

Биљана Рајчинова-Николова

## ПРИСВОЈУВАЊЕ НА КОДОВИТЕ ОД МИНАТОТО И НИВНО ПОСТМОДЕРНИСТИЧКО ИЗВРТУВАЊЕ

**Апстракт:** Прашањето за идентитетот е во корелација со прашањето за другоста и се формира и се определува преку/низ призмата на (кодираниот) Друг. Реалните општествено-историски услови ја обликуваат сликата за Другиот, за другата култура, па религијата, идентитетот и љубовта, во различни контексти и дискурси, добиваат различно значење.

Во текстот ќе се разгледуваат националните и верските судири на две непомирливи страни – македонската и турската, и ќе се говори во две насоки: едната за дискурсот/ортодоксноста на субалтерниот објект, инфериорниот Друг, од моделот на патријархалните општества, а другата за дискурсот/динамичноста на супериорниот субјект/асиметричниот етнички Друг, од моделот на постмодерните општества, во рамките на тријадата религија – идентитет – љубов.

Предмет на истражувањето е значењето и моќта на љубовта при первертирањето на сликата за Другиот, со цел да се одредат и начините на кои љубовта влијае врз рушењето на религиозните стереотипи и врз деконструкцијата на идентитетот.

Хипотезата гласи дека сликата за Другиот може да первертира бидејќи идентитетот не е детерминација туку вокација, но пред сè и над сè – провокација; љубовта е апологија на разликата (на Другиот), а религијата има моќ да го дисциплинира идентитетот, но религиозните разлики се ирелевантни.

Целта на истражувањето е улогата и функцијата на љубовта при первертирањето на сликата за Другиот, при преобразбата на идентитетот и на начините на кои идентитетот се спротивставува на желбата за социјална контрола, на религијата и на феноменот на отфрлање/неприфаќање на поинаквиот.

За реализација на целта, во текстот се применува аналитиката на компаративната книжевно-научна методологија во културолошкото проучување и постмодернистичкиот прочит на драмските текстови *Македонска крвава свадба* од Војдан Чернодрински и *Балканот не е мртов* од Дејан Дуковски.

**Клучни зборови:** драма, Другиот, религија, идентитет, љубов.

## **Тријадата: религија, идентитет, љубов преку призмата на сликата на Другиот и општествено-политичкиот културен код во македонската битова и современа драма<sup>1</sup> – теоретски аспекти**

Драмскиот текст, со својата отворена структура и со својата експлицитна упатеност кон Другиот (не само преку неговата рецепција како книжевно-уметничко дело, туку и преку неговата сценска изведба како театарска претстава) имплицира полиперспективност. Оттука и полиперспективноста во промислувањето на сликата на Другиот; таа *a priori* се модифицира, се видеоизменува, се метаморфозира и во крајна инстанција постојат онолку нејзини варијанти колку што постојат нејзини сценски изведби или режисерски толкувања. Кога ќе се земе предвид и реактуелизацијата на еден драмски текст во време и простор, како и специфичниот историски, општествено-политички и културен код во рамките на кој се остварува соодветната реактуелизација, станува јасно дека се работи за една мошне суптилна и комплексна проблематика, која не е податлива за конечен суд.

Во оваа пригода теоретската дескрипција на: религијата, идентитетот и љубовта преку призмата на сликата на Другиот и општествено-политичкиот културен код, во разгледуваните парадигматични два драмски текста, ќе се ограничи само на визурата на драмскиот автор. Односно ќе биде разгледуван само драмскиот текст како книжевен артефакт и неговата функција во рамките на тријадата: религија – идентитет – љубов, а при тоа поаѓајќи од фактот дека реалните општествено-историски услови и општествено-политичкиот културен код во многу нешта ги обликуваат религијата, идентитетот, сликата на Другиот, другата култура, љубовта. Според Еко „код е систем на правила за комбинирање на постојаните зборови на термините во пораките“..., „најекономичен начин на праќање пораки, без создавање на двосмисленост“..., „кодот не е само правило кое затвора, туку и правило кое отвора“ (Еко, 1984, 169), а според Барт „кодот е утврдено/фиксирано познато и организирано правило во една културна средина“ (Барт, 1997). За општествените науки кодот е содржан во матрицата на социјалниот поредок и е дел на неговата репродукција. Леви-Строс смета дека колективната интеграција во општеството не е спонтана, туку е управувана од код, кој е идентичен со општествената/социјалната структура. Делез и Гатари се сложуваат дека „кодот дејствува во согласност со дадената аксиоматика на режимската репрезентација и продукција, од страна на структуралниот поредок. Кодот го форсира тој структурален поредок сè до моментот на целосно преструктурирање на желбата, па така кодот претставува деспотски систем, кој,

---

<sup>1</sup> Современата драматургија во Македонија е некаде на полпат меѓу традиционалната (или поточно битовската стилска формација) и онаа што штотуку ќе доаѓа, која кокетира со времето и начинот на кој е напишана, односно во себе ги опфаќа и драмите на модерната (со сите нејзини „изми“) и драмите на постмодерната. Во тој контекст, во овој избор влегоа драми што се репрезентативни примероци на битовата и на постмодерната драматика.

во модерниот капитализам, ја уништува и последната желба“ (Делез и Гатари, 1983). Бодријар, како и Делез и Гатари, на кодот му ги препишува деспотските својства, но кодот за Бодријар има „иронични планови и зли стратегии, а претставува и контролна шема на комуникација (за што парадигма е драмата „Македонска крвава свадба“, каде што кодот го произведува исчезнувањето на масите), но има и естетика и способност на заведување, и е отворен за инструментални влијанија (за што парадигма е драмата „Балканот не е мртов“, каде што кодот, апстрактноста на општествениот живот, ја претвора во религиозно, идентитетско и љубовно заедништво)“ (Бодријар, 1985, курзиви Б.Р.).

Религијата сфатена како верба во нешто натприродно, свето или божествено, Дилтај ја дефинира како: „верување во спиритуални суштества“ (Дилтај, 1980), а според Адорно „ние веруваме во сè што можеме, а би верувале во сè, само кога би можеле“ (Адорно, 1950). Религијата по природа е исклучива, во смисла дека позицијата на истовремена индивидуална припадност на две религии е неприфатлива за колективот.

Малуф прави дистинкција меѓу христијанската и муслиманската религија, велеејќи: „христијанската религија е предодредена во сите времиња да ги покренува модернизмот, слободата, толеранцијата и демократијата, додека муслиманската уште од своите почетоци е свртена кон деспотизам и опскурдност“ (Малуф, 2001, 58-59). Религијата има моќ да го дисциплинира и индивидуалниот и колективниот идентитет, но и да воспостави врска меѓу ритуалните чинови (љубовта) и инаквите (индивидуални) идентитети. Без разлика дали станува збор за христијанската или за муслиманската религија може да се констатира дека религијата игра една од одлучувачките улоги во социјалниот, општествениот и психолошкиот живот на луѓето, а нејзините функции, кои се унифицирани (а се присутни и во двата драмски текста), се одредени на овие начини:

- дисциплинска: морално и етичко поведење на колективот, чија идеолошка заднина не е во конфликт со ниеден религиозен и етички принцип;
- обединувачка: обединување на колективот за надминување на социјалните и идентитетските разлики;
- оживувачка: зајакнување на духот во време на транзитивните периоди, и
- еуфорична: надминување на културниот и општествениот код за приближување до различните социокултурни и етнички идентитети.

Религијата е еден од основните елементи, кој го сочинува идентитетот и при дефинирањето на идентитетските концепти постојат две различни парадигми. Според првата парадигма се смета дека идентитетот е природен и вечен квалитет, нешто дадено, фиксно и непроменливо, тоа е есенцијалистичкиот концепт на идентитетот, кој упатува на идентитет со еден единствен корен и се заснова на „митот за заедничко потекло на крвта и

земјата, за голема нација, голема култура, што е одлика на тоталитарните идеологии“ (Крамариќ, 2010, 23). Според втората парадигма се смета дека идентитетот е конструкција, нешто што активно се гради, се менува и се трансформира, што е во духот на конструктивистичкиот концепт на идентитет, кој ја нагласува променливата природа на идентитетот и неговата општествена, историска и дискурзивна конструираност и сугерира дека „идентитетот е нешто што може да се конструира и манипулира според моменталните потреби, контексти и симболички интеракции“ (Lewis, 2002, 374).

Прашањето за идентитетот е старо колку што е старо и човештвото и е во тесна врска со прашањето за Другиот, алтеритетот или за другоста, а се формира и се определува преку или низ призмата на Другиот. Книжевните дела создаваат сопствени слики, замисли, конструкции, претстави за Другиот, а сликата за/на Другиот/Ориентот во македонската литература (драма) отстапува од западноевропскиот модел<sup>2</sup>, што е сосема разбирливо со оглед на петвековното турско ропство на нашите балкански простори на кои љубовта како мошне комплексно чувство давала и дава нова смисла на животот развивајќи симпатии за Другиот. Таа била и е животна загатка како човек да се вдоми себеси во срцето на инаквиот, надминувајќи ги општествените и религиозните кодови. Претставувала и претставува сериозен влог во Другиот, а како моќен актер на сцена влијаејќи врз индивидуалниот идентитет и врз религијата сега веќе има и моќ од еден глас да создаде два рамноправни гласа. Со љубовта доаѓа до ново усложнување, трансформирање, репрезентирање и рефлексирање на индивидуалниот идентитет и на религиско-кодната статична ортодоксност/ортодоксната религија (која е присутна во *Македонска крвава свадба*), односно идентитетот и религијата преку љубовта се деконструираат, се реконструираат и добиваат ново значење, односно религиско-кодната динамична рефлексивност (што е присутно во *Балканот не е мртв*).

Оттука, иако религијата во согласност со статичната ортодоксност е еден од факторите за стекнување, пренесување и продолжување на традицијата и културата, за зачувување на националниот, верскиот идентитет и на културниот *објект*, есенцијалистичкиот концепт на идентитет настојува да си ја задржи својата форма на единственост, поврзан за корените, потеклото и верата, но сепак под влијание на љубовта, религијата може да манифестира и динамична рефлексивност. Љубовта е еден од факторите за рушење на традиционалните стереотипи и во име на љубовта може да дојде до промена и на верата и на идентитетот, при што културниот *субјект*, според конструктивистичкиот концепт на идентитет, не се врзува за почвата, корените, верата, посакува да стекне форма на плурал, да биде неидентичен, динамичен, мултикултурален. Следствено, овој текст ќе се движи во две насоки: едната – за дискурсот/ортодоксноста на субалтерниот објект,

---

<sup>2</sup> Ориентот/Другиот по традиција се поврзува за егзотичното и чудесното како место – парадигма на сите еротски пориви, наместо разум, нуди страст, сетилни задоволства и уживања, предлага можно или мечтаено кршење на западните забрани – хомосексуалност, многуженство (Пажо, 2002, 128).

инфериорниот Друг и религиско-кодната статична ортодоксност од моделот на патријархалните општества, а другата – за дискурсот/динамичноста на супериорниот субјект/асиметричниот Друг и религиско-кодната динамична рефлексивност од моделот на постмодерните општества.

### **Религиско-кодната статична ортодоксност – религиско-кодната динамична рефлексивност**

Религијата, односно религиско-кодната статична ортодоксност и религиско-кодната динамична рефлексивност наоѓаат свое место и во литературата (поконкретно во драмската уметност – драмата<sup>3</sup>, која, како своевиден поглед врз минатото, дава одговор за тоа што ни се случува во сегашноста). Токму таков поглед и одговор даваат драмските дела од македонска продукција, *Македонска крвава свадба* (19 век) на Војдан Чернодрински и *Балканот не е мртов* (20 век) на Дејан Дуковски, временски оддалечени речиси еден век. Колективот во 19 век се борел за национална слобода, за ослободување од турското ропство, се бранела македонската чест и се бранеле две различни религии во согласност со парадигмата религиско-кодна статична ортодоксност, па затоа не било возможно да се спојат. Индивидуата во 20 век се борела за друга слобода – индивидуалната, за лично ослободување од наметнатите општествени кодови, односно во согласност со парадигмата религиско-кодна динамична рефлексивност, за разбивање на религиозните стереотипи дека воспоставувањето на брачна заедница меѓу луѓе од различни религии (христијанската и муслиманската) е неостварлива. Мотив за изработка на трудот е да се истражат/проблематизираат националните и верските судири меѓу две непомирливи страни: македонската и турската, односно феноменот на етнички Друг – феноменот на *забранетата љубов* преку битовата драма *Македонска крвава свадба* на Чернодрински и постмодерната драма *Балканот не е мртов* на Дуковски.

Во двете драми, платформа врз која се развиваат дејствата и низ кои се актуелизира и феноменот на етнички Другиот е феноменот на *забранетата љубов* (љубов меѓу припадници на две различни религии/две различни етнички заедници). Ако во *Македонска крвава свадба* религијата е ортодоксна, а идентитетот е есенцијалистички, и религијата, идентитетот, културата и кодот се посилен од љубовта и од Другиот, во *Балканот не е мртов* идентитетот, љубовта и Другиот се посилен од културата, кодот, религијата – за љубовта се менува верата, религијата и од статична ортодоксност манифестира динамична рефлексивност, чии рефлексии се одразуваат врз есенцијалистичкиот идентитет, кој се деконструира и на сцена е идентитетот како конструкција. Оттука, следуваат прашањата: Дали религијата е навистина пречка за љубовта?; Од каде доаѓа несреќата во Македонија, односно на Балканот? Едни од можните одговори ќе ги даде трудот во кој хипотезата е дека сликата за Другиот може да се преобликува

---

<sup>3</sup> Книжевен род, кој, по дефиниција, најбрзо реагира на состојбите што се во корелација со стварноста.

бидејќи идентитетот не е детерминација, туку вокација, но пред сè и над сè – провокација/поттикнување, зашто љубовта е апологија на разликата (на Другиот), а религијата има моќ да го дисциплинира идентитетот, но религиозните разлики се ирелевантни. Основна цел е да се истражи улогата и функцијата на љубовта при первертирањето на сликата за Другиот, при преобразбата на идентитетот и на начините на кои идентитетот се спротивставува на желбата за социјална контрола, на религијата и на феноменот на несакање на поинаквиот.

### ***Македонска крвава свадба* – религијата, идентитетот, културата и кодот наспроти љубовта и Другиот**

Сè започнува со почетокот на сите почетоци – првото име на македонската драма *Македонска крвава свадба* (1900) од Чернодрински (1875 – 1951), трагедија во 5 дејствија од македонскиот живот, втемелена на вечниот мит за жртвата и за жртвувањето, симболот на македонската историска трагедија. *Македонска крвава свадба* ги воспоставува столбовите на македонската доминантна идеологија и култура од строго православна машка андроцентрична, хетеросексуална (и хетеронормативна) перспектива, со статус на канонски весник на националната култура.

Драмата е во знакот на: националните, верските и политичките судири на две непомирливи страни: македонската и турската, односно христијанската и муслиманската.

Централниот настан во драмскиот текст е фокусиран околу „еден не само егзотичен, туку и исклучително фреквентен мотив во сите медитерански култури, грабнувањето на млада ‘невина мома од иноврнетиот/поинаквиот странец’ (Лужина, 2000, 36). На архетипот на грабнувањето Чернодрински „му дал прецизно, национално детерминирано значење – грабнатата девојка (поточно загрозената чест!) не е само девојка (ниту е честа само чест), туку е девојка со несомнен идентитет, македонски. Оттука и нејзината чест го има истиот идентитет, бидејќи и таа му припаѓа на несомнен адресат, македонски“ (Лужина, 2000, 38). Кажано со други зборови во *Македонска крвава свадба* се тематизира појавата на грабнување на македонски девојки и жени од страна на османлиските моќници. Ваквата акција не трпи компромис меѓу чувствата, личната идентификација и општествениот код. Одлуките што ги носи поединецот се во согласност со општествените и со религиозните кодови, кои во случајот создаваат нефлексибилен „систем на судир“, каде што нема простор за дијалог, а епилогот од позицијата на сила е трагичен. Религијата е несреќен параван зад кој личноста/објектот, за да го зачува својот индивидуален и национален идентитет, се спротивставува на супериорниот/субјектот.

Во определен историски контекст *Македонска крвава свадба* го претставува и безгласниот, субалтерниот (Спивак, 2011) објект/инфериорниот Друг. Цвета (о)станува прототип за верност, за опстојување на националниот, верскиот идентитет, особено со финалната драмска реплика: „Умрев, ама Туркина не станав“. Во интеркултурниот двобој таа ја одбира смртта на

сметка на животот. Го жртвува личното (понудениот привлечен живот како анамка и материјалното богатство) на сметка на колективното (верата, духовното), наспроти потурчените *римјанки* Петкана и Крстана, кои се жртви на верската (културната) асимилација на Турците врз Македонците – тие им подлегнуваат на искушенијата и предност му даваат на индивидуалното пред националното. Токму преку двополното портретирање на женските ликови од сопствениот етнос, Чернодрински во *Македонска крвава свадба* успеал да се дистанцира од пристрасност кон „своите“ и да понуди една објективна и критички интонирана автоимаголошка проекција. Од друга страна, пак, според Шелева, во *Македонска крвава свадба*: „станува збор за еден конфликтен интеркултурен, непродуктивен, насилен, репресивен (угнетувачки), асимилаторски, ултимативен (или-или) модел на меѓукултурна комуникација. Функционира само врз основа и со примена на аргументите на силата, насилството, грабежот, одземањето каде што Другиот се проектира во непријател, душман“ (2000, 188). Другиот како колектив, овде, се Турците видени од страна на Македонците, но и обратно, Македонците видени од страна на Турците, а подведени под поимот „раја“ или „ѓаури“, „што сведочи за безличност/општост, за непочитување (омаловажување) на туѓиот идентитет, за еден дискриминаторски и тирански став, за надмоќ на културата – господар и завојувач над културата на потчинетиот“ (Шелева, 2000, 189). Самите Македонци, пак, ја нагласуваат својата другост (посебност) преку определбата „рисјани“ како противтежа на турската доминација, а во обид да се сочува сопствениот идентитет.

Како трагична драма, со цврсто изградена структура на текстот и со формата на изразот, е подложна на различни и понови аспекти на нејзино читање и трансформирање. Процесот на деконструирање на текстот започнува во 1991 година со текстовите на Горан Стефановски *I love Černodrinski* и *Černodrinski se враќа дома* од 1992 година, а продолжува со текстот на Дејан Дуковски *Балканот не е мртов/Balkan is not dead* од 1993 година.

### ***Балканот не е мртов* – идентитетот, љубовта и Другиот наспроти културата, кодот и религијата**

Под влијание на теоријата на Карлсон (Carlson, 2003) за опседнатоста на текстот со минатото, концептот што ја имплицира интертекстуалноста, т.е. тезата дека сите текстови се опседнати едни со други, драмата *Балканот не е мртов* може да се обележи како текст опседнат со *Македонска крвава свадба*, ама и со други текстови важни за македонската култура и пошироко, со она што би можело да се именува како балканска култура. Драмата *Македонска крвава свадба* повторно оживува и се повторува како вметната текстовна предлошка, врз чии мотиви се гради драмата *Балканот не е мртов*.

Големiot македонски театарски мит од *Македонска крвава свадба* ќе му послужи како текст – предлошка на Дуковски за неговата постмодернистичка драма *Balkan is not dead* или *Магија еделвајс* (1993). Писмото на Другоста (употребата на англискиот јазик во насловот) имплицира „несродна врска со друга култура“ (Стојаноска, 2006), но и експлицитно упатена (пркосна) порака

до Другите. Дуковски избира еден мошне суптилен проблем – проблемот на *забранетата љубов* (љубов меѓу припадници на две различни етнички заедници) – како стожер на неколкуте приказни, кои се сценски монтирани и колажирани во постмодернистички манир. Тоа се приказните за Осман-бег (Турчин) и македонските жени, за Елени (Македонка) и Кемал Ататурк (Турчин), за Едис – султановата главна анамка (Турчинка) и Икономо (Влав)... Тука е и трагичната љубовна сторија на Цвета и Спасе. Обединувачки елемент на сите тие приказни е прекрасниот редок цвет еделвајс кој потекнува од Сибир, а расте само на Алпите, симбол на љубовта, онаа вистинската, непресметлива љубов – со големо „Љ“.

Одбирајќи ја содржинската рамка од *Македонска крвава свадба*, Дуковски мошне креативно си игра со митот (стереотипот) за поробениот Македонец, со митот (стереотипот) за македонската жена, со самата приказна, со митот (стереотипот) за Турците, како поробувачи или како љубители на убави жени и на сетилни задоволства..., сето тоа проследено со многу иронија и хумор. Драмата упатува на идеолошката позиција и на временскиот контекст на својата предлошка, а истовремено и ја де(кон)струира матрицата на вообичаената визија на историјата како вековна несреќа, во која македонскиот национален субјект се наоѓа во позиција на жртва. Односот на новонастанатиот текст – текст цитат и текстот предлошка – може да се дефинира со постапката „рециклажа“, во која делови од претходниот текст се монтираат со нови елементи<sup>4</sup>.

Во драмата на Дуковски се препознава повторувањето, што ја вклучува разликата и критичкото оддалечување на вториот од првиот текст. Дуковски ја повторува доминантната христијанска (православна), машка хетеросексуална култура, која себе се гледа на границата меѓу источниот и западниот свет, но истовремено преку текстот „ја открива и својата побуна, историски злоупотребувајќи го канонот“ (Hutcheon, 1996, 49). На Балканот како ништо да не се сменило од историското време на Чернодрински: интеркултурниот, во основа конфликтен, модел е тој што жилаво и упорно, со векови, опстојува на овие простори, како и вкрстувањето на двете религии: христијанската и муслиманската. Текстот на Дуковски се надоврзува на тоа историско време и контекст, но не останува заробен во него, туку го проширува и воопштува, така што на преден план како ефект на традиционалната нетрпеливост меѓу двете религии, избива односот моќ – стигматизација – исклученост, религија – идентитет – љубов, култура – код – Други како последица – конфликт.

Непомирливоста на двете страни, двете религии, се детектира преку манифестацијата на дискурсот на моќ на едниот етникум (Турците) над другиот (Македонците), (уште во првиот дел од текстот):

---

<sup>4</sup> Од верзијата на Чернодрински останале ликовите и нивните врски, но сега во колаж, комбинација со исечоци од други приказни (Елени и Кемал Ататурк, Едис, Икономо...). Текстот го сочинуваат мали секвенции, кои бараат монтажа, а неповрзаните секвенции ги обединува заеднички мотив, љубовниот и цветот еделвајс.



ОСМАН: Расим?

РАСИМ: Слушај жено, Осман ќе те носи на чифлиг, на гости.

МАКЕДОНКА: У Турчин на гости не одам.

ОСМАН: Расим?

МАКЕДОНКА: Слушнав, реков не одам. Имам маж и дете, бегу.

ОСМАН: Расим?

РАСИМ: Ова е еделвајс. Нигде нема еделвајс. Осман-бег најде еделвајс за тебе.

МАКЕДОНКА: Јас сум рисјанка, не сакам.

ОСМАН: Расим?

РАСИМ: Што бе не сака? Тебе, мене не ме сака? Не е, Осман дојден за мајтап.

(Дуковски, 2012, 45).

Примерот укажува на односот *моќ* – *стигматизација*, односно отсуство на директен дијалог меѓу моќникот (Осман-бег) и потчинетиот (Македонката), формирање на идентитет и одредување на позицијата на потчинетиот во скалата на општествената хиерархија. Во отсуство на директен дијалог во говорната комуникација потребен е посредник, кој треба да го зголеми чувството на ништожност и *исклученост* кај потчинетиот, што како последица води кон *конфликт*. Дадениот пример не е исклучок. Сличен однос на посредно искажана желба/наредба на моќникот има во низа сцени, меѓу кои е и сцената на убедувањето на Цвета да се потурчи. Посредникот во дијалогот се потурчениите Македонки.

Во последователноста на настаните за љубовта кон Другиот, религијата, културата и кодот ја губат моќта, односно Осман-бег, со губењето на позицијата на моќник, директно ѝ се обраќа на Цвета.

ОСМАН (*вади цвет еделвајс*): Никогаш поголем ал не ме алосувал.

Знам дека ме мразиш, ама земи го. Се вика еделвајс.

ЦВЕТА: Не те мразам, Осман. Жал ми е за тебе.

ОСМАН: Не сакам да ме жалат.

ЦВЕТА: Ти и Спасе сте еден ист човек. Едниот мораше да умре. Вие си ги теравте инаетите, а јас си ја тргав маката. Маката доаѓа кога нешто ќе ти стане драго. Не знам кај му згрешив на бога сè да се скрши на моја глава.

ОСМАН: Нема да те држам со сила, Цвета. Ја губам моќта. Ќе ме нема. Оди си!

ЦВЕТА: Не сакам.

(Дуковски, 2012, 55).

Примерот укажува дека за љубовта кон Другиот, се надминува религиско-кодната статична ортодоксност/религиската ортодоксност (различноста меѓу двете религии), а нејзината динамична рефлексивност

овозможува директен дијалог меѓу два рамноправни лика Осман-бег и Цвета, меѓу две религии – мусиманската и христијанската, меѓу две култури и два различни кода, со што исчезнува дискурсот со белези на: дискриминација, стигматизираност, субалтерност.

Може да се заклучи дека Дуковски е далеку од идејата да се помири со неспојливоста на двете различни култури, на двете различни религии и на двата различни кода. Убеден е дека љубовта е таа што ги премостува разликите меѓу културите, меѓу религиите, меѓу кодовите и затоа се обидува да ја олесни нивната средба. Во љубовта доаѓа до средба и спој на различните идентитети. „За љубовта вреди да се живее, убива, во крајна инстанца ‘злосторство од Љубов’, а не насилство од омраза или етничка, верска, религиска нетрпеливост. Љубовта е единствен спас за Балканот“ (Дуковски, 2012, 65) – порачува авторот со овој драмски текст. Авторот трага по историјата на нештата, кои се неисториски – љубовта дефинирана преку цветот еделвајс, кој се одликува со реткост и необична убавина, затоа што „по леденото доба расте само на Алпите“ (Дуковски, 2012, 67).

Љубовта е еден од најсилните фактори за премин од една вера во друга, од муслиманство во христијанство, што се рефлектира и врз индивидуалниот идентитет што го деконструира љубовта. Во оваа смисла клучна е сцената 38, насловена како „Процес“, во која Цвета (повторно таа ја има клучната улога и е лик хероина, но од поинаков вид) ќе изјави: „Решив да останам со Осман. Доста е од крв, од омраза. Не е во Осман гаволот. Во сите е. Осудете ме. Речете дека ми се поматил умот. Спасе го сакав повеќе од сè. Умре. Остана, љубов или омраза“ (Дуковски, 2012, 87). Цвета ја избира љубовта и на тој начин македонскиот мит се универзализира и излегува од тесните: национални, религиски, културолошки, кодни и филозофски рамки. Преку ова, Дуковски покажува колку се ирелевантни: религиските, културните и кодните разлики, и паралелно со тоа, во *Балканот не е мртов* го започнува и процесот на деконструкција на стереотипите, на идентитетот (но од инаква – машка позиција) и разбивање на предрасудите. Нуди една поинаква слика за Балканот.

Наспроти тоа што антибалканските стереотипи го доживуваат Балканот како зона на агресивни етнонационализми, на примитивни и ирационални страсти, на верски омрази, драмата на Дуковски го гледа Балканот како топос во кој наспроти стравот од Непознатиот Друг, секогаш постои привлечноста на живеењето покрај Другиот, другите која го подготвува балканскиот субјект на ризикот од соочувањето со Непознатиот Друг. Ризикот не значи робување на *постојаните стереотипи*, туку ритуал на трансценденција, премин од онаа страна на границата, која во драмата на Дуковски подразбира ‘соочување со Другоста’.

Да се поседува жена од друга вера за Дуковски не значи господарење со непознатото, туку влегување во светот на непознатиот и на различниот Друг. За тоа говорат сцените меѓу Цвета и Осман-бег, Кемал и Елени, каде што идентитетот подразбира свесно чувство за себеси, а субјективитетот ги опфаќа несвесните и потсвесните димензии на индивидуалноста (на љубовта). Сликата за Другиот може да се первертира бидејќи идентитетот не е

детерминација, туку вокација, но пред и над сè – провокација. Кога во ликот на Осман-бег, Дуковски ја слика природата на ориенталниот маж, неговиот фалогоцентричен дискурс ќе го поттикне женскиот лик (Цвета) да посака да се ослободи од робувањето на црно-белата реторика, па присвојувајќи го искуството на асиметричниот Друг, да го первертира традиционалниот дискурс на македонската жена и патријархалната матрица, карактеристична за драмата на Чернодрински. Цвета на Чернодрински во *Македонска крвава свадба* од самиот почеток им одговара на стереотипните слики на куќен ангел, загрозна, грабната и на крајот – жртвувана девица, со задача да вели „не“. Спасе, за Цвета, во *Македонска крвава свадба* кажува: „Честа на Цвета е чест македонска, и нам ни се паѓа да ја вардиме честа и да накажеме секого, кој посега по таа чест!... Ние требит да бидеме м’жи, јунаци, готој да умреме за нашата чест и слобода!...“ (Чернодрински, 1945, 45). Цвета во *Македонска крвава свадба* не е ништо повеќе од симбол на македонската чест или симбол на самата Македонија, на која противникот ѝ се заканува, а неговото место го заземаат Османбеговците.

Дуковски ја извлекува својата Цвета од стереотипните схеми, внесувајќи го во нив она што Керол Пејтман го именува како „женски неред“ (Pateman, 1998). Цвета во *Балканот не е мртв* е Македонка од првиот прелудиум, либе на Спасе и либе на Осман, фикционален лик, дама во францускиот бордел (Флора во сонот на Осман). Потенцијално субверзивна (оти по однос на балканската жена си допушта поинаква преформулација на стереотипот<sup>5</sup>), се согласува да се омажи за поробувачот, за човекот од друга вероисповед и својот однос го гради врз рамноправни односи со Осман-бег. Потврда е компромисот на Осман-бег: тој ја зема христијанската религија како своја. Во *Македонска крвава свадба* Цвета е исклучително обележана со дискурсот, којшто се рефлектира во нејзината последна реплика, постмодернистичката Цвета ја зазема позицијата на мост меѓу непомирливите светови и таа одлучува да остане со Осман. Свесна е дека нејзината заедница ќе ја гледа како луда, но сепак го одбира тоа што ѝ е забрането – Осман и така внесува неред во општествените обрасци. Цвета е присилена да ја менува парадигмата, којашто веќе ѝ е впишана во името: на прашањето „Што сега?“, духот на Спасе ѝ одговара „Сè од почеток“ и приказната се менува. Уште на почетокот, Цвета покажува дека таа не е девица од деветнаесеттиот век на која колективните идеали ѝ го заматуваат погледот на сопственото јас, односно на приказната на Спасе – за одмазда и борба, таа одговара: „Не сакам маж јунак, сакам жив маж“ (Дуковски, 2012, 95), а на Крстана и Петкана во харемот им изјавува: „Ако треба, ќе умрам, ама евтино не се продавам. Барем толку се сакам“ (Дуковски, 2012, 95).

---

<sup>5</sup> Одбирајќи ја содржинската рамка *Македонска крвава свадба*, Дуковски си игра со стереотипот за поробениот Македонец, за македонската жена, со самата приказна, со стереотипот за Турците, како поробувачи или како љубители на убави жени и на сетилни задоволства..., сето тоа проследено со многу хумор и иронија. (Споменато е погоре во текстот, забелешка на авторката).

Стожер на неколкуте приказни<sup>6</sup> кај Дуковски е проблемот на забранетата љубов, па друг стереотип е оној за ‘недозволената/грешната љубов’ меѓу двајца од различна вероисповед, кој во драмата на Дуковски е тематизиран како ‘неостварена љубов’ меѓу ликот на Кемал Ататурк и Елени Каринте, жртва на предрасудите на својот татко, Ефтим:

КЕМАЛ: Овој цвет се вика еделвајс. Редок е и никој друг нема да ти го даде.

Чувај го со љубов и ќе остане свеж како и мојата љубов.

ЕЛЕНИ: Ти го дадов моето срце, тело, засекогаш ќе бидат твои. Чувај ги.

КЕМАЛ: Никогаш не сум бил посреќен.

ЕЛЕНИ: Само до кога? Моите сигурно ме бараат.

КЕМАЛ: Ќе трае засекогаш. (...)

ЕФТИМ: Тука си, курво. Зошто ми го правиш ова? Ќе ве убијам и двајцата.

КЕМАЛ: Немојте да грешите душа!

ЕФТИМ: Не душа, рака ќе згрешам.

КЕМАЛ: Мојата љубов кон Вашата ќерка е искрена, ако ми ја дадете ќе биде среќна.

ЕФТИМ: Дур сум жив, Елени нема да биде жена на Турчин.

(На Елени)

Утре правиме свадба. Кирјакис веќе даде мираз од девесте наполеони. Прекрасен човек. Кога би знаел какво губре зема, не би дал ни банка. А ти Турчин, биди среќен што решив да не оставам траги, Елени, надвор!

(Дуковски, 2012, 105).

Односот меѓу ликовите Ефтим (кој различно го вреднува чинот на љубовен наплив, зависно од страната која го презела: со осуда за Кемал (муслиман) или со пофалба за Кирјакис (православен) е однос оптоварен со предрасуда – термин кој во секојдневниот говор значи „преубедување со баласт или со негативно расположение во однос на лица или состојби“ (Олпорт, 1954). Говорот на Ефтим нема ништо заедничко со рационалноста и толеранцијата, а служи на стереотипот – забрана за брачни односи меѓу двајца од различна вероисповед. Стереотипот се создава како резултат на односите меѓу етничките и религиозните групи под влијание на социјално изведените верувања, создавајќи поделба на „вие“ и „ние“. Значи, се работи за феноменот на етнички Другиот. И додека етничките разлики не се пречка за самата љубовна врска, на глобален план, за околината (социјалната заедница), тие се повод за традиционалната нетрпеливост меѓу двете вери, нации и култури.

---

<sup>6</sup> Тоа се приказните за Осман-бег (Турчин) и македонските жени, за Елени (Македонка) и Кемал Ататурк (Турчин), за Едис – султановата главна анамка (Турчинка) и Икономо (Влав)... Трагичната љубовна историја меѓу Цвета и Спасе (Споменато е погоре во текстот, забелешка на авторот).

Забранетата љубов е во расчекор со општествениот кодекс на заедницата зашто меѓукултурната релација не се темели врз принципот на еднаквост, туку врз принципот на сила. Но, релацијата Цвета – Осман-бег, преку одредени отстапки и компромиси од двете страни (Цвета се мажи за Осман-бег, кој станал рисјанин и неговиот идентитет во име на љубовта е деконструиран), ги руши таквите стереотипи и спротивно, религиозните кодови воспоставуваат нови рамноправни односи и во двете релации. Наспроти тоа што во новите рамноправни односи поларитетот на релацијата: крвник (Тие) – жртва (Ние), повеќе не функционира (воспоставен е меѓусебен дијалог, заемно разбирање и соживот), сепак чинот (свадбата) и пресвртената визура на финалето (Македонците ја претвораат венчавката во крвава), ја покажува бесмислата на интеркултурниот мегдан.

Текстот на Дуковски за да стигне до космополитизмот трага по можните решенија – љубовта како единствена шанса, со што ја надминува историската рамка, историското го посегашнува, го прави актуелно во современи услови. Дуковски од една страна ја первертира сликата за есенцијалистичкиот идентитет како еден и единствен со втемелено потекло, ставајќи го на показ конструктивистичкиот концепт на идентитет како динамичен збир од елементи, кои, во дадени околности, можат да се менуваат. Од друга страна покажува дека љубовта нема втемелено потекло, туку е хетероген склоп на околности (култура, код, религија, Другиот) кон надворешните сили, кои во обработената варијанта ја означуваат како неможна.

### ***Односот Македонска крвава свадба / Балканот не е мртов***

За односот меѓу драмите на Чернодрински и на Дуковски, Борислав Павловски ќе рече: „Чернодрински идејно, па дури и идеолошки, е исклучив во сите насоки, зашто не гледа и не сака да спознае можен излез од кризата, освен преку пеколот и чистилиштето на беспопштедната борба на спротивставените страни, додека Дуковски настојува да ги претстави претпоставките за дијалог меѓу судрените страни“ (Павловски, 2000, 159). Символичкиот израз на дијалогот е *цветот еделвајс*, кој е исклучително редок и може да се сретне само во планинските предели на Европа и на Азија, а е заштитен со закон и во текстот, е поврзувачки лајтмотив за сите љубовни врски, кои завршуваат трагично.

Заедничкиот контекст на Балканот – ‘цветот и љубовта’ е парадоксален, затоа што на Балканот му се припишува синтагмата „буре барут“. Двата реалитета – Балканот и еделвајсот, имаат амбивалентно значење. Во текстот на Дуковски, Балканот е место на злосторство и неостварената љубов – живее и ќе живее со своите меѓуетнички предизвици, спротивставени религии, зашто еделвајсот на Балканот, на колективен план, не ја остварува својата симболичка вредност – знак на љубов и на хармонија, а на индивидуален – ја остварува својата магија, дадено симболично: Цвета во италијанскиот бордел е Флора. Релацијата Цвета – Флора – еделвајс на ниво на толкување ја одбива смислата на делотворната „магија еделвајс“. Цвета го преоѓа љубовниот пат на кој ги сретнува романтичарскиот и идеализираниот јунак Спасе и

реалистичко-натуралистичките обликувани ликови со амбивалентен карактер, Осман-бег и Расим. Средишен морален проблем не се веќе нејзината чест и вера (за разлика од драмата на Чернодрински), затоа што се заменети со драматична потрага по љубовта, со што се отвораат прашањата: проблемот на вистинската и на платената љубов, односот љубов – моќ, христијанство – муслиманство, Македонци – Турци. Оттука, проблематизирањето на религиското, националното, различното, кодираното е едно од средишните места на драмскиот текст, каде што Цвета и Осман-бег се средишни ликови во однос на борбата со стереотипите кога станува збор за стереотипот ‘забранета љубов’. Проблемот на ‘забранетата љубов’ е еден интракултурен код и не упатува на различностите, туку на истостите кај Другиот, односно културата, религијата, кодот не се пречка за опстојувањето на љубовта меѓу две различни култури, вероисповеди, кодови... Проблемот е во менталниот склоп, мисловната матрица за неприфаќањето на различноста. Проблемот на ‘забранетата љубов’ е македонско/балканска болка и трагедија, една од причините за несреќата на Македонија/Балканот, но истовремено проблемот на ‘забранетата љубов’ не е само македонска/балканска болка и трагедија, туку и европска и светска – не знае за време и простор.

*Балканот не е мртов* се раѓа од *Македонска крвава свадба*. Меѓу субјектите воспоставува дијалог што во *Македонска крвава свадба* и во нејзиниот временски контекст беше невозможно. Паралелно со рушењето на стереотипите, кои имаат врска со културно-општественото и со социјалното кодираното живеење, Дуковски го руши и стереотипот создаден и форсиран во литературата: како на македонскиот маж – јунакот над јунаците во *Македонска крвава свадба*, кој во *Балканот не е мртов* се претставува како слабак, заслепен од омраза, бунтовник што на гротескен начин го губи својот живот, така и на македонската жена – верната, беспомошната жена во *Македонска крвава свадба*, која во *Балканот не е мртов* е самосвесна, побудувач на промените, што следат, го руши и митот за невозможноста да се поврзат: две култури, две религии и две кодни филозофии на живот, односно ги присвојува кодовите од минатото и прави нивно постмодернистичко извртување. Во насловот на Чернодрински се истакнува просторната одредница – македонска, а кај Дуковски, пак, се истакнува просторната одредница – Балкан, чија врска е повеќеслојна и значителна и се рефлектира во синтагмата „Буре барут“, во која е содржан еден од стереотипите на Балканот.

Отпочнатиот процес на рушење на стереотипите е процес, кој не може да се запре и на симболичко рамниште го прави *Балканот да не биде мртов*. Драмата укажува на фактот дека македонската литература, создавана по 1990 година, има иконокластичен однос кон етноцентричната слика за себеси, кој овозможува да се согледаат разликите и да се укаже на другоста, која секогаш е еден „нефамилијарен вишок“, кој не може да се асимилира, а се открива во љубовта.

## Заклучок

Македонската драматика, својата театарска посебност и афирмативност ја темели на праизведбата на *Македонска крвава свадба* од Војдан Чернодрински, во далечната 1900 година. Дејан Дуковски во 1993 година прави личен постмодерен препрочит на *Македонска крвава свадба* во *Балканот не е мртов* или во *Магија еделвајс*, која е травестија, рециклажа и коментар, по дефиниција – постмодернистичка, на драмата на Чернодрински. Драмата избилува со кратки, брзи сцени, фрагментарно конструирани. Ја иронизира симболиката на лајтмотивот – реткоста на цвеќето еделвајс, како омаж на името на Цвета. Се користи со постмодернистичките техники: колаж, монтажа, рециклажа и травестија. Драмата го прикажува активниот театарски процес, а доминираат сценските и театарските знаци. Структурно е поделена на три прелудиуми, а лудиумот на четириесет насловени сцени. Дејан Дуковски прави драма коментар на една комплексна драмска традиција.

Имено, драмата *Балканот не е мртов* е креативна интерпретација на драмата *Македонска крвава свадба* во која Дуковски, преку интертекстуална игра, националниот, верскиот и идентитетскиот судир на Балканот ги претвора во космополитски хаос. Дуковски ја руши автоимаголошката претстава за Балканот, како вечен конфликт, судир и омраза, меѓу различностите. Љубовта е мост за поврзување на различностите, за разбивање на востановените идентитетски, културолошки и философски стереотипи и за трансформирање на религијата од ортодоксна во рефлексивна. Почитувањето и прифаќањето на различностите од една страна е основа за надминување на чувството на инфериорност и за проекција на сопствените чувства (љубовта), а од друга, пак, значи збогатување на индивидуалноста, на идентитетот, на културата, менување на философската матрица, отстранување на предрасудите и стереотипите, кои се причина за конфликт во заедницата. За да се намалат или за да исчезнат етничките, идентитетските, културните, религиозните, кодираниите стереотипи и конфликти е потребно да се развие чувството дека секој човек треба да биде почитуван, пред сè, како човек, без оглед на која култура, религија и код и/му припаѓа и како го дефинира својот идентитет. Таквиот хоризонт не може да се достигне од денес до утре, но тоа не е причина да се оди во спротивен правец.

Оттука, Дуковски наполно свесен за пејоративните имаголошки стереотипи, кои се резултат на едностраните проективни идеологии на Западот, како и за културните, религиските и кодните предрасуди што таквите стереотипи ги произведуваат и тргнувајќи од оној познат епски нагон на балканските (и медитеранските) народи да се идентификуваат во митското и историското минато (повторно еден стереотип, овој пат автоимаголошки) во *Балканот не е мртов* нуди една поинаква слика, една деконструкција на стереотипите и тоа преку постмодернистичкото извртување на присвоените кодови од минатото: „За да се разбере Другиот не треба да се присвојува, туку треба да се биде негов гостин“ (Луј Масињон).

Убав пример за денешната нетрпеливост кон другите и другоста, воопшто како општа константа на современото живеење, во кое, за жал, како

сè помалку да има место за дијалог... Каде е излезот? Можеби во либералното начело на идентитетот во слободното избирање и креирање на сопствениот идентитет – претставено преку финалето на драмата *Балканот не е мртов* – изборот на идентитетот – менувањето на кодот/религијата како транспозиција на приказната во реалноста.

## ЛИТЕРАТУРА

### Кирилични изданија

- АДОРНО, Т. (1950). *Авторитарна личност*. Скопје: МИ-АН.
- ГЕОРГИЕВСКА-ЈАКОВЛЕВА, Л. (2008). *Книжевноста и културната транзиција*. Скопје: Институт за македонска литература.
- ДУКОВСКИ, Д. (2012). *Драми*. Скопје: Култура.
- КРАМАРИЌ, З. (2010). *Идентитет, текст, нација*. Скопје: Табернакул.
- ЛУЖИНА, Ј. (2000). Македонска крвава свадба – сто години подоцна. In: *Македонска крвава свадба сто години подоцна*, ур. Лужина, Јелена, 7-58. Скопје: Матица Македонска, Факултет за драмски уметности.
- МАЗОВА, Л. (2003). *ТОЈ и ТИЕ. Театарски сложувалки*. Скопје: Факултет за драмски уметности.
- МАЛУФ, А. (2001). *Погубни идентитети*. Скопје: Матица македонска.
- МОЈСОВА-ЧЕПИШЕВСКА, В. (2008). „Балканизмот како мажествен дискурс“. *Балканска слика на светот*. Кулавакова, К. (ур.), 439-447. Скопје: МАНУ.
- ОЛПОРТ, Г. (1954). *Природата на предрасудите*. Скопје: Матица македонска.
- ПАВЛОВСКИ, Б. (2000). „Драмски гетаке на Македонска крвава свадба“. *Војдан Поп Георгиев Чернотрински – живот и дело*. Скопје: Институт за македонска литература.
- ПАЖО, ДАНИЕЛ-АНРИ. (2002). *Опишта и компаративна книжевност*. Скопје: Македонска книга.
- СТОЈАНОВСКА, А. (2006). *Македонски постмодерен театар*. Скопје: Факултет за драмски уметности.
- ШЕЛЕВА, Е. (2008). „Слепата точка на Балканот“. *Балканската слика на светот*, ур. Кулавакова, Катица. 263-269. Скопје: МАНУ.

### Латинични изданија

- BAUDRILLARD, J. (1997). *Sumulacra and Simulation*. The University of Michigan Press.
- CARLSON, M. (2003). *The haunted Stage: the Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- ЏЕРО, D. (2010). *Od nacionalnoga k supranacionalnom: europski identitet i Evropska Unija*. Zagreb: Pravni fakultet Zagreb.
- DELEUZE, G. (1986). *Cinema 1, The Movement-Image*. University of Minnesota Press.



- DILTAJ, V. (1980). *Zasnivanje duhovnih nauka*. Beograd: Prosveta.
- HUTCHEON, L. (1996). *The Politics of postmodernism*. London & New York: Routled.
- SPIVAK, G.G. (2011). *Nacionalizam i imaginacija i drugi eseji*. Zagreb: Fraktura.
- ECO, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. London: Indiana University Press, Bloomington.

Bijlana Rajchinova-Nikolova

## **APPROPRIATING THE CODES FROM THE PAST AND THEIR POSTMODERN TURN OVER**

### Summary

The text deals with the problem of 'forbidden love' and the phenomenon of ethnic Other. It further points out that ethnic differences are not an obstacle to a love affair/relationship globally but to the social community they are the cause of the traditional intolerance between the two religions, nations and cultures for which the paradigm is the play *Macedonian blood Wedding*. The way out of intolerance is in the free choice and create one's own identity – changing the code / the religion as a transposition of the story into reality, presented through the play *Balkans is not dead*. Finally, the text sends a message that in order to reduce ethnic, identity, cultural, religious and coding stereotypes and conflicts, it is necessary to develop the feeling that every person should be respected above all as a human being, regardless of which culture, religion, code they belong to and how he defines his identity. A challenging horizon that cannot be reached from today to tomorrow, but that is no reason to go in the opposite direction.