

# **СТОЈАНОСКА, АНА: ЧИТАЈКИ ГО КОНТЕКСТОТ – АПЛИКАТИВНОСТА НА НЕОИСТОРИЦИЗМОТ ВРЗ ДРАМИТЕ НА ГОРАН СТЕФАНОВСКИ**

Stojanoska, Ana, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Faculty of Dramatic Arts, professor.

## **Absztrakt**

A kontextust olvasva – a neohistorizmus alkalmazhatósága Goran Sztefanovszki darabjaira

Goran Sztefanovszki darabjaira azért alkalmazható a neohistorikus módszer, mert közvetlenül kapcsolódik mind a társadalmi, mind a geopolitikai kontextushoz. Minden műve vizsgálható a neohistorikus módszerrel, s ez arra ad példát, hogy hogyan lehet a kortárs elméletek alkalmazásával drámai művet elemezni. Goran Sztefanovszki darabjai, éppen a szerző immanens készítése miatt, szorosan kapcsolódnak a kulturális mátrixhoz: a szinkronikus modell (Stephen Greenblatt) logikai eszközként jelenik meg értelmezésük, periodizálásuk, sőt kivetítésük folyamatában. A dolgozat célja, hogy a módszer alkalmazhatóságát Goran Sztefanovszki drámáin mutassa be, az életműből vett lehető legtöbb példa alapján.

#neohistorizmus #drama #dramaelmelet #macedondrama #goransztefanovszki

## **Abstract**

Reading the context – the applicability of neohistoricism to Goran Stefanovski's plays

Goran Stefanovski's plays are subject to the neo-historical method because it is directly related to both the social and geo-political context. All the plays of his opus can be treated according to the neo-historical method and at the same time they are an example of how a dramatic opus can be analyzed according to the contemporary and current theory. Goran Stefanovski's plays, precisely because of the author's immanent urge, are closely related to the context, the cultural matrix and the synchronic model (offered by Stephen Greenblatt, the founder of the method) is imposed as a logical tool in the process of their interpretation, periodization and even projection. This paper is designed to show the applicability of the method in Goran Stefanovski's drama, through examples from most of his plays.

#neo-historicism #drama #theoryofdrama #macedoniandrama #goranstefanovski

## Неоисторицизмот и неговиот однос кон текстот

Неоисторицизмот е еден од актуелните интерпретативни методи во современата теориска мисла. Кон крајот на 20 век, неколку доминантни автори од САД, покажаа дека начинот на кој се третира историјата е веќе застарен и сам по себе стерилен. И не само историјата, туку и секој обид за истражување на уметноста, посебно на книжевноста, од аспект на дефинирање на времето и просторот во кој делото настанало, се покажа како несоодветен, испразнет од значење и со многу малку суштински карактеристики за тоа што всушност е предмет на анализа и на кој начин се третира истата.

Дијахрониското истражување само по себе не објаснува ништо, освен подредувањето на факти во некоја однапред дефинирана временска рамка. Затоа авторите на методот предложија да се користи начин на истражување и толкување кој ќе ги третира „малите наративи“ и поставување на контекст кој навидум не е поврзан со тематиката на делото што се истражува. Имајќи ја новокритичката школа како предок, постструктурализмот како отскочна штица, авторите на неоисторицизмот, поставија креативен, возбудлив, значаен интерпретативен метод, кој е толку амбивалентен што и самиот не може да се врами/ограничи во некој сувопарен термилошки однос. Методот, колку и неговите припадници да не сакаат така да го именуваат, го доби името *неоисторицизам/New Historicism*. За појдовна точка беше избран Мишел Фуко/*Michel Foucault* и неговите истражувања, а за доминантен автор се етаблира Стивен Гринблат/*Stephen Greenblatt* со неговите толкувања на ренесансата и животот на Шекспир. Всушност, во еден од своите есеи, Стивен Гринблат, го постави терминот *неоисторицизам/new historicism*<sup>1</sup>. Идејата од која тргнува секое истражување според Гринблат и другите автори на неоисторицизмот, е третирањето на културолошките феномени низ призмата на синхрониското истражување, а не дотогашното дијахрониско, кое е темел на секое историско истражување. Ова наметна да се третира контекстот од поширок опсег и да се вметнуваат навидум незначајните топоси кои го дефинираат времето, просторот и сите попатни обележја на предметот на истражување. Можноста што ја нуди овој метод се гледа во хибридниот пристап, збогатен со вметнување на повеќе разнородни техники на истражување. Бидејќи денешната теорија сама по себе наметнува мултиплицирачки однос во истражувањето и поставување на една содржајна, комплексна интерпретативна техника на читање/гледање на уметничкото дело, неоисторицизмот си постави свои методи на истражување.

Проучувањето на книжевното дело со помош на апаратурата зададена од авторите на неоисторицизмот, се базира на истражување, анализа, интерпретација на

---

<sup>1</sup> Имајќи предвид дека терминот е релативно нов, на македонски јазик, може да се сретне и како *нов историцизам* или *као неоисторицизам*. Според мене, попрактичен е терминот *неоисторицизам*, ако се земе паралела со другите нео-истични форми на разните интерпретативни или уметнички практики.

историјата, политиката, културата и околностите во кои е создадено книжевното дело. И тоа, не по некој однапред дефиниран редослед, туку наизменично. Ако може визуелно да се претстави начинот на кој функционира методот, тоа би било мрежа, комплексна повеќедимензионална структура која во својот центар го има уметничкото дело, а секој крак е поврзан со симултаното разбирање на истото низ целиот тој културен комплекс. Симултаноста е основна и единствена позиција на овој метод. Тоа го појаснува и Арам Весер-Harold Aram Veeseer, кога тврди дека секој чин на уметничка креација е ефект на мрежата од материјални практики. Или можеби е поточна, претходно наведената метафора на октопод, кој со своите пипала ги прифаќа сите можни аспекти на неговото проучување. Обидувајќи се да го третира искуството на неоисторицизмот, а притоа да и помогне во сопствената практика, антропологот на културата, Соња Ладен/Sonia Laden, ја дефинира критичката практика на неоисторицизмот како начин на книжеvnата историја чија `литерарност` лежи во носењето на имагинативните операции поблиску до површината на некнижевните текстови и кратко ги опишува некои од практиките на водечките книжевни особености и стратегии.”:<sup>2</sup>

1. Во воведот на книгата *Практицирајќи го неоисторицизмот/Practicing New Historicism*, авторите, Стивен Гринблат и Кетрин Галагер, упатуваат на тоа дека терминот сам по себе ја повлекува идејата за користењето на неоисторицизмот како метод. Како што наведуваат тие, прво тоа не е однапред дефиниран метод, туку е резултат на нивните претходни истражувања. Од моја гледна точка, токму тоа е она што го разликува неоисторицизмот од останатите дефинирани и потенцијални интерпретативни методи. Практиката го докажува неговиот *прагматизам*, а со самото тоа го етаблира за метод. За нив, неоисторицизмот не е „кохерентна, строго поврзана школа“,<sup>3</sup> повеќе се смета за збир на практики кои помагаат за полесно анализирање на уметничките дела. Намерно во овој труд, не се ограничувам на позиционирањето на неоисторицизмот како интерпретативен метод само на книжевните жанрови, туку сметам дека поради неговиот широк опсег и можноста што ја дава за темелна, но и густа/богата анализа/дескрипција, според поимањето на Клифорд Гирц, истиот може да се примени и на другите некнижевни уметнички форми.

Другата карактеристика на неоисторицизмот е заедништвото, начинот на кој мислителите од различни теориски школи пристапиле кон решавање на феноменот, а притоа, третирајќи ги соодветно неистомислениците, со константна, аргументирана, академска расправа. Она што треба да се нагласи, а го посочуваат и Гринблат и Галагер, правејќи една своевидна реминисценција за почетоците на феноменот, е тоа што американската ново критичка школа работи заеднички на

<sup>2</sup> Veeseer, Harold Aram. ed. 1989. *The New Historicism*. New York, London: Routledge, 1989, 1.

<sup>3</sup> Gallagher, Catherine. Greenblatt, Stephen. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000, 2.

тоа да го дефинира феноменот и истиот да го аплицира секој на својата област на истражување. Ова е една од ретките прилики во теориските расправи, да се поставува заедничката основа како почеток на формирањето на одредена школа, метод или научна практика.

Една од опциите на методот е и неговата комуникативност со повеќето културолошки дисциплини, па може да се забележи влијанието што го има врз современата антропологија, естетика, театрологија, социологија и културологијата, воопшто.

Поставувајќи го книжевното дело во центарот на истражувањето, неоисторицизмот ја покажува поврзаноста со контекстот во кој настанува и притоа го дефинира влијанието на контекстот во однос на делото. Ваквата практика помага и во разбирањето на другите уметнички форми, па затоа може да се говори за широката применливост на овој метод.

### **Алатките на методот**

*Богат опис/густа дескрипција*, терминот го етаблира Клифорд Гирц, во обидот да ја дефинира културата, поточно, работата на антрополозите. Тој поентира дека научната работа не е само во собирањето/колекционирањето на податоците, туку дека во начинот на кој тие се читаат, што тој го дефинира како *етнографија*. Етнографија е, наведува тој, „како да се обидуваш да читаш (во смисла на „конструкција на читање од“) туѓ манускрипт, избледен, полн со елипси, недоследности, сомнителни препораки, коментари и тенденциозен, но напишан во конвенционалните графи на звук, но во минливите примери на обликуваното однесување.”<sup>4</sup> Од ваквото читање на се што е достапно во процесот на реконструкција на уметничкото дело се создава таканаречената густа дескрипција.

*Контекст* е секогаш најважниот момент од истражувањето според овој метод. Тука треба да се постави не само општествен, туку и политички контекст. Третирањето на времето и просторот во кои едно дело настанало, помага да се разбере самото дело.

*Неоисторицизам*, најважниот термин за методот, накратко може да се дефинира како постапка/метод со која историскиот факт се трансформира во културолошки.

*Поетика на култура*, обидувајќи се да избега од теснотијата на термините и строгоста на разбирањето на неоисторицизмот како метод, Гринблат го воведува поширокиот термин *поетика на културата*. На тој начин сака да му ја прошири значенската рамка на терминот, а со тоа да го обезграничи, да го направи отворен.

---

<sup>4</sup> Geertz, Clifford. *The Interpretation of the Cultures*. New York: Basic Book Inc. 1973: 10.

*Синхронизитет* се наметна како логично решение во обидот да се систематизира делото во однос на контекстот во кој настанува. Паралелното, симултано разбирање на феноменот секогаш е богато со значење и треба само да постои доволно креативен теоретичар кој ќе може тоа да го изнесе во процесот на анализа на уметничкото дело.

### **Горан Стефановски и македонската драматика низ визурата на контекстот**

Во 1974 година, македонската драма и театар го сведочи можеби најпродорниот влез на еден драмски текст, поточно на една претстава, „Јане Задрогаз“ од Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски. „Јане Задрогаз“ е текст – провокација сам по себе. Иако е авторско дело на Стефановски, неговиот внатрешен текст е преземен од приказните на Марко Цепенков. Ако се знае дека во почетокот на седумдесетите години на минатиот век се за прв пат објавени Собраните дела на Марко Цепенков, веќе веднаш ќе ни биде јасно зошто младиот автор се решава за пишување на еден ваков драмски текст. Од друга страна, пак, македонската драма и театар во седумдесеттите години на минатиот век, ја дефинираат својата модерност и кокетирањето со постмодерната во корелација со светските, поточно западноевропските трендови. Контекстот е поставен на релација – постмодерен театар – интертекст – објавувањето на делата на Цепенков. Откако на почетокот на седумдесеттите ќе биде објавено десеттомното издание на собраните дела на Марко Цепенков, интересот за фолклорната и традиционална естетика ќе стане повеќе од очигледен во македонскиот театарски простор. Затоа и не треба да нè чуди, тоа што Горан Стефановски решава да ја напише својата прва драма составена од текстот на приказните на Марко Цепенков. Како своевиден куриозитет е тоа што драмската структура е авторска, но приказните се директно од Цепенков. Монтажирајќи ги во своевиден интертекстуален колаж, давајќи им ја номиналната драматуршка форма на постмодерната драматургија – фрагментарноста, Горан Стефановски со оваа драма ја отвора постмодерната драма и театар во македонската театарска практика. Меѓутоа, веќе следната драма, денес култната „Диво месо“ која е дел од овој избор, е напишана според сите постулати на модернистичката драматика. Тоа е објасливо затоа што македонскиот театар сè уште не ја има „изживеено“ својата модерна, но и тоа дека во драматиката на македонските автори е повеќе од еден пример, како еден автор ги истражува и пишува и повеќе од една стилска формација или изам. Македонската современа драма бележи различни појавности, во неа се сретнуваат и драми што припаѓаат на реализмот, егзистенцијализмот, футуризмот, анти-драма, експресионизмот и сл. Затоа во овој контекст ќе ги наведат само главните карактеристики на македонската модерна драма, потпомогната од истражувањата на професорката Лужина, во книгата *Македонската нова драма* (1996). Иако фокусирана на одредувањето на

современоста на македонската драма и нејзино теориско експлицирање, оваа книга го издвојува модернистичкиот елемент на македонската драма. Во поглавјето „*Како се калеше модерноста*“: македонска драматургија 1945-1957, Лужина го дава одговорот за промените во македонската драма и театар, а со тоа создавањето на основата за појавата на модерната драматика. Таа ги наведува сите драмски текстови од македонски автори што ја третираат патеката за отворање на можностите да се создаде македонско модерно драмско писмо, што ќе го направи драмата на Коле Чашуле „*Вејка на ветрот*“.

Македонската модерна драматика исто како и светската се одликува со неколку важни елементи кои треба да се истакнат и во оваа прилика: *оригиналност, авторство, комплетно затворена драмска структура, поделба на сцени, голема тема (голем наратив), создавање на амбиент, драмски ликови – карактери, психологизација на ликови и надеж*. Во модерната се нагласува авторството, се препознава авторот според неговата поетика и естетика, се акцентира неговата оригиналност, како во стилот на пишување, така и во изборот на темата што ја прикажува. Тоа е најчесто некоја голема тема – семејство, љубов, животни прашања, историски и национални проблематики, идеализација и идеологија и сл. Драмската структура и цврсто затворена и се драмските етапи го следат аристотелијанскиот модел. Дејствието е поделено на сцени, не на чинови. А ликовите се структурирани низ самото дејство. Тоа подразбира и формирање на ликови - карактери, кои доминираат со драмското дејство и чија психологизација е одлично разработена. На крајот од драмата, како и во секоја модернистичка драма, постои надеж, која е имплементирана во развојот на некој од ликовите. Сите овие елементи на модерното драмско писмо ги сретнуваме во драмата „*Диво месо*“. Препрочитувајќи ја од денешен аспект, имајќи ги предвид сите постановки на истата, од праизведбата во 1979 година, на сцената од Драмски театар – Скопје, во режија на Слободан Унковски, па се до последната, која е своевиден омаж на режисерот Александар Поповски за праизведбата од 1979г. на својот професор Слободан Унковски, треба да се нагласи дека оваа драма е повеќе од актуелна и во денешниот општествено – политички, но и културен контекст. Ако се направи едноставен преглед на сите режии на неговите драми се издвојува името на режисерот Слободан Унковски. Задачата на секој театролог е да ги искористи сите факти што се поврзани со еден театарски феномен.

Во овој случај во македонската театарска практика не може да се одвои врската меѓу драмскиот автор Горан Стефановски и режисерот Слободан Унковски. Режисерот Унковски во првата книга „*Собрани драми*“ на Горан Стефановски,<sup>5</sup> пишувајќи еден автентичен, интимен и луциден предговор на изданието, ја нагласува токму нивната поврзаност дури и во прегледот на драми што самиот ги режира, во делот што го нарекува „*Претставографија*“. Од излистаниите

---

<sup>5</sup> Стефановски, Горан. *Собрани драми, книга прва*. Скопје: Табернакул, 2002.

четиринаесет драми во прегледот, тој има режирано осум („Јане Задрогаз“, 1974; „Диво месо“, 1979; „Лет во место“, 1981; „Дупло дно“, 1983; „Тетовирани души“, 1985; „Кула Вавилонска“, 1989; „Чернодрински се враќа дома“, 1990/91 и „Сараево“, 1992/93). Драмата „Чернодрински се враќа дома“, Горан Стефановски му ја посветува на неговиот (како што самиот го нарекува) режисер Унковски. За оваа релација е пишувано многу пати, меѓутоа најпрецизно е поставена во книгата „Тој и тие“ на театарската критичарка и публицистка Лилјана Мазова „Тој и тие, театарски сложувалки“ (ФДУ, 2003). Таа ја објаснува оваа релација давајќи преглед на сите нивни заеднички соработки, поентирајќи дека „Театарската сложувалка Стефановски – Унковски, за свое време ја има 1980 година. Меѓутоа и многу потоа, сè до податокот од онаа анкета за најдобра претстава на македонскиот театарски простор во 20 век, кога токму „Диво месо“ е прогласена за најдобра и таква останува во меморијата на театарската историја“.<sup>6</sup>

Горан Стефановски и Слободан Унковски ни ја оставија во наследство „Бушава азбука“ една од ретките телевизиски серии кои ги обележаа и младоста и детството на голем број генерации. Во воведниот дел од книгата *Собрани драми* од Горан Стефановски,<sup>7</sup> пишувајќи за нивната заедничка креативна соработка, на својот луциден и минуциозен начин, режисерот Слободан Унковски, пишува за начинот на кој го запознава младиот автор, за неговото пишување драми во текот на летото, помагајќи ни нам, на читателите и интерпретаторите на неговите драми во дефинирањето на контекстот. Меѓутоа, една од најубавите анегдоти што ја има напишано е таа за *Диво месо*. Стивен Гриблат во своите есеи постојано ја посочува улогата на анегдотата во процесот на третирање на уметничкото дело според овој метод. Иако смета дека дотогаш науката арогрантно ја игнорира анегдотата, сепак секоја анегдота, секоја мала приказна пополнува дел од празнината на уметничкото дело што го создаваме. Оваа анегдота повеќе раскажува за пробите на претставата *Диво месо*, но тоа не треба да се занемарува, затоа што процесот на соработка меѓу тој режисер и тој автор е една од најкреативните во македонската театарска практика<sup>8</sup>. Дека тоа функционира на тој начин, докажува и критичарката Лилјана Мазова, во претходноспоменатата книга *Тој и тие*. Нејзиниот есеј за соработката на Горан Стефановски и Слободан Унковски е напишан како своевидна приказна, полна факти, поради нејзиното сведочење на скоро сите нивни заеднички соработки. Таа пишува дека „денес Горан вели „мојот режисер Унко“, а во режисерскиот опус на Унковски најголемо место заземаат претставите (и како бројка и како режисерски идентитет) работени по драмите на Стефановски. Горан на својот режисер Унко му ја

---

<sup>6</sup> Мазова, Лилјана, *Тој и тие, театарски сложувалки*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Факултет за драмски уметности, 2003, 80.

<sup>7</sup> Стефановски, Горан. *Собрани драми, книга прва*. Скопје: Табернакул, 2002.

<sup>8</sup> Види: Горан Стефановски *Собрани драми, книга 1*, 12-14.

посвети и драмата *Чернодрински се враќа дома*.<sup>9</sup> *Диво месо* не може да се анализира само како драмски текст, независно од мрежата контексти околу него, а најмногу од неговата праизведба на сцената на Драмски театар – Скопје, 1979г.

И *Диво месо* има модерна структура, подредена во седумнаесет сцени, затворена по својата форма, во т.н. според авторот „геврек драматургија“. Авторот ја жанрира како театарска пиеса. Драмскиот простор и време се одредени од почеток. „Се случува во Скопје, непосредно пред II светска војна“.<sup>10</sup> Во фокусот на дејствието е семејството на Димитрија Андреевиќ, педесет и петгодишен, бивш сидар, инвалид, неговата сопруга Марија, нивните три сина (секој со својата приказна, потсетувајќи на трите синови на Ное или оние Карамазови од познатиот роман на Достоевски, во релација со постмодерната и сите однапред раскажани приказни), снаата од едниот син, амбициите на средниот син и револуционерната промисла на најмладиот. Центарот на тој свет е Дебар маало, домот на Андреевиќи поставен како утописка точка во амбициите на странската компанија за која работи средниот син, да ја урне куќата и изгради нешто сосема ново на тоа место. Символиката на домот, инвалидизираниот и неподвижен столб на семејството, е повеќе од очигледна. Но, тоа не ја прави драмата монотона, туку напротив, во духот на модернизмот помага за полесно детектирање на замрсените односи и уште поголемата акција што од оваа драма создава едно современо, интересно и уникатно дело. Во годината кога е праизведена, на самиот крај на 1979 година, *Диво месо* покажува нова естетика и на кој начин треба да се развива македонската драма и театар. Драмата има добиено голем број награди, по фестивалите и во Македонија и во тогашната СФР Југославија.

„Лет во место“ (напишана 1981, праизведена 1982) нашироко го дефинира контекстот, но и поттекстот. Со посветата „Овој текст го посветувам на моите познати и непознати претци“, самиот Стефановски прави контекстуална одредница. Таа драма е актуелна и денес исто како и во времето кога е напишана. Во духот на модерната, насловот е изваден од реплика на текстот. Исто како и „Диво месо“ реферира на нашиот идентитет и семеен и општествен. Во „Лет во место“ тоа е поизразено, посебно преку лајтмотивот на драмата – *може да ги премачкате фреските, ама пак ќе се појават на површина*. Сместена во некој град во Македонија во историски релевантната 1878 година, дејството го создаваат двајцата браќа Михајло и Евто (не случајно насловени така, ако се има предвид дека Михаил и Ефтихиј се првите фрескописци од Македонија, чие фрескосликарство е познато од 14 век) и проблемот со соседите (од микро на макро ниво се проблематизира до денес актуелната тематика – македонскиот идентитет и вмешаноста на соседните земји) Кир Панајотис – грчкиот трговец,

---

<sup>9</sup> Мазова, Лилјана. *Тој и тие, театарски сложувалки*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Факултет за драмски уметности, 2003, 117.

<sup>10</sup> Стефановски, Горан. *Собрани драми, книга прва*. Скопје: Табернакул, 2002, 82.



Господин Остоиќ, Србин и Господин Велков, бугарски поп. Конструирани во 15 сцени поделени во 2 дела, Горан Стефановски оваа драма ја развива слично како и „Диво месо“, вметнувајќи ги основниот конфликт и личните, интимните конфликти на сите протагонисти. Мајката на двајцата браќа, Султана, на сличен начин како и Марија во „Диво месо“, но и како скоро сите мајки во неговите драми (за ова би требало да се направи комплетно нова театролошка/ драматолошка студија) функционира на еден лунарен, сомнабулен начин, мешајќи ги сонот и јавето, реалноста и фантастиката, задоена меѓу верувањето и вистината. Кратките реченици што небаре го сечат згуснатиот емотивен профил се препознатливи за оваа драма. Колку и да зборуваат многу ликовите и колку да е меѓу разумот и сонот, кај некои од нив, вистината што ја кажуваат, меѓучовечките односи, речиси боли како исекотина од најостар нож. Големината на драмскиот автор Горан Стефановски се следи токму во нив.

Напишана после само една година од „Лет во место“, драмата „Хај – фај“ (жанрирана од авторот како „театарска мутација“) ја превртува сликата и за домот (за разлика од „Диво месо“) и за општеството (за разлика од „Лет во место“), кондензирана и во начинот на опишување на просторно-временската рамка („Дејството се случува“) и во начинот на создавањето на драмското дејство. Во 1987 година, режисерот Владимир Блажевски според оваа драма ќе го снимат и филмот со ист наслов, кој добива голем број награди на повеќе фестивали. Хај – фај што е всушност кратенка од High fidelity, во превод „висока вредност“, говори всушност за сите изгубени и вредности и верности. Во реалистичниот просторен амбиен на тогаш современиот дом, се запознаваме со враќањето на шеесетгодишниот Борис, после пет години затвор, во станот каде што живеел, а сега е тука неговата ќерка Соња и нејзиниот син Матеј (кој живее во станот на дедо му, во никаков однос со мајка му), еден Арап, Американец и Русин. Сцената потсетува на американските модернистички драми од шеесеттите години на минатиот век, во кои реалното се меша со надреалното. Репликите се остри, директни, прецизно сликајќи го и распадатото семејство и распадатите вредности. И сето тоа проткаено со музика која е своевиден невидлив лик (тоа и не треба да не чуди, Горан освен што е познат по својата работа и уметност, познат е како автор на некои од легендарните стихови на песните од култната група на неговиот брат Влатко „Леб и сол“ – ова семејство за родители ги има неверојатниот, луциден, театарски паметен, модернистички режисер Мирко Стефановски (благодарение на неговата режија на претставата „Вејка на ветрот“ во Прилеп, 1957 г., македонскиот театар ја отвори модерната) и Нада, мајката, сензибилна, вонредна актерка). Музиката е проткаена, скоро невидливо и во „Дупло дно“ (1983) поднасловена со музиколошка семантика како „театарска пасија во три става и кода“, која истовремено го покажува растот на драмскиот автор на „Јане Задрогас“ во сериозен писател, што театарот го користи, меѓудругото и да ја поправи, постави под прашање не само театарската, туку и

општествената јавност. И покрај направената поделба во три става и кода, авторот дава напомена да се игра во еден дел без пауза. Таквата намера е повеќе од јасна, ако се има предвид, тематиката и начинот на кој е напишана. За разлика од временско – просторните топови во претходните драми што кореспондираа со одредено време и зададен простор, оваа драма е напишана различни временски периоди од блиска иднина, како што напоменува авторот, 1999 година, во една антиутопистична, постапокалиптична состојба, сместена во скривница од бетон, тешка метална врата, низок таван, задушна атмосфера, во првиот став со поднаслов уметност, во блиско минато, 1911, во вториот став, насловен лудило и третиот став (револуција) во блиска сегашност 1983г. Тука се „чита“ и/или „гледа“ моќта на Стефановски да создаде атмосфера, типично модернистичка постапка, да ја направи сцената емотивно и сензитивно силна и моќна, да им обезбеди на протагонистите и аудио-визуелен амбиент кој уште повеќе ќе ја засили експресивната слика. Триесетгодишниот Јаков, уметникот како што се претставува, неговата потрага и потреба по поинаквото, вистината, директното, на крај и револуцијата, за да ги собере во завршната кода сите тие на театарската сцена, Божо и Параскева, министерот за култура и книжевник и неговата сопруга, низ разните временски периоди фокусирано го деструираат и деконструираат системот и вредностите. На крајот од драмата, автореференцијално и кон својата поетика и кон оваа драма што ја развиваше низ трите става, авторот дава своевиден (постмодернистички) коментар. Впечатокот е силен, доминантен, тектонски изместувајќи го секое наше (читателско и гледателско) очекување, кулминирајќи со тресок, на комплетно овестување. Горан Стефановски е исклучително моќен драмски автор. Силен во изразот, со однос и кон себе и кон светот што е околу него, затоа и овие драми може да се читаат и препрочитуваат постојано и да бидат и денес актуелни исто како што биле и во мигот кога се напишани.

Од „Сараево“, преку „Баханалии“ (1996) по мотиви на „Бакхи“ од Еврипид, па се до последните драми, драмското писмо на Стефановски, логично се развива поинаку. Причините се многу. Пред се, општествените и личните/емотивните (војните во поранешната СФРЈ, преселбата во Англија, на пример). Преминот од едната на другата страна, од современото, модернистичко драмско писмо, до еkleктичниот, постмодернистички ракопис се навестува уште во „Гетовирани души“ (1985) и „Чернодрински се враќа дома“ (1990/91). Логично е да продолжи со „Баханалии“, претстава напишана за копродукциска изведба, во која се коментира и театарот и општеството. Да се пишува „по нарачка“ или по некој повод е секогаш интригантно и за авторот и за публиката. Намерата, поводот секогаш е со некоја причина, со повисока цел или интенција. Добрите автори знаат да го направат тоа едноставно и да биде приемливо од публиката. Одличните автори како Горан Стефановски тоа го прават со свој коментар и имајќи го предвид и контекстот и поттекстот. Така на пример, во „Баханалии“ има

воведна сцена во која се напоменува дека група актери од различни националности од Македонија ја воведуваат публиката во дејството. Истите автор и во излезната сцена ќе „излезат“ од ликовите и ќе наздрават за добрата иднина. Драмата на Еврипид е препрочитана и пренапишана во една поинаква естетика. Деведесеттите години од минатиот век беа значајни не само за нас, туку и за целиот Балкан. Европа и Светот ја „купуваше“ мултиетничката слика и на тој начин ги „миеше“ своите погрешни чекори. Оваа драма кореспондира со таа слика, но и со силниот авторски потпис, кој исто како и во „Сараево“, „Казабалкан“, „Хотел Европа“ е директен и личен и интимен.

Во духот на постмодернистичкиот коментар и автореференцијалната естетика, Горан Стефановски ќе му се врати на своето место, мистичното и конкретното Дебар маало од неговата младост со драмата „Демонот од Дебар маало“ (2006) „театарска пиеса“ како што ја жанрира самиот. Напишана е во два чина во 15 сцени, своевидна посвета и на местото и на ликовите што го направиле препознатливо тоа место, во еден ироничен, но истовремено и личен тон се обидува тој омаж да го направи експресивно имајќи ја предвид целата приказна со Дебар маало од неговата младост.

### **Во контекст**

Поставувајќи ја анализата на драмите низ перспективата на контекстот и пошироката културолошка практика се докажува дека Горан Стефановски е исклучителен автор што има вонреден драмски ракопис што своето дело иманентно му го поставува и на времето и на просторот во кое е напишано, но истовремено е актуелно и универзално независно од времето и просторот во кое е напишано. Контекстот на секоја од драмите покажува за неговата несекојдневна поетика која е фокусирана на „отворање“ на сите големи теми кои и денес треба да се покажуваат и прикажуваат. Богата дескрипција, читањето одблизу, како и одредувањето на културната матрица од која тие дела потекнуваат ни докажува дека маестралниот негов ракопис истражуван преку методот на неоистоцизмот докажува колку е моќен и релевантен и во денешно време.

### **Користена литература**

Gallagher, Catherine. Greenblatt, Stephen. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of the Cultures*. New York: Basic Book Inc. 1973

Greenblatt, Stephen, *Towards a Poetics of Culture*. New York: Routledge, 1989.

Laden, Sonja. *Recuperating the Archive: Anecdotal Evidence and Questions of 'Historical Realism'*. *Poetics Today*, 25.1 (Spring 2004): 1-28. 2004.

Лужина, Јелена. *Македонската нова драма*. Скопје: Детска радост, 1996.

Лужина, Јелена. *Театралика*, Скопје: Матица македонска, 2000.

Лужина, Јелена. *Театралика, пак*. Скопје: Магор, 2003.

Мазова, Лилјана. *Тој и тие, театарски сложувалки*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Факултет за драмски уметности, 2003.

Стефановски, Горан. *Собрани драми, книга прва*. Скопје: Табернакул, 2002.

Стефановски, Горан. *Избрани драми*. Скопје: Полица, 2020.

Стојаноска, Ана. прир. *Современа македонска драма*. Скопје: Микена, 2008.

Стојаноска, Ана. *Театар: предизвик, студии и есеи*, Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, (електронско издание), 2018.

Veeser, Harold Aram. ed. 1989. *The New Historicism*. New York, London: Routledge, 1989.

Зупа, Вјеран. *Вовед во драматологијата*. Скопје: Ein-Sof, 2001.