

НАДА ПЕТКОВСКА (Скопје)

ТРАГИЧНАТА ФАРСА ВО МАКЕДОНСКАТА И ЦРНОГОРСКАТА ДРАМСКА КНИЖЕВНОСТ (СО ПОСЕБЕН ОСВРТ НА ТВОРЕШТВОТО НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ И БОРИСАВ ПЕКИЌ)

1. Трагичната фарса (или театарот на апсурдот, анти-драмата, театарот на потсмевиот), како драмски модел со специфични идејно-естетски одлики во Европа кулминира во пеесеттите години на дваесетиот век. Нејзиниот зародиш може да се открие уште во шокантната појава на Жариевиот „Крал Иби“ на крајот од деветнаесеттиот век, каде беа зацртани некои од основните поставки, што подоцна станаа доминантни определби на новиот театар и драма.

Главна одлика на трагичната фарса е дека таа претставува своевидна трагедија на модерното време, кога бесмислата на човековата ситуација во одредени општества или во светот воопшто, може да се прикаже или доживее единствено како своевидна комедија.

Уште на самиот почеток на веков, Ѓ. Лукач, зборувајќи за можностите за создавање модерна трагедија на современиот човек, дојде до констатацијата дека во нашиве услови, трагедијата е неможна, односно, дека во современиот свет, трагичното сè повеќе се доближува до комичното. Према него, релативизмот, што е карактеристичен за современиот човек, предизвикува исчезнување како на трагичното, така и на комичното, кои ја губат својата чистота и својата снага. Како резултат на таквите промени, што се резултат на промените во живото, трагедијата „се спушта, се снижува, станува тривијална“,¹ додека комедијата „се продлабочува, станува потешка, повлеичествена.“² Оттука следува појавата трагедијага и комедијата сè повеќе да се приближуваат една кон друга.

Коренитите промени во светот и улогата на човекот во светот, особено по Втората светска војна, после атомската бомба и моралот на атомската бомба, како што забележува В.

¹ Ѓ. Лукач: Историја модерне драме. Београд, Нолит, 1978.

² Ibid. 434.

Кралъ,³ во театарот доведеа прво до појавата на егзистенцијалистичката драма на Сартр и Ками, а нешто подоцна и до појавата на трагичната фарса. Додека претставниците на егзистенцијализмот ја разгледуваат апсурдната поставеност на човекот во светот преку формата на традиционалната граѓанска драма, претставниците на анти-драмата (Бекет, Јонеско, Адамов и др.) апсурдноста не ја изразуваат само преку содржината, туку ја преведуваат и во формата. Кај нив, промените од идеен аспект се рефлектираат и во промени на формално-технички план. Претставниците на овој нов театар, како што констатира Е. Жакар,⁴ се водени од една систематска опозиција кон традиционалните форми на театарот и наследените конвенции од минатото. Секако најзначаен е отпорот кон реализмот, затоа што пиврзаниците на новиот театар сметаа дека уметноста не треба да ја имитира стварноста, туку да ја дешифрира, интерпретира и трансфигурира. Како што забележува М. Миоциновиќ, авторите на трагичната фарса инсистираат „гледачот повеќе да се заинтересира за значењето, за самиот процес на создавањето на значењето, отколку за голата приказана.“⁵

Отпорот кон исклучиво литературниот и дијалогизиран театар е резултат на концепцијата дека зборот треба да се интегрира во една поширока заедница што се состои од звук, осветлување, гест — со еден збор, во еден сложен театарски јазик.

Се негира и конфликтот онаков каков што е во традиционалната драма, затоа што естетиката на трагичната фарса инсистира не на сиротивставувањето на индивидуалите туку индивидуата ја поставува во конфликт со ситуацијата во која е поставена. Во врска со ова прашање карактеристична е забелешката на Јонеско, кој вели:

„Ние не сме обземени од лицата на пиесата, туку од ситуацијата.“⁶

Значи, ликот во трагичната фарса служи само за да поднесе една ситуација, заради што е предаден како крајно симплифициран, депсихологизиран, дехуманизиран — накратко — тој е еден анти-херој, кој на визуелен план често се прикажува како механизирано суштество, со што се потенцира неговата клоновска ситуација.

Ваквата структура на ликот се одразува и на композицијата на пиесите. Бидејќи не станува збор за драмски карактери, туку за луѓе без идентитет, во овие пиеси нема психолошки прогрес, нема класичен конфликт, туку развитокот на дејството на промените на ситуациите.

³ В. Кралъ: Увод у драматургију. Нови Сад, Стеријино позорје, 1966.

⁴ Е. Jacquot: Théâtre de dérision. Paris, Gallimard, 1974.

⁵ Модерна теорија драме: Приредила М. Миоциновиќ. Београд, Полит, 16.

⁶ Е. Jacquot: Op. cit., 118.

Меѓутоа, најкарактеристична одлика на трагичната фарса е спротивставувањето на трагичното и комичното. Како што забележува Јонеско, тоа се реализира на следниов начин:

„На еден бурлескен текст — драмска игра,
на еден драмски текст — бурлескна игра.“⁷

Сите набележени новини во структурата на трагичната фарса допринесуваат таа да делува не само врз интелектот на гледачот, туку и на неговите сетила и да го натераат да ја почувствува, да ја доживее апсурдноста.

Заради ваквото радикално раскринување со многу традиционални конвенции на драмската уметност, оваа нова драма (и театар) честопати се определува како анти-драма (и анти театар), иако тоа не и не може да биде. Всушност, тенденциите за раскин со минатото се одлика на модерната уметност воопшто, а не само на театарот.

Треба уште да се напомене дека трагичната фарса е доста специфична и по изборот на темите. Во неа доминираат осаменоста, страдањето, несигурноста, тегобноста, апсурдноста на човековата положба, заради што снаѓа во песимистичката литература. Потеклото на апсурдот кај различни писатели е различно: за Бекет — апсурдноста има метафизички карактер, за Јонеско — таа потекнува од граѓанското општество, за Адамов — од политичката моќ.

2. Во црногорската книжевност трагичната фарса ја негува познатиот писател Борисав Пекиќ. Прво негово дело од ваков вид е „Обесеник“, напишана (према искажувањето на авторот) уште во 1957 год.⁸, објавена во 1971 год. Потоа следат фарсите: „Во Еден, на Исток“, „Како да се забавува г-нот Мартин“, „Категорички захтев“, „Сивата боја на разумот“, „Лош ден на Stock exchange“, „Тезеју, дали го уби Минотаурот“ и „Рајнски задушници“. Покрај овие дела, под чиј наслов стои определбата — фарса, Пекиќ е автор и на поголем број комедии, што во основа се мошне блиски до фарсите, меѓутоа, тој го прави следново резграничување:

„Поделбата на моите пиеси на комедии и фарси има смисла само ако се прими како недовршен обид ларвираната трагичност и на едните и на другите да се разграничи со можноста на случувањето на приказната, а понекаде и со формата во која се раскажува. Комедиите, во принцип, полесно се случуваат отколку фарсите. Фарсите, исто така

⁷ Ibid. 179. (Citirao spored: E. Jonsco: Notes et contre — notes).

⁸ В. Пекиќ: Конопац и трножац или обешенак. Сцена, 1971/VII, 5, 152—178. Подоцна, заедно со другите фарси е објавена во Одбраните дела, под заеднички наслов „У Едену, на Истоку“, одабране фарсе, Београд, Партизанска књига, 1984, кн. 11.

во принцип, се сублимација од алхемичарска природа што се добиваат само во лабораториите. Надвор ги има само во нечисти мешавини, освен кога по големите историски потреси (револуции и војни) дојде до дезинтеграција на една логика и фарсите се појават во чиста состојба за со некоја друга логика да управуваат со нашиот живот.

Логиката на комедијата е нашата логика изложена на потсмев. Логиката на фарсата е нејзина логика што ни се смее.“⁹

Во ова луцидно разграничување на комедијата и фарсата, Пекиќ ги истакнува најкарактеристичните одлики на овој драмски вид, ставајќи го акцентот на потребата денес на еден попстрактан начин да се сублимираат суштините на нашиов исчашен свет. Во своите размислувања за театарот и својот однос кон него Пекиќ открива некои интересни согледувања за можностите на современиот театар, а со тоа и на современиот драмски автор. Во почетокот, за исто театарот служел како место за исповед, потоа — како канта за отпадоци (каде го собира сето она што преостанало како граѓа од неговите романи), за конечно да дојде до определбата на театарот како „соба за кршење стакло“. Последнава определба е преземена од современата психотерапија, а нејзината метафорика е јасна: театарот денес, ако не е во состојба да ангажира, да повикнува на акција, барем ја има можноста да го смири револтот на авторот кој направил обид да го извлече сиот насобран јад што кај него го предизвикал надворешниот свет, за со тоа да си олесни себеси, а можеби и на другите.

Пекиќ исто така го поставува и фундаменталното прашање до каде, и дали воопшто театарот треба да го одразува, односно имитира реалност живот. Надоврзувајќи се на познатата мисла на Шекспир (искажана од Хамлет во советот на артистите), дека театарот треба да претставува огледало на животот, Пекиќ заклучува дека не живеел во времето на Преродбата, кога животот се прикажуваше од сцената со цел да поучи, ни во периодот на Антиката, кога се верувало во постоењето на целината и хармонијата, што се прикажувало и на сцената, туку дека живее во

„свет кој со гадење се препознал како бесмислена случајност, која некогаш можеби и се стремела кон некоја целина но веќе одамна ја заобиколила, во свег на Црната Дупка, по кој, како последен вител прашина пред конечното смирување на сè се движат само искршени парчиња на

⁹ Б. Пекиќ: Позориште као соба за разбијање стакла. во: На лудом белом камену. Одабране комедије. Београд, Партизанска књига, 1984, кн. 10, IX — XXIV.

човечката приказна, невозможна за раскажување, непод-
неслива за слушање.¹⁰

Овие размислувања на Пекиќ, изнесени во огледот „Теат-
арот како соба за кршење стакло“, преку неговиот карактерис-
тичен стил во кој доминира иронијата, луцидното набљудување
на нештата, а не ладната логика, сосема јасно упатуваат на не-
говата ориентација кон театарот на апсурдот — од согледува-
њето на светот како разбиена, нехармонична целина, во кој е
тешко да се најде некаква повисока смисла, па до чисто прак-
тичното согледување на можностите на драмскиот автор и теа-
тарот во тој свет — губњето на значењето на приказната (фа-
булата), имитацијата на животот и препуштањето на театарот
на играта (т. е. на чистиот театар“), како единствена можност за
прикажување на ваквиот свет.

Во оваа прилика, се разбира, немаме можност за поопстој-
на анализа на овој интересен опус туку ќе ги назначиме само
најкарактеристичните одлики на неговите фарси.

Првата фарса на Пекиќ, „Обесеник“, предава една траги-
комична ситуација кога безволниот млад човек, кој целиот жи-
вот го поминал в кревет, без никаква животна цел и амбиција,
конечно пројавува сопствена иницијатива — да се обеси. За-
чудо, притоа наоѓа великодушна поддршка од родителите и бли-
ските, кои сесрдно му помагаат во реализацијата на овој зафат.
Ситуацијата може да се протолкува како протест кон старата
генерација, која, не успевајќи да развие позитивни вредности
кај младите, ги турка во пропаст.

Мошне интересна и карактеристична за неговиот приод
кон светот и кон драмската книжевност е фарсата „Во Еден, на
Исток“. На почетокот на делото, како мото, поставен е извод од
книгата на Мојсие и извод од Коранот. Додека во првиот стану-
ва збор за поставувањето на човекот во Рајот, во вториот се
навестува дека животот и во Рајот е една ситуација на хајка од
човек на човек, а што луѓето секогаш се поделени на гонители
и нивни жртви (се разбира, во едно пошироко, метафорично
значење). Смеслата на текстот е дека во вака поставената си-
туација и двете страни се еднакво несреќни. Иако дејството се
одвива во еден азил за умоболни, авторот јасно укажува дека
ваквата состојба не е ограничена само на него.

Во т. н. „психотерапевтска“ фарса „Сивата боја на разу-
мот“, во коментарот (кој е составен дел на сите фарси на Пе-
киќ), што претставува своевидна есеистичка надградба на иде-
јата на текстот, авторот набројува низа ситуации од историјата
што останале забележени како нелогични куриозитети и врз
основа на нив забележува (што може да се смета за основна
идеја на фарсата), дека секој поединец што постапува поинаку

¹⁰ Ibid. XVIII.

отколку што се очекувало од него во склад со неговиот пол, раса, општествена положба и сл., ризикува да биде прогласен за луд. Оваа мисла в описата е предадена преку едноставната ситуација што се случува во паркот, кога еден човек, наместо да и се восхитува на зелената боја на околината, се гледа сиво, гнасно и безбојно. Кога овие впечатоци ќе им ги соопшти на другите, прогласен е за луд. Очигледно, Пекиќ овде го истакнува правото на единката за различно мислење, за индивидуална вистина, а не покорно следење на наметнати идеи. Во спрег со оваа идеја е и заклучокот дека медицината и политиката често се во тесен сојуз, со што се алудира на некои познати случаи од историјата.

Една од покарактеристичните пиеси на Пекиќ е и „филозофската фарса“ „Категорички захтев“, во која е фатена една карактеристична појава од нашево време — неможноста за комуникација меѓу луѓето, што инвентивно е предадена преку случајот на глувонемиот во Бирото за жалби. И покрај неуморното гестикулирање на главната личност, и покрај обратата жалба на персоналот да му помогне, глувонемиот умира неразбран. Со јазикот на фарсата, преку низа комични ситуации, Пекиќ ја истакнува положбата на човекот којшто во денешниот свет не може да ги сфати другите, затоа што е преоптоварен со низа признаења и предрасуди, заради што не може да допре до суштината на нештата.

Фарса „Лош ден на Stock exchange“, доопределена како „берзанска симфонија“, го носи мотото „сè е стока-стоката е сè.“ Дејството се случува во амбиентот на берзата — со брокери, клиенти и сл. Необичноста на оваа берза на иднината е што на неа се продаваат — луѓе. Како што укажува авторот, се работи за една продолжена визија на светот на Орвел, кој во многу елементи е присутен и во нашево време, иако тоа уште не е така очевидно, како во светот на фарсата.

Разбиеноста на човековиот живот на низа типични, клиширани ситуации е обработена во фарсата „Како да се забавува г-нот Мартин“, каде животот е прикажан како множество снимени касети, кои единката, како во игрите на среќа, ги бира и ги живее.

Овие фарси на Пекиќ, (а и другите, за кои овде не стана збор), напишани се како радио-драми. Оттука, во нивната структура главно место сепак довива дијалогот, дополнет со мноштво аудитивни илустрации. Пекиќ е вистински мајстор во изборот на ситуациите, преку кои ги изразува своите согледувања за современиот човек и светот во кој е поставен. Се одликува со извонреда умешност во нивниот развој, во достигнуањето своевидна логика во навидум нелогичниот свет. Неговиот стил е изразито интелектуален, луциден, поли многузначни метафори, кои га шират значењето на прикажаниот ситуација — така што таа може да се однесува колку на некои препознатливи ситуа-

ции од минатото, толку и на иднината. Умешноста на еден автор се состои во тоа што ќе конструира еден затворен, исполнет со своја внатрешна логика свет, и во него да ги разреши поставените односи. Пекиќ наполно успева да се вклопи во хаотичниот свет на фарсата и со нејзините средства да долови состојби што ќе ја прикажат апсорбираноста на човекот од ситуацијата, т. е. да долови едно доживување карактеристично за модерниот човек, какво што среќаваме кај Кафка, Мрожек, Бекет и Адамов.

3. Во македонската драмска книжевност трагичната фарса се појавува во 1967. год. со делото „Партитура за еден Мирон“¹¹ од Коле Чашуле. Чашуле е автор што е познат по своите постојани творчески трагања по нови изразни можности, по нови драмски модели. И во овој случај станува збор за посегавње по оригинални драмски решенија—односно желба на новата содржина (што претставува проширување на за него карактеристичната тема на прилатата), да ѝ најде нов, соодветен ангажман. Светот на прилатата во оваа пиеса е претставен преку едно ново видување на апсурдноста на човековото место во светот, виден како арена на моќта на тоталитарна власт. Основната ситуација е истрагата, што има симболично значење и низ неа всушност се открива бесмислената положба на човекот, кој во еден ваков систем може да биде обвинет во секое време за што и да е, без можност да ја докаже својата невиност. Оваа карактеристична ситуација за трагичната фарса (во која лесно можат да се откријат односите на господар и слуга, прогонувач и прогонет), Чашуле ја предава со специфичните средства на новиот театар—со успешно вклопување на комични секвенци, со што апсурдноста станува драстично очигледна. Во нејзиниот развој е вклучен целиот спенски апарат, со мошне оригинално изнајдени решенија (како на пр. присуството на портретите на сцената, нивната хиерархиска подреденост и учеството во настаните и сл.). Ликовите се предадени како типични анти-херои, поставени во запчаникот на ситуацијата, од која не можат да избегаат, освен во смрт. Нивната безличност е истакната со истоветноста на униформата, а подложноста на системот, со механизираниот движење на марионети.

4. Во трудот „Црногорската и македонската книжевност во повоениот период (1945—1985)“¹² Р. Ивановиќ констатира дека поинтензивна соработка меѓу овие две книжевности се за-

¹¹ „Партитура за еден Мирон“ прво е поставена на сцената на Драмскиот театар во Скопје, во сезоната 1967/68, а дури потоа е објавена како посебна книга, Скопје, Мисла, 1970.

¹² Р. Ивановиќ. Црногорската и македонската книжевност во повоениот период (1945—1985). Во: Книжевни паралели. Скопје, Македонска книга, 1986.

бележува уште во периодот помеѓу двете светски војни, што се одвива „под закрилата на движењето на социјалната и антифашистичката литература“, за да заклучи дека

„на интензитетот на соработка битно влијаеше тоа што дојде до целосно совпаѓање не само на естетските, поетолошките и поетските определби, туку истовремено и на идеолошките, политичките, филозофските, етичките, па и на егзистенцијалните“.¹³

Понатаму, тој забележува дека и по ослободувањето, освен низа автентични ознаки, македонската и црногорската книжевност покажуваат изоблиство сличности и заеднички карактеристики, што се заеднички и за другите југословенски книжевности карактеристичен е т. н. забрзан развој, позитивниот творечки однос кон традицијата, блискост во тематиката и сл.

Заедничките тенденции особено се видливи при периодизацијата, затоа што развојните фази по ослободувањето покажуваат многу сличности и тоа како помеѓу македонската и црногорската, така и кај другите југословенске книжевности. Со помали или поголеми отстапувања, кај повеќе книжевни историчари е прифатена констатацијата за постојење три покарактеристични фази во тај развој, така што, периодот од втората половина на шесеттите години најчесто се определува како период на отвореност на југословенските книжевности кон најразличните искуства од светската книжевност.

Нашево излагање, оттука, е прилог кон овие ставови. Имено, сакавме да покажеме дека во црногорската и македонската книжевност, во шесеттите години пробива еден од најавангардните видови на современата драма. И кај Пекиќ и кај Чашуле се работи за досегање универзални проблеми за состојбата на човекот во светот — за губењето на неговиот идентитет, за подложеноста на разновидни пресии, што допринесуваат неговиот живот да го изгуби интегритетот и да се сведе на низа неповрзани, апсурдни ситуации. И кај двајцата автори станува збор за успешна примена на моделот на трагичната фарса, за мајсторски изведено, хуморно поигрување со таквата судбина, од каде што пробива горчината, како дополнителен ефект. Притоа, забележливо е дека Шашуле повеќе инсистира на средствата на „чистиот театар“, т. е. на надворешните ефекти со кои ја визуализира апсурдноста на ситуацијата, додека кај Пекиќ, во најголем број случаи, успешно пронајдената ситуација се продлабочува со мајсторски водените дијалози.

Покрај овие значајни остварувања на наведените автори, секако треба да се спомене дека во црногорската книжевност со трагична фарса се јавува и М. Булатовиќ. Неговата пиеса „Годо дојде“ е реплика на Бекетовото најпозанто дело „Чекајќи го

¹³ Ibidem 164.

Годо“. Булатовиќ всушност ја продолжува ситуацијата од споменатото дело, прикажувајќи го доаѓањето на спасителот, при тоа констатирајќи дека безнадежноста на човекот е уште поцрна, кога очекуваниот спасител не ги исполнува очекувањата.

Во македонската драмска книжевност, паралелно со Чашулевата „Партитура за еден Мирон“ се појавува и драмата „Бамји“ од Д. Солев, што исто така е типичен пример за трагична фарса, во која се препознава надоврзувањето на Јонесковите „Столици“. Тука станува збор за обесмислувањето на човековиот живот со староста и за напорите што се прават смислата сепак некако да се пронајде.

Како трагична фарса може да се определи и делото на Б. Ѓузел, „Јов“, кое иако не преставува чист вид, се одликува со впечатливо предадената ситуација на страдањата на праведниот Јов, што денешниот свет, кога се избришани границите помеѓу доброто и злото, се бесмислени.

Како што може да се види од овој проказ, трагичната фарса свој одглас најде само кај поедини автори во македонската и црногорската драмска книжевност, што е и разбирливо со оглед на специфичноста на нејзината содржина и структура. Меѓутоа, треба да се истакне фактот дека придобивките на трагичната фарса се вткаени во остварувањата на повеќе автори, што се јавуваат подоцна. Така, за постоење елементи на фарса и гротеска може да се уборува во творештвото на В. Ивановиќ, Ж. Јовановиќ-Команин, В. Радовиќ во црногорската, како и во творештвото на Стефановски, Р. Богдановски и др. во македонската драмска книжевност. Овој факт укажува дека трагичната фарса се покажа како плодно тло врз кое се формира еден нов, специфичен драмски израз и во двете книжевности.

Nada Petkovska

A TRAGIC FARCE IN MACEDONIAN AND MONTENEGRIN LITERATURE
(WITH A SPECIAL REFERENCE TO THE CREATIVE WORK OF
K. ČAŠULA AND B. PEKIĆ)

(S u m m a r y)

A tragic farce, as a dramatic model with its specific ideal and aesthetic characteristics, considered to be a tragedy of modern times both in European and Montenegrin literature, appears by the end of sixties and by the beginning of the seventies. Its most typical representative in Montenegro is B. Pekić, while in Macedonian literature it is K. Čašula, although they are followed by some authors as M. Bulatović (in Montenegro) and D. Solev (in Macedonia).

However, many achievements in the tragic farce have been incorporated in the works of, younger generation of authors (V. Ivanović Ž. Jovanović — Komanin and similar in Montenegro and G. Stefanovski, R. Bogdanovski and others in Macedonian literature). It may be concluded that the literary works of Pekić and Čašula in the relating literatures have initiated modern streams in both drama and theatre, these being the characteristics of other Yugoslav literatures of this time.

