

Lik pečalbara u makedonskoj drami i kazalištu

Kukić, Magdalena

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:433087>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-07**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti

Diplomski studij južnoslavenskih jezika i književnosti

Jezično-prevoditeljski smjer

LIK PEČALBARA U MAKEDONSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

MAGISTARSKI RAD

15 ECTS

Studentica: Magdalena Kukić

Mentor: dr. sc. Ivica Baković, doc.

Zagreb,

rujan 2023.

Studentica: Magdalena Kukić

Mentor: dr. sc. Ivica Baković, doc.

U Zagrebu, 13. rujna 2023.

Izjava o neplagiranju

Ja, Magdalena Kukić, kandidatkinja za magistru južne slavistike, izjavljujem da je ovaj magistarski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio magistarskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno prepisan iz kojega necitiranog rada. Isto tako izjavljujem da nikoji dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.



(potpis)

Zahvaljujem svom mentoru doc. dr. sc. Ivici Bakoviću na strpljenju, razumijevanju i ogromnoj pomoći koju mi je pružio za vrijeme pisanja ovog rada. Zahvaljujem kolegi/cama Mariu, Karli, Katarini i Viktoriji bez kojih ne mogu ni zamisliti svoje studentske dane te Dori, Ruži i Sari na najvećoj podršci.

Rad posvećujem svojim roditeljima Violeti i Dominiku, bakama Miri i Tereziji, djedovima Ivanu i Miji, teti Biserki, bratu Tomislavu i sestri Jeleni, zbog kojih dobro znam koji je moj identitet i gdje se nalazi moj dom.

SAŽETAK

Ovaj magistarski rad bavi se analizom i prikazom razvoja lika pečalbara u makedonskoj drami kroz različite književne periode i stilske formacije tijekom razvoja makedonske drame u dvadesetom stoljeću. U radu se analiziraju četiri makedonske drame: *Pečalbari* Antona Panova, *Grana na vjetru* Kole Čašule, *Tetovirane duše* Gorana Stefanovskog i *Elešnik* Jugoslava Petrovskog. U uvodnom dijelu rada objašnjavaju se pojmovi važni za analizu izabranih drama i lika pečalbara, a to su prije svega *migracija* kao i makedonski naziv za privremeni odlazak na rad izvan mjesta prebivališta, odnosno *pečalba* pojašnjeni su u prvom dijelu rada uz korištenje relevantne literature koja govori o migracijama na području Makedonije i šire, Balkana. U drugom dijelu uvoda daje se kratak pregled razvoja makedonske drame općenito s ciljem da se izabrani analizirani dramski tekstovi stave u književno-povijesni kontekst. U samoj razradi, na primjerima navedenih drama, prikazane su karakteristike bitove drame, (socijalnog) realizma, modernizma i postmodernizma kroz promjene u pristupu prikazivanja lika pečalbara, njegovi motivi, psihologizacija, njegovo postojanje u društvu i utjecaj koji društvo može imati na pojedinca, njegovu sudbinu i identitet.

Ključne riječi: Makedonska drama, pečalbar, bitova drama, (socijalni) realizam, modernizam, postmodernizam

ABSTRACT

The character of the migrant worker in the Macedonian drama and theatre

This master's thesis deals with analysing and presenting the development of the migrant worker (pečalbar) character in Macedonian drama through different literary periods and stylistic formations during the development of Macedonian drama in the twentieth century. The paper analyzes four Macedonian dramas: *Pečalbari* by Anton Panov, *Branch in the Wind* by Kola Čašula, *Tattooed Souls* by Goran Stefanovski and *Elešnik* by Jugoslav Petrovski. In the introductory part of the paper, terms essential for the analysis of the selected plays and the character of the migrant worker (pečalbar) are explained, which are primarily migration, as well as the Macedonian name for temporary departure to work outside the place of residence,

i.e. pečalba, are explained in the first part of the paper with the use of relevant literature that talks about migrations in the territory of Macedonia and beyond, the Balkans. In the second part of the introduction, a brief overview of the development of Macedonian drama, in general, is given with the aim of placing the selected and analyzed dramatic texts in a literary-historical context. In the elaboration itself, on the examples of the aforementioned dramas, the characteristics of essential drama, (social) realism, modernism and postmodernism are presented through changes in the approach to portraying the character of the migrant worker (pečalbar), his motives, psychologization, his existence in society and the influence that community can have on an individual, his destiny and identity.

Keywords: Macedonian drama, migrant worker (pečalbar) character, bit drama, (social) realism, modernism, postmodernism

SADRŽAJ:

1. UVOD	4
1.2. Kratak pregled razvoja makedonske drame.....	7
2. ANTON PANOV, ПЕЧАЛБАРИ (PEČALBARI).....	11
3. KOLE ČAŠULE, ВЕЈКА НА ВЕТРОТ (GRANA NA VJETRU)	18
4. GORAN STEFANOVSKI, ТЕТОВИРАНИ ДУШИ (TETOVIRANE DUŠE).....	23
5. JUGOSLAV PETROVSKI, ЕЛЕШНИК (ELEŠNIK).....	29
6. ZAKLJUČAK.....	38
7. IZVORI	40
8. POPIS LITERATURE.....	40

1. UVOD

Migracije na Balkanu Brunnbauer (2019: 1-8) vidi kao dio kolektivnog mehanizma u obiteljskoj i društvenoj praksi zajednice, one nisu nova pojava, one su dio našeg društva stoljećima. One su sociokulturni, ekonomski i demografski fenomen, ali i manifestacija obiteljskih sustava, društvenih veza i regionalnih solidarnosti. Migracije su bile zajedničko iskustvo za pojedinca, obitelj, zajednicu, naciju, zbog čega je emigracija na balkanskom prostoru normaliziranija i prihvaćenija pojava, nego u zapadnoeuropskim društvima. Faktori migracije mogu biti ekonomski, demografski, društveni, obiteljski, individualni i psihološki. Kada pogledamo povijest migracija, faktori i čimbenici koji su utjecali na iste, znatno su se mijenjali, vrlo često se u potrazi za boljim životom odlazilo iz sela u grad, ali unutar iste države, postojala su migracijska središta poput Soluna, Bitole, Beograda, Zagreba, itd. Brunnbauer (2019: 18-21) ističe da predindustrijsku jugoistočnu Europu karakteriziraju različiti oblici migrantske ekonomije, a značaj migracija vidi se i u razvoju posebnih leksema koji su označavali tu pojavu, u srpskom i makedonskom jeziku *pečalba* ili *gurbet/kurbet* u bugarskom, takvu vrstu migracije naziva sezonskom. Takva sezonska migracija bila je ekonomsko uporište na Balkanu jer su brojna sela, najčešće ona planinska, preživljavala upravo zahvaljujući migracijama koje su u geografskom i vremenskom smislu pratile određene obrasce. Pečalbari su svoja planinska sela napuštali najčešće oko Mitrovdana (26. listopada) i vraćali se oko Đurđevdana (23. travnja). Naravno, ostanak na pečalbi ponekada bi se i produžio ovisno o uvjetima i prilikama, no ovi točno određeni obrasci polazaka i dolazaka ukazuju na to da su se pečalbari vraćali uglavnom u vrijeme za obavljanje najtežih radova u poljoprivredi kada je na selu bila velika potreba za random snagom. Kada je došlo do razvoja broderske industrije i sve se češće počelo putovati brodovima umjesto pješice, kolima ili vlakom karte su postale pristupačnije širim masama i nisu više bile rezervirane samo za one najbogatije. Tako je započela popularizacija prekoceanskih migracija, vrlo često u Ameriku. Motiv je uglavnom bio isti, bolji život i bolja zarada. Kao važne uzročnike povećanja prekoceanskih migracija i migracija na Zapad, a smanjenje migracije unutar Balkanskog poluotoka Brunnbauer (2019: 26) navodi smanjenu razliku u nadnicama između država na Balkanu, otežanu proceduru za dobivanje radne dozvole, uglavnom neprijateljske bilateralne odnose među zemljama na Balkanu kao i ratove koji su na Balkanskom poluotoku dominirali prvom polovicom dvadesetog stoljeća zbog čega je došlo do veće kontrole i izmjena granica. I Brunnbauer (2019) i Popović (2008) govore o uglavnom o migracijama nižeg sloja, neobrazovanim ljudima koji su bili spremni u Americi raditi one poslove koje nitko nije htio

raditi jer su bili opasni te za američke standarde slabo plaćeni, no u odnosu na europske, američke nadnice bile su primamljivije. Cilj migranata s Balkana u početku je bio neko vrijeme raditi na Zapadu kako bi uspjeli uštedjeti novac te se nakon toga vratili kući i omogućili svojim obiteljima bolje životne uvjete. Popović (2008) ističe da u novije vrijeme razlozi migracije prestaju biti samo ekonomski, postaju i politički (egzil), ideološki, odlazi se zbog obrazovanja, a mogućnost povratka ipak uvelike ovisi o motivu odlaska. Neki, češće žene, odlaze u bijegu od nasilnih odnosa i brakova, neki zbog izopćenja iz društva, a neki u potrazi za slavom. Povratak pečalbara ili gastarbeitera (germanizam u hrvatskom jeziku) ovisi o tome ima li se čemu ili kome vratiti, npr. ženi, roditeljima, djeci, ali i o tome je li se i kako snašao u novoj okolini. Brunnbauer (2019: 108) upućuje na to da je pečalbarska želja i namjera za povratkom povezana s činjenicom da su iseljenici ostajali sastavnim dijelovima svojih kućanstava i sela u domovini “integrirani u obiteljske i seoske krugove komunikacije te ekonomske i društvene veze preko pisama i transfera novca”. Ako su bili vezani za zajednicu u rodnom kraju, bilo bračnom vezom ili ekonomskom vezom (slali su novac obitelji i financirali ih) šanse da će se pečalbari vratiti bile su veće te je stoga bilo društveno prihvatljivo da se prije odlaska na pečalbu bračnom vezom vežu ne samo za suprugu/supruga, već i za sam povratak. Očekivanja obitelji i zajednice morala su se ispuniti s obje strane svijeta. Podijeljene su im društvene uloge, oni koji su ostajali bili su osuđeni na čekanje da se oni koji odlaze nekada i vrate, a oni koji su odlazili bili su pod pritiskom uspjeha kako bi opravdali svoj odlazak financijskim ostvarenjima. *Pečalba* kao pojam označava odlazak na privremeni rad, uglavnom u inozemstvo, no nerijetko se taj privremeni rad pretvarao u stalni boravak u stranoj zemlji. Najveće pitanje u vezi s pečalbarstvom jest pitanje identiteta, tj. kulturnog identiteta. Svaka zajednica prema kolektivnim iskustvima i doživljajima, bili stečeni ili naslijeđeni, stvara svoj vlastiti kulturni identitet. Pod taj identitet svakako spadaju tradicije, folklor, glazba, obredi, religija, moral, sustav vrijednosti, itd. Iako on u velikom dijelu jest kolektivan, Prošev Oliver (2010: 51) ističe još jednu dimenziju kulturnog identiteta, a to je ona intimna, osobna. Pojedinač također kroz svoja sjećanja na određene događaje i ljude te momente koje usko veže uz njih stvara svoj individualni kulturni identitet koji se može suprotstavljati onome koji ima zajednica iz koje potječe. U slučaju izbivanja iz vlastite zemlje, pojedinac može doći do krize identiteta. Ne pripada ni tu ni tamo. Došavši u novu zemlju morao se asimilirati i prilagoditi njihovom načinu života, no svejedno zauvijek ostaje stranac, kada se vraća više ga se ne gleda na isti način, a ni on svoj rodni kraj ne gleda na isti način. Sudbina pečalbara, gastarbeitera ili kako ih već nazivali dvojaka je, što najbolje u svom ogledu *Život u sjeni* najbolje ilustrira Popović:

“Gastarbeiter povratnik se ne miri sa sudbinom, on se miri s dvije. Prvo se pomirio s impersonalnom svakodnevicom nove sredine, gdje je biografsku puninu života zamijenio funkcionalnim ritmom. S druge strane, ukoliko se namjerava vratiti i ne ostane (a već se priviknuo), pomirit će se s prazninom obesmišljene sredine u koju se vraća. Plošnosti zemlje u kojoj provodi najbolje godine života odgovara druga – stasanja i starosti. Ona je bila sve vrijeme tek unutarnja destinacija čežnje... Zbir sjećanja na djetinjstvo, set emocionalnih veza s obitelji, blijeda sjećanja na djetinjstvo, nekoliko slika prirode, boja podneblja i eho vlastitog prajezičika. Gastarbeiter, naša gastarbeiterica, odlazi kao mladić, odnosno djevojka, skoro dijete, vraća se kad je sve već svejedno. Život nije tu, nije ni negdje drugdje, život nije nigdje. Neće ga razumjeti ni djeca koju je eventualno ostavio da se školuju u domovini, a i njihovoj majci tata gastarbeiter na kraju krajeva postao je stranac, onaj koji je, kad je navraćao o Božiću i dopustu, od nje umjesto razgovora danima tražio samo seks.” Popović (2008: 73)

Migracije, pečalbe, egzil ili bilo kakav odlazak iz rodnog kraja na području Balkana gledaju se na tragičan način u svim aspektima društva pa tako i u književnosti. Milanović (2020) u svom eseju na primjerima romana *Trajan* Anđelka Krstića i *Nevjera* Dejana Trajkoskog ukazuje na potrebu autora s područja Balkana da se pozabave temom pečalbe kao traumom. Problematizira (ibidem) traumu kroz kulturu sjećanja i povijesni kontekst na Balkanu, govori da se trauma prenosi s generacije na generaciju, a prestat će tek kada se cijelo društvo i kolektiv suoče s traumama uzrokovanim povijesnim događanjima.

U makedonskom društvu *pečalba* je važna pojava koja je i stalna tema u makedonskoj kulturi, osobito folkloru, književnosti, kazalištu i filmu 20. i 21. stoljeća. Pečalbarstvo kao tema protkalo se makedonsku prozu, poeziju, a u konačnici i dramu jer se autori, ali i njihovi čitatelji/gledatelji s tom temom lako mogu poistovjetiti. “*Pečalbarstvo* kao tema ima duboke korijene i u makedonskom narodnom stvaralaštvu; ono je usađeno u psihi, u mentalitet, u životnu filozofiju makedonskog čovjeka” (Drugovac 1990: 155). U ovome radu pozabavit ćemo se upravo prikazom pečalbarstva u makedonskoj drami kroz različite književne periode i stilske formacije.

1.2. Kratak pregled razvoja makedonske drame

Drama je svojim najužim značenjem tekst namijenjen glumačkoj interpretaciji i izvedbi pred publikom čija se radnja temelji na sukobu te najmlađi od triju književnih rodova (druga dva su epika i lirika, tj. proza i poezija). Naziv za ovaj književni rod u većini europskih jezika dolazi od grčke riječi *drama* koja u prijevodu znači *radnja* te se njome označava kazališno ili dramsko djelo (Pavis 2004: 65). Poetika dramsko pjesništvo označava kao pjesnički rod uz liriku i epiku, no Švacov (2018: 78) ukazuje na to kako poetika ne može odgovoriti na neka od konstruktivnih pitanja o dramskom kompleksu, kao primjer za to navodi stajalište kako sam dramski tekst svoju umjetničku svrhu nema u sebi samom, što je slučaj s lirskom pjesmom ili romanom, već je on namijenjen scenskom prikazivanju, dakle drama nastaje i egzistira samo kada dramski tekst glumac izvodi na sceni pred publikom koja preko glumca doživljava taj dramski tekst. Najbolji primjer za to jest upravo predmet ovog rada, a to je makedonska drama jer njezin razvoj nije tekao tipično od teksta prema izvođenju na sceni, već se ona stvarala na samoj sceni da bi se kasnije zapisivao sami tekst drame.

Začetke makedonske drame pronalazimo u različitim obrednim igrama u kojima se u vidu dijaloške forme uz mnoštvo rituala i figura prenose određene poruke. Prve ozbiljnije forme kazališta ostvaruju se u manastirskim i crkvenim školama gdje se izvode prikazi iz svjetovnog života uz isključivo moralne poruke (Siljan 1990: 5). Makedonska dramska književnost i kazalište javljaju se relativno usporedno s razvojem istih u ostalim južnoslavenskim zemljama. Začetnikom makedonskog kazališta smatra se Jordan Hadži Konstantinov Džin koji je kao profesor u skopskom učilištu *Sv. Bogorodica* sa svojim učenicima izvodio jednostavne dramske tekstove na narodnom jeziku (Siljan 1990: 6). Međutim, prvi pravi predstavnik makedonskog dramskog i kazališnog stvaralaštva s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće zasigurno je Vojdan Černodrinski koji pišući o traumatičnim događajima na makedonskom teritoriju za vrijeme turskog ropstva te o cjelokupnoj tzv. tragediji makedonskog naroda uspijeva izvesti i napisati prve kompletne dramske tekstove na makedonskom narodnom govoru (Siljan 1990: 6-9).

Černodrinski 1900. svoju prvu izvedenu dramu *Македонска крвава свадба* (*Makedonska krvava svadba*) zapravo realizira tako da je dograđuje, osmišljava i stvara na samoj sceni, a tek nakon praizvedbe dolazi do finalizacije samoga teksta drame. Možemo se složiti s Lužinom (2006) da je razvoju makedonskog jezika prethodilo njegovo kazališno

objelodanjivanje, a da je makedonskoj drami prethodio makedonski teatar, odnosno, makedonska drama razvijala se od slike prema dramskom tekstu.

Nakon *Ilindenskog ustanka* 1903. godine, navodi Siljan (1990: 9-11) nastaje potreba da se heroji samog ustanka i njihova postignuća ovjekovječe i u književnosti te da se ta djela pišu na narodnom makedonskom govoru. Sukobi na teritoriju današnje Makedonije nastavljaju se u kontekstu Balkanskih ratova te Prvog svjetskog rata. Sva ta događanja dovela su do nacionalnog i socijalnog razaranja makedonskog naroda te teritorijalnog razdora na Egejsku, Pirinsku i Vardarsku Makedoniju, no duhovna svijest itekako je opstala u književnim, pogotovo dramskim djelima. U periodu između dva rata nastaju važne drame: *Бегалка* (*Bjegunica*) i *Чорбаџи Теодос* (*Gazda Teodos*) Vasila Iljoskog, zatim *Антица* (*Antica*) Riste Krle, kao i drama *Печалбари* (*Pečalbari*) Antona Panova.

Pečalbari Antona Panova važni su predstavnici nove, bitove, odnosno pučke drame. *Bit* znači *svagdan* i opisuje svakodnevne slike iz života običnih ljudi, tj. puka. Lužina (2008: 6-7) ističe da “ako ovu specifičnu sintagmu (bitova drama) koriste povjesničari književnosti ona označava/određuje jednu precizno determiniranu fazu (stilsku formaciju), koja započinje 1928., a traje (otprilike) do 1940./1941. godine... Međutim, ako istu sintagmu (bitova drama) koriste teatrolozi, korištenje iste doseže svoju 'drugu dimenziju', koja je implicitna/imanentna svakom dramskom tekstu - dimenziju teatralnosti. Naime, kada govore o drami, teatrolozi ne govore samo o jednom sasvim specifično determiniranom modelu (dramskog) pisma, već o njegovom prikladnom/komplementarnom teatraliziranju. U slučaju bitove drame, ovakav proces teatraliziranja intenzivno se događa ne samo tijekom 'proširenog desetljeća' (1928-1940/41), već i značajno prije i nakon godina koje su (navodno) inicirale/determinirale pojavu ove stilske formacije. Drugim riječima, makedonska teatrologija uspješno akumulira i prikladno elaborira argumente koji joj omogućuju kamufliranje da govori o specifičnom bitovom dramskom modelu, čija je uspješna kazališna 'praksa' uspjela formirati/formatirati cijelu jednu fazu/epohu (stilsku formaciju) razvoja teatra na makedonskom tlu.”

Shodno tome, Lužina (2008: 7-8) zaključuje kako bitova drama i bitov teatar/kazalište jest kulturno-povijesna pojava koju se treba istraživati kao eminentno kazališnu, a ne samo kao književnu. Ona nije utjecala samo na razvoj makedonskog dramskog pisma, već i na razvoj nacionalnog glumišta. Bitovski dramski model je mimetički, sastoji se od kombinacije linearne naracije, zanosne romantike, patriotske pedagogije i emocionalne preosjetljivosti koja je karakteristična i za melodramu. U bitovoj se drami isprepliću i redaju sve varijante i

motivi ostvarenja neke nesretne ljubavi, socijalnih suočavanja, tj. konfrontiranja (važan element koji bitovoj drami dodaje epitet socijalna), poput relacije bogat-siromašan, kao i etničkih i etičkih konfrontacija poput relacija tuđin koji je ugnjetavač i domaćin koji je pravednik. Sve te varijante i motivi koriste se za realiziranje zapleta kroz arhaične forme crno-bijelo, loše-dobro, život-smrt i pogrešno-ispravno.

Folklor u bitovoj drami, navodi Lužina (2008: 15-16) ne podrazumijeva isključivo etnosupstrat, već cjelokupni način života i razmišljanja (mentalitet) kao i cjelokupnu kulturu koja se uvijek iskazuje na jednak način. Bitova drama se približava svojoj publici tako što joj nudi da se identificira sa samim događanjima na pozornici. Gledatelji slušaju zvuk svoje dobro poznate narodne glazbe, gledaju boje svojih nošnji, prikaz njima dobro poznatog krajobraza kao i situacija u kojima se likovi nalaze, a poistovjećuju se i sa samim likovima (Lužina 2008: 12).

Siljan (1990: 11) objašnjava da su folklor i bit prikrivali i kamuflirali neka aktualna socijalna pitanja iz vremena u kojemu su bitove drame stvarane, ali su isto tako širokoj masi vraćali pozornost na to da i dalje imaju duhovno bogatstvo, tj. da njihov duh živi kroz upravo taj folklor i običaje, a odigrale su i važnu ulogu u afirmaciji makedonske povijesti i jezika. Naime, paralelno s bitovom dramom i pučkim kazalištem, neposredno prije Drugog svjetskog rata pa sve do '50-ih godina prošloga stoljeća, razvija se i socijalni realizam koji nastaje iz društva za društvo te osvještava i zahtjeva socijalne, društvene promjene. S obzirom na to bitova drama često sadrži elemente socijalne drame te se onda može nazivati i bitovo-socijalnom dramom. U ovim dramama uglavnom se radi o osobnim ljubavnim problemima likova koji su obično mladi i pripadnici različitih klasa, tj. socijalnog podrijetla, no njihova se priča uglavnom završava svadbom, a u djelima se ilustriraju i narodni običaji te narodna pjesma što prikazuje naslanjanje na bitovo-socijalnu dramu (Petkovska 2004: 180).

Dolaskom nove generacije, koja se svakako oslanjala na svoje prethodnike, dolazi do nadograđivanja nedostataka dotadašnje makedonske drame i možemo reći da s njima započinje razdoblje moderne makedonske drame, period koji traje od početka pedesetih godina dvadesetog stoljeća pa sve do kraja sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Najvažniji predstavnici toga doba svakako su Kole Čašule i Tome Arsovski. Kole Čašule oslanjajući se na *bit*, no odmičući od kolektivizacije, stvara važna kanonska djela makedonske

književnosti, poput drama *Црнила (Crnila)*, *Житолуб (Žitolub)*, *Вител (Vrtlog)*, no i dramu *Вејка на ветром (Grana na vjetru)*.

Drama *Grana na vjetru*, Kole Čašule, označava okretanje prema europskoj, tj. svjetskoj drami jer se u njoj Čašule odmiče od tema kolektivističkog duha i oduševljenosti kolektivizacijom iz vremena narodnooslobodilačke borbe, pozitivističke perspektive te uvodi intimnu tematiku. Ova drama označava prekid sa socijalnim realizmom i bitovim modelom te u makedonsku dramsku književnost uvodi psihološki realizam u kojemu se ilustrira tragedija lika unutar neke veće teme, što je u ovom slučaju pečalbarstvo te je fokus na njegovim mislima i unutarnjoj motivaciji (Petkovska 2004: 182-183).

Prema Siljanu (1990: 18-20) najveći predstavnici iduće, tzv. srednje generacije makedonskih dramatičara, a koja se javlja u periodu između sedamdesetih i devedesetih godina dvadesetog stoljeća, su Goran Stefanovski i Jordan Plevneš koji su makedonski dramski izraz dalje razvijali u okviru novih struja, modernizma i postmodernizma te njihovim književnim ostvarenjima makedonska drama doseže svoj vrhunac. Neka od najvažnijih djela Gorana Stefanovskog iz te faze su *Јане Задрогаз (Jane Zadrogaz)*, *Дубо месо (Divlje meso)*, *Хај-фај (Haj-faj)* te drama *Тетовирани души (Tetovirane duše)*.

Modernizam se javlja kao bunt prema realizmu, kao odgovor na suvremene tendencije u razvoju dramske umjetnosti te glad za novim dramskim rješenjima. On označava premošćivanje granice između zbilje i iluzije, imitaciju realnog života, tipičnost i motiviranost karaktera, a u kazališnom se planu očituje u promjeni scene koja više ne prikazuje samo realan ambijent, već postaje apstraktan, tj. simboličan prostor.

Svojom dramom *Jane Zadrogaz*, Stefanovski najavljuje početak postmodernizma prikazujući korištenja folklora na razne načine koji mogu progovoriti baš svakoj publici. Jedan od glavnih principa postmodernizma jest osjećaj za *retro* i tendencija za naglašenošću historizma. Petkovska (2004: 196) navodi da se za razliku od modernizma u postmodernizmu odmiče od naglašavanja individualizma i stavljanja umjetničke samosvijesti ispred svijesti zajednice, tj. kolektiva. Mijenja se i odnos sa stvarnošću tako da se tekst shvaća kao iskaz nekog drugog teksta; često se koristi intertekstualnost, simultanost fiktivnog i dokumentarnog, montaža autentičnih dokumenata, itd., vraća se interes za ruralnim ritualima i folklorom.

Mlađa generacija makedonskih dramatičara i dramaturga koja se javlja devedesetih imala je tu čast i sreću učiti, kako to Lužina (2006) kaže *na pravom mjestu i iz prve ruke* jer su im kao

studentima dramaturgije na Fakultetu dramskih umjetnosti u Skopju predavali Stefanovski i Rusomir Bogdanovski, još jedan od predstavnika srednje generacije. Taj spoj vrsnih modernističkih dramaturga i mladih talentiranih studenata iznjedrio je priličan broj odličnih mladih postmodernističkih dramatičara poput Dejana Dukovskog, Saška Naseva, Žanine Mirčevske, Seme Ali te Jugoslava Petrovskog.

Ono što je još vrlo važno naglasiti jest i da su se makedonska drama i makedonsko kazalište razvijali usporedno i da su u vrijeme stvaranja najvećih imena modernističke drame u makedonskom kazalištu radila i najveća imena redateljske branše poput Slobodana Unkovskog i Ljubiše Georgievskog, koji su jednako tako zaslužni za uspjehe drama iz ovog plodonosnog perioda (Lužina 2006). Kao što smo rekli na samom početku, razvoj makedonske drame tekao je suprotno od onoga u svjetskoj drami, razvoju poezije i proze prethodila je drama pa je tako i dramskom tekstu prethodilo izvođenje drama na *daskama koje život znače*. Upravo je taj pristup birao i Goran Stefanovski učeći svoje gore navedene studente dramaturgiju. Umjesto teorijskog, metodološkog pisanja za kazalište, njegovi studenti učili su голу kazališnu pragmatiku te tako zaokružili priču začetnika makedonske drame, Džina i Černodrinskog.

2. ANTON PANOV, ПЕЧАЛБАРИ (PEČALBARI)

O bitovoj drami govorili smo u uvodu ovoga rada te smo je ukratko definirali, naveli njene značajke i teme koje se kroz djela bitove drame provlače. Jedna od najvažnijih drama iz tog perioda zasigurno je drama Antona Panova, *Pečalbari* kroz koju ćemo u ovome poglavlju predstaviti značajke bitove drame.

Pečalbari su bitovo-socijalna drama u četiri čina podijeljena u sedam slika koje oslikavaju makedonski život između 1929. i 1932. godine uz glazbu i pjesme iz makedonske tradicijske riznice. Kroz dramu se provlači još nekoliko tema poput motiva novca, ljubavi i tradicije kao i socijalna podjela društva (bogati-siromašni). U uvodu upoznajemo likove te njihov socijalni status koji će isto tako odigrati veliku ulogu u situacijama u kojima će se likovi nalaziti. Upoznajemo se i s njihovim međusobnim odnosima te nas Panov odmah upoznaje s glavnim motivom radnje, a to je ljubav između Simke, bogataške kćeri te Kostadina, siromaha. Zaplet se događa u trenutku kada Jordan, Simkin otac, zahtijeva da Kostadin kupi Simku za određenu sumu, a Kostadin, koji iskreno ljubi Simku, suprotstavlja se toj šovinističkoj

tradiciji te isto odbija učiniti, no kada Jordan ugovori brak s drugim mladićem, Kostadin nakon neuspjelog pokušaja da pobjegne sa Simkom ipak pristaje na kupovanje mlade te se zadužuje kod Jordana. Vrhunac radnje događa se kada Simka Kostadinu obznanjuje da je trudna, a u isto vrijeme Jordan traži od Kostadina da mu vrati dug te Kostadin, koji je oca izgubio jer je otišao u pečalbu te je izuzetno protiv toga, biva prisiljen otići u Beograd na pečalbu na pet godina iz siromašnog sela u zapadnoj Makedonije. Rasplet radnje označava Kostadinovu bolest u tuđini (tuberkulozu) i konačnu smrt. Završetak radnje događa se neposredno pred Mitrov dan kada se pečalbari vraćaju, ali Kostadin nije među njima. Zafir, Kostadinov drug iz pečalbe dolazi do Simke i Kostadinove majke Božane da im priopći tužnu vijest.

Teritorij Makedonije je u vrijeme nastanka drame bio dio Kraljevine Jugoslavije, makedonski jezik nije bio kodificiran, štoviše nije ni smatran jezikom, već južnosrpskim dijalektom. Iz tog razloga didaskalije su pisane na srpskom jeziku, a replike i dijalozi na makedonskom narodnom govoru. Panov 1939. godine dobiva nagradu Srpske akademije nauka i dobivenim sredstvima financira objavu Pečalbara u Skopju, gdje drama i doživljava svoj uspjeh, a pod režiserskom palicom Josifa Srdanovića. Aleksiev (1972: 194) navodi kako se golem uspjeh Pečalbara pred skopskom publikom dogodio jer su napokon pred sobom imali djelo koje im je nedvosmisleno predstavljalo njihova osobna stradanja i svakodnevicu i to na njima razumljivom materinskom jeziku. Osim toga, scena je bila postavljena tako da točno dočarava makedonski ambijent, likovi su bili obučeni u makedonske narodne nošnje, plesali su makedonska narodna ora te pjevali makedonske narodne pjesme.

Lik Kostadina se gradi kao nagovještaj nove generacije i novih shvaćanja. Kostadin prije svega ima iskustvo gubitka oca koji je otišao na pečalbu koja je u društvu općeprihvaćena pojava, koja normalizira odlazak mladih ljudi na rad negdje u tuđinu kako bi se nakon određenog perioda vratili u domovinu svojim obiteljima s onime što su uspjeli uštedjeti. Jednako tako, većina ih nikada nije ni vidjela svoju djecu te se, na neki način, odlaskom u pečalbu djeci oduzimao roditelj, a roditelju dijete. Božana, Kostadinova majka, iako poučena istim iskustvom, predstavlja stav koji joj je nametnut od rođenja, kako se tradicija mora poštovati kakva god ona bila te uopće ne vidi opciju postojanja mogućnosti da se nešto promijeni. Unutar jedne obitelji prikazane su, osim generacijskog jaza, dvije perspektive i iskustva proizišla iz iste trauma, tj. pečalbarstva, jedna koja bez obzira na loše iskustvo vidi očuvanje tradicije kao najbolju opciju pod svaku cijenu, a druga izvlači lekciju iz naučenog i žudi za promjenama.

“BOŽANA: Od davnina, od djedova nam je ostavljeno...

KOSTADIN: Znaj li, tada je bilo jedno, a sada drugo? U to vrijeme, čovjek nije bio rob novcu, nego Turcima! I što je drugo mogao? Ili s puškom u goru ili s torbom na pečalbu. I kada se vraćao s pečalbe ženio se. I davao otkup za nevjestu kao dar njezinu ocu. Da se i on u starim godinama okoristi. Sada je drugo vrijeme! Rad, no ovdje, u rodnom kraju! Što ne vrijedi, neka se uništi i lijek neka mu se nađe!”¹ (Panov 2008: 131)

Drugovac (1990: 155) navodi kako bismo za Kostadina mogli reći da je buntovna ličnost, no i klasno osviještena ličnost. Kostadin ne samo da ne želi otići u pečalbu i ostaviti majku, on se suprotstavlja klasnoj podjeli društva kao i materijalizmu koji je superioran empatiji, ljudskosti i osjećajima. Kostadin je predstavnik novoga razmišljanja, tj. mišljenja jednog mladića koji ima drugačije životne vrijednosti i prioritete od onih koji su društveno bili nametnuti stoljećima, kroz njegova razmišljanja prikazano je osvještavanje obične radničke klase, ali i nerazumijevanje za klasnom podjelom društva koja je ispred morala i slobodne volje.

“KOSTADIN: Da vas plaćaju, kupuju!... Ali zašto, zašto? To želim znati. Sramota je to što se čini s ljudskim srcem!...” (Panov 2008: 128)

Kostadin se protivi tradiciji kupovanja žena kao robe, kao i odnosu prema pravu žena da same odlučuju o svome životu. Želi ženu sebi jednaku, a ne roba da mu čisti, kuha, pere samo zato što tako nalaže društvo, neovisno o njenim vlastitim željama i nagonima. Kostadin želi iskrenu i uzajamnu ljubav.

„KOSTADIN: (Nakon izvjesnog dvoumljenja). Ne, ne želim ženu za novac! Ja želim, da mi Simka dođe iz čiste ljubavi, ne za novac! Želim s njom provesti vječnost kao sa ženom, ne kao s kupljenom robom. Razumiješ li me? Želim da se i ona pita! Zato što, uistinu ako se ona pita, točno će reći: „Volim Kostadina“! Je li ti sada jasno? Želim ženu, ne roba...” (Panov 2008: 129)

1 Dramu *Pečalbari* preveli su studenti Martina Leboš, Karla Barišić, Iva Čorić, Monika Jankek, Sara Dragoljević, Luka Sušić, Magdalena Kukić, Fran Marković i Nikolina Grubišić Čabo na kolegiju Prevođenje s makedonskog na hrvatski akad. god. 2017/2018. (Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu)

Kostadin je pojedinac, jedan običan *čovjek iz naroda* smješten u određeni povijesni kontekst koji svojim buntom potiče na preispitivanje dosadašnjih, tradicionalnih vrijednosti i podjele među klasama. On želi da njegova egzistencija ovisi o njemu, no u društvu u kojem se nalazi ne nailazi na razumijevanje te ga forsiraju da ode u pečalbu iako im iskustvo govori kako ista može završiti kobno, a sve kako bi se ispunile određene nametnute društvene norme. Likove u ovoj drami Anton Panov gradi tako da se gledaoci mogu poistovjetiti sa svakim od njih, ali i da u njima pronađu ljude oko sebe i situacije u kojima se nalaze, navodi ih da preispitaju društvenu situaciju, društvene norme. Mogli bismo reći da je to značajka drame koju spominje Švacov (2018), mjesto razumijevanja i izlaganja egzistencijalnih tema opstanka jer bez obzira na socijalni status, obrazovanje ili zanimanje gledalaca likovi iz ove drame, kao i njihovi problemi bili su im poznati, a tema pečalbarstva i pogled glavnoga lika na nju gledaocima je tjerala na preispitivanje i razmišljanje o egzistenciji.

U državi u kojoj je zabranjeno govoriti makedonski jezik, govoriti da si Makedonac, nastaje drama u kojoj glavni lik, lik Kostadina potiče ostanak u rodnom kraju i za kojega odlazak u Beograd, opisan veoma mučno za pečalbare (iskorištavanje radne snage, neadekvatni životni uvjeti...) označuje tragičan kraj. Kostadinov lik ne pokorava se tradiciji jer je ona sveprisutna vjekovima, već iz vlastitog iskustva kritički sagledava cjelokupnu situaciju te donosi vlastite zaključke, neovisno o strujama u društvu u kojemu se nalazi. Panov u svojoj drami vješto prikazuje uvjete života pečalbara u Beogradu i odnos gazda prema njima te upućuje izravnu kritiku na njihovo odnošenje prema radnicima što možemo okarakterizirati angažiranim u ovoj drami.

„KOSTADIN: Pseto bogataško! Svi ste na isti kalup... Do kraja me izmorite i još mi živu krv pijete!

ZAFIR: Bezdušnici, ubojice! Zarađuju na mucu našoj!“ (Panov 2008: 159)

Tragičnost pečalbarske sudbine ne odnosi se samo na mladiće koji su morali otići na dugogodišnji rad, već i na žene koje su ostavljali za sobom, kao i njihove roditelje, ali i djecu koja nerijetko nisu imala priliku upoznati svoje očeve. Panov je u svojoj drami opisao zapravo kolektivnu tragediju cijelog jednog naroda, koja utječe na sve njegove pripadnike te se prenosi s koljena na koljeno.

“SIMKA: (Zamišljeno). Sve se žene na svijetu raduju kad im male lastavice navješću-ju rano proljeće. Samo je pečalbarska tužna i razmišlja kada će doći jesen. Sve žene na svijetu s dobrom srećom pozdravljaju prve rode jer im nose ljubav i sreću. Samo pečalbarska čeka da napuste svoja siva gnijezda, čeka hoće li vidjeti još jednom milo li-ce... A ono je daleko, daleko!...” (Panov 2008: 163)

Kao što smo već naveli, u bitovoj drami veliku ulogu imaju narodni napjevi i narodni instrumenti Makedonije. Naime, kroz povijest glazba i ples imali su značajnu ulogu u životima zajednica svih naroda. U početku je svrha glazbe i plesa bila obredna, no kroz vrijeme poprimali su svrhu prepričavanja i prenošenja događaja, također služili su, a ta se svrha zadržala i danas, kao način izražavanja emocija koje se ili nisu smjele ili nisu mogle izraziti kroz običan govor, no za buđenje određenih emocija u slušatelja. Tako su pjesme za polazak u bitku/rat budile ponos, nacionalni naboj i adrenalin u borcima, ljubavne pjesme bile su tajna pisma među zaljubljenima, a obredne pjesme sadržavale su tradicionalne i religijske motive.

Siljan (1990: 292) navodi kako je korištenje narodne pjesme u makedonskim dramama u vidu citata ili fragmenata unutar monologa posebna pojava u procesu povezivanja nacionalne, socijalne, etničke, filozofske ili neke druge misli. Također govori i kako je sam Panov rekao kako je funkcija narodne pjesme u dramskom tekstu da probudi narod, da dopre do naroda jer su to upravo njihove pjesme, na njihovom jeziku. Simoska (2017: 126-128) ističe činjenicu da su pečalbarske narodne pjesme najmlađa vrsta narodnih pjesama u makedonskoj glazbi. One govore o raznim temama, ljubavi, rastanku i od djevojke/ momka, od obitelji, ali i zavičaja, nevjeri, bolesti i čežnji za povratkom. Sve su te pjesme nastale u trenucima kada se običnim razgovorom nije moglo izreći ono što se osjećalo. Panov narodne napjeve koristi u raznim situacijama i za različite prekretnice u radnji, tj. kao nagovještaje radnje. Tako na primjer u situaciji u kojoj Jordan Simku zaruči za drugoga upravo pjesma njezinih drugarica signalizira Kostadinu što se dogodilo i potiče ga na reakciju.

Sljedeći put kada Panov koristi narodne napjeve jest prikaz sakupljanja mladih na, već unaprijed određenom mjestu na kraju sela, početku puta koji vodi kroz planinu. Običaji koje mladi odrađuju i pjesme koje pjevaju nagovještavaju odlazak mladića u pečalbu. Uloga pjesme ponovo je simbolička, svaki navedeni tekst ima značenje koje je povezano s odlaskom u pečalbu, od sjećanja na bezbrižno djetinjstvo, kada su ove brige bile daleko, do tužnih priča o tome kako mladić mora u tuđinu i ostavlja svoju voljenu, u nekim napjevima ona se udaje

za drugoga, u nekima ona umire, a u nekima se on pita hoće li se vratiti živ i hoće li ga se u stvari ona uopće sjećati. U jednom trenu djevojke i mladići pjevaju i zajedno te Panov prikazuje i tragediju žena koje ostaju za pečalbarima, tj. objedinjuje njihove tragedije u jednu.

U Beogradu kasnije, u četvrtom činu, pečalbari ponovo pjevaju, ovoga puta pjesme predstavljaju čežnju za domom. Kostadin u jednom trenu od Zafira traži da zapjeva nešto “mirno, široko” što nagovještava njegovu smrt:

“ZAFIR: (Pjeva, ostali se pridružuju).

Ajde, ajde, mome Stojne, da begame!

Aman, mome Stojne, da begame!” (Panov 2008: 161)

Pjesma je simbolička, prije svega, kao što smo napomenuli, označava čežnju za domom, a zatim govori o onome što je Kostadina dovelo do ovoga trenutka, a to je Simka koja nije htjela pobjeći s njim zbog “sramote” od toga “što će ljudi reći” i sada je on u tuđini, bolestan i svjestan da se više neće vratiti. Možemo ovo doživjeti i kao kritiku na „zaostali“ način razmišljanja u kojemu se sve žrtvuje i podređuje mišljenju drugih ljudi iz zajednice.

Značenje pjesme u drami objašnjava Švacov kroz grčku mitologiju, odnosno kroz priču o Orfeju:

„...stoga je i pjesma, čak kada je i najzanosniji pean, tužaljka na granici svjetova. U njoj odjekuje bol rastanka sa zavičajem i prkosni strah pred nepoznatim, ona tješi i čini snošljivim izdržavanje Egzila. Osim što je tužaljka, pjesma je i prizivanje božanskog glasa da naznači putokaz povratku u zavičaj nakon duga izbivanja.“ (Švacov 2018: 117)

U ovoj drami pjesma također nagovještava povratak pečalbara, no navedena je u tekstu samo naslovom *Сите момчиња дојдоа...* (Svi momci dođoše...) čiji tekst navodimo u nastavku. Tekst pjesme navodimo prema njezinu zapisu objavljenom u kolekciji makedonskih narodnih pjesama na stranici Pesna.org².

Сите момчиња дојдоја, аман, аман, сите момчиња дојдоја,	Svi momci dođoše, aman, aman, svi momci dođoše,
--	--

² <https://pesna.org/song/1003> (Pristupljeno 28.8.2023.)

Симкино момче не дојде, Симкино момче не дојде. Викнала Симка да плаче, аман, аман, викнала Симка да плаче: - Оф леле, боже, до бога, оф леле боже, до бога! - Не плачи Симке, не жали, аман, аман, не плачи Симке, не жали, ако ти момче не дошло, голем ти бакшиш пратило. Голем ти бакшиш пратило, аман, аман, голем ти бакшиш пратило, три топа свила коприна, три низи жолти дукати. - Пуст да остане бакшишот, аман, аман, пуст да остане бакшишот, кога ми момче не дојде, кога ми момче не дојде!	Simkin momak ne dođe, Simkin momak ne dođe. Udrila Simka u plač, аман, аман udrila Simka u plač: - Oh, jao, bože, do boga, of jao bože, do boga! - Ne plači Simko, ne žali, аман, аман, ne plači Simko, ne žali, što ti momak nije došao, mnogo ti je bakšiša poslao. Mnogo ti je bakšiša poslao, аман, аман, Mnogo ti je bakšiša poslao, Tri koluta svile koprene, Tri reda žutih dukata. Pust neka je bakšiš, аман, аман Pust neka je bakšiš, Kad mi momak ne dođe, Kad mi momak ne dođe! ³
---	---

Pjesma uvijek nastupa u trenutku kada je vrlo teško nešto izreći, bilo to sretno ili tužno, iako pjevamo ono što osjećamo i mislimo, imamo osjećaj da, s obzirom na to da pjesma nije

3 Prijevod: Magdalena Kukić

autorska, ipak netko drugi progovara kroz nas pa se možemo i u trenutcima kada ne želimo da se direktno shvate te otpjevane riječi, ograditi od izvornog smisla otpjevanog.

Moglo bi se reći da se u ovoj narodnoj pjesmi koju je Panov iskoristio za sami kraj nalazi cijela tragedija pečalbara, onih koji odlaze u pečalbu te onih koji ih ostaju čekati. Svi se oni s jasnom porukom suprotstavljaju društvu i govore o tome kako je ljudski život važniji od novca. Kroz pjesmu Panov kao da publici šalje jasnu poruku da promjene mogu nastupiti i da se odlazak u pečalbu kroz promjene može spriječiti.

3. KOLE ČAŠULE, *BEJKA HA BETPOT* (GRANA NA VJETRU)

Spomenuli smo u samom uvodu kako je dramom *Grana na vjetru* Čašule raskinuo sa socijalnim realizmom te uveo psihološki realizam u makedonsku dramu. Prema Pavlovskom (2000) razni kritičari dramu različito određuju, navode da je *Grana na vjetru* suvremena psihološka drama koja se ugleda na suvremenu američku dramu i trasira put modernoj makedonskoj dramaturgiji, zatim da ovom dramom počinje etapa intelektualno-psihološke drame u makedonskoj dramaturgiji te je karakteriziraju i kao čisto psihološku. Čašule je objavio tri verzije drame, prvu 1957. godine, drugu u knjizi *Drame iz 1978. godine*, a treću u svojoj knjizi *Dramski divertisman*. Prema Pavlovskom (2000: 144-146) neke od prvih izvedbi prve verzije drame su iz 1957. u Velesu u režiji Mirka Stefanovskog, zatim 1958. u režiji Todorke Kondove. U ovom radu analizirat ćemo tekst verzije iz 1978. godine, no osvrnut ćemo se i na prvu verziju.

U uvodu Čašule nas upoznaje s Magdom, mladom suprugom makedonskog iseljenika Velka koji je prilično stariji od nje i vrlo ljubomoran. Velko potkupljuje osoblje hotela u kojemu žive da prisluškuje njegovu suprugu te da mu dojavljuju sve što se događa u njihovom apartmanu za vrijeme njegova izbivanja. Velkov sin iz prethodnog braka Džimi pokušava osvojiti Magdu na silu kako bi napakostio svome ocu. Magda živi zatvorena u apartmanu uz stalne telefonske pozive svoga muža koji provjerava što ona radi. Sluškinja Mejbl pokušava savjetovati Magdu kako da si pomogne i govori joj da će tako zatvorena oboljeti, no Magda je ne sluša. Do zapleta dolazi nakon što Džimi nepozvan dođe Magdi u apartman i pokuša je pridobiti riječima, no nakon što je Velko nazove na telefon i natjera da mu kaže da ga voli, Džimi odlazi. Nakon što Velko dođe kući između Magde i njega dolazi do konflikta zbog razlike u godinama i života koji žive. Vrhunac radnje dešava se kada kroz razgovor Velka i

Mejbl doznajemo da je Magda pokušala samoubojstvo, a dok su iščekivali vijesti iz bolnice Džimi i Velko su se sukobili oko prošlosti i njihovog odnosa, ali su se zapravo preko zajedničkog cilja, a to je želja za Magdinim ozdravljenjem po prvi puta pomirili. Sukob prekida Mejbl koja donosi telefonsku slušalicu jer je Velko dobio poziv iz bolnice u kojoj leži Magda. Kraj označava vijest da je Magda preminula, nakon čega Džimi odlazi, a Velko ostaje sam. U verziji iz 1957. godine drama završava tako da se Velko i Džimi pomire te odluče zajedno pomoći Magdi da ozdravi.

Kritika verzije iz 1957. prilično je oštra pa tako Pavlovski (2000: 143-148) navodi kako kritika ukazuje na odsustvo fabule, zapleta, intrige i vanjske radnje. Rasplet radnje proglašavaju veoma suhim i teško prihvatljivim, čak se autoru sugerira da razmisli o intervencijama u novoj verziji (koja se na koncu 1978. i pojavila). Dalje navodi da je tekst ove drame apstraktna analiza koja sadrži sentimentalne, otrcano romantičarske analogije te da je književno prosječna, ostala je bez fabule, a nedostaje joj finale, poanta i rasplet. Kada sagledavamo ove kritike moramo uzeti u obzir činjenicu da je Čašule ovom dramom napravio jedan iskorak u razvoju makedonske drame i uveo psihološki realizam, a ljudi se uvijek teško navikavaju na novine u bilo kojem aspektu života. Što se likova tiče, o njima kritika ima podjednak stav, o Velku govore kako je najjasnija i najuzvišenija ličnost drame, da je najstroženiji i najbolje oblikovan lik. Magdu smatraju lišenom jarkih psiholoških dimenzija, ona je jedan nejasan i najkonfuzniji lik, no s druge strane ona je lijepa i tragična figura s obilježjem klasične tragičnosti. Džimi je za kritiku potpuno nejasan lik, neiskazan i maglovit. Čašule je očito usvojio mišljenja kritičara pa je dosta njihovih savjeta primijenio u drugoj verziji, a možda je to bilo i do novostečenih iskustava. Što god bio razlog, urodio je plodom jer noviju verziju *Grane na vjetru* kritika karakterizira kao jedno od najboljih Čašulinih djela kojim je napravio ozbiljan iskorak u razvoju makedonske drame. Novi tekst smatraju aktualiziranim, osvježnim, dinamičnijim i scenski atraktivnijim. Osim što je Čašule doradio dramu, vjerojatno je i kritika do novog izdanja drame uspjela usvojiti i bolje prihvatiti psihološki realizam kao nešto sada već uhodano u makedonskoj književnosti.

Petkovska (1996: 26) smatra da se vrijednost ove drame ne zatvara u okvire pečalbarske tematike, već ima karakteristike univerzalne ljudske drame. Ova drama suvremena varijanta pečalbarske teme u kojoj je problem u cijelosti prenesen zapravo u psihu likova, na koncu, Čašule ovom dramom tvori novu kompozicijski i psihološki suvremeniju verziju makedonskih pečalbarskih iskušenja. Navodi i kako je autor htio napraviti odmak od tradicionalnog prikaza pečalbarove smrti i prikazati njegovu egzistenciju i rastrganost na četiri

strane. I dok je u *Pečalbarima* Antona Panova u prvom planu ljubavna priča, generacijski sukob oko pitanja pečalbe i odlaska u pečalbu te pitanje ponavljanja onoga što nam je ostalo od starih, likovi samo imaju funkcije, sve je crno-bijelo, u ovoj nas drami Čašule upoznaje s temom pečalbarstva kroz više slojeva ličnosti i psihe likova u drami, njihovu podsvijest. Švacov (2018: 89-96) naglašava da se u modernoj drami pojedinac prikazuje u kontekstu društveno-povijesnog mehanizma te se čak proces osvještavanja u klasnoj borbi stavlja u predmet i sadržaj drame, prikazuje se čovjekov povijesni svijet i zašto je takav što gledaocima drame navodi na razmišljanje i promišljanje o postupcima lika i daje im priliku da se s njime u određenim situacijama poistovjete. Čašule grabi ispod površine i prikazuje neke nove aspekte kako pečalbe, tako i odnosa među ljudima, tj. komplicirane obiteljske odnose. Petkovska (1996: 28-32) pomoću teorije P. Ginestiera ilustrira trokut dramske situacije kroz odnose između likova; Velko prema Magdi osjeća posesivnu ljubav, Magda prema Velku osjeća netrpeljivost, Džimi prema Magdi osjeća mržnju i ljubav, Magda prema Džimiju osjeća strah i nadu, a Velko i Džimi jedan prema drugome osjećaju isto, mržnju i netrpeljivost. Odnos između Velka i Magde je bračne prirode, odnos između Velka i Džimija je odnos otac-sin, a odnos između Magde i Džimija je odnos maćeha-posinak. Upravo kroz taj posljednji odnos Čašule uvodi „začin“ radnji, a to je incest, bez obzira na to što nije pravi i što Magda i Džimi nisu u krvnom srodstvu, svejedno je njihova veza moralno vrlo upitna. Petkovska (1996: 30) govori kako se u ovoj drami očitava utjecaj američkog dramatičara O'Neilla, tj. njegove drame *Žudnja pod brijestovima* u kojoj se naslanja na grčki teatar i Frojldovu psihoanalizu, a te sličnosti pronalazimo u odnosima između likova.

Odnos koji je možda naizgled nedorečen u ovoj drami jest odnos između oca i sina, odnosno između Velka i Džimija. Velko je stariji, osamljen čovjek koji osim ambicije da ode iz rodne Makedonije u Ameriku u potrazi za boljim životom, smisao pod stare dane traži u mladoj ženi koja mu predstavlja statusni simbol. Petkovska (1996: 33-34) navodi kako bez obzira na tu upornost u uspjehu i brak s puno mlađom ženom, u Velku itekako možemo primijetiti i veliku dozu usamljenosti i napuštenosti jer je daleko od svoje djedovine. Kada je došao u Ameriku oženio je Amerikanku s kojom je dobio sina Džimija, no njegov sin koji je odrastao u Americi kulturološki je puno bliži svojoj majci, a ne govori ni makedonski jezik, zbog čega su on i Velko prilično udaljeni i u svom odnosu ne nalaze razumijevanja jedan za drugoga. Prošev Oliver (2010: 51) govori o tome kako je upravo jezik jedan od glavnih identifikatora kulturnog identiteta jer preko njega usvajamo sve vrijednosti društva u kojemu se nalazimo. Jezikom razvijamo osjećaj pripadnosti prije svega u krugu obitelji, a kasnije i širim

društvenim grupama. Jezik je jedna od spona između Velka i Džimija zbog koje se Džimi ne može u potpunosti identificirati sa svojim ocem. Džimi nikada nije naučio govoriti materinjem jezikom svoga oca, jezikom kojim je on stjecao i individualni i kolektivni identitet. Prošev Oliver (2010: 51) izdvaja tezu kako nemogućnost sporazumijevanja izaziva osjećaj otuđenosti koju ne može prevladati nikakva privlačnost, simpatija, pa čak ni ljubav. U ovom se slučaju ta teza itekako dobro može primijeniti na odnosu oca i sina. Iako govore engleski, on za Velka nije jezik na kojemu osjeća, na kojemu se ljuti, na kojemu se raduje i na kojemu razmišlja, a Džimi nepoznavanjem materinjeg jezika svoga oca ostaje isključen iz tog vrlo važnog dijela očeve ličnosti te ne uspijevaju pronaći razumijevanja jedan za drugoga. Osim s Džimijem, Velko ne uspijeva pronaći kulturnu poveznicu ni sa svojom ženom te se na koncu razvode. Velko nakon razvoda ostaje prilično usamljen i željan ljubavi. Izvana se čini kao čvrst i neemotivan čovjek, dok iznutra izgara za ljubavlju te je duboko nesretan, mogli bismo reći da je Velko prikaz tipičnog balkanskog muškarca. S obzirom na to da sreću nije pronašao s Amerikankom, ženi se Magdom, mladom Makedonkom koja za njega predstavlja i jedinu vezu s Makedonijom. Iako je svjestan toga da se ona tako mlada udala za njega da pobjegne od siromaštva i da u njemu vidi statusni simbol, on vjeruje da mu ona može, dati barem malo ljubavi za kojom toliko čezne. Tako misli i Petkovska (1996: 35), koja navodi kako je cijela tragedija ovog lika odlično prikazana u razgovoru između Velka i Džimija u kojoj on otkriva:

„ Ovdasnji život je kao omča, kao okovi. De danas da se zaradi nešto novaca, de sutra malo više. Nikako da se čovjek iščupa. To je naša tragedija. Mi svi ovdje, dok smo živi, tijelom smo ovdje, dušom smo tamo. Tako barem mislimo i osjećamo. Sve dok jednoga dana ne zakopamo i dušu i tijelo ovdje. Svi mi znamo da se nikada više nećemo vratiti tamo, od kuda smo došli, a ipak se lažemo. I umiremo s tom laži. Amerika nas melje, kratko, tiho, bez ostatka. I kad vidiš jednog dana, taman si stao na svoje noge, nisi više ni za ovdje, ni za tamo. Tu si tuđin, tamo ne pripadaš... Mi smo raslinje razapeto na četiri strane. I tako nam je suđeno da umremo.“⁴ (Čašule 1978: 68-69)

Džimi je mladić koji je u djetinjstvu pokazivao potencijal da će jednoga dana biti uspješan, ali zbog sujete prema ocu te nakon razvoda roditelja (također zbog nasilja u obitelji) postaje pijanica i propalica. Za cilj si je dao da svome ocu uništi životnu radost, kao osvetu za njegovu majku kojoj je privrženiji. Petkovska (1996: 37) navodi kako je prema kritici Džimi

4 Prijevod: Magdalena Kukić

najnedorečeniji lik, prilično je nejasan, maglovit i na mjestima nemotiviran. Ipak, on je možda najtragičniji lik u drami. Kroz lik Džimija Čašule je htio prikazati onu drugu generaciju pečalbara iz miješanog braka Amerikanke i doseljenika. Odrastajući u Americi kulturološki i jezično bliži je svojoj majci, no bez obzira na to osjeća potrebu pronaći poveznicu s ocem i krajem iz kojega on dolazi. Taj doticaj s očevim rodnim krajem pronalazi sasvim nenamjerno i nesvjesno u Magdi.

U centru Velkovog i Džimijevog konflikta našla se Magda, mlada, privlačna žena koja je u prilično starijem pečalbaru vidjela svoj bijeg iz siromaštva i kartu za bolji, bogatiji život, no nažalost po dolasku u Ameriku, taj se ideal rasplinuo te je ostala neprilagođena novoj sredini, ali i braku u kojemu je bila. Velka nije uspjela zavoljeti, a on ju je zatvorio u hotelski apartman i ljubomorno držao zaključanu. Magda se nalazi između muža koji joj je konstantno predbacuje nezahvalnost i neuzvraćenu ljubav, zatim posinka, koji je spopada i kojemu se pokušava opirati te sobarice koja joj dijeli savjete kako da pobjegne, a s druge strane pokušava od nje izmusti novac kako ne bi njezinom suprugu prenosila informacije o događanjima u apartmanu.

Rastrgana na tri strane, razočarana u svoj život shvaća da je sve u što je vjerovala bila iluzija te zaključuje da se osjeća kao grana na vjetru:

“Do danas, do podneva mislila sam da znam što želim. Sada gledam, nisam znala ništa. Nisam ni što sam mislila, ni što sam osjećala za tebe... A sanjala sam o Americi. Mislila sam: otići ću tamo, živjet ću bogato, živjet ću u hotelu, imat ću sve što poželim... Mislila sam, ne moram se izjedati ako mi se izvuče šav na najlonkama... Vjerovala sam da će se s vremenom u meni roditi, ako ne ljubav, barem poštovanje prema tebi i da će to biti dovoljno. Nije ispalo tako... Čini mi se da nikada nisam bila više uplašena od života kao večeras. Ličim si na grančicu otkinutu od vjetra koja se samo koricom drži za granu. Treperim pred vjetrom koji se približava: hoće li me zaobići? Hoće li mi dati snage da zarastem? Ili će me u potpunosti otkinuti? Osjećam se strašno malena.”⁵ (Čašule 1978: 53-54)

Njezina tragična sudbina završila je samoubojstvom u kojemu je jedinom vidjela bijeg i simbolički povratak u Makedoniju za kojom je i sama čeznula.

5 Prijevod: Magdalena Kukić

Magda za Velka i Džimija predstavlja Makedoniju. Ona je odrasla u Makedoniji, odgajana je u patrijarhalnom društvu, govori makedonski jezik. Ona im je jedina veza sa svime što je Makedonsko u toj dalekoj zemlji, no i poveznica je između njih dvojice. Njenom smrću njihova ionako labava veza puca, a simbolično puca i njihova veza sa starim krajem.

4. GORAN STEFANOVSKI, *ТЕТОВИРАНИ ДУШИ* (TETOVIRANE DUŠE)

Drama *Tetovirane duše* objavljena je 1985. godine. Siljan (1990) govoreći o uspjehu drama Gorana Stefanovskog spominje idealni tandem Unkovski - Stefanovski čija su se filozofska, estetska i umjetnička iskustva poklopila. Ipak, iako je Unkovski režirao većinu drama Stefanovskog, prvu režiju *Tetoviranih duša* 20.5.1987. godine, potpisuje Paolo Magelli. Tada je na pozornicu postavio 55 glumaca, plesača, muzičara, ljudi, čak se u jednoj sceni pojavio i on sam. U režiji Unkovskog drama *Tetovirane duše* bila je 1986. godine postavljena u kazalištu Zvezdara u Beogradu te 1987. u Moskvi kao prvi makedonski tekst postavljen na jednoj sceni u tadašnjem Sovjetskom Savezu. Što se Makedonije tiče, drama je izvedena u Štipu, Skopju dva puta, ali i u Bitoli pod nazivom *Tetovirane duše se vraćaju doma* u režiji Darka Mitrevskog. Drama je također izvedena u Bugarskoj, u Pazardžiku u režiji Ljupče Đorgievskog (Mazova 2003: 145:148).

Tetovirane duše podijeljene su u dva dijela i dvadeset i četiri scene. Kao glavni lik u drami nameće se Vojdani, etnolog i sin makedonskog iseljenika koji dolazi u SAD. Razlog njegovog dolaska jest znanstveno istraživanje, u svrhu magistarskog rada *Utjecaj migracijskih procesa na psiho-fizičku konstituciju naše emigracije u Sjedinjenim Američkim Državama*, kroz koji makedonskom iseljensktvu pristupa s mnoštvom predrasuda. S druge strane dolazi kako bi pronašao svoga oca koji ga je napustio u djetinjstvu. Zaplet bi se mogao očitovati u zbližavanju Vojdana i Cibre, tj. njihovom zajedničkom provođenju vremena u kojemu se sve Vojdanove pretpostavke i stereotipi o Makedoncima u Americi ruše, tj. mitovi kako to nazivaju Siljan (1990) i Petkovska (2003). Vojdan ima tipičan stav o bogatim pečalbarima u Americi kojima u životu teče med i mlijeko, nose skupu markiranu odjeću, voze dobre aute i baš ih briga za stari kraj. Rušenje ovih stereotipa dolazi nakon što mu Altana ispriča drugačiju priču, da mu je otac štavio kožu i radio posao koji nitko nije htio jer je smrdljiv i prljav. Vrhunac djela bi mogao biti pred kraj prvog dijela drame, kada Vojdan razgovara sa

Strezom, svojim navodnim ocem za kojega su mu rekli da je umro prije deset godina i još je nejasno je li to on, je li živ i u ludnici/ domu ili je umro. Rasplet, možemo reći, događa se u trenutku kada Vojdana na silu tetoviraju nakon čega iz razgovora sa Strezom, njegovim ocem, saznajemo kako su mu na prsa tetovirali bocu Coca-Cole sa slamkom. Na kraju ove drame mjesto radnje vraća se na ono u kojemu je sve počelo u Altaninu kafanu. Likovi drame jedan po jedan dolaze i razbijaju svoje mitove. Vojdan demonstrativno baca formulare za diplomski rad što označava razbijanje njegovih predrasuda s kojima je došao i ostanak u Americi. Posljednji prizor drame označava kolotečinu i začarani krug pečalbara, njihove djece, djece njihove djece, itd.

U tekstu *Goran Stefanovski ili vita triumphatrix* Siljan (1990: 410) analizira status nasilja u stvaralaštvu Gorana Stefanovskog, s jedne strane u srži, smislu i statusu nasilja u ljudskoj povijesti, a s druge strane mogućnost suprotstavljanja tom istom nasilju. Siljan smatra da Stefanovski u makedonsku književnost uvodi slojevitost nasilja, ona više nije samo vanjska (strani osvajači), već prikazuje nasilje nad duševnim svijetom čovjeka. Nasilje nije samo vanjski čimbenik, već je ono duboko u nama samima, zato što se mirimo s poviješću i nasiljem kao takvima, predajemo se vjerovanju da je ljudska sudbina određena i crno-bijelom prikazu “tko je nevin je nevin; tko je kriv, kriv je; tko je ubojica, ubojica je; tko je pobjednik, pobjednik je; tko je zlotvor, zlotvor je; tko je poražen, poražen je” (Ibid, 411). U drami *Tetovirane duše* prikazano je nasilje u oba oblika, i ono fizičko i ono psihičko. Zanimljiva je teza koju postavlja, a to je da je nasilje ljudska povijest – povijest je serija nasilja koje mutira, usavršava se, ali ne i reducira, u odnosu s nasiljem predstavlja tri paradigme, “(1) nasilje se mora trpiti, podnositi, pred njim se saginje glava, s njim se treba pomiriti; (2) treba mu se suprotstaviti sredstvima duha; i (3) treba mu se suprotstaviti neposrednom i prema svojoj konsekvenciji radikalnom akcijom“ (Ibid, 411).

Drama *Tetovirane duše* čitava je riznica različitih pečalbarskih likova i sudbina. Stefanovski je u drami predstavio različite tipove, ali i generacije iseljenika i njihove načine nošenja s pečalbom. S jedne je strane Vojdan koji prvi puta dolazi u Ameriku s već stvorenom slikom i predrasudama prema onima koje će tamo pronaći. Tipičan mladi intelektualac, misli da sve zna i da je sve jasno i crno-bijelo, no kako upoznaje likove, različitih generacija tako shvaća da sve u što je vjerovao i što je mislio polako iščezava. Ruši se njegov unutarnji svijet i svi mitovi. On dolazi u geto, zatvorenu zajednicu u koju su se smjestili svi balkanski doseljenici, u jedan košmar ljudi koji se svakodnevno, na svoj način, nose s činjenicom da su daleko od djedovine. No Stefanovski kao da zapravo svoje likove stavlja u drugi plan, kroz njihove

prilično nejasne ličnosti i odnose u prvi plan stavlja upravo ideju mita i nasilja, nisu važni likovi kao jedinke, odnosno, kako navodi Siljan (1990: 406), u stvaralaštvu Stefanovskog susrećemo događaje koji su se jednom dogodili u životu nacionalnog kolektiva i u njegovoj povijesti. U ovoj drami u centru nije tipično pitanje ekonomske egzistencije poput recimo, onoga u Pečalbarima. Kod Stefanovskog pečalbar je suočen s apsurdom svoje egzistencije u tuđini te da bi u takvoj situaciji i sredini preživio, mora konstantno stvarati neke svoje mitove (obično o starom kraju i tamošnjem životu):

“Ruža: Ti dolaziš iz starog kraja. Je li tamo tako lijepo kao što govore?”

Vojdan: Ne znam što govore.

Ruža: Da je raj.

Vojdan: Tko to kaže?

Ruža: Altana. Koljo. Svi.

Vojdan: Lažu. Što ne odeš da vidiš?

Ruža: Mislim da se tamo ne može stići. Kao u zemlju iz priča: ‘Nekad davno u nekoj dalekoj zemlji...’ (Stefanovski 2002: 311)

Osim što drama govori o izgubljenosti čovjeka u tuđini za Siljana (1990: 421-422) ona jednako tako progovara o izgubljenosti mladog čovjeka zadojenog idejama i znanjima koja su uvjetovana njegovim obrazovanjem i predrasudama o životu iseljenika. On odlaskom u tuđinu doživljava raspad svoje vlastite ličnosti u jednom nerazumljivom svijetu u kojemu se on u konačnici osjeća poput igračke kojom upravljaju drugi. Svi likovi u ovoj drami su neshvaćeni i ne snalaze se u novoj sredini, ne pripadaju ni starom kraju, ni toj zemlji u koju su doselili u potrazi za boljim životom. A na koncu, dolaskom Vojdana i njima se rasprše iluzije o tome kakvi su oni koji su ostali živjeti u domovini. Vojdan u jednom trenutku citira revolucionara Goce Delčeva: *Ja doživljavam svijet, kao polje za kulturno natjecanje među narodima*. I Cibra mu govori da on nije dostojan da izgovara te riječi.

“Cibra: Umoran sam. Izgubio sam snagu. Mislio sam da će Strezin sin doći na bijelom konju, s redenikom na grudima, barjakom u rukama i nožem u zubima. Očekivao sam

kapetana, došao je miš koji je pobjegao s broda. Ispod etikete originalnog proizvoda, krije se imitacija...”⁶ (Stefanovski 2002: 341-342)

“Koljo: Taman kad povjerujem da smo u starome kraju ostavili samo careviće, pojavi se neki ovakav som. Imaju i naši neki dinar, ali pogrešno ga dijele. Kupe konja, lijepog, neukroćenog i umjesto da daju još koju paru za sedlo, stave mu samar...”⁷ (Ibid, 318)

Prema Petkovskoj (2003: 224) drame Stefanovskog možemo gledati iz aspekta suvremenog stanja mitske svijesti. Ona navodi kako je mit nešto što čovjek poznaje od pamtivijeka, a Stefanovski nam u svojim dramama donosi dubinsku analizu prošlosti i sadašnjosti, zadire u nijanse i suštinu života. Mit je pronašao svoje mjesto kao sredstvo ukazivanja na suvremene probleme i vječnog traganja za smislom života. Mit i mitološko kod Stefanovskog očitava se još i u samom naslovu drame, *Tetovirane duše*, tetoviranje je prikaz nastajanja mita, duše se tetoviraju, odnosno ljudi stvaraju mitove, kako bi pobjegli od svakodnevice, od problema, od sebe samih i barem na kratko osjetili, premda i lažnu sreću. U drami se pojavljuje tetovirač koji Vojdanu na silu tetovira bocu Coca-Cole sa slamkom na prsa i on je lik koji komentira naslovnu sintagmu.

“Tetovirač: Nije to ništa strašno. Samo smo na lošem glasu. Svi smo mi tetovirani. Netko seksom, netko drogom, neko rock ‘n’ rollom. Oni koji misle da su čisti, oni su tetovirani ispod kože. Njima je najteže...”⁸ (Stefanovski 2002: 360)

U ovom se slučaju spajaju glavne teme ove drame, nasilje i nastajanje mita. Tetoviranje je u tradiciji vrsta obreda pa tetoviranje Vojdana možemo shvatiti kao inicijaciju kojom on postaje jedan od njih, tetoviranih duša. To je u konačnici ono o čemu je Siljan (1990: 421-422) govorio, mlad čovjek koji se osjeća kao igračka i sve što je mislio da zna i da je istina, raspalo se.

“Vojdan: Imam vas sve u kompjuteru, u programu, na disketi, spakirano cakum-pakum. I ispao mi je neki otpornik. Sad nam samo gore lampice. Nema nikoga doma. (Podiže košulju. Tetoviran je.) Vidi što su mi napravili. Tetovirali su mi bocu Coca-

6 Prijevod: Magdalena Kukić

7 Prijevod: Magdalena Kukić

8 Prijevod: Magdalena Kukić

Cole sa slamčicom. Prema zaslugama. Ne mogu uzviknuti 'Smrt ili sloboda'. Mogu 'Smrt ili zabava'.

Strezo: Tisuće tetoviranih lutaju svijetom, s percima, iglama, s tuševima. Traže zdravu, meku, čistu, bijelu, mladu, rumenu kožu da je zagade."⁹ (Stefanovski 2002: 362-363)

Povratak je jedan od zajedničkih mitova svih likova u drami, oni svi o njemu sanjaju, no svi su jednako tako svjesni kako je povratak nemoguć. Stariji zbog dugog izbjivanja sve više i više idealiziraju zemlju iz koje su otišli u Ameriku u potrazi za boljim životom, a mladi čeznu za mitom o raju na zemlji koji im konstantno pričaju stari. Petkovska (2003: 228) uočava da je u liku Streze najbolje ilustrirana nemogućnost povratka. On je najmaglovitiji lik u drami, Altana ga smatra mrtvim jer je za nju to što je on završio u duševnoj bolnici ekvivalent njegovoj smrti. Strezo je svoj san, mit o povratku u domovinu ostvario „bijegom u ludilo” (Petkovska, 2003: 228)

Lik Cibre možda je najinteresantniji lik u cijeloj drami, vrlo mističan zbog iznenadnih pojavljivanja i nestajanja, no svako njegovo pojavljivanje, ne prolazi nezapaženo. On je tipični balkanski „frajer“ i nacionalist. Prema Petkovskoj (2003: 228) Cibra je lik čiji mit ima istaknuto političko i nacionalno značenje, ne samo osobno, a smatra i da dobiva prave odlike mitološkog junaka o kojemu se među iseljeništvom priča da je svemoguć, da on može baš sve što poželi. Čak ga i Klodija u jednom njihovom dijalogu karakterizira kao mesiju, „*Narod vas slavi i izbjegava. Voli vas i plaši vas se. Kao i od svih mesija.*“ Njegova tetovaža na prsima, tetovaža granica djedovine, govori o mitu, odnosno zadaći koju je on samome sebi postavio, vidi sebe kao komitu koji će uz povik „*Smrt ili sloboda*“ osloboditi djedovinu i starim bogatim iseljenicima daje pusta obećanja da će ih zamrznuti i kasnije, nakon što djedovina bude oslobođena, zakopati tamo. Prema Petkovskoj (2003: 229) Cibri je mit o velikoj oslobođenoj domovini važan dodir s rodnom zemljom i on je očekivao da će taj dodir biti Vojdan, da će s njime uspjeti ostvariti svoju zadaću, no kao što smo naveli ranije, u to se duboko razočarao i Vojdan je u potpunosti srušio njegov mit.

“Cibra: Daj mi čete dalekih neprijatelja, ne daji mi jednog bližnjeg. U progonstvu sam među svojima. Umirem u zraku. Nešto sam htio, ali ovo ne.“¹⁰ (Stefanovski 2002: 342)

9 Prijevod: Magdalena Kukić

Stefanovski se u svojoj drami osvrće i na dramu Grana na vjetru. Cibrina žena, Mare govori da se osjeća kao grana na vjetru, baš kao što je to govorila i Magda. Ona je Cibri samo mašina za rađanje, baš kao što je Vojdin zatvorio Magdu u hotelski apartman, tako je Cibra zatvorio Mare u kuću na osami. Oba muška lika obilježava patološka ljubomora, a oba ženska lika nesretan život u Americi u kojoj bi trebale živjeti “američki san”, a ne žive uopće.

Stefanovski problematizira i odnos malih i velikih naroda kroz svoje likove. Klodija dolaskom u Ameriku, kako bi se prilagodila mijenja ime i svoj cijeli imidž, opravdavajući se time da su mali narodi osuđeni na propast.

“Klodija: To je pitanje zdravog razuma. I foke i mali narodi su pred istrebljenjem. No fokama se može pomoći, a bitka za male narode je izgubljena. I démodé. Ne znaju ovdje jesmo li iz Jugoslavije, Čehoslovačke ili Jugoslovačke. Biti pripadnik malog naroda isto je kao da ploviš na malom splavu po uzburkanom moru, dok se svijet na luksuznom brodu sunča, pije gin s tonikom i ne osjeća valove. Ja sam otišla sa splava. Prebacila sam se na brod. Ne mogu se požaliti. Nemam grižnju savjesti. Svi to rade.”¹¹

(Stefanovski 2002: 331)

Analizirajući problem identiteta u opusu Gorana Stefanovskog, Simlevski (2019: 164) spominje razliku u stavovima između migranata sa Zapada i Istoka Europe na samom primjeru Gorana Stefanovskog. Kada se netko sa Zapada odseli negdje on je uvijek doseljenik i zadržava svoj identitet (ostaje Amerikanac, Englez, Švicarac...), no ako se netko s Istoka Europe odseli negdje, on je uvijek iseljenik, gubi svoj identitet, ne pripada ni tu ni tamo, on se mora prilagođavati svijetu i društvu u kojemu se našao. Ako ne uspije, ostaje na margini društva baš kao što je to slučaj s likovima u drami. No, čak se ni Klodija u potpunosti ne može odvojiti od svoje potrage za identitetom iako tako tvrdi. Ona povezanost sa zavičajem ima kroz aferu s Cibrom, nacionalno zadojenim pečalbarskim likom.

Bezvremenost i bezgraničnost ove drame dolazi od same činjenice da je Stefanovski u njoj progovorio o pečalbi, gastarbajterstvu ili kako god se ta pojava još nazivala, koja je dio povijesti svih malih naroda, čak i ne samo malih, nego siromašnijih. Stefanovski je jednu makedonsku temu i likove prikazao tako da oni vrlo lako mogu postati i ruski i turski i indijski i čiji god trebaju postati. Svaki mali narod i siromašan narod u dijalozima i dramskim

10 Prijevod: Magdalena Kukić

11 Prijevod: Magdalena Kukić

situacijama opisanima u *Tetoviranim dušama* mogu pronaći ili sebe ili ljude oko sebe jer i tema pečalbarstva itekako još uvijek živi i živjet će jer se i dalje vrši nasilje velikih prema malima, a ljudi većinom od one tri Siljanove opisane opcije kod nošenja s nasiljem i dalje radije biraju prvu – šuti i trpi. Povijest se konstantno ponavlja, mi konstantno tragamo za nečim negdje drugdje i samo tražimo bijeg od stvarnosti.

5. JUGOSLAV PETROVSKI, *ЕЛЕШНИК* (ELEŠNIK)

Posljednja drama koju ćemo analizirati u ovom radu jest drama *Elešnik* Jugoslava Petrovskog, objavljena 1997. godine. Praizvedba drame izvedena je u Prilepu 1. svibnja 1997. godine, no najuspješnija izvedba izvedena je u režiji Dimitra Stankoskog u Narodnom kazalištu *Vojdan Černodrinski* u Velesu 22. travnja 2000. godine (Mazova 2003: 306). Drama počinje prologom te se sastoji od petnaest prizora od kojih je svaki naslovljen. Prema Mazovoj (ibid.) mjesto radnje u drami je dvojno, Tu i Tamo. Tamo - Stefanov život koji se odvija u Americi, najčešće u rudarskom liftu koji predstavlja podzemlje, ako ne i pakao. Tu - Milkin život paralelno u Ohridu, koji predstavlja ljepotu, što se može poistovjetiti s onim tradicionalnim dramaturškim vanjskim (tuđina) – ono loše i unutarnjim (zavičaj) – ono dobro (Stojanoska 2016). Naime, Milka je glavni ženski lik te je prikazuje jedna glumica, glavni muški lik je Stefan, no njegov se lik dijeli na dva te ga svaki od njih donosi drugi glumac, Stefan-momak i Stefan-starac. Uz njih najvažniji lik je Trena koja se također dijeli na dva lika, Trena i Trena-kurva, no obje ih glumi ista glumica. Vrijeme radnje je raspon od četrdeset godina, no Mazova (2003: 308) navodi kako su i vrijeme i mjesto radnje u ovoj drami elegija.

Od četiri analizirane drame u ovome radu, po prvi puta se pojavljuje prolog. Prolog svoje korijene vuče u grčkoj tragediji. Služi kao uvodni govor u kojemu se daje kontekst drami, objašnjava radnja, ali može se ispričati i neka priča koja se kasnije povezuje s onom u drami. To posljednje slučaj je u *Elešniku*. U prologu vjetar Elešnik pripovijeda legendu o tome kako je on vjetar koji puše na Ohridskome jezeru i kako je nekada bio dobar, no zbog neuzvraćene ljubavi Jude Ohridske koja nije htjela biti njegova, već je čekala svoga muža da se vrati iz pečalbe, postao je zao i ljudi govore kako on nosi zlu kob, kišu, nevrjeme, maglu i uzburkava jezero. Vjetar odmah u prologu govori o tome kako su se pečalbari ženili u nedjelju, a već prvi dan nakon svadbe kretali u pečalbu ostavljajući svoje mlade supruge same da ih čekaju, a oni se nikada neće vratiti. Odmah u prologu naslućuje se i značajna uloga narodne glazbe u drami kada Juda Ohridska svoju tragediju čekanja, ali i kletvu iskazuje stihovima:

„Bog neka kazni, majko, momka

Momka, majko, prvog na pečalbu što pođe,

Nikada, majko, raj da ne vidi...¹²“ (Petrovski 2008: 550)

Prolog, odnosno legenda o vjetru Elešniku i Judi Ohridskoj uvod je u priču o Milki i Stefanu. Prva scena nazvana je *Djeca*, u njoj upoznajemo Milku i doznajemo da nema djece za čime veoma čezne pa skuplja svu djecu iz grada i provodi vrijeme s njima da bi namirila svoje majčinske osjećaje. Također, u prvoj sceni saznajemo da je njezin muž Stefan na pečalbi u Americi. Stefan je otišao u pečalbu dan nakon njihove svadbe i ostavio Milku samu da ga čeka. Milka je željna ljubavi i dodira, ima muža, ali kao da ga nema, u njoj se budi seksualna želja dok čisti jegulje na obali jezera. Tada upoznajemo lika ludog Janka kojemu Milka u tom seksualnom naboju pokazuje svoje grudi. On je lud pa nikome neće reći što se između njih dogodilo. Njihovu interakciju prekida dolazak Starice Trene koja svira tamburu, pjeva i sa sobom vozi staro kazalište s lutkama, a lutke su vjetar Elešnik, Juda Ohridska i Kralj Skenderski, Judin muž. Dolazi do predstave u kojoj Milka glumi Judu Ohridsku, a Trena vjetra Elešnika. Elešnik – Trena govori Judi Ohridskoj – Milki da joj je muž nevjeran i da se neće vratiti, da ga ne čeka i da je on voli. Milka spremno odbija vjetar i govori da će joj se muž vratiti. Scena se zove *Ljudi i lutke* i samim nazivom sugerira činjenicu da su ljudi lutke kojima upravlja neka viša sila. U idućoj sceni koja se mjestom radnje seli *Tamo*, u jednu rudarsku gostionicu u Americu, Stefan kroz dijalog s jednim rudarom otkriva kako je za vrijeme prve bračne noći donio odluku da neće spavati sa svojom ženom da bi ona ostala nevinna i bila „čista i neokaljane časti“ kada se on vrati iz pečalbe. Stefan priznaje da i on čeka da se vrati te da je i on nevin, no rudar ga uspijeva nagovoriti da spava s kurvom Trenom. Radnja se nakon toga ponovo vraća u Ohrid, Milka s drugim pečalbarskim ženama vrši religijski obred sa slikom Sv. Ilije kojega mole da im vrati njihove muževe. Ponovo dolazi ljudi Janko i druge žene odlaze. Milka ostaje sama s njim i u tom momentu dolazi Starica Trena koja im oboma šapuće nešto na uho te oni postaju njezine marionete. Trena učini da Milka raskopča košulju, a Janko je uhvati za grudi. Trena za to vrijeme prepričava kako je žena (Milka) jedno jutro umivajući se u vodi jezera vidjela u odrazu umjesto sebe, Judu Ohridsku, ostarjelu, sijedu i shvatila da joj se njezin pečalbar neće vratiti. U idućoj sceni kroz dijalog Milkine i Stefanove vjenčane odjeće saznajemo što je prethodilo Stefanovoj odluci da

12 Prijevod: Magdalena Kukić

Milku ostavi nevinu da ga čeka. Stefanov je otac također bio u pečalbi, a njegova majka je za to vrijeme bila s drugim muškarcem i Stefanu je priznala na smrtnoj postelji kako mu njegov otac nije pravi otac. Stefan nije htio da i njega zadesi ista sudbina. Također Milki je dao licitarsko srce i rekao da ako ga dočeka nevjerna ostavi na obali srce s razbijenim ogledalom i da će je u tom slučaju po starom običaju zavezati za magarca da je cijeli grad može pljuvati i tući, a ludom Janku će platiti da vodi tog magarca po gradu. Ponovo se radnja vraća u Ameriku u rudarski lift, u liftu su Stefan i Kurva Trena, on je pita je li mu žena još uvijek nevinna, a Trena ga zbog toga ošamari. U idućoj sceni pod nazivom *Jabuka i crvi*, doznajemo Treninu sudbinu, kako je bila časna, predivna djevojka kada su u njeno selo došli provodadžije¹³ da je isprose za čovjeka iz Amerike, roditelji su je dali provodadžijama. No, kada je došla on nije imao dovoljno novaca da plati to što je nevinna i dozvolio je provodadžijama da s njom rade što god žele tri dana. Nakon toga on ju je podvodio i napravio od nje kurvku. U jednom je trenutku upoznala mladog Turčina koji joj je pomogao da pobjegne i darovao joj putujuće kazalište. Kada je uspjela skupiti dovoljno novaca vratila se u stari kraj. Trena Milki govori kako je Amerika prokleta, a Milku zanima je li upoznala Stefana, je li spavala s njim. Trena joj govori „budi nevjerna“. Dan prije no što se Stefan vratio Janko oblači njegovu vjenčanu opravu koju je Milka bila izvjesila pred kućom. Milka pomisli da je to Stefan, no kada se približi vidi da je to ludi Janko. Milka poludi, počne ga tući i skidati, a na kraju u cijeloj histeriji Milka i ludi Janko vode ljubav. Nakon što čin vođenja ljubavi završi Milka ubija Janka i u tom trenu Elešnik počinje snažno puhati. Radnja je ponovo u rudarskom liftu, Stefan je star u invalidskim kolicima i shvaća da nema ništa od života. S obzirom na to da je u Americi sve na prodaju, a on shvaća da osim novaca nema ništa drugo, pokušava od medicinske sestre koja ima petero djece dogovoriti da barem s jednim djetetom na jedan dan proživi ono što je htio sa svojom djecom. Iduća scena, ponovo pod nazivom *Ljudi i lutke* prikazuje Milku koja drži lutku Jude Ohridske i Trenu koja je lutka Elešnika te njihovu predstavu lutaka. U predstavi Juda shvaća da uzalud čeka muža i ispituje Elešnika voli li je, u jednom trenu na jezeru se prikaže brod u kojemu su muž i žena i sedmero djece. Elešnik joj govori da je ta žena trebala biti ona, da su ta djeca trebala biti njena, a sada netko drugi uživa u svemu tome. Juda nakon toga odlučuje udati se za Elešnika koji je iskreno voli i na koncu predstave Trena – Elešnik i Milka – Juda Ohridska u isti glas govore:

13 Provodadžija – onaj koji ugovara brakove

„Od tada, ako bi netko preko jezera iz pečalbe doma dolazio, a u koferu prinos nosi, prinos riječi nevjernih, prinos za vjerne oči koje vjeru u Boga imaju i s vjerom čekaju, taj nevjerne riječi neće više izgovoriti i živ obalu neće dotaći. Elešnik i Juda svadbu prave, svatovi se skupljaju u kolo.“¹⁴ (Petrovski 2008: 574)

Sljedeća je scena ponovo u liftu u kojemu se nalaze Stefan Starac i Stefan Momak, Stefan Momak govori da odlazi kući, a Stefan Starac mu daje licitarsko srce s razbijenim ogledalom, koje simbolizira nevjeru. Posljednja scena zove se *Dan kada je došao Stefan*. Milka i Stefan stoje na obali jezera i Milka Stefanu govori da je ogledalo na srcu razbijeno, Stefan je moli da pođu doma, no ona mu govori da čeka, a kada je on pita koga čeka, ona mu odgovara: Stefana. U tom se trenu u Stefanovom džepu pali tranzistor koji svira country muziku i ne može se ugaziti.

Stojanoska (2016) navodi kako je drama *Elešnik* postmodernistički prikaz drame *Čast* Vasila Iljoskog iz 1953. godine u centru koje je tema prava bitovska – čast žene te Petrovski nudi osobno „novo čitanje“ drame Iljoskog.

U drami *Čast*, Vasila Iljoskog glavni su likovi Stefan i Milka, Stefan ostavlja svoju nevinu ženu na obali Ohridskog jezera i odlazi u pečalbu u Ameriku, očekuje da ga neokaljane časti dočeka kada se on jednog dana odluči vratiti kući. Milka rastrgana između svojih želja i onoga što će narod reći ne izlazi iz kuće i u bezizlaznoj situaciji čekanja obraća se seoskoj babi vračari za pomoć. Vračara pošalje vijest po drugim pečalbarima Milkinom mužu kako se po gradu priča da je Milka ljubovala s popom Naumom. Nakon tog saznanja Stefan se vraća kući i svrati prvo u seosku kafanu provjeriti vijest. Ondje sreće svog šogora, Nikolu koji mu govori kako je cijela priča laž i da mu je Milka vjerna, no Stefan mu ne vjeruje. Kako bi provjerio čast svoje supruge dolazi kući i pretvara se da je Stefanov prijatelj koji im nosi vijesti od Stefana. Majka i Milka ga lijepo ugoste, a kada mu se ukaže prilika da malo ostane nasamo s Milkom, pokuša je na silu uzeti kako bi testirao njenu čast. Njegova majka, čuvši viku, dotrči pomoći snahi da se obrani od, kako su one mislile, stranca i u žaru borbe ga ubija. Sljedeći dan dolaze Nikola i njegova žena koja želi vidjeti svoga brata. Milka i majka govore da to nije bio Stefan, već njegov prijatelj, no Nikola otkriva istinu. Majka i Milka ostaju očajne jer je onaj koji je ubijen zapravo Stefan kojega su obje tolike godine čekale da se vrati i da mogu mirno živjeti.

14 Prijevod: Magdalena Kukić

U drami *Elešnik* Petrovski zadržava imena glavnih likova, kao i početnu priču između njih gdje Stefan dan nakon ženidbe odlazi u Ameriku u pečalbu i ostavlja Milku nevinu kako bi bio siguran da će ona ostati vjerna i časna jednom kada se on vrati iz pečalbe. Iako u drami zadržava etnografske i folklorne elemente, prema Stojanoskoj (2016) ona je reprezentativan primjerak emotivne, eruptivne, čudne i pomaknute drame Jugoslava Petrovskog, dok Mazova (2003) govori kako je ova drama „autorovo suptilno pismo u kojemu je svijet scena na kojoj je čovjek glumac u kolektivnim dramskim događanjima“.

Drama je puna simbola koji imaju jednako važnu ulogu kao i dijalozi. Mazova (2003: 307) objašnjava kako u drami vjetar Elešnik koji se u narodu smatra zlim predstavlja upravo pečalbarsku tragediju, zločin koji se nameće mladoj ženi koja nakon prve bračne noći ispraća supruga na pečalbu, dok je on ostavlja nevinu i samu kako bi bio siguran da će mu ostati vjerna i časna pred ljudima i pred njim.

„Stefan: Pošao sam dan nakon svadbe. Prve bračne noći oboje smo gorjeli od želje, malo je nedostajalo da izgori sve, i postelja, i kuća, i grad... Nisam htio da vodimo ljubav; hoću znati jesam li oženio časnu ženu. Ljudi su zlobni i uvijek lažu... Želim znati; hoću da je nađem nevinu.“¹⁵ (Petrovski 2008: 560)

Spomenuli smo na početku kako se Petrovski u ovoj drami igra s vremenom i mjestom radnje, što igra za mjesto radnje znači smo objasnili, no vrijeme radnje najbolje se može pratiti prema likovima. S obzirom na to da imamo dva paralelna mjesta radnje, imamo tako i dva vremena radnje, no ona se mogu dijeliti na Milkino i Stefanovo (te Trenino koje ih objedinjuje). Milka je ilustrirana kao ljepotica koja se mlada udala i dan nakon udaje suprug ju je napustio zbog pečalbe i ostavio samu da ga čeka. Milki je vrijeme prošlo u čekanju i ono teče, ona čeka, a on ne dolazi i samo jednog dana shvaća da se od te ljepotice pretvorila u Judu Ohridsku, sijede kose, pognutih leđa. Milka, kao mlada žena čezne za dodirima, za nježnostima, u njoj se budi seksualna želja pa je taj naboj odlično oslikan u čišćenju jegulje koja Milku podsjeća na muško spolovilo, zatim ogoljivanje grudi pred psihički zaostalim Jankom, trljanje o jastuk i u konačnici vođenje ljubavi s Jankom, odnosno cijeli odnos s Jankom. Ona pokušava biti sve što se od nje očekuje u društvu i što nalaže tradicija, mirna, časna žena koja čeka svoga muža te ima čiste i nevine misli, no lomi se oko svojih prirodnih potreba kojima se sve više predaje

15 Prijevod: Magdalena Kukić

kako drama protječe, a kroz odnos s Jankom najbolje se vidi kako koristi činjenicu da je on zaostao te sigurno nikome neće pričati o njihovim susretima.

„Milka: Neću ti ih pokazati...

(Janko: nastavlja)

Milka: Janko, ako ne prestaneš, nećeš ih vidjeti, ni danas, ni sutra, cijeli tjedan.

(Janko nastavlja, još jače, maksimalno. Milka ustaje sa stolca, baca jegulju u njihaljku, čvrsto zakorači prema Janku, gleda ga u oči. Janko naglo prestaje pljeskati, polako se na koljenima povlači unazad. Milka stane pred Janka, gleda ga. Janko je zaleđen. Milka naglo raskopčava košulju i razotkriva grudi.)

Milka: I? Što?! Evo ti?!

(Janko želi pobjeći. Milka ga gurne nogom i istom tom nogom stane mu na trbuh, gleda ga. Janko je preplašen.)

Milka: Što sada?! Želiš da te pojim?! A?! Želiš da te pojim?!“¹⁶ (Petrovski 2008: 554)

Stefan se u drami pojavljuje i kao mladić i kao starac. Starac Stefan na samom početku drame javlja se mladom Stefanu kao unutarnji glas ili avet u liftu što predstavlja podzemlje i konstantno mu ponavlja „ideš li kući?!“, kao da mu ponavljanjem te iste rečenice pokušava ukazati na to da će mu kasnije biti žao što je mladost potratio daleko od kuće u tuđini sam. Za Mazovu (2003: 308-309) u ovoj sceni glas Stefana starca izgleda kao crna sjena koja se nadvila nad njegovu osobnu sudbinu, ali i nad sudbinu žene koju voli. Također, svaka scena u kojoj je prikazan život Stefana izvan Makedonije, odnosno Ohrida zove se *Lift*, kao da je izbivajući i od svoje žene i doma zapravo krenuo na put u pakao. Kada je odlazio bio je mlad, držao je do časti i tradicije, bio je spreman da zaradi novac i vrati se kući svojoj ženi te da nastave život, no predugo izbivanje i odgađanje odlaska imalo je velik utjecaj na njega. Kroz dijalog rudara i Stefana ruše se svi stereotipi o američkom snu i raju o kojemu sanjaju svi mali, siromašni narodi. Progovara se o nastranosti i istini o tome što se događa tamo.

„Rudar: Zaradio si? Što? Jesi li bio u Disneylandu? Jesi li vozio Cadillac od Aljaske do Meksika dok ti ga cijelo vrijeme puši crnkinja koja je snimala reklamu za kalodont? Jesi li spavao s transvestitom? Jesi li jebao glumicu koja je snimila

16 Prijevod: Magdalena Kukić

neuspješnu pilot seriju za televiziju? Jesi li pio malibu na Miami beach-u? Jesi li šmrkao kokain s maloljetnicama golih ispupčenih grudi, dok te čuva federalni policajac? Jesi li pušio kurac za ček od milijun dolara? Jesi li vidio pičku kipa slobode? Što si ti to radio ovih pet godina u Americi?! A Stefane?! Nisi bio ni u običnom ship showu! A Stefan? ... Hoćeš kući? I što s tim Stefane?! Što ima kod kuće?!

Stefan: Žena...

...

Rudar: Neće te čekati.

Stefan: I ja čekam; čekat će.

Rudar: Nevin si? (Pauza) I ti si nevin! Koliko je to nastrano. Koliko bih vas oboje htio jebati!

...

(Stefan staje. Rudar ustaje i prilazi Stefanu, skida bijeli šešir s glave i stavlja ga na Stefana.)

Rudar: Tvoj je.¹⁷ (Petrovski 2008: 559-561)

Stefanovo prihvaćanje bijeloga šešira je simboličko, on tim činom zapravo kao da je okrunjen za Amerikanca i propadaju u vodu sva moralna načela kojima se do tog trenutka vodio. Zaboravlja na svoju *čast*, spava s prostitutkom Trenom, sluša country i nosi bijeli šešir, ali i dalje očekuje da mu Milka ostane vjerna. Na koncu stradava u rudniku te postaje invalid. Konstantno paralelno pojavljivanje mladog Stefana i starca Stefana prikazuje što otuđenost i godine čine od čovjeka. Kako je jedan mladić ostavio sve što je znao o životu i svoj način života, otišao u bolji svijet i prepustio se sitnim zadovoljstvima koja su ga u konačnici i iscrpila i takav iskušan, nakon četrdeset godina vratio se svojoj ženi da sada kada je star i nemoćan ima nekoga uza se.

Petrovski se odlično poigrava Stefanovim zaostalim i pomaknutim stavovima oko ženske časti pa u konačnici Milka upravo s ludim Jankom za kojega je Stefan mislio da je bezopasan

17 Prijevod: Magdalena Kukić

izgubi nevinost i „pogazi“ svoju „čast“ i to dan prije njegova dolaska. Kroz cijelu dramu kritizira se šovinistički i zaostali pristup ženskoj časti kako pojedinca, tako i cijelog društva. U ovoj drami u prvom planu nije tragedija pečalbara, nego tragedija žene koja je ostala za njim. Na koncu, upravo žena, Trena koja je i sama doživjela vrlo tragičnu mladost, suprotnu Milkinoj, oslobađa tu pečalbarsku ženu od pukog čekanja.

Lik Trene veoma je zanimljiv lik, ona je kao premosnica između onog i ovog vremena i između Amerike i Ohrida, „morala“ i „nemorala“. Njezin je život bio suprotan od Milkinog, ona je u mladosti odvedena u Ameriku gdje se kurvala zbog svoga muža, a sada u starosti je pobjegla i živi u miru u svom zavičaju. Trena kada je pobjegla, od ljubavnika je dobila kolica s lutkarskim pokretnim kazalištem, kroz njezine lutke prikazuje se priča o Judi Ohridskoj i Elešniku. I Petrovski time prikazuje teatar u teatru, dramaturški postupak kojim se kazališna fikcija cijepa na okvirnu i umetnutu razinu. Umetnuta priča uvijek je nekako vezana uz onu okvirnu. Tako kroz lutkarske predstave Milka i Trena, glumeći Judu Ohridsku i Elešnika o kojima postoji legenda, rješavaju moralne dileme koje muče najviše Milku. Trena s lutkarskim kazalištem kao da posjeduje nekakvu magiju. Upravo je ona odigrala ključnu ulogu u Milkinoj emancipaciji, oslobađanju od iščekivanja, od čednosti, uloge žene u pečalbarskom svijetu u razbijanju iluzije i o Americi i o Stefanu.

„Milka: Jesi li spavala sa Stefanom?

Trena: Tamo je to kao da jedeš grah, kao da piješ studenu vodu, svako sa svakim, svako svakome.

Milka: A Stefan?

Trena: Ta je zemlja izgrađena na tuđim grobovima. Prokleta je! Čađave duše i oči zelene kao dolari.

Milka: A Stefan?

...

Trena: Spremaj crne marame...

Milka: Srce, zašto je razbijeno?

Treba: Budi nevjerna! “¹⁸ (Petrovski 2008: 568)

Licitarsko srce s ogledalom još je jedan od simbola koje Petrovski koristi. Stefan ga Milki šalje kao simbol njezine vjernosti. Bude li ogledalo na srcu razbijeno kada se vrati znat će da mu je bila nevjerna, a bude li čitavo znat će da je bila vjerna. Na koncu Milka dobiva licitarsko srce s razbijenim ogledalom, ono je puklo od Stefanove nevjere, a kada on napokon dođe Milka mu govori da je srce razbijeno, aludirajući na to da je ona bila nevjerna, postala je Juda Ohridska. No Stefan je sada starac, invalid, on je isto u Americi svašta radio i više mu Milkina čast nije bitna. Vratio se da bi pod stare dane imao ženu kada se više ne može brinuti sam o sebi. Nakon što je pokušao odvratiti od stajanja na obali i govori joj da zajedno odu kući, ona mu govori da čeka Stefana. Njemu se u tom trenu pali tranzistor s country muzikom i ne da se isključiti. To je kraj djela, tranzistor s country muzikom, etno američkom muzikom, poprima simboliku toga da je sve između njih izmijenjeno, Amerika ih je pobijedila. Mazova (2003 : 308) govori kako u režiji Stankoskog glazba u drami dobiva dramatičnu i kulturološku matricu što možemo reći da je slučaj i u samom tekstu. Petrovski uvođenjem tranzistora s country muzikom udara kontru makedonskoj tradicionalnoj glazbi koja se provlači kroz dramu i govori o odlasku mladića na pečalbu te nadi žene u njegov povratak, na kraju se mladić vraća s country muzikom i kaubojskim bijelim šeširom, to više nije onaj o komu je pjevala, nije više Makedonac, odnosno onaj koji je bio.

Pjesma koja se konstantno provlači kroz dramu:

„Kako ćeš prijeći, ludo jezero

Jezero, ludo, ako puše Elešnik!?

Kako ćeš prijeći, ludo, Galičicu

Galičicu, ludo, punu Albanaca?!

Kako ćeš proći, ludo, selo Čerkeza

Selo Čerkeza, ludo, puno čerkeza?!

Kako ćeš stasati, ludo, u Ameriku

Ameriku, ludo, zemlju prokletu!? “¹⁹ (Petrovski 2008)

18 Prijevod: Magdalena Kukić

Pjesmu u drami pjeva ili Milka ili njezina vjenčana odjeća i uvijek je pjeva Stefanu u trenucima čežnje za njim. Pjesma je u narodu, kao što smo već spomenuli u analizi drame *Pečalbari*, označavala sve ono što se u narodu nije izgovaralo. Pjesma je bila način da se iskaže emocija, čak i kritika ili krik, a da se ne kaže direktno mišljenje ili osjećanje.

6. ZAKLJUČAK

Pečalbarstvo, kao što smo prikazali kroz ovaj rad, postojana je pojava u makedonskom društvu, ono je postojalo, postoji i postojat će. To je iskustvo obojeno uglavnom traumatičnim tonovima i prikazano kao negativna pojava. Vječito u pečalbaru ostaje onaj isti osjećaj nepripadanja ni svome zavičaju, ni zemlji u kojoj je proveo svoj radni vijek. Život u pečalbi doživljava se gotovo uvijek kao tragedija i raspad društva, obitelji, ali i ličnosti. Odlazak iz zavičaja karakterizira se gubljenjem u vlastitom identitetu i pokušaju stvaranja novoga ili nemogućnošću njegova pronalaska. Nije ni čudo što je upravo tema pečalbarstva prisutna u svim etapama razvoja makedonske drame. U dramama koje smo u radu analizirali, a koje pripadaju različitim stilskim formacijama, socijalnom realizmu međuraća (*Pečalbari*), psihološkom realizmu (*Grana na vjetru*), modernizmu (*Tetovirane duše*) i postmodernizmu (*Elešnik*), možemo uočiti kako se lik pečalbara razlikovao, no i razvijao usporedno s razvojem samoga društva. Lik pečalbara Antona Panova vanjski je prikaz jedne ličnosti koja se buni protiv pojave koja se u društvu nameće kroz vjekove, pristupa joj kritički, no u konačnici se pokorava pritisku koje na njega vrši društvo. Tragedija Panovljeva pečalbara samo je u činjenici da mora otići od doma i konačnoj smrti, ali i u ponavljanju sudbine svoga oca. Čašule, s druge pak strane, zaranja upravo u psihu lika pečalbara, grebe duboko ispod površine i iznosi sve njegove motive i osjećaje. Tragedija njegovog lika pečalbara jest u raspadu ličnosti i gubljenju identiteta, u raspadu iluzija o Americi i životu tamo, o raspadu iluzija o značenju statusnih simbola, o poremećenim obiteljskim odnosima koji onda izgrađuju poremećene ličnosti. Stefanovski prvi put daje prikaz sudara dvaju svjetova i predrasuda s ove i one strane svijeta. Njegovim se pečalbarima ruše mitovi, onima koji žive izvan zavičaja ruše se mitovi o tome kako izgleda život u zavičaju, a onom koji živi u zavičaju ruši se mit o tome kako izgleda život u tuđini. Petrovski po prvi put glavnu ulogu daje ženi koja ostaje u zavičaju dok muž odlazi u pečalbu. On ruši sve zakone društva, sve

šovinističke pristupe ulozi žene u pečalbarskom svijetu. Ova drama problematizira određeni sloj kompleksne pojave nazvane *pečalbarstvo*. I povučemo li paralelu između svih njih dobit ćemo isti zaključak i poruku, a to je da je pečalba veliki teret koje društvo stavlja na pojedince, njihove obitelji i sudbine. No, iako se već stoljećima zna da je to tragična pojava, društvo kao takvo ne čini apsolutno ništa da bi se to promijenilo. Društvo ostaje pasivno i ne čini ništa da bi se situacija promijenila jer je lakše prihvatiti nešto što je poznato, iako je traumatično, nego se boriti za promjenu koju možda ono samo neće trenutno osjetiti, nego tek generacije koje dolaze nakon. Pišući o ovim temama, progovarajući o njima publici s kazališnih dasaka, autori čine male, ali moćne korake u osvještavanju društva o problematici pečalbe. I nije problem u pečalbi kao pojavi, ona se iskorijeniti neće, problem je naš pogled na nju. Ako prekinemo davati važan značaj identitetu u kontekstu pripadnosti društvu i počnemo ga shvaćati kao pripadnost unutarjem sebi te na temelju vlastitih iskustava počnemo graditi sebe naš će identitet biti jednak i nepokolebljiv ma kamo god mi pošli. No ono što je također važno i što najviše ističe Petrovski u Elešniku jest, da u stvaranju svoga identiteta ne štetimo drugima u stvaranju njihovog.

7. IZVORI

- Čašule, Kole. 1978. *Вејка на ветрот. Драми 1*. Skopje: Kultura. 7 - 71
- Panov, Anton. 2008. *Печалбари. Македонска книжевност: Македонска битова драма*. Jelena Lužina ur. Bitola: NID „MIKENA“. 107 - 166
- Petrovski, Jugoslav. 2008. *Елешник. Современа македонска драма*. Ana Stojanoska ur. Bitola: NID „MIKENA“. 545 - 576
- Stefanovski, Goran. 2002. *Тетовирани души. Собрани драми: Книга прва*. Skopje: Tabernakul. 303 - 366

8. POPIS LITERATURE

- Aleksiev, Aleksandar. 1972. *Основоположници на македонската драмска литература*. Skopje: Mislа
- Brunnbauer, Ulf. 2019. *Globaliziranje jugoistočne Europe: Iseljenici, Amerika i država od kraja 19. Stoljeća*. Zagreb: Srednja Europa
- Drugovac, Miodrag. 1990. *Историја на македонската книжевност XX век*. Skopje: Mislа
- Lužina, Jelena. 2006. *Makedonska dramatika - makedonsko kazalište*. Sarajevske sveske br. 11/12 <https://www.sveske.ba/bs/content/makedonska-dramatika-%E2%80%93-makedonsko-kazaliste> (Pristupljeno 28.8.2023.)
- Lužina, Jelena. 2008. *Македонска книжевност: Македонска битова драма*. Bitola: NID „MIKENA“
- Mazova, Ljiljana. 2003. *Тој и тие: Театарски сложувачки*. Skopje: Fakultet dramskih umjetnosti u Skoplju
- Milanović, Željko. 2020. *Дискурзивне шетње печалбарства као трауме: Од колективног искуства до стварања носталгије*. Filološke studije 18, 1. 182 - 198
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: AB Biblioteka
- Pavlovski, Borislav. 2000. *Prostori kazališnih svečanosti*. Zagreb: Naklada MD
- Petkovska, Nada. 1996. *Драмското творештво на Коле Чацуле: Прилог кон теоријата на македонската драма*. Skopje: Detska radost

Petkovska, Nada. 2003. *Драматуршки читања*. Skopje: Fakultet dramskih umjetnosti u Skoplju

Petkovska, Nada. 2004. *Македонската современа драмска литература (1945-2000)*. Georgi Stardelov et al (ur). Skopje: Makedonska akademija znanosti i umjetnosti. 179-214

Popović, Nenad. 2008. *Svijet u sjeni*. Zagreb: Pelago

Prošev-Oliver, Borjana. 2010. *Egzil u Makedonskoj književnosti*. Zagreb: Zajednica Makedonaca u R. Hrvatskoj

Siljan, Rade. 1990. *Прилог за историјата на македонската книжевност: Македонска драма: XIX и XX век*. Skopje: Makedonska kniga

Simoska, Silvana (2018.) *За навек: поимот либе во македонското народно творештво*. Nikola Jankulovski et al (ur). Skopje: Vinsent Grafika. 119 - 140

Smilevski, Gose. 2019. *Ставовите на Горан Стефановски за идентитетот и за идентитетските наративи*. *Filološke studije* 17, 2. 160 - 172

Stojanoska, Ana. 2016. *Препрочитување на препрочитаното, или обид за ново читање на современата македонска драматика*. *Mediantrop* 13 <https://www.mediantrop.rankomunitic.org/dr-ana-stojanoska-preprocituvanje-na-preprocitanoto-ili-obid-za-novo-citanje-na-sovremenata-makedonska-dramatika> (Pristupljeno 28.8.2023.)

Stojanoska, Ana. 2018. *Театар: предизвик. Студии и есеи*. Skopje: Sveučilište „Sv. Ćiril i Metod“ u Skopju

Švacov, Vladan. 2018. *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti