин од народната епска песна со митско-јуначка содржина, во модерен драмски дискурс за лирско-трагична парабла за човековата судбина воопшто, меѓуостанатото, го издвојува Георги Сталев како автор кој меѓу првите во современата македонска драмска книжевност креирал *модернистичка трагедија*. Токму во овој контекст ние и може да говориме за теориско-терминолошка и книжевно-естетска спецификација на овие драми како модернистички.

Користена литература:

Андоновски Венко, *Структурата на македонскиот реалистичен роман*, Скопје, Детска радост; 1997;

Вангелов Атанас, *Литературни студии*, Скопје, Мисла, 1981;

Друговац Миодраг, *Историја на македонската книжевност 20. век*, Скопје, Мисла, 1990;

Ѓурчинов Милан, *Фолклорните импулси во современата македонска литература во Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на 20. век*, Скопје, МАНУ, 1999;

Јакоски Воислав, *Фолклорот во македонската драма*, Скопје, 1983;

Кузманова П. Катерина, *Ритуалот и драмата*, Скопје, Маска, 2006;

Lesic Andrea, *Bahtin, Bart, strukturalizam*, Beograd, Sluzbeni glasnik, 2011;

Липовецки Жил, *Доба Празнине (Огледи о савременом индивидуализму)*, Нови Сад, ИКЗС, 2011;

Матовски Матеја, *Драмите на Георги Сталев во Сталев Георги, Драми*, Скопје, Матица македонска, 2002;

Павловски Мишел, *Театарот и митот*, Скопје, МИ-АН, 2004;

Петковска Нада: *Фолклорните елементи во современата македонска драмска книжевност и нивната функција*, Скопје;

Петковска Нада, *Театарот и идентитетот*, Скопје, Панили, 2008;

Сталев Георги, *Драми*, Скопје, Матица македонска, 2002;

Зборник на текстови, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на 20. век*, Скопје, МАНУ, 1999.