

Трајче Стамески

Ресемантизација на фигурите на меморијата во драмата *Лена Ангелина* на Благоја Ристески - Платнар

Моделите отсекогаш претставувале дел од културно-историската практика. Рецепцијата на фолклорните модели, произведени во минатото во форма на стабилни семантички складирани податоци (топоси), честопати е во контрадикторна спрега со динамичката природа на самиот фолклор, чија основна карактеристика е токму променливоста. Меѓутоа, сфатени како традиционални елементи на повторливоста, како посебен облик на комуникација со минатото, фолклорните модели (топоси) честопати служат за актуелизирање на колективната меморија или за утврдување и препознатливост на колективниот идентитет.¹ Во таа смисла синкретичкото богатство од создавањето на фолклорни творби во поновите културни и историски контексти не го намалува влијанието на моделите (дискурси/сижеа/фабули), напротив со нивно актуелизирање секогаш одново се обновуваат врските со традицијата и културно-историското наследство, преку нив се актуелизираат и релациите со митовите и архетиповите или се пренесуваат универзалните вредности од прапчетоците.

Ликовите на Марко Крале, Болен Дојчин, Ангелина, Црна Арапина и др. како конституитивни елементи на топосот на уснокнижевното творештво и кои најчесто функционираат по системи на комплементарност или спротивставеност, во современата книжевност ги доживуваме како т.н. фигури на меморијата кои, како што вели Марија Ѓорѓиева, тие „упатуваат на поширок концепциско-концептуален спектар, кој ги мобилизира сите чинители во книжевната комуникација (и авторот, и текстот, и читателот).“² Честопати и функционирањето на текстовите во кои фигурите на меморијата се дел од стратегијата, може да биде проблематично, доколку не претпостават нужна соработка, доколку не ја побудат интерпретативната иницијатива или компетенција на

¹ Културната димензија на идентитетот според Баусингер е содржана во секоја општествена интеракција (усвојување на заеднички цели, вредности и норми).

² Ѓорѓиева-Димова Марија, Мнемотехнички импликации на топосот, *Philological Studies*, стр. 3

реципиентите: прво за препознавање на фигурите на меморијата, а потоа за актуелизирање на скриените можности и валентности на прототекстот.³ Од друга страна, пак, и самата меморија на писмото, како еден од можните начини за воспоставување на интеракција со прототекстовите, ги користи механизмите на интертекстуалноста.

Во овој контекст драмата *Лена Ангелина* (1995) на Благоја Ристески – Платнар го продолжува континуитетот во современата македонска драмска продукција, која својата темелна идејна инспирација ја црпи од ресурсите на фолклорно творештво и од примерите од македонската историја. Оваа драма, со ретки уметнички квалитети, е еклатантен пример за модерено препрочитување, рециклирање и ресемантизирање на нашето историско и културно наследство. Напишана во девет ненасловени сцени, секоја со воведна дидаскалија во која се дефинира драмскиот простор, оваа драма изобилува со сценски референции преку кои се откриваат ситуациите и се детерминираат карактерите како фигури на меморијата.

Во книгата *Театарот и митот* Мишел Павловски расветлува неколку клучни постулати во драмата на Платнар. Според него основната методолошка постапка во *Лена Ангелина* се состои во интенцијата митот да се демитологизира до ниво на реалистична приказна. И Милчин е на слично мислење кога вели дека Платнар ја транспонира митската структура во сегашноста, т.е. „преку митот и историјата се обидува да ги прочита, да ги побара и да ги најде темите кои го преокупираат денешниот човек.“⁴ Во принцип, овие констатации произлегуваат од херменевтиката на двојнокодираната структура на драмата: од една страна индикативна е намерата на авторот за симулирање на еден митолошко-пагански свет со сопствена идејна и философска концепција, но од друга страна драмските ситуации реферираат кон една можна, реалистична, конкретизирана и историска основа. Всушност, преплетувањето на овие два кода ја произведува естетската и семантичката композитност на драмата.⁵

³ Сфатена како (интер)текстуална соработка која што се остварува меѓу две дискурзивни стратегии/постапки, а не меѓу два индивидуални субјекта.

⁴ Мухиќ Ферид, *Поет на гевот и милоста, човекови*, во Ристески Благоја, *Лена Ангелина*, Скопје, Култура, 1996. стр.141

⁵ Веќе од почетната сцена самиот Дојчин укажува на можноста градот Солун да биде нападат од Либијците (градот од море е опкружен од непријателските војски кои се надеваат на поволен ветар за да дејствуваат), затоа тој е во потрага по мечот на Перун, цврсто убеден дека само доколку ги пронајде ќе може да ја отстрани опасноста. Со таква намера Дојчин

Темелната драматуршка идеја за својата трагедија *Лена Ангелина* Платнар ја реализира преку транспонирање на елементите од проширените варијанти на народните песни за Болен Дојчин речиси во изворната форма, но со јасна тенденција да ги дополни, прекодира „празнините“ меѓу клучните настани од топосот со своја интерпретација, поради што може да говориме за „драмска адаптација“ на епската песна. Во овој дел од нашата анализа ќе се обидеме да укажеме на два клучни генеративни аспекта на драмската постапка на Платнар: првиот се однесува на начинот на кој драмата го користи идејно-естетскиот потенцијал на фолклорниот прототекст и вториот, кој практично и природно се надоврзува на претходниот, произлегува од дополнителните авторски креативни ресемантизации кои дозволуваат овој драмски текст да се перципира/интерпретира низ објективот на постмодернистичките поетики.

Во драмата *Лена Ангелина* Дојчин е обдарен со „железна“ волја силно и недвосмислено насочена кон одреден објект на посакување, поради што и идејно наликува на концептот на трагичниот јунак во старогрчките трагедии. И за самиот Аристотел трагизмот подразбира специфично однесување на ликот со исклучителни, херојски атрибути, со високо развиена морална свест и голема физичка и психичка сила во момент кога треба да направи избор меѓу две алтернативи. Во суштина едната страна на изборот секогаш налага компромис со барањата на устројството на светот, чии чувари се боговите. Но, за јунакот ваквиот компромис обично значи чин на предавство на сопствениот карактер и доблест, затоа ликот ја отфрла оваа можност и ја прифаќа следната алтернатива која редовно вклучува страдање или пропаст. При тоа, не треба да заборавиме дека и во способноста да остане доследен на одлуката, која веќе еднаш ја донел се согледува исклучителната природа на трагичниот јунак. Во овој случај неизвесноста е содржана уште во експозицијата на драмата и се поврзува со неколкуте неуспешни обиди на Дојчиновите пријатели да го одвратат од намерата да не го сквернави светиот простор на црквата, но и преку неговото тврдоглаво одбивање да ги послуша дорбронамерните совети. Веќе тука е јасно дека станува збор за класична ситуација на игнорирање на судбинско предупредување пред некое големо искушение, но и на личен избор со

и неговите побратими, влегуваат во старата напуштена црква каде што, заштитничка е Света Недела и под белиот мермер го бараат: „знамењето Перуново. Којјето негово, веда недодржима и штитот негов, пред наезди непопустив“ Од композициски аспект во драмата меѓусебно се преплетуваат и надоврзуваат две приказни: едната која ги пренесува односите во кралскиот двор и другата во која се претставени судбините на Дојчин и Ангелина.

трагични консеквенци – типичен каузалитет меѓу елементите на топосот на старогрчките трагедии.

Од воведната сцена во *Лена Ангелина* видливо е инвестирањето во митско-паганската слика на јунакот. Дојчин е полн со самодоверба и беспрекорно горд на својата речиси бизарна исклучителност. Одлуката што ја носи ликот е субјективна и е целосен израз на неговиот јуначки карактер, а настојувањето авторитарно да ја спроведе до крај, при тоа занемарувајќи ги укажувањата на побратимите и светицата, потоа води кон дополнително соочување со деструктивните последици. Оваа ситуација го детерминира Дојчин како субјект што дејствува по свое непоколебливо убедување и слободна волја, меѓутоа, исто така демонстрирањето на силата преку насилното влегување во светиот храм е првата грешка на јунакот, иако направена во незнаење, таа е под силно влијание на логиката на трагизмот и јуначкиот хибрис: *„Во трста години, што е црква затворена, треста јунаци се пробрани се пробаа нејни вити двери да отворат. Никој не успеа, ниту жив од потфатот се избави. Ти кој си што ти се даде сал со лесен удар на десното колено оковите и штрангите, жапките и клучевите да ги строиши?“*⁶

Очигледно, во овој дел од драмата јунакот е целосно во состојба на заслепеност од сопствената величина, поради што не запира во намерата и провоцира нова трагична грешка артикулирана со чинот на обљубување на светицата: *„(И приоѓа и ја гушнува.) Нема казна пострашна од тоа да те лишат од љубовта, нар скинат од дрвото на семирот, да и се дадеш... Не тргај се, не бегај ми така, сето мое ткиво да те појми сака... И усните, од блаженството дното, подај ми ги. (Ја бакнува.)“*⁷

Повеќе немаме дилеми дека и во двете драмски ситуации Дојчин е осилениот и тврдоглав јунак, кој со своите непромислени и дрски постапки го предизвикува Божјиот гнев, поради што и ќе биде казнет: *„Готово е Дојчине, ти го испи отровот. Таму каде требаше да биде нектарот на сласта, до страста телесна што води, таму змијска плунка најде. (Дојчин паѓа превивајќи се од болка.)“*⁸

⁶ Ристески Благоја, *Лена Ангелина*, Скопје, Култура, 1996, стр. 14.

⁷ Исто, стр. 22

⁸ Исто, стр. 22

Казната за неморалниот чин е инстантна и индикативна, се чини дека болеста е последица на постапките провоцирани од тврдоглавиот карактер на јунакот, на неговиот потценувачки однос кон светоста на „непознатиот“ Бог, како и на неможноста да ги контролира сопствените страсти. Но, и покрај тоа се наметнува дилемата: дали сите овие двигатели се доволно силни причини за строгата казна од страна на боговите, со кои практично е понижена/повредена неговата херојска чест? Од митолошките дискурси е познато дека понижувањето на ексклузивитетот на јунакот е дел од стратегијата на казнувањето. Меѓутоа, постојат ситуации кога трагизмот на јунакот е однапред судбински предодреден, како што е случајот со Едип. Во драмата на Платнар, не е потребна посебна читателска компетенција за да се детектираат „длабинските“ врски со митот за Едип или со драмата *Цар Едип* на Софокле. Се разбира, тука постојат принципиелни разлики меѓу двете драми, но во суштина топосот е сличен. По серија од незнаења (непознатото потекло, убиството на Лај, женидбата со Јокаста), всушност Едип не е свесен за трагичните грешки. Фрапантна е неможноста на ликот за алтернирање на судбината. Судбинската предодреденост од пророштвото е толку силна, што Едип е однапред осуден на животен пораз: тој не само што е во незнаење, туку е и во перманентна потрага по сопствениот трагизам и уште повеќе на крајот се самоказнува (Едип е и убиец и детектив и судија). Како што спомнавме претходно, во случајот со Дојчин на Платнар трагизмот е мотивиран од индивидуален чин на обљубување на светицата, кој се толкува како постапка на сквернавење на светата хармонија, но и како дрско/примитивно предизвикување на Бога (кон кој, да се разбереме, Дојчин нема привилегиран однос, од причина што верува во спротивната политеистичка митологија), поради што и го навлекува неговиот гнев. Меѓутоа, во тој суров занес/екстаза/хибрис, Дојчин не е свесен за големината на Богот, а исто така дискутабилно е и прашањето дали воопшто Дојчин ја согледува можноста на казнувањето?! Дури, со болеста, тој ја препознава сопствената грешка, и сопственото место пред величината на Бога. Меѓутоа, во идеолошкиот код на драмата гревовите се консолидираат, почетниот грев повлекува нов грев, се активира клетвата, како силен прекогнитивен елемент на детерминирање на судбината на ликовите, така што и Дојчин и Ангелина немаат никакво влијание врз сопствените понатамошни постапки. Тие не се во состојба да управуваат со судбината, ниту пак, можат да ги избегнат нејзините катастрофални последици. Ресемантизацијата на фигурите на

меморијата во драмата кулминира преку проектирањето на контроверзната идеја дека „гревот со грев се искупува“, што ја навестува можноста за атрикулирање на еден од најголемите смртни гревови (инцестуалниот однос меѓу Дојчин и Ангелина), како енормно тешка казна за Дојчиновиот престап, но и како еден вид на можност за искупување на гревот. За да се запре Злото од пророштвото/клетвата, Ангелина мора да биде жртвувана. Меѓутоа, и покрај неприкосновената волја на боговите, во моментот кога дознава за пророштвото, Ангелина недвосмислено ја прифаќа саможртвата, која во овој случај добива нова димензија и се поистоветува со „чинот на дарувањето“. Иако, тука одлучноста, непоколебливоста и инстинктивното прифаќање на предизвикот на саможртвата за спас на колективот ја изделува хуманата димензија на Ангелина, сепак и во оваа ситуација, во нејзиниот психолошки профил егзистира мислата за неможноста за „бегство од проклетство“, која повторно ја депласира нејзината одлука и го фаворизира прифаќањето на суровата стварност како неминовност, како предодреденост, поради што и не може да се избегне. Тоа значи дека фатумот во драмските ситуации произлегува од парадигмата на човечката послушност, односно непослушност пред боговите: според овој топик, ликот на Ангелина е идејно и естетски поблизок до концептот за Јов, за разлика од Дојчин кој, како што спомнавме, покажува повеќе сличности со Цар Едип.⁹ Во тој случај Дојчин станува парадигма на секој активен принцип кој налага акција, дејство, за разлика од Ангелина, која во принцип се доживува како пасивна и потчинета на волјата на боговите. Една дополнителна експликација на симболичко рамниште ја генерира суштинската дистинкција меѓу двете идејни концепции во драмата на Платнар: едната, артикулирана преку јунакот кој не се повлекува назад, т.е. нема бегство и по цена тоа да води кон проклетство, наспрема онаа за жртвата, за која прифаќањето на проклетството е неизбежен дел од судбината. Меѓутоа, и покрај експлицитната идеолошка спротивставеност во одредени сегменти од драмата, саможртвата на Ангелина е дополнително мотивирана и од конкретна, прагматичка цел: градот Солун треба да биде спасен по секоја цена. Со ваквата постапка Платнар му дава на „забранетиот“ чин на Ангелина поинаква симболичка и универзална димензија, трансформирајќи ја од почетната улогата на жртва, во лик на спасителка. Таа прераснува во детерминизам од тип

⁹ Пророштвото кај Едип е примарно и тука судбината ги детерминира постапките на ликот, таа е однапред запишана во кодот на ликот, за разлика кај Платнар, судбината пророштвото се последица на грешната постапка на ликот.

на избраната која, преку гревот треба да го успокои божјиот гнев и едновремено да ја ослободи божјата милост за општочовечкото добро: „Значи јас сум таа избраната меѓу сите сестри, меѓу сите жени, вековите долги да ги спои и усклади во грев бескраен, грев што трае над времето...“¹⁰ Во суштина Ангелина ја осознава горчливата неминовност на судбината и долгот кон заедницата и затоа недејствително и свесно ја прифаќа логиката на саможртвата. Меѓутоа, и во ситуација кога таа е ставена пред „свршен чин“ кога мора недвосмислено да ја прифати зачудувачката логика на судбината „која ја обесчестува и понижува“, таа прави нешто необично, нејзината грешна љубов кон братот успева да ја издигне до исклучителни размери, преку „симболички чин на возвишени емоции“, како суптилен компромис меѓу еротското и етичкото. Затоа и нејзиното самоиницијативно и решително упатување кон постелата на Дојчин, како да е водена од некоја надворешна, „невидлива“ рака не го доживува ниту како срам ниту како „плач, страдање, лом умствен, низ лудило бладање, туку нежност очите што ќе ти ги засени и твојата спознаја за смртта ќе ја мени во љубовна спознаја.“¹¹

Очигледно е дека ликовите во сите овие ситуации се управувани од некој „повисок“ принцип, затоа и Дојчин е немоќен да ја спречи Ангелина во исполнување на намерата. Токму во оваа сцена Платнар го ресемантизира традиционалниот однос меѓу братот и сестрата од варијантите на народните песни.

Крајот на драмата, ги симулира финалните сцени од старогрчките трагедии (*Цар Едип* и *Антигона* на Софокле). Тројцата синови на Дојчин и Ангелина, кои по неговата смрт го обиколуваат светот потсетуваат/наликуваат на наследниците на Едип. Но, додека трагизмот е природно предодреден за Дојчин, жртвата на Ангелина се девалоризира: отфрлена и презрена од колективот, таа е проколната на бесцелно талкање. Јавното мнение/суд изедначувајќи ја нејзината „неморална“ постапка со смртен грев, всушност го верификува гревот, а фактички ја елиминира вистинската благородна и возвишена цел. По иронија на судбината Спасениот го казнува Спасителот: „О, суштество дивно, негибната чедност, ти наивно мислиш: за луѓето нема вредност тоа што ги спаси, родот твој дамна се гнаси од постапката. Та тоа е секогаш така меѓу дребните, меѓу оние ништи

¹⁰ Исто, стр. 64-65

¹¹ Исто стр. 88

што се духом, за спомен невредните: со сета душа саката, да ја мразат раката која од дното ги крена.“¹² Нејзиното каменувањето на крајот од драмата и симболички одговара на библиското каменување на грешницата. Иако, жртвата на Ангелина е од непроценлива вредност за колективот и е идентична со јуначката смрт на Дојчина, сепак на крајот таа е зачудувачки сурово отфрлена од „етичкиот“ кодекс на заедницата, непризнавајќи ја на тој начин „искупителна моќ на гревот“.¹³

Во овој контекст, Мишел Павловски е во право кога констатира дека Благоја Ристески во *Лена Ангелина* „ја презема митската матрица за врз неа да направи сопствена верзија на сторијата за Болен Дојчин.“¹⁴ Иако, композитот на ликот на Дојчин во драмата, кој е издигнат до степен на културен јунак, е последица на преземање и вкрстување на мотиви од повеќе културни и историски контексти, всушност, Платнар го конципира својот дискурс врз идејата за креативно „пополнување“, „дополнување“ и ресемантизирање на „наративните празнини“ од фолклорниот прототекст, што може да се толкува и како постмодернистичка техника на обликување на композиција/структура на драмски текст со помош на елипса. Во принцип, реализирањето на интертекстуалниот капацитет на *Лена Ангелина* е можен само во релација со проширените варијанти на народните песни за Болен Дојчин, поради тоа што тие ги „чуваат“ базичните елементи од топосот на трагичниот јунак: *незнаење, заслепеност, трагична грешка, препознавање, болест и страдање*. Но, од друга страна, јасната интенција на Платнар во центарот на случувањата да ја постави индивидуата, чија почетна самоуверена автоперцепција како последна инстанца, како издвоен субјект кој го користи правото на слободно управување по сопствена волја, потоа се прелева во перцепција на универзалните проблеми на стварноста, влијаат на рецепцијата на овој драмски дискурс како исклучителен пример за креативна ресемантизација и редицајнирање на фолклорниот топос.

¹² Исто, стр. 105

¹³ Драмата идејно функционира на максимата „од проклетство нема бегство“, оваа стратегија се репетира и врз судбината на Света Недела, која исто така е казнета од бог, затоа што во моменти на женска слабост пред исклучителниот јунак, дозволила да биде обљубена од Дојчин.

¹⁴ Павловски Мишел, Театарот и митот, Скопје, МИ-АН, 2004, стр. 139

И во конституирањето на односите меѓу останатите ликови Платнар користи слична стратегија. За разлика од карактеристичниот антагонистички однос меѓу Дојчин и побратимите во народните песни, во *Лена Ангелина* меѓу Дојчин и неговите пријатели (Жолта Евреина) се почитуваат традиционалните вредности на пријателството (доверба, верност, почит кон побратимот-пријател).¹⁵ Дестабилизирањето на односите со некои од пријателите настанува како последица на Дојчиновата болест и губењето на силата. Намалувањето на авторитетот на Дојчин, го зголемува апетитот за личните интереси (кралскиот престол) на Митре Поморјанче, кој инстантно се одметнува од дружината и се приклучува кон „високите“ кралски структури во заговор против кралот. Во овој случај Митре Поморјанче може да се нарече пријател на Дојчин во онаа смисла во која секој може да се нарече пријател на некоја славна личност. Сосема е јасно дека Дојчин отсекогаш се поистоветува со сопствениот успех и слава, но за Поморјанче да се посакуваат тој успех и слава значи да се посакува и позицијата која води до него. Од психоаналитички аспект „блискоста“ на Митре со Дојчин може да се толкува како желба за потајна идентификација со славната личност и со неговата доминантна позиција во заедницата. Но, во суштина ваквата идентификација, која е пред сè конкурентска, а со тоа и амбивалентна значи дека Дојчин во побратимот Митре имал скриен ривал кој потајно настојувал да ја достигне неговата положба и слава на обожувана личност. Меѓутоа, и покрај силно изразената тенденција, ненадејното враќање на излекуваниот Дојчин на сцената го спречува во реализирањето на неговите планови, а во драмата се враќа почетната рамнотежа на силите.

За Ферид Мухиќ, гревовите со кои се соочуваат ликовите во драмата се нужни, тие не можат да ги изменат, така што ќе се спротивстават на волјата на Бог. Но, нивната големина се состои токму во нивната способност и сила да ја издржат големината на гревот, да се соочат со трагичните консеквенци. Во таа смисла тие ја немаат онаа божествена моќ да ги изменат одлуките на судбината, но затоа стоички и недвосмислено се исправаат пред најголемите искушенија.¹⁶ Очигледно овие размислувања на Мухиќ се

¹⁵ Секако, композитноста на Дојчин артикулирана од неговата супериорна природа и исклучителен карактер го прави изопштен од средината и влијае на однесувањето на останатите ликови кои главно се консолидираат со неговата волја.

¹⁶ Исто, стр. 118

во духот на Аристотеловиот концепт на ананкаионот, според кој јунаците на Платнар се нужно соочени со судбинската неизбежност. Според тоа, во *Лена Ангелина* инцестуалниот грев е мотивиран од „повисок“ принцип, како неопходен услов за отстранување на клетвата од пророштвото и како еден вид на „откуп за предизвиканиот грев – сквернавењето на храмот и светиците.“

Драмата *Лена Ангелина* на Платнар е еклатантен пример на современа трагедија, која фасцинантно го хибридизира античкиот топос на трагедијата и парадигматичниот пример на Болен Дојчин од македонската усно книжевна и културна традиција. При тоа, не станува збор за едноставна интертекстуална соработка со прототекстот, напротив Платнар покажува силна уметничка свест за креативна ресемантизација и редијајнирање на фолклорниот топос за идејно-естетските цели на својот текст, а ефектот од ваквите процеси е драма со вонвременски уметнички квалитети.

Користена литература:

1. Бановиќ-Марковска Ангелина, *Интерпретативни стратегии*, Скопје, Ѓурѓа, 1999.
2. Dukat Zdeslav, *Sofoklo: ogledi o grckoj tragediji*, Rijeka, 1981.
3. Ѓорѓиева-Димова Марија, *Мнемотехнички импликации на топосот*, Philological Studies.
4. Еко Умберто, *Читателот во фабула*, Скопје, Култура, 2012.
5. Zirar Rene, *Stari put gresnika*, Novi Sad, Svetovi, 1989.
6. Павловски Мишел, *Театарот и митот*, Скопје, МИ-АН, 2004.
7. Ристески Благоја, *Лена Ангелина*, Скопје, Култура, 1996.