

Социолошки и комуникациско - теоретски

аспекти во драмскиот текст

(компаративни паралели меѓу творештвото на

Јордан Плевнеш и Харолд Пинтер)

АНИТА ДИМИТРИЈОВСКА

Содржина

Вовед	3
1. Животот во наративната структура на една биографија	10
2. Драмски текстови и театар: Плевнеш и Пинтер	22
2.1. Потрагата и мајчинството	25
3. Социолошки аспекти на комуникацијата и код на апсурдот кај Харолд Пинтер и Јордан Плевнеш	37
4. Парализирани односи и проблематични дијалози	55
4.1. Потрага по идентитет	66
5. Битка за моќ/ Жртви и узурпатори	77
6. Сексуалниот нагон-еден од трите инстинкти што не претвораат во животни	91
7. Драмата на Пинтер/ Драмата на Плевнеш	93
Заклучок	96

Вовед:

Целокупната идеја за сложениот внатрешен свет на човекот е објаснувана од С. Фројд, меѓутоа не само тој, туку и Елизабетанците многу добро го разбирале тоа дека најсложената и најсовршената надворешност е одраз на нашиот внатрешен простор од каде потекнуваат оригинални мисли претворени во говор, тоа е во истото време позната и непозната територија, осветлена и неосветлена, од тука доаѓа множеството елементи кои влегуваат во структурата наречена драма на постоењето. Така пишувањето е секогаш чин на соработка меѓу себе си и минатото, меѓу свесното и несвесното. Во тој чин, пишувањето создава чувство на поседување. Самите писатели некогаш се многу поблиску до едниот свет, некогаш тоа е состојба на приближување до другиот свет и напор истиот да се осветли. Тој свет понекогаш е историјата, а понекогаш нивно минато. Понекогаш прилега на поглед вперен кон иднината. Посебно во бурните историски времиња, кога не е јасно, ниту познато кои содржини доаѓаат потоа, а со нив и во нив и ние самите. За да се досегне териоторијата на она што ќе се случи, и за да се претпостави пристигнувањето таму, треба да се прекрши формата и да се удри во и низ нешто веќе познато. Овој удар, ова распарчување доаѓа во моментот кога историјата се распаѓа, поредокот кој тече во континуитет се разрушува и над сето тоа останува прашањето кои сме, каде живееме, со кого ги споделуваме секојдневните промени во нијансите на денот кој одново се раѓа. Најчесто дејствувањето на уметникот е одговор на теророт на реалните луѓе, потоа се претвора во претстава на која доброволно и се препуштаме во театарот од кого дел и содржина е она првото, нашето секојдневно постоење реализирано како живот со и меѓу другите.

Според социолошката парадигма на Ервин Гофман¹, драматуршка перспектива упатува на состојбата која подразбира замисла, замисла за тоа како би постапиле како режисери пред чии очи се случува и организира театарот на

¹ Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956) <http://uncopy.net/wp-content/uploads/2013/04/goffman-selfeverydaylife.pdf>

секојдневниот живот. Тоа го подразбира обидот да го анализираме контекстот во кој се остварува човековото дејствување, последиците, но не и причините. Оваа теорија открива дека идентитетот на еден човек не е стабилен и независен психолошки ентитет, туку константно се менува како што човекот е во интеракција со другите. Оваа анализа го нуди концептот на статус и улога. Статусот е актуализиран во претставата, а улогата е дел од текстот во кој се содржани дијалогот и дејството за другите ликови.

Нашиот почитуван театарски режисер и драмски писател Љубиша Георгиевски има изјавено дека времето го сфаќа како органски феномен², што значи дека не постои механичка поделба на минатото, сегашноста и иднината. Негова е мислата дека тие што работат со театарот работат со умот, а со разумот работат тие што пазарат. Во сегашноста, исто така се присутни и иднината и минатото. Па така, непознатото на иднината ги плаши само оние кои не ја познаваат добро сегашноста. Иднината на театарот, Георгиевски ја сфаќа како сè поголемо приближување кон стварноста, а самиот театар рандеву со иднината. За мене како големо љубител на театарот и се што е поврзано за театарот, театарот постои за да ги извлече на површината заборавените архетипови и воедно да создаде „нови слики“ кои ќе ја обележат нашата сегашност и нашата иднина. Колку подобро го запознаваме театарот, толку подобро се спознаваме самите себе си.

Гофман³, ја користи театарската метафора за да го дефинира методот со помош на кој еден човек се претставува себе си пред светот, со своите културолошки вредности, норми и очекувања. Целта на ова себепретставување е во сооднос со реакциите на публиката, со нејзината рецепција на прецизните и вешти изведби. Ако актерот успее во тоа, публиката ќе го гледа онака како што тој

² Плевнеш, Јордан. *Еригон*, Скопје : Драмски театар, 1982, 101.

³ Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956) <http://uncopy.net/wp-content/uploads/2013/04/goffman-selfeverydaylife.pdf>

сака да биде виден, имено тој е господар на ситуацијата и оној кој се напрега да дејствува врз перцептивното поле на гледачите/читателите.

На поимот на театарот не смееме „да додаваме“ никакви идеолошки вредности, пишува Георгиевски⁴, бидејќи тој е на страната на човекот и тоа на страната на потчинетиот човек, тој самиот по себе е идеологија која не трпи додатоци. Ниту една идеологија не мора да го докажува својот човечки лик манипулирајќи со театарот. Лебедот не мора да се капе секој ден за да остане бел, затоа што сам по себе е бел. Но, доколку станува збор за кокошка која сака преку театарот сама себе да се претстави како лебед, тогаш според сите историски факти останува само врапче. Денеска не постои ниту естетско, а ниту мисловно поле кое што не е покриено од било која идеолошка свест. Па така, ако театарот се движи низ тоа минско поле на идеолошката територија на светов, тој страда. Можеби е за него поприфатливо да ја бара утописката вредност на принципот на човековата надеж и територијата каде може да доживее дефинитивно ослободување, најпрво од самиот себе, од својот сопствен примитивизам, алчност, глупост, отуѓување, желба за власт, а потоа да се ослободи и од оној кој го експлоатира врз основа на грубата сила и моќ.

Меѓу бројните драмски британски писатели припадници на „Новиот бран“ се појавува и Харолд Пинтер во 1956 година кој набрзо се истакнува како најоригинална и најзначајна личност во сферата на британската култура. Пред да се афирмира како драмски писател, Пинтер поминал седум години во патувачки театри и репертоарски театри во внатрешноста на Британија. Неговиот професионализам се должи на овие седум години. Не само што бил извонреден театарски, филмски, телевизиски и радио глумец, туку тој го практикувал режирањето на театарски и филмски дела, потоа се остварил како драмски писател, филмски сценарист кој со своите сценарија, како и со филмовите работени според неговите сценарија ја оформувал и потврдувал својата дејност на голем уметник.

⁴ Плевнеш, Јордан. *Еригон*, Скопје : Драмски театар, 1982, 109

Харолд Пинтер и Јордан Плевнеш, во рамките на оваа студија се вклопуваат во текстот преку моите настојувања да ги протолкувам двете постоења на луѓето визионери, сонувачи, реалисти и надмоќни мајстори на сцената кои успеале да ги покажат покажуваат сложените човекови неспокојства, кошмари и фантазии дадени во еден конкретен драмски облик супериорно испишан со сите театарски ефекти.

Театарот кај двајцата писатели за кои пишувам се сретнува во една координантна точка, во точката каде што го потсетуваат човекот на неговото достоинство, на неговите неутуѓиви права, права на слобода; слободен избор и на општеството во рамките на коешто дејствуваат, комуницираат и живеат, како што пишува Никлас Луман⁵, бидејќи општеството постои само кога поединците комуницираат. Сè додека не почнат да комуницираат, тие не се дел од него. Поединецот се согледува како посебен ентитет, тој нема тежина со која се исфрла во прв план, тој е социолошки безначаен, според Н. Луман сè додека општеството не го вклопи помеѓу другите луѓе, додека не биде определена неговата позиција помеѓу нив. Основен медиум на комуникацијата низ кој се огледуваат сложените превирања присутни во односите меѓу луѓето, според Н. Луман, отсекогаш бил и ќе остане **говорот**.

Јордан Плевнеш со 12 драми, една збирка поезија, еден роман и едно филмско сценарио (Тајната книга) е еден од оние кои заземаат значајно место на сцената на хуманистичкиот театар, театарот на човекот и универзумот⁶. (забелешката е моја, прифаќам секакви несогласувања и критики од веќе добро познатите драматурзи и театарски критичари во нашава земја). Неговиот театар е во функција на човештвото, човековите права и против неправедните судбини. Апсурдните човечки состојби и нивните трагедии се дел од претставите на

⁵ Luhmann, Niklas. *The Society of Society: The Grand Finale of Niklas Luhmann*, <http://faculty.csuci.edu/daniel.lee/docspdfs/society%20of%20society%20lee.pdf>

⁶ Забелешката е моја, прифаќам секакви несогласувања и критики од веќе добро познатите драматурзи и театарски критичари во нашава земја.

Ј.Плевнеш. Поаѓајќи од тоа дека „ништо не е посмешно од човековата несреќа,“ како што размислувал Бекет, ќе се потрудиме да ги интерпретираме сложените гротескни релации во драмските текстови на овој автор, претставник на македонската литература.

Наташа Аврамовска во својата книга *Во вителот на дереализацијата*⁷, ќе напише дека е неоспорен фактот кој упатува на тоа дека Јордан Плевнеш настојувал низ целокупното творештво да ја истакнува и потврдува улогата на театарот во светот, театарот е иманентниот аспект на севкупното драмско творештво на овој автор.

Харолд Пинтер, автор на 29 драмски текста, како и на 21 филмско сценарио е еден од оние уметници кои со театарот на апсурдот, кој започна во педесеттите години од минатиот век, ја отвора територијата врз која го впишува сопственото разбирање на човекот, неговиот внатрешен свет и моќната и немоќна релација со другите луѓе. Апсурдот е еден од многуте аспекти на неговите дела што функционираат како форми на влегување во реалноста, што е главната цел на овој автор. На неговата веб страна⁸ самиот ќе напише: *"...во 1958 го напишав следново: Нема големи разлики меѓу тоа што е реално и она што не е реално, ниту помеѓу тоа што е вистина и она што е лага. Ништо не е безусловно ниту вистинито, ниту лажно, туку може да биде подеднакво и вистинито и лажно. Верувам дека овие тврдења сеуште имаат смислаи можат да имаат значење во истражувањата на реалноста во уметноста. Така што, како писател јас стојам зад нив, но не можам и како граѓанин. Како граѓанин морам да прашам: што е вистина? Што е лага?"*

Тој, на почетокот, бил остро осудуван од театарската критика за подоцна да стане еден од најнаградуваните и најприсутните автори на театарската сцена во

⁷ Аврамовска, Наташа. *Во вителот на дереализацијата*, Скопје, Култура, 2004.

⁸

Англија и низ целиот свет, во 2005 година ја добива Нобеловата награда за литература. Кога му се јавиле и му соопштиле за Нобеловата награда, му рекле дека ќе го поврзат со Претседателот на Нобеловиот комитет.

„Мислам дека изустив нешто како: Зошто?

-Виe ја добиете наградата за литература .“

„Јас занемев. Останав без зборови. Следните неколку минути бев многу возбуден и ништо не почувствував. Зошто ми ја дадоа наградата-не знаев ништо за тоа.“

Самиот Пинтер на прашањето за што пишува во своите дела, во едно интервју луцидно одговара: „за невестулката под барот со пијалоци од шпиритус⁹.“ Подоцна, тој ја објаснува оваа ситуација која ја коментирал во состојба во која бил случајно затекнат, тој самиот објаснува дека одговорот го истресол од ракав, не мислел ништо конкретно со искажаното, макар што наведениот коменатр бил постојано предмет на расправи кои сериозно го објаснувале неговиот став кон светот и театарот во него.

⁹ Списание за уметност, СУМ, бр. 48, Центар за културна иницијатива, Штип, XI/ 2005, 8

1. Животот во наративната структура на една биографија

Харолд Пинтер е роден на 10 Октомври во 1930 година во Источен Лондон, во работничка населба позната како Хекни. Како син на еврејски кројач бил евакуиран од градот во Втората светска војна и не се вратил во Лондон до 14 години. Се образувал во Hackney Downs Grammar School, каде што уживал читајќи ги делата на Кафка и Хемингвеј. Глумел во неколку школки продукции и прифатил стипендија да се запише и да студира на Кралската академија за драмски уметности што не ја завршил, ја напуштил после две години. Двапати бил осуден за одбивање за носење оружје и служење војска. Уште како студент под влијание на Езра Паунд и Дилан Томас почнал да пишува и објавува поезија, во 1950 година почнал да објавува песни во списанието *Поезија* под псевдонимот Харолд Пинта. Работел како актер на програмата на БиБиСи радио и кратко време учел во Централното училиште за говор и драма пред да прави турнеја во Ирска 1951-1952. Следната година се појавил на сцената во Кралскиот театар во Хамерсмит. После четири сезони глумеше во локалниот репертоар, Пинтер почнал да пишува користејќи го името Дејвид Барон. Работата во театарот му создала еден големо искуство кое многу му помогнало да постигне забележително мајсторство како драмски писател во современ англиски јазик полн со идиоми и жаргони, како и изразените паузи кои се подеднакво значајни како и реченицата. Во 1957 година само за четири дена ја напишал *Соба*, тоа е драмски текст напишан за катедрата за драма на Универзитетот Бристол. *Слаба болка*, неговата прва радио драма, била емитувана на БиБиСи во 1959. Негова прва драма од повеќе чинови е драмата *Роденденска забава*, изведувана од катедрата за драма на Универзитетот Бристол во 1957, драма напишана во стил на Кафка, една од драмите на театарот на апсурдот. Тоа е наратив според кој еден навидум обичен човек добива закана од непознати луѓе од некоја причина што не се открива до крајот на текстот. На неговиот обид да избега тие го сопираат и го одведуваат некаде на крај во непознат правец. Критиките за претставата се ужасни. Вознемирен од театарската критика упатена кон неговите дела, како дела без никаква театарска вредност, неколку години подоцна, Пинтер изјавува:

„Критичарите ги сметам за една сосема непотребна група на луѓе. Не ни требаат критичари за да и кажат на публиката што да мисли¹⁰.“

Со втората драма во 1960 година, *Домарот*, репутацијата на Пинтер како голем талент е веќе обезбедена. Потоа следува *Слаба болка* во 1961 година, следната година ја пишува *Колекција*, во 1963 *Џуџиња*, па потоа *Љубовникот*, *Се вративме дома* во 1965 година која е приказна за одделениот син кој ја носи неговата сопруга дома за да ја запознае со неговото семејство. Оваа драма се смета за најмистериозна и најенигматска од сите негови дела. Таа е три пати наградувана. Ја добива наградата Tony Award, the Whitebread Anglo-American Theater Award, и the New York Drama Critic's Circle Award. Потоа следуваат *Сутерен* (1966), *Пејзаж* (1967) *Тишина* (1968), скечот *Нок* (1969), *Стари времиња* (1970), *Монолог* (1972), *Ничија земја* (1974), *Предавство* (1978), *Семејни гласови* (1980), *Станица Викторија* и *Еден вид Алјаска* под наслов *Други места* (1982), скечот *Точно* (1983), *Еден за пат* (1984), *Планински јазик* (1988), *Новиот светски поредок* (1991), *Време за забава* (1991), *Месечина* (1993), *Пепел на пепелта* (1996), *Прослава* (1999), скечот *Конференција за печатот* (2002).

И по успехот на изведбите на драмите, тој продолжил да работи како актер на сцена, на телевизија, радио, филм, потоа бил еднакво баран и како театарски и како филмски режисер не само на драмите кои сам ги напишал, туку и на други автори, особено на драмите на Сајмон Греј. Освен театарски претстави напишал и многу филмски сценарија, меѓу кои: *Јадач на тикви* (1963), *Меморандумот Квилер* (1965), *Несреќен случај* (1966), *Посредникот* (1969), *Лангриш се симнува* (1970), *Последниот тајкун* (1974), *Женската на францускиот поручник* (1980), *Предавство* (1981), *Желкин дневник* (1984), *Ракотворена сказна* (1987), *Повторна средба* (1988), *Во горештината на денот* (1988), *Процес* (1989).

¹⁰ <http://amsaw.org/amsaw-ithappenedinhistory-101003-pinter.html>

Добитник е на многубројни награди меѓу кои: Шекспировата награда во Хамбург во 1970 година, Европската награда за литература во Виена во 1973 година, Пиранделовата награда во Палермо во 1980 година, Молериовата награда во Париз во 1997 година, Златната ПЕН награда 2001 за севкупното дело, за да на крај, во 2005 година ја добие поетската награда Вилфрид Овен и наградата Франц Кафка како и врвната Нобелова награда за литература.

Дејвид Хер ¹¹вели: „...Суштината на неговата посебна привлечност е што вие седите на секоја пиеса напишана од него со извесно очекување на неочекуваното...и никогаш не знаете што, по ѓаволите, се подготвува да се случи.“

Појавата на Пинтер со драмските текстови во британскиот театар ја збунува и самата критика. Драмата на Пинтер е опишувана како комедија на закани, физички театар, театар на суровост, театар на ситуации и театар на апсурдот. Самиот Пинтер одбегнува било какво етикетање:

„Не носам никакви плакати или знамиња. Конечно, не верувам во било какви ознаки...Се надевам дека моите драми имаат поинакво значење за сите што ги гледаат. Така и треба да биде, зашто никогаш не постои само еден одговор¹²“

Во залезот на кариерата, Пинтер е поактивно ангажиран со проблемите врзани за човекови права, повеќе од кога било дотогаш; неговите мислења сеуште се контраверзни. За време на Косовската криза во 1999, тој го обвини нападот од страна на НАТО и тоа го предвиде како нешто што ќе го зголеми ужасот и хоророт и ќе ја уништи земјата. Во 2001 му се придружи на бившиот американски генерал Рамзи Кларк во Меѓународниот комитет за да го брани Слободан Милошевиќ кој беше уапсен од страна на Меѓународниот суд за воени злосторства во Хаг и

¹¹ Пинтер, Харолд: *Домарот и Љубовникот*, Поговор, Богомил Ѓузел, Скопје, Слово, 1988.170.

¹² Списание: *Културен живот* 1-2/2006 Догер-Скопје, 103.

осуден за злочин против човештвото. На крајот во 2005 година кога ја добива Нобеловата награда за литература на 7 декември, во неговото обраќање пред Шведската кралска академија меѓудругото ќе рече: САД не се грижат повеќе за судирот со низок интензитет. Не им е повеќе значајно да бидат воздржани или заобиколно итри. Си ги ставаат картите на маса чесно и отворено. Едноставно кажано, не им е ни грижа за Обединетите нации, меѓународните закони или критичките несогласувања што ги сметаат за немоќни и ирелевантни. Си го имаат вечно зад себе на ременче своето јагненце што блее, патетичната и флегматичната Велика Британија.

Што се случи со нашиот морален сензибилитет? Дали сме го имале воопшто? Што значат овие зборови? Дали се однесуваат на некој поим што деновиве се употребува мошне ретко – свест или совест? Свест не само за нашите сопствени чинови туку и за споделената одговорност во чиновите на другите? Дали е се ова мртво? Погледајте кон Заливот Гвантанамо. Стотици се притворени повеќе од три години без обвинение, без законско застапништво или задолжителен судски процес, технички затворени засекогаш. Оваа целосно незаконска структура се одржува со непочитување на Женевската конвенција. Таа не само што се толерира туку за тоа одвај дали и размислува она што се вика „меѓународна заедница.“ Ова криминално злодело се врши од земја што се прогласува да биде „водач на слободниот свет“. Дали мислиме ние на притворените во Заливот Гвантанамо? Што велат за нив медиумите? Повремени ќе се појават – спомнати на шеста страница. Тие се чуваат во една ничија земја од која навистина може никогаш нема да се вратат. Во моментов многумина од нив истрајуваат со глад и присилно ги хранат, вклучително и британски државјани. Нема никакви обсуди оваа процедура на присилно хранење. Без седативи или анестетици. Само со цевка пикната во носот и во вашето грло. Повраќате крв. Тоа е мачење. Што има да каже за ова британскиот министер за надворешни работи? Ништо. Што рекол за ова британскиот премиер? Ништо. А зошто? Затоа што САД имаат кажано: да се критикува нашето однесување во Заливот Гвантанамо

претставува непријателски чин. Или сте со нас или сте против нас. И затоа Блер молчи.

Инвазијата на Ирак беше бандитски чин, чин на безобѕирен државен тероризам, што демонстрира апсолутен презир кон концептот на меѓународните закони. Инвазијата претставуваше арбитрарна воена акција поттикната од цела серија лаги и груба манипулација со медиумите, а потоа и со јавноста; чин со намера да се консолидира воена и економска контрола врз Средниот Исток, под камуфлажата – во краен случај, ако не се оправдаат сите други оправдувања – за ослободување. Едно страотно наложување на воена сила одговорна за смртта и осакатувањето на илјадници невини луѓе.

На ирачкиот народ му донесовме тортура, купушта бомби, со обвизка од ураниум, безбројни примери на случајни убиства, мизерија, деградација и смрт и тоа го нарековме „донесување слобода и демократија на Средниот Исток.“

Колку луѓе треба да убиете пред да бидете означени како масовен убиец или воен злосторник? Сто илјади? Би помислил, поќе од dostatно. Затоа е праведно Буш и Блер да бидат обвинети пред Меѓународниот криминален суд на правдата. А Тони Блер го ратификува овој суд и затоа е подложен на судска постапка. Можеме на Судот да му ја дадеме неговата адреса, ако се заинтересирани. Таа е број 10, Даунинг стрит, Лондон¹³.

Харолд Пинтер цврсто припаѓа на средината на дваесеттиот век затоа што кај него е силно изразена големата битка на двесеттиот век меѓу примитивниот гнев, од една страна, и либералната широкоградост, од другата.

Во едно интервју на прашањето *Кoj е Харолд Пинтер?* Пинтер одговара:

Тој не е јас. Тој е творба на некој друг. Многу е забавно. Честопати кога луѓето

¹³ Пинтер, Харолд: *Домарот и Љубовникот, Уметност, вистина и политика*, Скопје, Слово, 1988.15-17.

ми ја стегаат раката ми велат: Среќни сме што се запознавме со Вас, јас чувствувам крајно измешани чувства, затоа што не сум многу сигурен дека тие знаат кој е тој со кого тие мислат дека се запознаваат. Не можам ова да го објаснам многу добро. Понекогаш кај другите чувствувам некаков заплашувачки респект, кој ме прави тажен¹⁴.“

Јордан Плевнеш е роден на 29 октомври 1953, како второ дете на Симе Цветановски-Плевнеш, сирак, дрвар и борец меѓу Солунскиот и Сремскиот фронт и Трајанка Николова Кочовска, ткајачка, жена која се занимавала со везење, со месење во село Слоештица, Демир Хисар. Во 1958 година, семејството се преселило во Демир Хисар кој во тоа време е познат како една од најсиромашните и најмалите општини со најголема Душевна болница по ослободувањето во Републиката и со најголем број учени луѓе по квадратен километар и по глава на жител. Основното училиште го завршува во Демир Хисар, а во 1968 година заминува во Битола како гимназијалец. Во следните четири години поминати таму се запознава со театарот. Во 1972 доаѓа во Скопје како студент на Филозофскиот факултет, Историја на книжевноста на јужнословенските народи. Во Октомври, 1973 година, наместо во Скопје, од Демир Хисар заминува за Париз, Градот на Светлината по кого сонува уште во гимназиските денови во Битола преку мислата на Данте Алигиери „во тој град се крие универзалната татковина на духот“. Таму почнува да работи „на црно“ како човек кој се грижи за гробовите, како оној кој ги мете најпознатите париски гробишта Пер Лашес. Се еден патувачки театар со илузионисти ја крстари Европа. Ја открива темата Македонија во судбоносните меандри на западноевропската политичка емиграција. Една ноќ меѓу гробовите на Модилјани и Џим Морисон слушајќи ја американската флејтистка Ан Бродас се заљубува во идејата за трагично пишување и почнува да ја пишува сценската анатема *Еригон*. Оваа негова прва драма испратена во вид на писма до режисерот Љубиша Георгиевски и актерот Петар Темелковски, предложена во Драмскиот театар во Скопје, како што вели Плевнеш: *„Не можев ни на сон да замислам дека мојот*

¹⁴ Списание за уметност, СУМ, бр. 48, Центар за културна иницијатива, Штип, XI/ 2005.37.

*ракопис ќе биде јавно запален од гнев во бифето на Драмскиот театар*¹⁵, за потоа да стане една од култните претстави во истиот тој театар и да ги освои сите можни фестивалски признанија и да го отвори неговиот пат кон светот. Како што кажува Андре Жид, уметноста се раѓа во репресија, а умира во слобода¹⁶.

Праизведбата на *Еригон* се случува во 1982 година, во Драмскиот театар во Скопје во режија на Љубиша Георгиевски. Потоа во 1984 следува праизведбата на *Мацедонише цуштенде*, што ја вознемирува македонската политичка и културна јавност. Почнува невидена хајка во медиумите и политички линч на авторот, режисерот и протагонистите, таа стивнува по повеќе блескави оценки на врвни пера од Југословенската театарска критика. Во петнаесеттина театри во Словенија, Хрватска, Босна, Србија и Црна гора се изведуваат и објавуваат неговите драми. Праизведбата на неговата нова драма *Југословенска антитеза* се случува истата година во Народниот театар во Битола во режија на Владо Цветановски. Таа година се одржува последниот Конгрес на Сојузот на југословенските писатели во Нови Сад, каде на последниот ден скоро како последен учесник настапува Плевнеш со еден мал говор од дваесет и осум редови во кој се занимава исклучиво со придавката наша. Говорот започнува вака: *„Повоената злоупотреба на зборот наша ги уништи сите вредности на човечкиот живот дури и на самата смрт. Нашата револуција, нашето богатство, нашата работничка класа, нашата иднина, а ништо не е наше, се е нивно! Одовде објаснувам дека секој автор на својата самотија, секој човек и секоја судбина има право на приватна револуција”*¹⁷ Говорот одекнува како експлозија во тогашната Југославија. Голем број од светските медиуми објавуваат дел од говорот. Во наредните шест месеци, овој настан има одсив во тогашните партиски редови и голем број автори, прислужници на режимот ќе објавуваат текстови во кои ќе бараат „блага ликвидација“ на авторот. После овој

¹⁵ Списание за уметност, СУМ, бр. 65/66, Центар за културна иницијатива, Штип, 2010, 20.

¹⁶ Стефановски, Ристе. Наместо предговор, *Театарот во Македонија-круна на подемот*, Куманово, : Про литера, 2010.

¹⁷ Списание за уметност, СУМ, бр. 65/66, Центар за културна иницијатива, Штип, 2010, 25.

Конгрес ќе започне тригодишната идеолошка егзекуција во која тогашниот политички состав, кој подоцна ќе донесе кич, крв и масовни гробници ќе го прогласи Плевнеш за државен непријател и непожелен идеолошки елемент. За овој период Плевнеш објаснува дека се шетал како жив гроб по скопските улици. Тогаш се повлекува од јавниот живот и почнува да ја пишува претставата „P“ посветена на Ристо Шишков кој починува таа година.

Плевнеш магистрира на Филолошкиот факултет во Скопје на тема „Македонската народна драма“, објавена под наслов *Бесовскиот Дионис* и станува асистент во одделението за македонска литература од XIX век на Катедрата за литература при Филолошкиот факултет на иницијатива и заслуга на професорот Гане Тодоровски.

Во 1987 година се случува праизведбата на „P“ во Драмскиот театар во Скопје, режирана од страна на Љубиша Георгиевски. Претставата доживува блескав прием кај публиката. На „Стеријно позорје“ во Нови Сад, меѓународната критика ја прогласува за најдобра претстава на фестивалот. Во 1988 година се појавуваат голем број текстови за драмите на Плевнеш во најзначајните реви и книжевни театарски списанија низ Југославија и Европа чии референци се посебна тема за истражување од страна на идните проучувачи на македонскиот театарски живот. Феноменот е во подем. Политиката не ѝ може ништо на уметноста! Истата година во Драмскиот театар во Скопје се случува праизведбата на неговта најнова драма *Слободен Лов* повторно во режија на Љубиша Георгиевски. Во Октомври заедно со семејството заминува во Париз каде е избран за лектор по македонски јазик и литература на Институтот за ориентални јазици и цивилизации. Во 1990 на покана на Роберт Кориџан, како визитинг професор престојува на Универзитетот Тексас во Далас и пишува драма според познатиот роман на Алберт Ками-*Падом-Ками* која во режија на Кориџан е изведена во Универзитетскиот театар во Далас. Една година подоцна се случува премиерата на *Подзема република*, во Народниот театар во Битола во режија на неговиот брат Владо Цветановски. Во Скопје на втори август излегува првиот независен дневен весник на Република Македонија, *Република*, што го покренува

лично Јордан Плевнеш. Хајката што пост-комунистичката структура на власта ќе ја превземе за да ја ликвидира *Република* личи на најцрните сценарија на пост-тоталитаризмот. Во едно интервју на западноевропскиот печат Плевнеш ќе изјави: *„165 дена додека излегуваше „Република“, Македонија се плашеше самата од себе и имаше и зошто, бидејќи сеуште на нејзиното тло оперираше злогласната српска армија која во весникот „Република“ го виде првиот орган на граѓанската слобода и првите чекори кон безусловното определување во Референдумот за независноста, на секој жител на Македонија! Првиот уводник во првиот број на „Република“ што се печатеше во 50.000 примероци потпишан од Плевнеш носеше наслов „Европеизација на Балканот “. Тој процес сеуште трае и Македонија сега како независна и призната држава има централно место во неговото остварување!¹⁸“*

На дваесетти август 1991 година под Св. Јован Канео и античко-византиската сцена изведена е неговата пиеса *Безбог* за одисејата на охридскиот патријарх Арсение и македонскиот сон за обновата на Охридската архиепископија, во режија на Владо Цветановски. Националниот театар „Иван Вазов“ ја изведува првата драма на современ македонски автор, „*P*“ на Плевнеш во режија на Љубиша Георгиевски со Петар Темелковски како гостин во ликот на Максим Бродски. Возбудата во цела Софија и во самиот театар била голема, надвор останале стотици гледачи кои не можат да влезат во Народниот дворец на културата. На претставата се присутни и претседателите на Бугарија и Македонија, Жељу Желев и Киро Глигоров. Во врска со веќерта кога се изведува претставата, Плевнеш вели: *Таа ноќ сите мислење дека дури и на Балканот историјата почнува да се менува!¹⁹*

Во 1994 година се одржува праизведбата на *Notre femme de Paris*, во режија на Владо Цветановски. По прогласувањето на најдобра претстава на националниот фестивал во Прилеп остварува меѓународна турнеја од која најзабележително е нејзиното гостување во Санкт Петербург. Наредната година

¹⁸ Ibid. , 31.

¹⁹ Ibid ., 32.

на познатиот американски Универзитет Јеил ќе се случи светската праизведба на *Среќата е нова идеја во Европа* за која Плевнеш освои високо признание од Францускиот национален центар за книжевност како за прва негова драма напишана на француски јазик во режија на Патрик Вершурен и Џемс Дипл. Текстовите во американскиот печат за оваа француско-американска копродукција се бројни, а публиката ја доживува како голем европски крик по воените лудила на Балканот²⁰. Оваа претстава постигнува голем успех низ светот. Во Скопје е поставена во Драмскиот театар во режија на Владо Цветановски. Во 1998 година оваа претстава гостува на два значајни фестивали: во Париз, на биеналето „Шарл Дулен“ каде остварува сјајна комуникација со француската публика и со исто такви одгласи меѓу критиката и во Каиро-Египет каде што, според голем број весници на арапскиот полуостров е прогласена за откритие на Фестивалот. Карен Малпед, професорка на Универзитетот Колумбија и критичарка во „Њујорк Тајмс“ со фотографија под која стои името на претставата ќе ја отцени како врвно остварување на европскиот театарски миг!

Во 2000 година во институтот за славистички студии на Сорбона организиран е портрет на творештвото на Плевнеш, тој одржува беседа за македонската духовна меморија низ вековите со посебен акцент на националната преродба и на современите книжевни текови низ примери од македонската историја што ќе го натераат претседателот на овој институт, Мишел Окутурие, во името на сите присутни да му се заблагодари за „оваа длабока македонизација на нашите души вечерва во Париз“²¹.

Тогашниот македонски претседател, Борис Трајковски, го назначува за вонреден и ополномоштен Амбасадор на Македонија во Франција, Шпанија, Португалија и УНЕСКО и за време на неговиот мандат и неговите заложби е отворена првата зграда на Македонската Амбасада во Париз, црквата на Македонската православна заедница Св. Кирил и Методиј, како и мермерното обележје на Булеварот Распај, единствено од таков вид во европските метрополи,

²⁰ *Ibid.*, 32.

²¹ *Ibid.*, 36.

по повод стогодишнината од излегувањето на весникот „Македонско движење“ во Париз (“*Le Mouvement Macedonien*”).

На крајот од неговиот мандат и учество во Францускиот Сенат на Симпозиумот по повод двестагодишнината од раѓањето на Виктор Иго, претседателот на Францускиот Сенат, Кристијан Понсле, ќе му се обрати со зборовите²²: „Екселенција Плевнеш со Вашиот духовен ангажман, Вие ја македонизиравте цела Франција.“

Во 2001 година ја пишува претставата *Последниот маж и последната жена*. Две години подоцна, тој ја пишува претставата која има огромно значење за целиот наш македонски идентитет, *Последниот ден на Мисирков*. Истата 2003 година го основа фестивалот на трите јазици на Преспанското езеро „*Актерот на Европа*“. Во 2004 година ја пишува претставата *Почетокот на народите*, која беше поставена на 18 Јули на фестивалот Стоби, во античкиот театар Стоби и на 21 Јули повторно играна како дел од репертоарот на Охридско лето, во музејот на вода, во режија на Владо Цветановски. Наредната година ја основа Охридската академија на хуманизмот, која по традициите на заштитниците на Европа, Светите браќа Кирил и Методиј и нивните ученици Свети Климент и Наум, се заложува за Македонија во светската историја на хуманизмот. Во 2006 година го пишува својот прв роман *Осмото светско чудо*, во издание на францускиот La Table Ronde-Gallimard кој што подоцна е преведен и објавен во десетина земји во светот. Следејќи ја мислата на Томас Џеферсон дека е позначајно да формираш Универзитет отколку да бидеш претседател на САД, во 2007 година во Скопје го основа Универзитетот за аудиовизуелни уметности ЕСРА Париз-Скопје-Њујорк. За неговото творештво пишувале светските водечки весници: *New York Times*, *Guardian*, *Al Ahram*, *Seiko Shimbun*, *Le Monde*, *Figaro*, *Liberation*, *Nouvelle Observateur*, *Paris Match*, *Algemeine Zeitung* и голем број книжевни ревији од сите меридијани. Низ визијата на Кочо Рацин:

²² *Ibid.* , 10.

„Ако куќа не направив со високи шимшир порти

Куќа цел свет братски ми е

Братски срце што отвора

Срце куќа највисока

Срце порта најширока“ (Рацин, Кочо. *Татунчо,*

http://mk.wikibooks.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D1%82%D1%83%D0%BD%D1%87%D0%BE_%E2%80%93%D0%9A%D0%BE%D1%87%D0%BE_%D0%A0%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BD)

Неговата куќа е апсолутно највисока и најширока, неговата куќа е Македонија,

односно светот.

2. Драмски текстови и театар: Плевнеш и Пинтер:

Во *Речникот на предрасуди* на Љубиша Георгиевски, терминот театар е објаснет на следниов начин:

„Театарот е свет-сон. Со него рамноправно владее духовното и психичкото. Останатиот свет е свет-нужност и овој свет е корелат на светот-сон, однесувајќи се кон него како асимптота. Светот-сон и светот-нужност се постојано во една каинавелиска преградка. Излезот од оваа преградка не е можен, зашто гориво на театарот е историјата, односно она што се нарекува така идиотски беневолентно, додека историјата станува судбина дури откако се театрализира. Светот-сон е жива врска меѓу субјектот и објектот, најрафиниран облик на односот Јас-Ти. Неговата егзистенција е условна, што е, патем речено, најубав доказ дека реално немора да биде исклучиво појавното...

*Светот-сон не може ниту пак настојува да го укине светот-нужност, иако постојат симптоми на неговото вливање: виртуелни реалности!? Затоа светот-сон не е излез од Светот-нужност, уште помалку – излез за нужда. Тој само го озаконува естетски и етички светот-нужност, давјќи му извесна смисла, зашто овој во принцип е бесмислен, додека светот сон во принцип е интуирана мудрост. Појавниот, бесмислениот свет-нужност претставува материја во смисла на Аристотел, додека светот-сон е негова форма, односно смисла и со тоа е речено речиси сè зашто одамна е речено: *Nihil erat in intellectu quod prior non fuerit in sensu.* (лат) (Ништо не беше во сознанието, а претходно да не е во чувството.). Така светот-сон владее со Хаосот претворајќи го во Космос, со помош на тајните на природните процеси што совршено ги интуира.“ (Георгиевски, Љубиша. *Речник на предрасуди*, Скопје, Матица Македонска, 2001, 149, 150)*

Францускиот актер и режисер Жак Селер за праизведбата на „P“ во Париз во театарот Силвиа Монфор во Фигаро, на први јуни, 1993 ќе напише: „ Да се дефинира „P“ на Јордан Плевнеш е многу тешко и исто толку деликатно како

да се зборува за делото на Бекет. Ако го раскажувате Плевнеш, не можете да ја пронајдете вистинската реченица. Тој е цел еден свет Тоа е исто како да речете за Чекајќи го Годо дека приказната е за двајца бескуќници. Плевнеш ги поставува сите прашања на модерното време со колосален хумор. Ги сакам тие пиеси што ви го корнат срцето, а остануваат смешни“ (Списание за уметност, СУМ, бр. 65/66, Центар за културна иницијатива, Штип, 2010, 102.)

Неговите драми се драми за изгубени идеали, изневерената смисла на животот, ликови кои се во потрага по својата татковина, за своето место под сонцето. Тоа се трагикомедии, гротески.

Зоран Р. Поповиќ, во статијата под наслов „Археологија на подсвесното“ во *Књижевна реч* (Белград, јуни 1991 година) за Плевнеш ќе напише: „*Јордан Плевнеш, поет со страствена инспирација, повикува кон немерливите простори зад заокружените светови, довршените револуции, под површината на (не)силните, (не)пробојни рамнини, надвор од детерминантата на постоењето, именувањето на нештата и појавите според утврден речник, од „предметноста“ на реалноста, зад Драмата, Историјата, Времето, зад свеста, забраната на духот, зад склопените очни капаци сè до средиштето на Сонот, вечниот немир, несогласувањето, ересите, непрекинатото создавање во исчезнување. Секако, поетското отфрлување, одрекување, неприфаќање (на Драмата, Историјата, раскажаната Приказна), отклонувањето од помалку опипливото, помалку проодното, а „пореалното“, посуштественото, со подигнат тоналитет на сензибилитетот на Плевнеш, не поминува без особено восхитување, силна ангажираност, емоционална вклученост која не знае за резерва (не се работи за откажување, признавање на поразот-крајот, со сè поголема затвореност во себе“.* (Ibid., 98)

Сензибилитетот на Плевнеш е сензибилитет кој ги вознемирува душите, ги меша со дрвена лажица и ги остава да клокотат над сцената, додека се одвива пиесата за на крај сите станати да ракоплескаме додека можеме, да си го чуваме срцето во грлото за да не ни рикне низ солзите што ги пуштаме како чистење, како катарза на нашиот дух кој потоа си го враќа на место, но сега побогат за

цел еден свет. Во неговите драми се случуваат силни дебати, дебати за човекови права, дебати за филантропија, дебати на светската историја за македонското национално прашање кое се отвора пред европската рамнодушност и игнорирање. Плевнеш создава една нарација која татне од поетичност и ораторство. Како што пишува Драган Клаиќ:

Уште на почетокот на својот драматуршки пат, Плевнеш, покажува способност да се еманципира од нарацијата, да го збие дејството со просторни и временски скокови и да го изгради со макабрични слики според начелото на смела алегоризација која смета на инсценирација и истовремено ја става на сериозни маки. За македонското национално прашање, тој не зборува толку политички и историски колку етички, со индигнација и поетски напон, синкопирано, сликовито, занесено. (Ibid. , 100.)

Коста Гаврас, режисер со светско реноме, за драмите на Плевнеш ќе рече:

Многу ја сакам пиесата „Еригон“ на Јордан Плевнеш, каде што комплексноста на балканскиот идентитет се открива во сите свои комично-трагични димензии. Во „P“ ја сакам нејзината структура, исклучително оригинална и нејзиниот хумор што те освојува од сите страни, а пак во „Среќата е нова идеја во Европа“ се прашуваме цело време додека ја гледаме или читаеме што е овој европски лавиринт во кој сме сите заробени без да најдеме одговори. (Ibid., 104.)

Неговите драми се замрсени загатки, како да се наоѓаме во лавиринтот на животот полн со недоразбирања, неостварени желби, лавиринтот на европската цивилизација наспроти Балканот со своите трагедии.

Сандра Титизова во списанието *Театарски гласник* пишува дека токму *Еригон* е изворот на нашите генетски слики, сликите на колективната меморија во *Подземна република*, искушенијата на верата во *Безбог*, погубните патишта на страста во *Notre Femme de Paris*, клучните матрици на европската цивилизација во *Среќата е нова идеја во Европа*, *Еригон*, со метафората на стравот, во една потрага по идентитет на оние луѓе кои претрчуваат од гробиштат до европските

улици, демнети од госпоѓата Дибуа-декадентната Европа, која само советува и ветува, но не исполнува. Секој лик во себе ја носи колективната трагедија, како една опомена дека долговите мора да бидат вратени, затоа што ако не го стори тоа таковината тогаш никој друг нема да го стори.²³

2.1. Потрагата и мајчинството

Женскиот лик на мајката е присутен во драмите на Плевнеш како универзален дух на љубов, лелек, врска со светот, како наша папочна врска која природно постои меѓу мајка и чедо, таа е присутна во значење на постојано барање на мајката, трагање по своите изгубени деца.

Говорот на овие ликови најчесто е поетски, полн со емоции кои се тркалаат како џамлии по даските на театарот посебно кога тоа го прави Свезда Ангеловска во ликот на Малина, жената на Исидор Солунски од Баница, Леринско, Егејска Македонија:

Малина: Со месечина тргнавме кон границата. Господ плачеше. Прст пред око не се гледаше. Може ли другари назад, и назад чинеа тргни децата и тргни мајките по нив.

Комунизмот ги чека, драги другарки. Со звезда на челото биле родени вашите деца, не е само овде среќата. Евдокија ми спие врзана на грбов, другите две, од двете страни. И погоре има татковина другарки и подолу, и подалеку и поблиску. Нека се одделат општите мајки, мајките водачи, омадархите, секоја по триесет деца, нека се одделат по села и години, овде е Гранцата...!

Плачењето беше забрането.

²³ Театарски гласник бр.50, *Македонски театарски преглед*, Цином-Скопје, 2001, 22, 23.

Ќе стреламе другарки, кој ќе тргне назад со децата или напред со нив, ќе се вратите сами, класната борба не е завршена, не е важно што сте ги родиле, важна е Партијата! (Плевнеш, Ј. Еригон, Скопје, Драмски театар 1982, прв дел, дванаесетта сцена, 75.)

Трагедијата и болката на мајката која лелека по своите истргнати делови, по децата:

Малина: Црни мои соколи, леле, какви магли, каков ветер ќе ве земе, ами никогаш да не се родевме кога сме биле од повеќе, што не бевме едно билје, една вода што не бевме, ах, лица мои, очиња мои, кој ни е крив што сме живи...

Трите ми беа облечени во доносени алиштенца, да имав барем да си ги облечам, да си ги завиткам, се чипчат околу мене, камбаните клепаа, народот останува без деца, бездетен народ...Подобро ископајте Голем Гроб сите да влеземе внатре, никој да не види, отколку децата да ни ги корнете, не водете ги на север, подобро на островите однесете ги, да си ја видат барем челафта татковци им таму, за на едно место сме, не сме за раздавање! (Ibid. , 76).

Во овие реплики можеме да забележиме дека Плевнеш проговара за мајчината љубов што е поголема од Универзумот, подлабока од ноќта, посветла од сонцето. Најверојатно поаѓајќи од својата Одисеја, 1972, есента доаѓа во Скопје, градот кој за него е „исприштениот престол на ранета Македонија“ (жаргон на политичките затвореници) и таму почнува да ја учи најтешката наука на духот, науката за далечините.

Разделбите на мајката со децата, поздравите и советите на заминување се мотив што се повторува низ неговите драми. Во шесттата сцена од првиот дел од *Македонише цуштенде*, на железничката станица во Белград кога го испраќаат неговите родители и сестра му, капетанот од прва класа Боро Филиповиќ кој заминува на прекоманда во Приштина; го слуша говорот на неговата неговата мајка Евросима која вели:

Евросима: *Еве, овде на овој плочник мајче си ги испратив децата...овде вака, ко вчера да било...а сега ќе ми дојдат...ние ќе ти порачаме...тогаш да си дојдеш да си ги видиш браќата, еве овде ќе си ги чекаме вака, ко вчера да било...а сега ќе ми дојдат...ние ќе ти порачаме...тогаш да си дојдеш да си ги видиш браќата, еве овде ќе си ги чекаме вака...да ми дојдиш...и да ми се вардиш таму од студ, од неволја, од невреме, од болештини, од нелуге, од скитнати куршуми да ми се вардиш и волнениот појас да го носиш и нагоре да ми гледаш, оти ти си ми таков...свездарлија си ми, ти личи нагоре да гледаш, таков си жими тебе...*

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Мацедонише цуштенде*, прв дел, шестта сцена: Испраќање, Битола, НИД „Микена“, 2008, 209, 210.)

Присутна е обостраната љубов и почит и на чедото кон мајката како единствена безусловна љубов во сите времиња и на сите меридијани, во истата горенаведена сцена, продолжува со реплика и синот на Евросима, Боро Филиповиќ:

Боро: *...Порачајте, јас ќе ви дојдам... Мајко...би сакал да постои некаде некој голем вајар, да го изваја твојот лик...да го поставам на највисоката планина на Балканот и од таму да го гледам твојот живот, распространет, расселен, раздробен, да го чувам со мртва стража распоредена околу неговата болка и да и командувам лично на судбината в очи, право в очи: Мирно! (Ibid., 210.)*

Во неговите драми изразена е мајчинската љубов, тоа е феномен кој се доживува, тоа е животот кој се остварува со вклучување во специфична улога. Анастас и Трендафил двајцата синови на Евросима од првиот брак, одземени за време на Грчката граѓанска војна, на средба со својата изгубена мајка, раскажувајќи го своето минато во кое таа не постоела ќе речат:

Анастас: *Јас не сум знаел што е тоа мајчинска љубов...љубов...а сакав некому да кажам, трчав по улиците на Прага...сакав некому да му кажам дека Ти мајко...Ти... си можеби жива, а не знаеш за нас...*

...А не може да се живее без мајчинска љубов...

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Југословенска антитеза*, Битола, НИД „Микена“, 2008, 226, 227.)

Трендафил: *Знаеш мајко, оломнани на Нова година...врнеше многу снег, снегулки како облаци паѓаа...Плоштадот беше преполн со луѓе што демонстрираа, јас бев сам и се смешав меѓу нив, тогаш ги закопувавме убиените рудари...Тогаш во Полска беше пролеана работничка крв...Јас сум рударски техничар, тие ми беа другари, јас бев во третата смена...Видов како зад нив одеа нивните мајки и го топеа снегот со нивните солзи...си велев кој ќе го стопи снегот во мојата душа и ечеа камбаните од сите цркви...*

(*Ibid.*, 228, 229.)

Во претставата пак *Notre femme de Paris* мајката на Марија, Ана Божигропска, што ја формира групата професионални тажачки „Жална Македонија“, низ тажачки ја опејува својата судбина, Марија родена во затвор во кој Ана морала да помине десет години, под обвинение за водење љубов со странец од непријателска земја (поточно француски репортер). Марија растела со својата баба, мајка на Ана, која се обесила на денот кога Ана излегла од затворот, под изговор: да им се разминат судбините. Ана веќе девет години не ја видела својата ќерка која е избегана со нејзиниот љубовник Абдула од Бејрут.

Ана Божигропска: *Марие ќерко Марие во затвор што си родено.*

Одделено срце на мајка по патишта незнајни

Сношти сум те мајко сонувало и на сон си мајке ти пеело.

Ако умрем да не жалиш

Да не жалиш да не плачиш

Да ме земеш в скутеи

Да ме однесиш на герија

*Да ме фрлиш во морето
Ќе се сторам морска риба
Ќе ме фатат влакарите
Влакарите, рибарите
Ќе ме однесат на нов пазар,
Ти да излезеш да ме купиш
Да ме вариш, да ме печеш,
Ќе се сторам прав и пепел
Да ме збериш в ал шамија
Та да појдиш во градина таму да ме испосееш,
Марије ќерко Марије кај да те сега посеам...*

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Notre femme de Paris*, трета сцена, Битола, НИД „Микена“, 2008, 308,309.)

Веднаш во наредната сцена, четврта, се среќаваме со Марија на уличен концерт во Париз, свира на сопственото голо тело и пее писмо до мајка си:

Марија: Драга мамо. Да можеш да дојдиш да видиш како во мене се рушат лажните цркви на моето надворешно молчење. Појди во Слојштица, под Црн врв, кај Лефтерија Кочоска, да ти направи амајлија за да ми го чува од силата зла првороденото ми дете, што ниту ти го знаеш, ниту татко му го знае, а тоа ваква каква што сум, поарно мене да не ме знае, како што јас не го знам татко ми. Крај мене тече канализацијата на европската цивилизација, испрати ми горско цвеќе, испрати ми ја копијата на иконата Благовест, испрати се ти, дојди во книжевен коверт, ќе ти умрам мамо рано во недела на Сена-постела, ми недостасува затворот во кој за првпат ме научи на Слобода, мамо испрати ми ја Македонија во конзерва за ран зеленчук. (Ibid.,310.)

Во *Среќата* е нова идеја во Европа, мајката на посвоената Европа, Ереба, очајно ја бара низ лавиринтот на историјата изгубената Европа:

Ереба: *...Не, малечка моја, цвети одвеан од мојот болен занес, пупко откината од мојата расцветана тага...Се презирам самата себеси...се чувствувам постара од две илјади години....Те гледам, малечка моја, претворена во камен, со лице покриено во вечните снегови на мислата, дека никогаш нема да те видам! (Ibid. 391)*

Самиот наслов на десеттата сцена, *О жено, врз која ја положив сета моја надеж*, зборува за есенцијалната улога на жената, жената-мајка, жената-татковина, жената-земја, жената-идеја. Низ рефлексивната на женскиот лик всушност, Плевнеш ги открива големите метафори на универзална љубов-мајка, на топлина, надеж, исполнување на нашите желби и соништа преку ликот на мајката, остварување на балканските соништа преку ликот на Европа.

Во дванаесетта сцена од истата драма, во *Четвртиот судбоносен чекор на Европа*, *Надвор од времето* се среќаваме со сите можни мајки низ историјата на човештвото. Додека Европа ја бара својата мајка, на сцената и се појавуваат четири глави кои се претставуваат дека се авторот-мајка, тој што ја „создал“ самата драма, во случајов Плевнеш, мајката на Софокле, мајки на кралевите на Англија, главата на мајката на првата Света романо-германска империја, на Шпанија пред конквистадорите, главата на мајката на царот на сите Руси, главата на мајката на онаа што го роди Наполеон и главата на баба му, главата на мајката на Дракула, главата на мајката на папата Јован Павле втори, главата на мајката на еден француски новинар, главата на мајката на една храбра жена од новиот свет, во исто време, мајките на Сталин и Хитлер бараат прошка за раѓањето на големите монструми на векот. Во епилогот на драмата, Европа е трагедија, тоа што е историјата на Европа го открива како трагедија, врз себе ги препишува сите рани и несреќи од историјата на континентот. Женскиот лик на Европа овде е водечкиот, главен лик што ја води претставата низ лавиринтот на настаните од грдата и срамна историја на Европа:

Европа: ...Јас сум ќерката изгубена во Лавиринтот. Јас сум принцезата од Македонија чии солзи беа откриени од археолозите, седумнаесет векови по нејзината смрт. Јас сум ќерката која плачеше на Иполитовиот гробен камен. Јас сум ќерката што ја држеше пепелта на Помпеја во свои раце. Јас сум ќерката на Голгота, ќераката која плачеше во прегратката на последниот римски император, јас сум ќерката која беше горена на клада по плоштадите од средниот век, јас сум ќерката продадена во подрумите на Елсинор, јас сум ќерката што плачење во оковите на инквизицијата, ќерката на Евреите од Саломеа, ќерката гилјотинирана на мостовите на Сена, ќерката убиена во Октомвриската револуција, ќерката од церемониите во Аушвиц. Јас сум ќерката што ја пиеше крвта од Будимпешта, ќерката на Јан Палах, ќерката од домовите за сираци во Букурешт. Јас сум ќерката на Новата Герника, јас сум ќерката на Ирска, силувана без право да абортира, јас сум ќерката на родители Баски, умрени во воениот затвор во Мадрид, Јас сум ќерката што јадеше од правата на албанската беда, ќерката што плачеше во Литванија, Грузија, Ерменија, Чеченија и Босна...

Денес, во градовите прегладнети од хуманизам, јас решив да не плачам веќе! Мојата трагедија е завршена! Сите ужаси беа ваќе извршени! Сè што имаше најгносно на светот, вие го направивте! Ајде насмејте се сега, кога е сигурно дека сте сите виновници, смејте се идеолози, предвидувачи, празни пророци, модерни аналфабетичари, смејте се, историјата е завршена, идеологијата е мртва. Ништо друго не ви останува, освен среќа, тогаш, што друго, чекате?

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми*, „Среќата е нова идеја во Европа: Епилог, Битола, НИД „Микена“, 2008, 416.)

Еве една верзија на Вавилонската кула, какофонија во која секој се разбира со секого. Карен Малпед, критичарка од Њујорк Тајмс, ова го споредува со кулите на Светскиот трговски центар, во кој умреа луѓе од 91 нација, на многу од нив тоа им се случило додека си помагале еден на друг. Со таа разлика што вавилонската кула на Плевнеш не е изградена со индивидуална финансиска цел, не на

продажниот пазар, туку за една идеја, Среќа, која може да ја преведеме како множење, плурализам, взаемно почитување, храна, вода за пиење, образование, права на жените и девојките, човекови права, жителство во светското население, слобода на движењето и ослободување од теророт.

Прикажувањето на женските ликови низ призмата на љубовта и тросложниот архетип девица-мајка-светица, Плевнеш како наш македонски, балкански автор можеби ова го должи на историјата на балканските писатели што според овој архетип ќе ги градат безмалку сите свои женски ликови! Во сите литературни жанрови, како што пишува Јелена Лужина²⁴, оттука и во драмскиот, женските ликови ќе служат за да се персонализираат исклучиво двете традиционални вредности на патријархалниот свет: мајчинството и честа. Можеби е премногу фројдистички ако заклучиме дека балканскиот маж - дури и кога е писател! - во секоја жена (дури и во сопствената!) пред сè ја бара и сака да ја најде својата мајка. Можеби пишувајќи ги своите женски ликови - балканскиот писател најдобро ги пишува оние мајчинските. Според Ј. Лужина изгледа дека само уште Јордан Плевнеш, како што го нарекува последниот трубадур на македонската драма, една од најавтентичните појави во современата македонска театар, консеквентно го негува старовремскиот, сентиментален, благороден однос кон љубовта, верувајќи во нејзината мистична/магијска сила и моќ. Па така и неговите драми се еминентно машки, но не е посрамен кога мора да ги запише и сопствените емоции или пак емоциите на своите ликови, подеднакво, и машки и женски. Ако веќе се смета дека специфичниот љубовен јазик безмалку целосно може да се поистоветува со поетскиот, драмите на Плевнеш силно ја поддржуваат оваа теза. Особено последниве, меѓу кои и „Подземна република“ (1991), „Безбог“ (1992), „Notre femme de Paris“ (1994), „Среќата е нова идеја во Европа“ (1996)...

Сосема различно од Ј. Плевнеш, Х.Пинтер се држи многу понастрана од емотивниот дел на своите ликови, додека Плевнеш создава тродимензионални ликови, ковани со страст, Пинтер го прави тоа на еден дистанциран и

²⁴ Лужина, Јелена. Избрани есеи, Балканската еретика на љубовта, стр.1,4

дводимензионален начин, користејќи црнобела техника, наспроти колоритната техника на Плевнеш кој во секоја драма не потсетува на единствената и најголема мајчинска љубов. Во деветта сцена од *Notre femme de Paris*, насловена како *Второто чудо*, кога Марија како улична продавачка на души, нуди најразлични изданија на душа, Непознатото дете застанува и бара да купи душа од мајка:

Марија: ...*Турско издание, турска душа. Десетто издание, галско издание, пардон, единаесетто, и на крајот дванаесетто издание, словенско, последно, словенска душа. Странци, минувачи, овдешни луѓе. Кантикум новум, вита нова, застанете, купете си едно парче душа, цивилизациско покритие.*

...кожа не можете да смените, сменете си душа, трансплантација на душа, сега и никогаш повеќе овде и никаде на друго место. Кантикум новум, вита нова!

Непознатото дете: *(Застанува) Госпоѓо продавате ли душа од мајка?*

Марија: *Се потроши пиле. Сè можеш да купиш само мајка не се купува. (Марија се враќа на небото.)*

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Notre femme de Paris*, деветта сцена, Битола, НИД „Микена“, 2008, 331.)

Во претставата „P“, мајката на Максим Бродски, Арна Бродска - вдовица со здробено срце, се уште ја негува надежта во својата душа како битен дел од самиот живот, затоа што надежта се раѓа токму во несреќата. Совршена во својата трагичност и смирена од разумот, таа мисли само како да ги прехрани своите гладни деца. Целата нејзина трагедија е осветлена од нејзиниот напор и грижа околу сопствените деца. Нејзината мајчинска љубов е нејзината сопствена движечка сила. Нејзиното срце е благородно, а мислите сами по себе лековити. Светот постои колку и да е тој лош или добар, затоа кај неа нема минато, нема каење, нема иднина, таа живее во својата сегашност без разлика колку и да е таа лесна или тешка.

Мајките кај Пинтер се дадени од еден друг агол, што всушност се тие ликови во моментите кога не се мајки (има ли такви моменти за нас жените, откако ќе станеме мајки?).

Рут во *Се вратиџме дома*, подлегнувајќи на ниските страсти, предавајќи се на својот промискуитет ги остава своите три деца сами со нивниот татко. Тедиј не е изненаден од таа постапка, затоа што самиот е одгледан од една таква мајка. Рут останува во куќата на семејството на Теди каде што е гледана и како одраз на нивната мајка икако сопруга која веќе ја нема.

Теди: *Рут...Моите те канат да останеш уште некое време како гостин. Ако ти се допаѓа таа идеја , јас немам ништо против. Ние ќе се снајдеме...додека ти не се вратиш.*

Рут: *Многу сте љубезни.*

(Pinter, Harold. *Pet Drama: Povratak*, Beograd, Nolit, 1982, vtor cin,198.)

Во *Роденденска забава*, Мег како долгогодишна газдарица на потстанарот Стенли, веќе се поставува во улога на мајка во нивниот меѓусебен однос, иако некогаш нејзините реплики преминуваат во Едиповски однос, меѓутоа Стенли јасно ја става границата до каде може да оди старата Мег:

Стенли: *Ова не е чај. Ова е бара!*

Мег: *Не е.*

Стенли: *Гони се. Ти си една стара сочна вреќа.*

Мег: *Не сум! И не ти личи да ми кажуваш дали сум или не сум.*

Стенли: *А и тебе не ти личи да доѓаш во спалната соба на еден маж и да го будиш.*

Мег: *Стенли! Зарем не сакаш утринска шолја чај- шолјичката која јас ти ја носам?...*

Мег: *Стен?*

Стенли: *Што?*

Мег: *(срамежливо) Дали сум навистина сочна?*

Стенли: *О, да, секако, секогаш повеќе би сакал да те имам тебе отколку да имам кијавица.*

(Pinter, Harold. *Pet Drama: Rodzendan*, Beograd, Nolit, 1982, prv cin, 34.)

За роденденот на Стенли, како подарок, Мег му купува детски тапан, што нè води до заклучокот дека таа инсистира на нејзините мајчински чувства кон него третирајќи го како разгалено дете. Нивниот дијалог е главно храната што Мег ја подготвува за него, тука е доминантна мајчинската улога на Мег.

Сите ликови на Плевнеш се сигурно многу значајни, поради тоа што дејствуваат како мајки, љубовници, изневерени идеали, заробеници на мислата. Кај Пинтер, пак, сите ликови како да се или не се тоа што се, никогаш не сме на чисто, секогаш останува простор за манипулација и толкувања кој е простор отворен за предизвикување на нашите души, оние кои платиле влезница за намерно да станат дел од целата гротеска. Јелена Лужина во *Театарот и идентитетот* смета дека со самото купување на театарската влезница ние добиваме право сите збиднувања на сцената да ги сиркаме низ имагинарниот четврт ѕид и да се преправаме дека не сме тука. На овој начин тивко го склучуваме Фаустовскиот договор и се вплеткуваме во туѓите животи, по свој сопствен избор ја продаваме нашата сопствена душа и му се приклучуваме на дејствието, правејќи уште повеќе така што во тоа дејствие храбро ги инвестираме нашите најинтимни нешта-емоциите, сожалувањето и стравот, според Аристотел

„солзи и смеа“. По своја волја паѓаме во претходно подготвена стапица која е всушност таму поставена заради нас самите²⁵!

²⁵ (Синтезу/2006-5=Issn>1409-6102,cmp.11)

3. Социолошки аспекти на комуникацијата и код на апсурдот кај Харолд Пинтер и Јордан Плевнеш

Х.Пинтер, преку драмските текстови е поставуван и определуван во позицијата на автор кој важи за модерна класика, тоа се докажува така што неговото име влегува во јазикот со цел да го определи дејствувањето преку кое се опишува една посебна атмосфера и средина во драмата: придавката „пинтеровско“ - го сместува во друштвото на автори што се сметаат за единствени, уникатни или доволно влијателни за да можат да изведат една нова придавка-истоимена, што ќе го објаснува нивното пишување како ново и препознатливо за нив. Сузан Харис Смит смета дека терминот „пинтеровско“ има едно одредено место во англискиот јазик веќе триест години. Англискиот оксфордски речник го дефинира како „на или во врска со британскиот драмски пистел, Харолд Пинтер или неговите дела; како една змија што си ја голта сопствената опашка“, дефиницијата дава една несватлива логика на еден затворен круг и моли за едно трик прашање,- што всушност значи зборот? Оксфордскиот англиски речник даден онлајн, 2006 го дефинира „пинтеровско“ поексплицитно, тој го дава следново значење содржано во придавката: *„Потсетува или е карактеристично за неговите драми...Драмите на Пинтер типично се карактеризираат со импликации на закани и силно чувство создадено низ секојдневниот говор, видлива тривијалност и долги паузи.“* (<http://www.oed.com/>)

Шведската Академија го дефинира „пинтеровско“ подетално:

Пинтер го доведе театарот до неговите основни елементи: затворен простор и непредвидлив дијалог, каде луѓето бараат милост еден од друг. Со многу малку заплет, драмата излегува од битката за моќ и скриениот разговор. Драмата на Пинтер прво беше примена како варијација на театарот на апсурдот, но подоцна е карактеризирана и како „комедија на закани“, еден жанр каде писателот ни дозволува да ја прислушуваме играта на доминација и покорност скриена во најобичните разговори. Во една типична драма на

Пинтер среќаваме лиѓе кои се бранат самите себе од наметнување на нивните лични импулси затворајќи се себеси во едена ограничена и контролирана егзистенција. Друга тема е нејасното и непредвидливо минато. (<http://www.wapedia.mobi/en/Characteristics of Harold Pinter's work>)

Од друга страна, пак „плевнешовското“ би го дефинирале како театар кој во седум осмински такт ја носи вавилонската кула на рамена која рика за човекови права и место под сонцето. Човековата трагедија дадена низ повеќе сцени низ историски моменти и личности кои оставиле лузни во универзалната рамнотежа на злото и доброто.

Во 1961 година Ноел Хауард театарски критичар на Сандеј Тајмс ќе напише: „Во моментот има само една добра пиеса од Новиот бран која ќе се игра со успех во еден од лондонските театри“. (Списание за уметност, СУМ, бр. 48, Центар за културна иницијатива, Штип, 2005, 15.) За овај познавач на театарот Харолд Пинтер е претставник на „вистинскиот оригинал“, односно тој е прекрасен занаетчија способен да создаде атмосфера со зборови кои понекогаш се брутално неочекувани.

Истата година за Пинтеровата драма *Домарот*, во еден од француските печатени медиуми „Франс Соар“ стои запишано: „Или оваа пиеса е шарлатанство или Британците начисто полуделе.“ (*Ibid.*, 16.) По изведбата на оваа претстава на Бродвеј, еден од американските познавачи на театарот за Пинтер ќе рече дека е најзначаен автор на нашето време. Бројот на оние кои лошо ги отценуваат почетните творбина Пинтер, го вбројуваат во редот на големите писатели. Харолд Хобсон од „Сандеј Тајмс“ по тој повод ќе напише дека и почетните дела на Озборн и Бекет биле многу критикувани, но тоа воопшто не им попречило да станат големи писатели. И навистина Пинтер на чии дела најголемо влијание извршиле Бекет и Елиот за многумина британски критичари заедно со Оскар Вајлд претставува најстроумниот драматург во британскиот театар²⁶.

²⁶ *Ibid.*, Кацаров, Трајче, 3.

Многу критики го сметаат за една од значајните фигури на театарот на апсурдот и неговите дела беа ставени во мугрите на теориите и доктрините на оваа авангардна литература. Самиот Пинтер пишува под влијание на писателите кои се или основачи или следбеници на авангардата на театарот на апсурдот.

Мартин Еслин (1964) во неговата класификација на писатели на апсурдот, во неговата книга, „Театарот на апсурдот“, го смета Пинтер за „еден од најнадежните претставници на театарот на апсурдот на англиското говорно подрачје²⁷“ и ги истражува неговите дела низ призмата на конвенциите за апсурдот кои се исто толку стари колку и самата литература и ги покриваат сите човечки состојби, дури и оние претставени во митологијата и митот на човековото постоење.

Идејата за апсурдот не е нова во историјата на човековото постоење. Ја искусиле и античките луѓе кои залудно се бореле да ја достигната бесмртноста соочувајќи се и со судбината и со невољите предизвикани од мешањето на боговите и божиците во нивните животи. Самата свесност што создала толку непобедливи херои како Ахил сведочи за фактот дека човекот од секогаш се обидува да избега од апсурдноста на неговото постоење преку храброста, херојските дела и над се, моќта стекната преку знаењето (Одисеј) или неограничената физичка сила (Ахил). Меѓутоа има разлика меѓу апсурдноста што постоела во античките времиња, алегориски прикажувајќи еден човек по име Сизиф кој тркалал еден камен до врвот на ридот, наоѓајќи го повторно долу и онаа апсурдност што ја искусува човекот на дваесеттиот и дваесет и првиот век, кој е длабоко вмешан во целокупната сложена ситуација на живеењето. Тој знае што всушност значи да чувствува апсурд без надеж за стекнување на небесно знаење или физичка сила. Идејата за апсурдот е еден од аспектите на егзистенцијализмот. Во митот за Сизиф, на пример, упатувајќи не на митската приказна, Албер Ками, егзистенционалистички го прикажува апсурдниот човек на дваесеттиот век, оној кој оди надвор од границите на рационалноста и очајно гледа во темнината. Тој живее во еден универзум кој е необјаснив, тој не може да

²⁷ Esslin, M. (1964). *The Theater of the Absurd*, London: Eyre & Spottiswoode, 205.

го надмине чувството на ужас, беспомошност, стравот од непознато што го обзема и ја искусува апсурдноста на постоењето во еден свет каде што ништо не трае, каде животот не мора да има никакво значење.

Разгледувајќи го ова прашање Албер Ками, во празното чувство дека во животот нема ништо друго освен прашањето за животот и смртта ја препознал суштината врз која лежи современата човекова мисла. Во брзиот ритам на животот, во паниката на случувањата, постојано ја чувствуваме трагедијата на човековата беспомошност, обидот да ја спречи апсурдноста во светот и да го направи рационален. Јасмина М.Гушева²⁸ се запрашува, дали е можно да се осмисли баналноста на секојдневниот живот, да се согледа ништожноста на човечките желби, да се совлада рамнодушностa на природата и присуството на смртта покрај големата свесност за сето ова.

Како и да е, сопствената кариера на Ками покажува дека тој оди надвор од тоа, спомнувајќи дека „*Ако апсурдот имаше значење тоа е само досега затоа што не сме се согласиле со тоа.*“ (Glicksberg, Charles I. (1965). *The Tragic Vision in Twentieth-Century Literature*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 55). Со сите негови самоубиствени наговестувања, Ками никогаш нема да изврши самоубиство и ќе живее еден живот на интелектуалец, на крај умира во сообраќајна незгода.

Пинтер ја гледа смешната страна на апсурдот зашто за Пинтер нема ништо што не е смешно, тој вклучува еден комичен начин на изразување, да се смее на се, дури и на трагичните нешта од постоењето. Плевнеш пак поаѓа од Бекет дека нема ништо посмешно од човековата трагедија. Во едно интервју со Тенисон (цитирано кај Еслин 1964), Пинтер изјавува: „*Се е смешно, најголемата сериозност е смешна; дури и трагедијата е смешна. И мислам дека она што се обидувам да го направам во моите драми е да стигнам до оваа препознатлива реалност на апсурдноста, на она што го правиме, како се однесуваме и како зборуваме.*“ (Esslin, Martin. (1964). *The Theater of the Absurd*, London: Eyre & Spottiswoode 211,212).

²⁸ Гушева, М. Јасмина. *Изгубениот хуманизам*, Скопје, Магор, 2004, 108.

Комедијата во неговите дела е со две острици. Една страна ја скокотка и една која сече болно до коските. За да ја исцрта идејата на апсурдот во „Домарот“ ќе напише дека немал намера тоа да биде смешна фарса, каде што комичното и трагичното се испреплетени, одредени членови од публиката ќе го нагласат комичното спротивно на другото, па така не го признаваат трагичното. За него „Домарот“ е смешна до одредена точка, после тоа се обидува да биде смешна и била поради достигнувањето на таа точка²⁹. Во драмата на Пинтер, очигледно смешната сцена е во исто време застрашувачка и нечовечка, во смисла на тоа што го искушуваат ликовите. Па така еден надреален поглед на говорот и дејството во претставата може да го измами некој кој ја гледа смешната страна на и само неа површно ја разбира и ја прифаќа. Во Соба, Роуз постојано му зборува на нејзиниот сопруг, додека тој ниту еднаш не е ја отвара устата:

Роуз: *Повели, ова ќе ти држи топло. Се чувствува овде.*

Собава држи топло. Подобро е од визбата, како и да е.

Таа продолжува:

Роуз: *Мислам некој друг се всели сега.*

Не би живеела во таа визба. Ги виде судовите? Вода течеше...

Роуз: *Добро е што си овде, да ти кажам. Добро е што не си долу во таа визба.*

(<http://www.neiu.edu/~circill/F4717.pdf>)

Некои критичари тврдат дека Пинтер е апсолутно апсурден бидејќи ја гледаат првичната слика, од друга страна други критичари го сметаат за писател на апсурдот, затоа што ја гледаат нешто сосема друго. Што е тоа?

Philip Hope-Wallace (1986) смета дека делата на Х. Пинтер се апсолутно апсурдни, додавајќи во истото време дека делата на Пинтер се и помалку или

²⁹ (www.sid.ir) (Archive of SID (Innes, 1992: 290))

повеќе забавни во зависност од вкусот и често придружени од таа модерна стоковна закана commodity menace, според која, тие, всушност, не се за ништо³⁰. James Winson (1973) изјавува: „Пинтер навистина ја апсорбира с’ржта на апсурдистите. Тој го олуѓил неговиот физички ограничен свет со нецелосни ликови чиј внатрешен живот е целосно прикажан. И покрај сето тоа, тој не е писател на апсурдот. Зашто и покрај себе-потсмевањето на неговите ликови и болната неадекватност на нивните лични умеања, Пинтер сеуште не може да замисли човечки особини кои не се иронични.“ (Vinson, J. Ed. Contemporary Dramatists, London: St. James Press, 1973, 613). Слично на тоа, Мартин Еслин, сместувајќи го Пинтер меѓу другите писатели на апсурдот како што се Адамов, Јонеско, Алби, Бекет, ја ограничува идејата до одредена точка: „За Пинтер нема контрадикција желбата за реализам и основната апсурдност на ситуациите што го инспирираат.“ (Esslin, Martin. *The Theater of the Absurd*, London: Eyer & Spottiswoode, 1964, 211). Подобро е да речеме дека делата на Пинтер не се апсурдни ако мислиме на значењето на овој термин во речник. Апсурд, всушност, не значи надвор од хармонија, ако терминот се разгледува во музички контекст, и ако значењето се побара во речник каде стои истото: „Надвор од хармонија“

Сепак, тоа не е значењето на кое инсистира А. Ками и значењето во кое го употребува и практикува во сопственото дело, во театарот на апсурдот. Во студијата „Театар на апсурдот“, Еслин пишува (1964), дека човечката состојба нè е претставена како една конкретна поетска слика што станала подвижна на сцена и што е во исто време широко комична и длабоко трагична³¹. Кориган (Corrigan, 1961) изјавува дека сепак дрското одбивање на јазикот како главно движење на драмското дејство, агресијата врз конвенционалната логика и размислувањето кое не е еквивалентно на вообичаената причинско-последична концепција на претставување на мислата, во драмскиот текст и во театарот на апсурдот се сведува на тотално одбивање на секое значење. Во спротивно, се формира еден сериозен напор за навлегување во подлабоките слоеви на значењето и за даде

³⁰ Hope-Wallace, P. (1986). *Feeling Cheated*, In Michael Scott (Ed.). *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*, London: MacMillan, 197.

³¹ *Ibid.*, 241.

прецизна и комплексна слика за реалноста³². Всушност, апсурдот е еден пиштол вперен со обид да се досегне една подлабока и подалечна цел, имено да се оствари една подлабока перцепција на човековото постоење. Тој открива покомплексна реалност која не е разбирлива, кога се посматра од надвор, таквите теми како осаменост, недостиг на комуникација, страв од надворешниот свет теророт на предавството во целокупната нивна истрошеност и бесмисла стануваат главна преокупација на писателот на апсурдот. Тој гледа еден превртен свет, еден хаотичен свет, каде што наместо една апсолутна вистина има многу вистини. Тоа е еден свет каде што фантазијата и реалноста се измешани, трагичното и комичното се испреплетени, изборот доаѓа од една реална катастрофа и неповрзаните ситуации во сè она што го определува планот за иднината на поединците. Во *Роденденска забава*, Голдберг и Мекен го прашуваат Стенли:

Голдберг: *Кај беше жена ти?*

Стенли: *Во...*

Голдберг: *Одговор.*

Стенли: *(Се врти збунето) Која жена?*

Голдберг: *Што стори со жена ти?*

Мекен: *Ја има убиено жена му!*

Стенли: *Која жена?*

Голдберг: *Зошто никогаш не си се оженил?*

(Pinter, Harold, *Pet Drama: Rođendan*, Beograd, Neolit, 1982, 56.)

Јазикот не успева да ги поврзе овие личности и во него е присутна една намерна девијација во комуникацијата што го соопштува ужасот со нагласен интензитет.

³² Corrigan, R. *Theatre in the Twentieth Century*, New York: Grove Press, 1961, 240.

Така, поголемите прашања што го вклучуваат човекот и неговта положба во универзумот упатуваат на прашањето: што е човекот и каде навистина припаѓа? Дали неговото постоење нешто значи? Дали е способен да ја дознае природата на неговото постоење во еден свет каде врската меѓу постоењето и непостоењето, меѓу различни ентитети во еден животот е врска со низа арбитражности.

Обидот за да ги дефинираме овие прашања ја поврзува идејата на апсурдот со филозофските истражувања на егзистенцијализмот кој отвора едно ново поглавје во историјата на човековата борба да го дефинира своето постоење и да ја определи својата позиција во универзумот. Иако не може да го ослободи човекот од апсурдноста и неговите придружни чувства на осаменост, очај и несигурност, го следи човекот низ едно подлабоко и поново разбирање на неговото постоење, на неговиот свет и на целиот универзум со неговиот динамичен, непредвидлив и хазарден живот. Егзистенцијализмот ги повторува прашањата на човекот и ги рedefинира неговите чувства на осаменост, страв и треперење, очај и несигурност, не за да ги замени со поушестни чувства и емоции туку да им даде едно поконтролирано и во исто време и поразбирливо значење. Темата на ништожност е една од главните теми, дискутирани во егзистенцијализмот, која покажува една заедничка особина на апсурдот и егзистенцијализмот, одбивајќи ги сите филозофии, науки, политички теории и религии кои не успеваат да ја прикажат човековата суштина како едно свесно битие. Како што изјавува Лавин, за егзистенцијалистот сè се сведува на постоењето, меѓутоа, ова постоење е апсурдно. Да постоиш како човечко суштество е необјасливо, мистериозно и сосема апсурдно³³. Секој од нас едноставно е овде, фрлен во ова време и место...само случајно, па така мојот живот е еден апсурден и можен факт. Непознатото дете во *Notre femme de Paris* во дванаесеттата сцена насловена како *Последното чудо на Новата Богородица: Свадба во Бејрут* кога ги венчава неговите родители (кои се веќе мртви) Марија и Абдула на пустиот бејрутски аеродром, вели:

³³ Lavine, T. Z. (2002). *Modern Existential and Phenomenological Studies*, TeknoSurf AdWave <http://www.teknosurf3.com>, accessed 2002.

Непознатото дете: *Да се умре или не, зошто е важно сето тоа. Овој живот е имагинарно платно. Што е тој?*

(Плевнеш, Ј. *Одбрани драми, Notre femme de Paris*, НИД„Микена“, Битола, 2008 337)

Лавин вели дека тој самиот себеси се има откажано од секоја прифатлива структура, структура на знаењето, моралните вредности и човечките врски; страдам на работ од бездната. Чувствата на страдање и ужас се предизвикани од подреденоста дека човекот, тој се разобличува во состојбите на немоќ, во ситуациите каде се открива дека неговиот живот е контролиран од некои надчовечки сили. Ова е, сметам клучната врска меѓу ликовите/дејствувањата/комуникацијата или нејзините нарушувања кај двајцата драмски автори Харолд Пинтер и Јордан Плевнеш.

Неизвестни во деветтата сцена насловена како *Вистинското лице на статуите, Неизвестни, Крстопатот на сите мизерии на Европа*, во *Среќата е нова идеја во Европа*, по долго молчење успева со рацете да си ја отвори устата и да произведе некој чуден звук кој прилега на традиционален, би рекла исконски напев:

Неизвестни: *...Кажу ми, мајко, мајко Божја, што направив јас за да се пронајдам во ваква самотија каде што сенки и привиденија се шетаат во моето пусто и никогаш недоречено јас!* (Плевнеш, Ј. *Одбрани драми: Среќата е нова идеја во Европа*, НИД„Микена“, Битола, 2008, 385.)

Неизвестни ја бара својата суштина и лелека над својата Судбина, тој е еден репресиран уметник кој го губи говорот и својата ќерка Европа.

Освен поранешната класична идеја за Судбината и мешањето на натприродните суштества како богови и божици кои владеат со животите на античките луѓе, подоцнежниот натурализам го нагласува човековото заробеништво во рацете на две внатрешни и надворешни сили-биологијата и околностите. И модернизмот во подоцнежните епохи го користи фактот дека тоа е

несвесниот ум на човекот што главно го одредува неговото однесување во неговиот живот. Егзистенцијализмот ги открива и дискутира темите кои го прикажуваат живеењето, тоа е погрубо, помрачно и побезнадежно отколку што го прави тоа натурализмот или модернизмот. Меѓутоа Сартр, кој ги постави темелите на филозофијата и литературата на егзистенцијализмот расправа за излезите од горенаведените состојби. Тој инсистира на тоа дека човекот му го дава значењето на светот; на поинаков начин тој не постои³⁴. Тој верува дека човекот се менува со дејствување и така го наоѓа својот идентитет. Всушност неговата суштина е она што го остварува преку постапките.

Егзистенцијализмот има огромно влијание на мислителите и уметниците на тоа време, тоа е влијание што го води до ревизија на перцепцијата врз светот, вклучувајќи го човекот и неговата положба во универзумот. Кон ова движење се приклучија големи писатели кои се интересираа за прашањето на постоењето и ништожноста. Сартр ја набљудуваше егзистенцијата, тој разликува две фундаментални, асиметрични области на постоењето, „да се биде во самиот себе“ и „да се биде за самиот себе“.

Животот за еден егзистенцијалист е постоење сведено на фрленост во светот, на немоќ, на разоруженост и беспомошност. Еден од основните ставови на егзистенцијализмот е дека постоењето и претходи на суштината, постоењето добива приоритет над суштината. Токму затоа, чувството на отфрленост му ја обзема мислата, затоа што ниедно знаење не е достижно за човекот и неговата идна состојба се додека не помине еден извесен период. Затоа тој постојано е збунет, се плаши од непознато и е очаен; се лишил самиот од сите прифатливи структури; структури на знаење, морални вредности и човекови врски, тој страда на работ од бездната. Роуз во Соба се затвора во нејзината соба само со еден кревет. Единствениот контакт со надворешниот свет е низ прозорецот. Исплашена

³⁴ Glicksberg, Charles I. *The Tragic Vision in Twentieth-Century Literature*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965, 103.

е, скоро до хистерија, се плаши од секоја врева од надворешноста или од доаѓањето на некој странец. Нејзиното оттуѓување од надворешниот свет е толкаво така што таа не може да биде сигурна дали девојката што доаѓа во собата ја кажува вистината или не. Нејзиното одбивање на секоја нормална врска со луѓе ја тера да остане внатре, таа се враќа во утробата за да не се соочи со суровата реалност на животот. Двајцата убијци во *Немиот келнер* се затворени во една соба пред да го извршат убиството.

Во контекст на гореспоменатите толкувања на одделни драмски ситуации го вклучуваме проблемот на егзистенцијализмот, егзистенционалистите покажуваат колку е евтино и безначајно постоењето, но не се способни да покажат зошто околку е подобро бекството. Смртта можеби е најдобриот начин, додека самиот страв од смртта ја загорчува целокупната ситуација. Во драмата *Еригон*, Плевнеш многу болно, гротескно ја покажува смртта обична како леб со путер и мармалад за доручек согледана преку ликот на г-ѓата Ежени Плењир Дибуга, сопственик на Заводот за капење на мртвовци во Париз, колекционер на мртви тела, пци и идеали.

Госпоѓата Дибуга: Се сеќавам кога го напуштив балетското училиште во Жит л кер и кога...потоа дојде Душевната болница во Фонтенбло, потоа Заводот за капење мртвовци, таму побарав спас во преградките на лешевите...

И нив устата им е исушена, јазикот врзан! Јас ги возбудувам, им врвам со рачево по ерогените зони, тоа е неискажливо со зборови, така почнав да ја сваќам смртта како играчка во мојата животна привилегија да капам мртвовци...

(Плевнеш, Ј. *Одбрани драми: Еригон*, НИД „Микена“, Битола, 2008, прв дел, прва сцена, 35,36)

„Херојот на егзистенционализмот има бесконечни можности од кои може да избира, но неговиот избор на слобода е брутално ограничен од неговата визија

на ништожност и ужас.“ (Glicksberg, Charles I. *The Tragic Vision in Twentieth-Century Literature*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965, 110).

Најмалиот придонес што се постигнува е содржан во тоа што тој е спасен од душевната празнина низ дејствување и акција. Како што изјавува Гаскуањ /Gascoigne (1962)³⁵ личниот интегритет и личните врски се единствената заштита од душевната празнина. Пинтер како егзистенционалист е вклучен во дисхармонијата на живеењето. Неговата карактеризација фигуративно го открива истиот очај прикажан во егзистенционализмот. Карактерите во неговите поранешни драми се изолирани луѓе кои направиле бекство во една мала соба обидувајќи се да ѝ избегаат на една непозната опасност. Роуз е среќна во нејзината топла и пријатна соба. Таа ужива пријатност која може во секој момент да се претвори во лоша ситуација. Преокупираноста со мисла за предавство, стравот од опасноста и губење на комфорот, сите тие прават еден портрет на егзистенционалистичко страдање видливо во претставите.

Роуз во нејзиниот долг, еднонасочен разговор го покажува нејзиниот страв.

Роуз: *Ако некогаш те прашаат Берт, јас баш сум среќна токму кај што сум.*

Ние сме добро, ние баш сме добро...И раат сме си. Никој не ни смета.

(<http://www.neiu.edu/~circill/F4717.pdf>)

Карактерите на Пинтер не можат да ја предвидат опасноста. Опоколени се од закани, но не знаат ништо за нив. Во драмите на Пинтер тие се претставени во нивните најважни „климатски позиции“ кога мораат да се сочат со основните проблеми на самите себеси. Еслин³⁶ пишува дека оваа преокупираност со проблемот на самиот себе го одделува Пинтер од социјалните реалисти помеѓу младите Британски драматурзи од неговата генерација со кои ја дели способноста да го постави современиот говор на сцена, а социјалните аспекти на комуникацијата да ги изрази користејќи го комплексното сложување на ситуациите

³⁵ Gascoigne, B. *Twentieth Century Drama*, London: Hutchinson University Library, 1962.

³⁶ Esslin, Martin. *The Theater of the Absurd*, London: Eyer & Spottiswoode, 1964.

кои потврдуваат дека комуникацијата е отежната, понекогаш невозможна, блокирана.

Гас и Бен седат во визбата, не знаејќи кога треба да го реализираат убиството и кого им е наредено да убијат; па кон крајот на драмскиот текст под наслов „Немиот келнер“ во кој овие лица „дејствуваат“, во мигот кога Гас оди да се напие чаша со вода, на Бен му е даден наредба да го убие токму него, самиот Гас.

Карактерите во драмските текстови на Х. Пинтер ги гледаме во процесот на нивното суштинско приспособување кон светот во моментот кога мораат да најдат одговори на нивните прашања, да ги решат основните проблеми на постоењето.

Меѓутоа има една голема разлика меѓу чистите егзистенционалисти како Сартр и Ками кои создаваат карактери во драмите на егзистенцијализмот кои носат големи филозофски дилеми на нивните рамена и Пинтер чиј главен интерес е да го прикаже човекот во една положба на „физички конфликт“. Х.Пинтер го претставува човекот во реални ситуации и во моменти на страдање, а не на преиспитување, кај него дилемите и оптоварувањата со противречностите во егзистенцијална смисла се само минато.

Ј.Плевнеш во своите драми го доловува човекот во неговите духовни маки и страдања во борбата за својата егзистенција во целосна форма, достоинството, идентитетот, човековите права и слободи. Човековото постоење низ историјата на со многу ризици поврзани со страдања на човекот во околностите во кои живее на европскиот континент. Изневерените идеали, изневерената надеж за слобода постоењето на човештвото со сите својства и карактеристики што би биле доблест и зло на самиот човек од 20тиот век.

Метафизичките прашања и дискусии не се актуелни во драмите на Пинтер, тие се имплицитно актуелни и произлегуваат од постапките на ликовите. Тој ги заменува апстрактните и филозофски идеи со конкретно претставување на човекот кој страда, физичка или метафизичка. Во *Соба*, Пинтер го испитува животот на човекот, оној кој не е секогаш поставен на отворената сцена каде што

е можно да биде перцепиран, да биде видлив и предвидлив. Сигурноста и мирот се две ранливи состојби на човекот. Не постои гаранција за нивната стабилност, а опасноста демне надвор, таа е пред врата. Егзистенцијата на човекот е можна само кога човекот се обидува да биде во хармонија со себеси, тие обиди се јавуваат само кога пред нас излегуваат пречки кои ја оневозможуваат таа хармонија. Тие пречки доаѓаат од страна на авторитетите кои создаваат притисок со својата моќ и наметнати критериуми за вредност. Во драмата на Пинтер е присутен еден типично апсурден узурпатор, една фигура што ја поткопува егзистенцијалната сигурност, а неговата сопствена егзистенција е, во исто време, доведена во прашање. "The Negro", го претставува апсурдниот узурпатор кој ја доведува во прашање егзистенцијалната сигурност на Роуз, додека во исто време, неговата сопствена сигурност е поткопана од Берт, сопругот на Роуз.

Роденденска забава е друг пример на комплексна драмска ситуација во која сигурноста на ликовите е разбиена. Има еден апсурден обид да се избега од нечие ограничувања, нечие минато и минати неуспеси, но тие се секогаш тука и ја опфаќаат индивидуата. Нема излез, и главната поента е дека лицата не се способни да ги осознаат нивните ограничувања, постои недостаток на перцепција за самиот себе и постои едно силно чувство за присуството на трагедијата која ги парализира сите обиди за излез, бидејќи сите врати се одамна затворени. Ако Стенли можеше да ја осознае својата состојба, неговите способности и слабости ќе ја избегнеше финалната деструкција. Но, ова е само еден слој од значењето на драмата. Истражувајќи подлабоко во драмата, метафизичкото страдање на човековото постоење се открива сè подиректно. Пинтер многу итро разгледува одредена страна на постоењето како апсурден писател, низ хумор предложува дека жртвувањето на Стенли е предизвикано од неговото единствено зло-неговото раѓање, така самото живеење станува грев. Х. Пинтер затоа покажува колку е животот безначаен и единствениот излез што се гледа во неговите поранешни драми е вратата што се отвора, меѓутоа тоа е врата која води кон деструкција.

Немиот келнер, како многу други драми на Х.Пинтер ја следи истата триаголна врска со која се анализира природата на врската човек на човек.

Сложените релации на комуникација, парализата на односите и социјалните околности се дел од една идеологија на драмскиот текст кој настојува да ги одбие доктрините на детерминизмот, бидејќи тоа е идеологија која го става човекот во центарот на животот. Меѓутоа, парадоксот лежи во тоа што, всушност нашиот живот е ограничен од нашето постоење и од другите:

„Самото наше постоење (што и да правиме) ја ограничува слободата на другиот, па дури и самоубиство не може да ја смени реалната ситуација. Фактот за мојата лична афирмација го прави другиот еден објект, еден инструмент, и оваа тема е обработена во сите варијации, во сите наши врски.“ (Blackham, H. J. *Six Existentialist Thinkers*, London: Routledge. Blackham 1961, 25)

Во *Соба* и *Немиот келнер*, двата лика на сцената, иако навидум ограничени и тенденциозно претставени во рудиментирана или неразвиена форма истражуваат еден подлабок и поширок опсег на човековото постоење, во кој човекот е една играчка користена од посупериорни нешта за да ги играат нивите улоги на сцената како кукли без значење. Во *Немиот келнер*, метафизичкото страдање се јавува кај ликот кој поставува многу прашања, барајќи знаење, обидувајќи се да исчекори надвор од нечии ограничувања, еден обид кој е јалов на планот на егзистенцијата. Гас е оној кој го извршува злосторот и сака да ја најде причинско-последичната врска во текот на настаните, меѓутоа, затоа што егзистенцијата и претходи на смислата/причината, а резонирањето доведува до соочување со апсурдот.

Плевнеш како посебен феномен на македонскиот театар, преведуван во над 50 земји во светот е еден од најиграните македонски драматурзи во светот, како што би рекол еден словачки академик Јан Јанкович, со неговата универзална димензија што е подеднакво важна на секој меридијан и во секое човечко срце.

Сосема е во право Мишел Павловски ³⁷ кој пишува дека Јордан Плевнеш е автор кој е свесен за значењето на односот на театарот со неговиот нетеатарски контекст, што значи негов сопствен став говори за општествените комуникативни практики, особено го актуализира прашањето на историјата, односно на она што се случува во дваесеттиот век како своевидно изневерување. Ваквиот интерес е сместен во емотивно-поетскиот дискурс на преиспитување и себеоткривање, со посебен акцент на изневерените очекувања од Другиот и од свесноста на сопствената немоќ. Сето тоа води кон експериментирање и барање на одговорите во историјата, во преиспитување на принципот на себепржитувањето и создавањето на концентрични затворени кругови на трагичното. Во драмата „Р“, на Плевнеш, главниот јунак Максим Бродски, водечки актер во Југославија, во моментот многу успешен во улогата на Робеспјер, архитектот на француската револуција, во улогата која ја добива во класичното делото на Георг Бихнер *Дантоновата смрт*, М. Бродски е приморан да го слуша дикатот на неговата внатрешност, подложен е на фантазии како и многумина од нас, свесно се одркува од овој прозаичен свет обидувајќи да остане во хармонија со колективната волја. Неговото постоење е можно само ако се поврзе со некое аналогно време, со една силна и значајна личност. Него не му е потребен вистински живот, тој и сцената се едно. Идентификувајќи се со Робеспјер, опседнат е од некоја светлост која зрачи како оган од него и пијан е од зборовите на револуцијата која треба да го вивне до врвот на неговата слава. Во него е собран голем гнев и ќе треба да потечат многу реки за кај него повторно да се врати среќата. Неговата егзистенција во иднината е како воз заглавен во снегот. Заглавен во моментот на тага, тој бара револуција, бара *крв да плиска на сите страни*, гневот му создава желба за одмазда која, пак, го објаснува неговото апсурдно однесување. Неговиот брат е исто така повлечен од нормалното живеење, но во друга спротивност. Ужасите на стравот го водат кон една друга оттуѓеност, тој се поставува во улога на Исусов искушеник. Исусовите зборови: „и

³⁷ Плевнеш, Ј. *Одбрани драми: Предговор*, Павловски, Мишел, НИД „Микена“, Битола, 2008, 10.

јас ви кажувам да не се грижите околу злото, туку на оној што ќе те удри по десниот образ, ти сврти му го и другиот, а оној што сака со тебе да се суди и кошулата да ти ја земе, подај му го и палтото.“ (Мојсиева, Гушева, Јасмина: Изгубениот хуманизам, Магор, Скопје, 2004, 59).

Мајката на Бродски е посетена од еден стар, прочуен револуционер кој сака да го рехабилитира сеќавањето за татко му, Аврам Бродски, ликвидиран за време на повоената изградба на Југославија. Престапот на Аврам е кражба на лек што, според народните верувања, не е грев. Кражбата секако дека е престап, но не е некакво зло кое треба да биде казнето со смртна казна. Смртната казна не може ништо да ја промени, таа е дел од пресудата која е конечна и непоправлива. Неправедната казна кон Аврам го повредува целото негово семејство. Серафим Продански, професионалниот револуционер во пензија, чие потекло е анонимно, кого силата на револуцијата го фрла помеѓу смртта и славата станува херој. Извршувајќи ја својата историска должност ја изрекува смртната пресуда, тоа е причината да добие многу награди, почести и привилегии од општеството. Во контекстот на заслугите и правата го заборава фактот дека привилегиите се најголеми непријатели на справедливоста. Неговите и заслуги и почести се апсурдни реализации на неговото „јас“ како човек. Продански не е ништо повеќе од обичен предавник.

Сенката на минатото се надвиснува над семејството Бродски и Проданови и меѓу нив се вовлекува студената празнина. Можат да порачуваат бисти, да позајмуваат фотографии, меѓутоа меѓу нив секогаш останува празнината, зближувањето меѓу нив е невозможно. Двете семејства живеат оттуѓено, затворени во свој свет. Кај Продански и неговото семејство вредноста е сведена на тоа да се биде надреден, тоа се постигнува со постапки кои ги претвораат во јалови и празни фигури. Додека во семејството Бродски владее една вистинска трагедија која го парализира животот кој е отсутен од домот. По смртта на Аврам, кај нив животот продолжува исполнет со тага и болка. Нормалната егзистенција, хармоничната егзистенција во ова семејство е можна само доколку сонот се претвори во јаве. Ако се замисли можноста и ако Аврам се врати, оживее.

Ако на нашето живеење, егзистирање му се поставени ограничувања и не можеме да го живееме денот во целина исполнето, слушајќи го гласот на нашиот морал, нашиот дух никогаш нема да допре до суштината на конечната вистина³⁸.

³⁸ Списание за уметност, *СУМ*, бр. 48, Центар за културна иницијатива, Штип, XI-2005, 60.

4. Парализирани односи и проблематични дијалози

Питер Хол вели: *Пинтеровите ликови: тие се демнат во џунглата, сакаат да се убијат, но тоа дека се настроени за извршување убиство го кријат едни од други. Мојот од кон поставување пиеса од Пинтер поаѓа од откривањето на основа на мелодрамата на текстот. Се трудам да откријам кој кого мрази, а кој кого сака, кој кому што му прави и во почетните проби да го играме сосем просто. Секогаш кога ќе го поставуваш Пинтер треба да поставуваш две пиеси. Мислам дека си постигнал успех при поставување на Пинтеровите пиеси тогаш кога две пиеси ќе се сретнат. Затоа што она што ја возбудува публиката не е маската, ниту нејзиното контролирање, туку тоа е она што од дното ја растројува, ја прави да се чувствува ужасно, ја трогнува. Во таа смисла Пинтеровиот театар е нова форма на театар.* (Списание за уметност, СУМ, бр. 48, Центар за културна иницијатива, Штип, XI-2005, 26-28.)

Самиот Х.Пинтер вели дека со претставување на ликови кои се движат по инерција е во тоа што неговата задача се сведува на обидот да го елиминира притисокот, да не ги предизвика да даваат погрешни изјави, а тоа значи, ликот да не биде натеран да зборува тогаш кога тој не би зборувал и да не биде натеран да зборува на начин кој тој никогаш не би го употребил, или пак да биде принуден да зборува за работи за кои тој никогаш не би зборувал. Во целата постапка на стилизација, пинтеровиот дијалог е карактеристичен со тоа што е цврсто свртен кон самите себе, на истиот, навидум неврзан начин, како што тоа би го правеле во реалниот живот, без користење на погрешни зборови и изрази според желбата на пристрасниот автор.

Критичарите на раниот Пинтер не се целосно подготвени да го примат различен идиом актуелен кај овој автор. Социјалната реалност е жив дел од пиесите на Пинтер - многу повидлива во раните драми, отколку во подоцнежните. За него, стравот од неизвесноста демне зад затворената соба, а спокојството на нечиј живот може во секој миг да се растури. Тоа не е нереално, ниту пак е

надреално. Х. Пинтер израснал во период на втората светска војна кога нацистите ја освоиле Европа, подолг период се чинело извесно и освојувањето на Англија³⁹.

Како што тоа го разгледува Бернард Дјукор во неговата книга *Харолд Пинтер* објавена во Библиотеката „Модерни драматурзи“ во издание на Макмилон, ликовите во драмските текстови на Х.Пинтер се различно обележани согласно претпоставените карактерни својства, исто така користат и различни клишеа за да ги опишат своите поранешни брачни партнери, на пример во *Роденденска забава*, Голдберг користи топли зборови за својата жена:

Голдберг: *Имав жена. Каква жена!...„Сими“, мојата жена имаше обичај да викне, „брзо додека не истине јадењето!“ А на масата, што ќе видел? Најубавото печење со кисели крставички, какво што човек може само да замисли.* (Pinter, Harold. *Pet Drama: Rodzendan*, Beograd, Neolit, 1982, 69.)

Ликовите во драмските текстови на Х. Пинтер го повторуваат во секоја реплика, во секоја драмската ситуација она што се чини дека се претворило во клише и станало очекувано и познато:

Мег: *Ти ли си Пити? Пити, ти ли си? Пити?*

Пити: *Што?*

Мег: *Ти ли си?*

Пити: *Да, јас, сум!*

Мег: *Што?* (Pinter, Harold. *Pet Drama: Rodzendan*, Beograd, Neolit, 1982, 27.)

Неговите први драми се пишувани во време кога опасноста од атомската војна била многу реална. Во 1960 година, тој вели: *„Ситуацијата кога некои непознати луѓе неочекувано тропат на врата е позната во Европа во последниве 20 години. Но, тоа се случува не само во овие 20 години, туку и во*

³⁹ *Ibid.*, 20.

последниве два-три века. (Списание за уметност, СУМ, бр. 48, Центар за културна иницијатива, Штип, XI-2005, 22.)

Х.Пинтер изјавува дека политиката му е банална и не сака своето творештво да го постави на таква платформа. Но, сепак за него не може да се каже дека е аполитичен. Тој е човек кој два пати ризикувал да оди во затвор за да го одбегне воениот рок, тоа е човек кој пишува со една нагласена дименизија низ која се проблематизираат прашањата од социјален карактер. Баналноста на Голдберг од *Роденден*, на пример, го открива конформистичкото поведење на Англичанецот од средната класа. Расната и националната нетрпеливост на Дејвис од *Домарот* исто така може многу да ни проговори за психолошката празнина на потиснатиот, угнетениот и необразованиот или воопшто необразованиот човек. Подигрувањата на Лени од драмскиот текст *Враќање*, преку фактот поврзан со брат му кој е професор на еден американски универзитет, во крајна линија, исто така открива многу страни од социјалните модели и структури во класното општество. Исто така јасни се и признанијата на Дисон од *Гости на чај* за неговата несигурност во взаемните односи со жена му и нејзиниот брат, засновани врз нивниот повисок социјален статус. Ликовите на Пинтер не разгледуваат проблеми поврзани со војни, политика, расни односи, економија или невработеност. Но, истите тие социјални проблеми влијаат на нивното однесување, на нивните дејства и јазик. И само повремено излегуваат на површината како водечки теми, на пример: односот кон обоените во *Домарот* или печалбарството во *Измама*. Откажувањето да се пишуваат лесни драмски текстови кои минуваат од тема во тема или текстови за социјалната неосвестеност не значи дека авторот е асоцијален, политички неангажиран или дека создава херметични текстови во определен политички вакуум. Или како што пишува Бернард Шо во 1895 година, просечниот драматург не знае ништо за просечните социјални проблеми па обично ги избегнува, а кај големиот писател е сосем спротивното, творецот со волчји апетит ги раскинува сите теми од науката, политиката, технологијата и спортот. (Списание за уметност, СУМ, бр. 48, Центар за културна иницијатива, Штип, XI-2005, 22)

Рајна Кошка ⁴⁰за ликовите на Пинтер во *Ткивото на ликот, ткивото на текстот: женските ликови во драмите на Харолд Пинтер*, пишува дека зборувајќи го јазикот на секојдневјето, јазикот што е колоквијален и „нормален“ па звучи дури документарно, често дејствува врз насочувањето на гледачите кон погрешна страна. Ова недоразбирање резултира со неудобност и збунетост од страна на гледачите, затоа што нашата природна потреба да ги систематизираме нештата останува неисполнета. Драмата на Х.Пинтер е производ на незадоволен апетит и тој успева да го опфати светот околу себе, а не само да го прикаже. Едно од достоинствата на сценското мајсторство на Х.Пинтер е максималната точност. Самото користење на паузите со целата нивна вредност и прецизност го покажува различното времетрае на молчењето кое станува возбудливо само по себе⁴¹. Самиот Пинтер за себе ќе рече дека огромно внимание и значење им дава на нештата додека ги обликува, како на пример, формата на кажаното, така и најопштата структура на драмата. Во студијата на Р. Кошка, исто така, ќе го сретнеме и заклучокот дека загадноста на мотивацијата на Пинтеровите ликови е првиот проблем со кој се соочуваме при една средба со текстот, односно изведбата, што е стапица кон која нè водат и вербалните и невербалните елементи. Машките ликови, според неа, се мистифицирани во однос на нивното дејствување, а додека пак, кај женските ликови се проблематизира и мистифицира нивната природа, т.е. она што современата феминистичка критика го дефинира како начин на кој во текстот се конституира полот. Според Кошка, може да се направи разлика меѓу женските ликови во драмските текстови на Х. Пинтер, во неговите рани и во подоцнежни драми. Во тој дел критиката дава различни одговори. Нивната врска со машките ликови ја разгледува на релацијата жртва-мачител, на овој вид односи Пинтер постојано им се враќа, па, во тој контекст се даваат објаснувања поврзани од едната страна со психоаналитичката перспектива на З.Фројд, од другата страна со комуникациските општествени системи на Н.Луман, а од трета, поради повторливоста во текстовите и во животот како архетипови. Овие тези се објаснуваат низ примерите на Роуз од Соба, 1957;

⁴⁰ *Културен живот* 3-4/2001, Списание за култура, уметност и општествени прашања, септември-декември, Догер, Скопје, 2001,102.

⁴¹ *Ibid.*, 23,24.

Мег од *Роденденска забава*, 1958; или Флора од *Слаба болка*, 1961. Овие ликови заедно се карактеризираат со својата вербална и физичка приврзаност кон партнерите и нивната неспособност да се одделат и оддалечат од нив⁴². Но, веќе со ликот на Флора, како да се укажува на насоката во која ќе се движат женските ликови во неговите подоцнежни драми. Флора е првиот женски лик што ќе го направи пресвртот, *coup de theatre*, драмска техника која е често користена од страна на Пинтер. Во оваа група на женски ликови спаѓаат и Дијана и Венди од *Чајанка*, 1965 и Рут од *Се вративме дома*, 1965.

Драмата *Колекција*, 1961, критичарите ја сметаат за пресвртница во репертоарот на Пинтер во однос на концепцијата на женскиот лик, по објавувањето на овој текст, Пинтер се враќа привремено назад и дава женски ликови кои се слични на првичните, но овој пат видени од поинаков агол. Нивната зависност од партнерите веќе ја нема, постои дури и еден изразен антагонизам и тие успеваат и да ја наметнат нивната волја.

Женските ликови од неговите подоцнежни драми се појавуваат состав од заеднички одлики, тоа се самосвеста и некомуникативноста, тие, сепак, не спаѓаат во во вистинска смисла на овој вид ликови, бидејќи Пинтер ги создава за да бидат претставени како жени, меѓутоа низ перспективата на машките ликови.

Според размислувањата на Р.Кошка станува збор за следниов аспект во рамките на карактеризацијата: *Тука очигледно станува збор за андроцентричност, односно фокусирање врз машката перспектива и искусство, при што аспектите на женскоста се прикажуваат како девијантни.* (Културен живот 3-4/2001, Списание за култура, уметност и општествени прашања, септември-декември, Догер, Скопје, 2001104) Исто така, тука се забележува дека раните женски ликови во драмските текстови на Х. Пинтер се вклопени во дејствија кои подразбираат дека тие „цело време изведуваат нешто на сцената“, и тоа она што, всушност, го објаснува зборот драма. Тоа е различно од

⁴² *Ibid.* , 68, 69.

подоцнежната фаза во неговиот творештво кога женските ликови сè помалку изведуваат нешто, наспроти тоа, тие интензивно постојат на сцената.

Истото го делат и машките ликови во неговиот подоцнежен период, повеќе постојат отколку што дејствуваат. Она што е различно во ликовите како што се Стела од *Колекција*, 1961, Бет од *Пејзаж*, 1968, и Кејт и Ана од *Стари времиња*, 1970, е тоа што е се езотерични, недофатни и тоа што функционираат преку една необична врска меѓу стварноста и илузијата. Овие женски ликови не можат да бидат сместени во архетипот на светици или грешници, ниту пак во групата на опсесивни мајки и сопруги. Раздвиженоста, вознемиреноста, и агресивноста, што се типични за жените на раните Пинтерови драми, овде ги нема, жените од неговиот подоцнежен период се без желба за комуникација, доволни самите на себеси, спокојни и непредвидливи.

Според Еслин, театарот на апсурдот ја прикажува апсурдноста на човековата ситуација дадена преку конкретни слики. Во случајот на Пинтер, тој создава слики употребувајќи ја собата. Подоцна овие слики ја менуваат нивната природа, па стануваат помалку конкретни, а повеќе присутни како слика, визуелни и ментални. Оваа трансформација тече линеарно со трансформацијата на женскиот лик. Во овој контекст Пинтер го употребува женскиот лик како изразно средство, во раниот период е нагласена физичката присутност на жената, додека пак, подоцна вниманието е врз емоцијата, умот, меморијата, додека границата помеѓу реалното и нереалното постојано се поместува. Критиката овие постапки во текстовите ги поврзува со светот на Пинтер кој, велат не е омеѓен со врати, и исполнет со егото на ликот. И понатаму контекстот останува конвенционален, но јазикот и сликите на ликовите стануваат многу поетични:

Бет: *Би сакала да стојам покрај морето.*

Таму е.

Пауза

Сум стоела таму. Многу пати.

Тоа секој пат ми значело многу. Сум го правела веќе тоа.

Пауза

Ќе стојам на плажата. На

Плажата. Па... беше многу свежо. Но

Беше горештина. На дуните. Но

Беше толку свежо. На брегот.

Многу ми се допадна.

Пауза

Многу луѓе...

Пауза...

Луѓето се движат со леснотија.

Мажите. Мажите се движат.

.....

Немаше жива душа на плажата. Во

далечината еден човек седеше на

оградата. Но сепак беше само

точка на сонцето. И можев да го

видам само додека стоев... Кога ќе

легнев веќе не можев да го видам,

ниту тој мене.

Пауза

Можеби не бев во право. Можеби

Таму немаше никој.

(Културен живот 3-4/2001, Списание за култура, уметност и општествени прашања, септември-декември, Догер, Скопје, 2001, 105)

Кејт во *Стари времиња* го говори следново во прилог на погорекоментираниот свет на ликовите на Х. Пинтер:

Се сеќавам како лежеше мртов. Не знаеше дека те гледам. Се наведнав над тебе. Лицето ти беше валакано. Лежеше мртов со лице измачкано со нечистотија, со секакви чкртаници, но не беа размачкани, така што тие одеа преку лицето, се до грлото. Чаршавите ти беа сосема чисти. Ми беше мило...Барав да видам солзи, но ги немаше. Очите ти беа без зеници. Коските ти се гледаа низ лицето. Но се беше спокојно. Немаше страдање. Сè ова се беше случило на некое друго место. (Ibid., 105)

Низ призмата на женските ликови од овој период, Х Пинтер го поставува прашањето за веродостојноста на искуствата и доживувањата и причинити поради кои со текот на времето истите искуства и доживувања поинаку се толкуваат. Работите во исто време се и вистинити и лажни, јазикот служи за да се избегнат одговорите, а говорот на мажите е помалку убедлив од молчењето на жените. Говорот на женските ликови е говор на изолирани движења, сенки и допири. Некои од нив, вели Кошка, како да имаат функција на цензура и со нивното повторување како да го создаваат ритамот на самата драма: Во драмскиот текст *Колекција*, Стела седната на софата ја гали персиската мачка, во *Стари времиња* еден човек се наведнува над една жена, а потоа се врти кон другата. Она што го ни го покажуваат овие женски ликови се фрагменти и поединечни слики кои на површината се нејасни и апстрактни, а во суштината се кохерентни. Карактеризацијата и начинот на кој се доживува женскиот лик во подоцнежното творештво на Х. Пинтер, во студијата посветена на неговото дело, Рајна Кошка ја компарира со сликите на Пикасо. Со трансформацијата на драмското дејство тече и трансформацијата на женските ликови чиј развој постепено од андоцентричен

станува гиноцентричен, а машкото искуство престанува да има значење на единствената доминанта.

Ако Х. Пинтер ни ја претставува едноставноста на исказот како основа од која се крева граѓевината на слоевитите социјални проблеми претставени низ англиските ликови и нивната секојдневна егзистенција, оние кои ја носат во себе целата универзална проблематика на секој поединец на земјинава топка, Јордан Плевнеш ја бара вистината во сферата на имагинацијата и сонот, сфера која е секогаш индивидуална и неповторлива.

Во своите претстави, Плевнеш се изразува многустрано, во неговите ликови и дејствија го вплетува реалното и иреалното, фантазиското и фантазмагоричното, сонот и јавето, физичкото и метафизичкото, рационалното и ирационалното, поетското и хуморното. Читајќи ги неговите драми се среќаваме и со Јордан Плевнеш како археолог не само на македонската, туку на сите древни цивилизации, се среќаваме со еден современ социолог на општествени ситуации со кои се карактеризира денешното време, како што пишува Ѓорѓи Старделов, време што почна да се разградува и уништува самото себеси⁴³. Во неговите драми Ј. Плевнеш го отвора македонското национално прашање од перспектива на рамнодушност и игнорирањето кое најчесто се манифестира во односите кога комуницираме со другиот кој не нè разбира или не сака да разбере. Тоа е една борба за човекови права во која сите одлуки зависат од навидум невидливите господари. Својот дискурс го вобличува со матни слики, сеќавања и присилно странствување, а говорот на големиот свет контрастно ја прикажува празната, учтива фраза, красноречивост на конгресните трибини и салонска конверзација. На самиот почеток од својот драмски модус, Плевнеш покажува способност да се еманципира од нарацијата, дејствието да го усогласи со просторот и времето и со една смела алегоризација да ни ги прикаже историските и современи факти на денешното постоење. За македонското национално

⁴³ Списание за уметност, СУМ, бр. 65/66, Центар за културна иницијатива, Штип, 2010, 90.

прашање тој не зборува толку политички, ниту историски, колку етички, со индигнација и поетски напон, синкопирано, сликовито и заносно⁴⁴.

Во своите драми, Плевнеш дејствието го плете со ликови создадени за самиот текст и неговата цел, реални ликови од историјата кои во својот говор ги носат историските факти зачинети со уметнички орнаменти вметнати од самиот автор. Па така во неговите дела ги среќаваме солунските атентатори, Олимпија, мајката на Александар Македонски, (*Подземна република*), Шекспир, Гогољ, Моцарт, Данте (*Среќата е нова идеја во Европа*), Мисирков, Чернодрински, Петар поп Арсов, (*Последниот ден на Мисирков*) кои рамноправно учествуваат во дејството заедно со другите ликови. Овие се ликови што се обележани во историјата, Ј. Плевнеш, според својот избор и волја, ги поставува на сцената на својот театар со намера да учествуваат во претставата во која вклучуваат дел од нивната биографија.

Женските ликови се емотивниот дел на претставите: тие се мајки, тажачки, сестри, ќерки, сопруги, кои припаѓаат на љубовта, уметноста, фертилноста, двигатели на моќта и љубовта, основачи на животот, утроба, солзи, песни, стихови, мелодии, соништа, далечини и домови. Малина во *Еригон*, обездетена мајка на три деца кои се разнебитени по светот, кои имаат мајка и татко и живеат како сираци, Евросима во *Југословенска антитеза* е таков случај, во *Notre femme de Paris*, Ана Божигропска која е мајка на Марија не ја има видено девет години, откако Марија избегала во име на љубовта, Марија останува без својата љубов со дете во нејзината утроба и во име на таа љубов, на крајот се самоубива. Ереба во *Среќата е нова идеја во Европа*, мајката на посвоената Европа, безуспешно ја бара изгубената Европа додека таа скита во временскиот лавиринт во улога на жртва на историјата. Постои манијакална, пророчка сила во драмата на Плевнеш. Таа бомбардира, критикува, прекорува, заплашува, нè повикува и моли само да можеме да ја видиме, да го направиме чекорот, да се пробиеме на

⁴⁴ Klaic, Dragan. *Teatar razlike, Novi Sad, Sterijno pozorje, 1989, 28.*

другата страна. Но и покрај брзото и фуриозно темпо и спектаклот што се предизвикува во нејзините сценски поставувања, ова е првенствено драма на идеи. *Среќата е нова идеја во Европа*, од една страна е напишана како едноставна домашна приказна, од другата ги усложнува односите и говори за невозможност на комуникацијата како доближување и разбирање на луѓето. Една изгубена тинејџерка е загрижена и копнее за нејзините родители, мајка-уметник и татко – револуционер кои сакаат да ја вратат назад. Изгубената тинејџерка се вика Европа. Таа е метафора на Европскиот континент. Драмата е парабола за Европа што се појавува по распадот на Советскиот Сојуз и по војните во поранешна Југославија. Затоа што Европа како континент се извлекува од векови на пролонгирана, фуриозна, разнебитена адолесценција кон среќата, кон за себе замислената полнолетност, затоа драмата функционира врз оснивата на оваа идеја.

Во драмите на Плевнеш на женските ликови им е дадено правото да тагуваат, да плачат, да ги бараат и да ги испраќаат своите сакани, додека машките ликови се носители на дејството, тие се оние кои го движат дејствието, акцијата во самата пиеса, пресвртот во самата сцена, моментот кога се случува замолчување на драмата, кога драмата се движи до нејзината највисока амплитуда, потоа нејзината енергија секавично се празни, папсува за потоа да продолжи со нова енергија. Како што изјавува Љубиша Георгиевски, се застанува. Како резултат на нејзиниот внатрешен биоритам застанува на неколку секунди, слично на една епилептична секунда на претворање на свеста во нешто друго⁴⁵. Ова може да го доживееме само кога сме во театарот, впросторување на едно трето време, во кое за неколку секунди се наоѓаме заедно со претставата. Кога публиката почнува да аплаудира како да е тоа крај на претставата, иако самата е свесна дека не е. Тие паузи и замолчувања што се среќаваат главно кај машките ликови на Плевнеш, кои тој ги обележува како јавно молчење после еден подолг говор, обележани се како чист бунт против самата немоќ на Театарот како таков.

⁴⁵ Плевнеш, Јордан. *Еригон*, Предговор, Георгиевски Љубиша, Скопје, Драмски театар, 1982, 112.

Претставата сака да излезе од нејзините однапред дадени координатни точки, според Љ. Георгиевски, *„како побеснет воз што сака да излезе од шините на некоја кривина со која „самиот тој не се сложува!“* (Плевнеш, Јордан. *Еригон*, Предговор, Георгиевски Љубиша, Скопје, Драмски театар, 113.)

4.1. Потрага по идентитет

Како што рекол Данте Алигиери, сите ние се раѓаме на едно место и тоа место го носиме со нас целиот наш живот како наша интимна одисеја. Славица Србиновска во студијата под наслов *„Поделени суштества/ Поделени светови“* вели: *Континуираниот развој на еден човек во еден културен круг во кој се формира, ги пушта своите корени и го воспоставува својот идентитет. Тој и околината се сплотуваат во едно, од почетокот до крајот на животот. И по заминувањето од тој роден простор останува засекогаш втиснат печатот за припадноста кон тој простор, останува врската која го прави постојано буден кон она што бил и она што е.* (Србиновска, Славица: *Низ призмата на другиот*, Сигмапрес, Скопје, 2006.28).

Темата на идентитетот, ја делат и двајцата автори, поточно трагање по идентитетот, негово потврдување, поништување и создавање на нов во некој друг простор кој нуди глобализација што ќе овозможи изедначување како единство на „луѓе од пазарот“ кои во тој свет можат да направат себепоништување и да се предадат на океанските чувства на општата тривијалност која ги разбива разликите и наметнува тотализација врз сите. С.Србиновска, во духот на гореспоменсатото вели, дискурсот на западниот свет им помага на оние кои не се од тој освестен свет туку се страдалници на кои „како решение“ им се нуди една универзалистичка перспектива на обични граѓани во која можат да го пронајдат своето место идентификувајќи се со секојдневниот човек и со обичниот граѓанин⁴⁶.

⁴⁶ Србиновска, Славица: *Низ призмата на другиот*, Сигмапрес, Скопје, 2006, 30.

Во дискурсот на Стенли, актуелен во драмата *Роденден*, тој се бори да го задржинезависниот идентитет изразувајќи го своето нарцисоидно его, следниов извадок го изразува тоа:

Стенли:...јас свирев клавир по целиот свет. По целата земја (Пауза) Еднаш имав концерт...Да. И тоа добар. Сите беа таму таа вечер. Тоа беше голем успех...Мојот следен концерт. Беше на некое друго место. Во зима. Отидов таму да свирам. Кога стигнав таму, салата беше затворена, насекаде затворени капаци..Ме зафррнаа. Се заклучиле. Би сакал да знам чие масло беше тоа. (Огорчено) Во ред, јас веднаш сфатив. Сакаа да молам на колена.

(Pinter, Harold. *Pet Drama: Rođendan*, Beograd, Neolit, 1982,39.)

Стенли огорчено го изразува своето повредено его додека говори за големината на неговиот квалитет како музичар кој свирел низ целиот свет. Поставувајќи ги неговите сеќавања на мегдан, тој се теши себе си со профилот од неговото минато или можеби тоа е само негова фантазија, тоа никогаш со сигурност не би можеле да го знаеме со сигурност.

Идентитетот е всушност последица на моќта, артикулирање на себноста, но и воздигнување на другоста, исто како и обележување на границата меѓу нас и другите како показател или доказ на моќта која ја поседува и настојува да ја покаже една индивидуа. Прашањето на идентитетот не е само статично прашање, тој не е само по себе даден, наследен, туку повеќе е динамика, развој, дејност, изборност, менливост. Во едночинката *Љубовникот*, како што се изразува Богомил Ѓузел во поговорот под наслов *Во потрага по вистинското*, Х. Пинтер се занимава со идентитетот на ликовите од повисоката средна класа. Тука се одвива една софистицирана игра за обновување на љубовта, таа би била еден можен излез од удобниот но здодевен брачен живот, дури и тогаш кога нештата се сведуваат на обнова на сексуалната желба и интерес. Меѓутоа таа привремена игра како да ги преминува границите на игра и илузија, па Ричард преправен како Макс, одеднаш сака да ја прекине играта во име на приврзаноста кон сопругата Сара и кон децата кои ги очекува да се вратат од школскиот интернат, децата кои

најверојатно ги нема. А пак сопругата Сара, од љубовница се претвора во обична курва.

Ричард:...Од денеска јас ти забранувам да го примаш твојот љубовник во овие простории. И ова важи за било кое време од денот. Се разбравме?...

...Чудно е, се разбира, што ми требаше толку време да си ја сватам понижувачката срамота на мојава положба....

...и да побараш од него да престане со своите посети од...(Гледа во календарот)-дванаесетти овој месец.

(Пинтер, Харолд. *Љубовникот*, Скопје, Слово, 2006,151.)

Во *Се вративме дома* на Пинтер, Теди, најстариот син го напуштил семејството, барајќи го својот дом во САД. Како талентиран научник го отврлил своето валкано потекло, тој е син на мајка проститутка и татко гангстер кој го водел борделот. Теди создава нов идентитет на друго тло. Теди доаѓа со неговата жена да ја запознае со неговото семејство, веќе следниот ден сака да се врати назад, неможејќи да му гледа во очи на валканото минато од својот идентитет како дел од тоа семејство, во еден дијалог, мајката Рут коментира и прашува:

Рут: *Зарем не го сакаш своето семејство?*

Теди: *Кое семејство?*

Рут: *Ова овде.*

Теди: *Се разбира дека ги сакам. За што зборуваш ти?*

Пауза

Рут: *Не ги сакаш толку колку што си мислел дека ги сакаш.*

Теди: *Секако дека ги сакам. Секако...ги сакам.Не разбираам за што зборуваш?*

(пауза) *Слушај, знаеш кој дел од денот е сега таму, кај нив?*

Рут: Кој?

Теди: Утро. Единаесет часот, отприлика.

Рут: Така?

Теди: Доцнат околу шест часа...мислам...во однос на нас овде. Малите се на капење... сега пливаат. Замисли! Какво е утрото таму! Сончево! Да одиме,хм? Таму е толку чисто.

(Pinter, Harold. *Pet Drama: Povratak, Beograd, Neolit, 1982, 185*)

Тоа е говорот на оној кој настојува да ја нагласи разликата меѓу чистата сегашност наспроти неговото валкано минато што го наследил од неговото семејство, за време на посетата може да ги соочи своите идентитети, она што бил и она што е сега, универзитетски професор по филозофија кој ужива авторитет во новата средина во која се наоѓа, средината која му понудила сосема нов идентитет во кој е удобно сместен. Неговата жена, Рут како што кажува на почетокот на претставата била фотомодел, позирала гола, со други зборови, таа била речиси проститутка. Сакајќи да избегне од тој живот, избегала во Америка со истата намера како и Теди. Тука можеме да размислуваме и во друг правец, *Се вративме дома* дали е тоа враќање кон своите корени, дали е трагање по својот дом и идентитет, или, како што спомнува поетот Радован Павловски, проблемот не е само во тоа дали имаме или ⁴⁷немаме идентитет, туку е во тоа, што правиме ние самите со него и од него. Кој овде се враќа дома? Сигурно не Теди, синот кој живее во Америка и повторно се враќа таму после неколку дена поминати во Лондон. Онаа која се враќа дома е Рут, која одлучува тука да остане и да стане дел од „семејството“ и во буквална и во онаа друга смисла, смисла поврзана со дејствување кое е криминогено, мафијашко. Во претставата *Домарот* Пинтер ни дава сосема реална ситуација, Естон го спасува Дејвис и бива претепан во кафулето во кое само што изгубил работа, го носи дома да преспие една ноќ и му дава можност и понатаму да остане кај него, барем додека не му најде чевли,

⁴⁷ *Ibid.*, 53.

бидејќи не може да оди во сандали, зиме, среде дождливиот Лондон. Метафората во оваа драма е повеќевалентна, на еден дел од публиката ќе и значи едно, а на друг дел друго. Очајната желба за дом на Дејвис е имплицитно најавена. Сите ние на светов доѓаме како бездомници и го бараме своето место под сонцето, бараме удобен покрив над главата каде ќе бидеме сигурни и спокојни и ќе бидеме на место кое ќе го нарекуваме, свој дом.

Во *Ничија земја* повторно се сретнуваме со темата на отфрлениот кој сака да најде безбедно место, куќа која би можел да ја нарече свој дом, човечки однос кој би можел да биде трајна врска. Спунер исто како и Дејвис во *Домарот* е без дом и поканет е од домаќин кој е осамен и без пријатели. Човекот како социјално битие не може да си биде доволен сам на себе, потребни му се пријатели и човекови односи, било да се тие од економска или емотивна природа. Односот со другите е всушност средство за задоволување на сопствените потреби. Освен основните физиолошки потреби, човекот не може да им одолее на потребите за слава, почитување, признание од другите луѓе, од таму доаѓа и желбата за моќ. За да си ги задоволи сите тие потреби човекот целосно се вложува целиот свој живот без разлика на околностите кои во тековниот живот се менуваат. Па луѓето како такви најмногу стравуваат од осаменоста. Тука станува збор и за човековат желба за припадност, да се биде дел од некоја група или релација.

Исто како Дејвис, и Спунер мора да разбере дека неговиот домаќин има обврски и кон некои други луѓе. Ни тој, како ни Дејвис не успева во својот обид да обезбеди дом. Како што тоа го анализира Еслин, во *Ничија земја* има една друга страна на овој проблем што ја нема во *Домарот*. Хирст, еден постар човек кој го кани Спунер на пијалок откако ќе го сретне Хепстед Хит во голем парк во селскиот дел на Англија, извесно е дека е затворен во својата куќа, можеби неговата екскурзија во паркот е само негово бегство на отворено од затворениот простор на неговата раскошна куќа, бидејќи Фостер и Бригс во неговата куќа можеби се негови слуги, но исто така можат да бидат и болничари, вработени кои имаат задача да го чуваат и да го спречат ако се обиде да направи нездрави, ненормирани дејствија. Овие двајца мистериозни и насилни ликови се слични на

двајцата терористи од драмата *Роденденска забава* и од драмата *Без поговор*. А пак во вториот чин, кога во ликот на Спунер, Хирст ќе си го препознае изгубениот другар од младоста се среќаваме со мотивот на изгубениот идентитет, идентитетот на неговата младост, оној кој станува различен со текот на времето⁴⁸.

Ничија земја е драма за староста, за губењето на способноста, за губењето на можноста да се доживеат нови искуства. За неможноста на себедокажување, истакнување на нашиот идентитет и негово надградување. Слугите на богатиот човек се и негови господари кои го чуваат живиот леш. Па така, откако нема да постои Хирст ќе остане да постои едно големо пространство што ќе биде *ничија земја*. Спунер ќе згасне во некоја друга ничија земја, затоа што ја изгубил својата последна шанса да најде свој дом, тој ќе талка во празнината на безнадежниот живот приближувајќи се кон крајот, како бездомник кој собира пивски чаши по кафаните и живее од остатокот на пиво во нив.

Теди се чувствува странец во куќата каде што се родил. *Paria* (Романот „Егејци“ на Кица Колбе, на германски јазик бил преведен под овој наслов), збор со потекло од кастинскиот индиски систем, што го сретнав во книгата „*Низ призмата на Другиот*“ на Славица Србиновска, што значи некој што неприпаѓа никаде, а со тоа, останува само посматрач. Во речникот на германскиот јазик било објаснето како нешто што значи еднакво, или пак поделено на два еднакви дела. Додека пак терминот *Der Paria* го означува оној кој е бесправен што не припаѓа на ниеден систем и не е подреден на ниеден закон и со тоа нема никакво право. За него не постојат ни правила ни права. Од сите овие објаснувања, Србиновска⁴⁹ го донесува следниов заклучок, како што тоа би се објаснило во македонскиот јазик: распарчен, искинат, дел од некоја ткаенина, од една целина или од една душа. Тоа значи дека станува збор за растурање, онеправдување и грешење во однос на целото. Делови кои не припаѓаат никаде, како да се непотребни делови во сложувалката, делови кои остануваат надвор од секоја целина.

⁴⁸ Esslin, M. *The Theater of the Absurd*, London: Eyer & Spottiswood, 1964, 21.

⁴⁹ Србиновска, Славица: *Низ призмата на другиот*, Сигмапрес, Скопје, 2006, 30.

Метафората на ликот на Еригон во претставата „Еригон“ на Плевнеш, е еклатантен пример за себеобвинувачката одделеност од другите која е на свесно ниво и создава чувство на инфериорност:

„Пес од македонско потекло, роден за време на Втората светска војна, емигрант во Париз, spiritus movens на театарот Некролог М. Присвоен од сопственичката на Заводот за капење на мртовци во Париз, осуден на смрт од Европскиот конгрес на кучешките права и слободи на XX век.“ (Плевнеш, Јордан. *Еригон*, Скопје, Драмски театар, 1982, 27.)

Идентитетот ако го дефинираме, би бил збир од нашето минато и од нашата сегашност, она што не прави различни од другите, сите наши својства карактеристични само за нас, како одделена единка, како исклучување од другите, во смисла на тоа дека „јас сум сè што не се другите“, јас се разликувам од сите други. Во тој случај глобализацијата би била насилство врз идентитетот, негов узурпатор и прогонувач, да се стопиме со светот во едно, значи да заборавиме кои сме, ако е тоа возможно, и колку е тоа успех и резултат?!

Во *Еригон*, Плевнеш ја поставува болната тема на Македонците-Егејци кои се дел од болната трагедија, тие се во процесот на бришење на идентитет од страна на Грција во чии граници остануваат да живеат по 1914г., време на поделбата на Македонија. Драматиката на Јордан Плевнеш е триаголник во чиј центар е Македонија, смета Мишел Павловски⁵⁰. Страните на триаголникот се идентитетот на Македонецот со неговата постојана потреба да се докажува и зајакнува (произлезено од историјата на Македонија). Потребата за себедоказување се создава во моментот кога чувствуваме дека нашето постоење како единствени е загрозено, кога се заканува некоја друга форма што е наметната од некоја друга страна-посилна од нас самите. Потрагата по дом и вдомување на поединецот е поврзана со потрагата по идентитетот. Во проблематиката на идентитетот е

⁵⁰ Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Предговор, Мишел Павловски, НИД „Микена“*, Битола, 2008, 10.

вклучен и односот на Европа. Европа како значајна сила во однос на проблемот на вдомувањето на Македонецот, во драмскиот текст *Последниот Ден на Мисирков*, се појавува како „најскапата гробница на светот“ за сите Македонци, иако таа „мириса на смрт“, таа е „блудница вавилонска“. Очигледно се јавува едно разочарување и неисполнети очекувања од поддршката која што Македонија ја очекувала од Европа.

Еригон, пес од македонско потекло (пес, според Речникот на македонскиот јазик на Блаже Конески, може да биде протолкуван и како проклет човек⁵¹) е прибран од госпоѓата Дибуа и постои во растргнатоста меѓу Европските простори со наметнати идентитети:

Госпоѓата Дибуа: *Не грижи се. Мисли на твојата строго доверлива стража, на мојата ноќ. На вратените мртовци со кои треба да се давиш. Признај ми, тоа е сепак прилика со оглед на твоето потекло, тоа е исто како да немаш ништо, каква земја, за нас Македонија е мешана салата, а Балканот грав со овчко месо, тоа е одвратно, тоа е одвратно, не очајувај судбината е сепак непознат пат...* (Плевнеш, Ј. Еригон, Скопје, Драмски театар, 1982, 46)

Нашето потекло е дел од нашиот идентитет, тој е директно поврзан со домот и со нашето припаѓање кон целото. Дискурсот на одделеноста од домот и егзилот е поврзан со фундаменталната болка на личното постоење.

Во *Последниот ден на Мисирков*, во последните мигови од неговото живеење Мисирков е свесен за неговата сопствена одделеност од домот што е директна метафора и проблематичната ситуација на поврзана со идентификувањето која се однесува на целата негова нација, Мисирков се изедначува со својата Македонија. Тоа е коментарирано од Мишел Павлоски кој забележува: „...Мисирковата потрага по дом е обид на интелектуалецот да го определи домот не како лична **сигнатура на идентитетот**, туку како **сигнатура на националниот идентитет**. (Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Предговор*, Мишел Павловски, НИД „Микена“, Битола, 2008, 11.)

⁵¹ Конески, Б. *Речник на македонскиот јазик*, Македонска книга; ГЗ Гоце Делчев, Скопје, (ed.) 1986.

Егзилот добива глобален карактер, не станува збор само за Крсте Петков Мисирков, туку за цел еден народ. Мисирков не може да се вклопи во дом, во идентитет и за тоа пишува и објаснува, за јазикот и за постоењето во историјата, тој говори за Македонија, но, според него, тоа е обид, кој за него останува безуспешен:

Мисирков: *Ја паметиш таа слика кога Господ, преоблечен во старец за да го казни Марка Кралета му ја подметнал во една торба сета земја. Дигајќи ја торбата Марко ја изгубил својата голема сила... Се прашував јас сиот мој живот, гол и бос, сакав ли да ја кренам Македонија во една торба па останав и без неа и без силата... (Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Предговор*, Мишел Павловски, НИД „Микена“, Битола, 2008, 11)*

Со самото тоа што оваа драма е пишувана во годината 2003, година кога се случуваат многу значајни настани поврзани со Македонија, големи се напорите на авторот на драмскиот текст да проговори и повторно да го проблематизира статусот и местото на Македонија:

Чернодрински: *И не заборавај дека пак Господ го благослови Марко, како што утре че те благослови Македонија. (Ibid. 12)*

Невдоменоста на Мисирков се определува и со цитатот од најмакедонската песна Т'га за југ:

Мисирков: *Еве веќе го допирам мракот. Овде је мрачно и мрак ме обвива... (Ibid. 12)*

Главната фраза во оваа пиеса што ќе го донесе моментот кога невдоменоста е во директна врска со нашето лично постоење, нашиот идентитет и интегритет:

Мисирков: *Да видам сакав, шетајќи како сенка по Невскиот проспект и кај Ермитаж, по тие канали што ги носат имињата на Пушкин, Грибоедов, Гогољ, Лермонтов, Достоевски, има ли македонскиот дух свое значенско поле на мапата на Балканскиот Полуостров и може ли да се пронајде дефиницијата на нашето место под сонцето во мракот на историјата...*

Во истиот текст, во потрагата за докажување на својот сопствен и националниот идентитет се појавува и Петар Поп Арсов, тој се враќа во спомените на Мисирков, на крај заклучува дека стремежот на секој Македонец, без разлика каде се наоѓа, треба да биде обединувањето во една општа и народна сила:

Петар Поп Арсов: Се сеќаваш драг Мисирков за зборовите што во јануари 1982 ги објавивме во весникот „Лоза“ на Младата македонска книжевна дружина. Само еден поглед е доста за да се видат ужасните потреби на нашата татковина . Благодареејќи на последните политички настани на Балканскиот Полуостров и географската положба на Македонија, денеска таму се собрале севозможни надворешни елементи, кои, одушевени од своите поразни планови и интереси за нашата иднина, слободно и со трескава енергија го засилуваат антагонизмот што и така постои во земјата. Само еден силен отпор од наша страна може да не зачува од грабежничките посегашања. Но, при денешната наша положба не можеме да направиме такво дело, за тоа ни се потребни сили, а нашите сили се разнебитени, раздробени. Треба, значи, да ги обединиме, да ги собериме во една општа моќна сила, сила народна, ако сакаме да ја зачуваме иднината на својата татковина. Тоа треба да биде стремежот на секој штогоде чувствителен Македонец каде и да се наоѓа тој! (Ibid., 13.)

Каква е самата природа на нашиот идентитет како дел од нашиот личен интегритет? Нашиот идентитет не е дефиниран по нашите физички карактеристики и физички својства, напротив, тоа постојано се менува, нашето тело се менува со текот на нашата старост, со годините ниту една клетка во нашето тело не останува иста со она што била пред тоа. Она што го утврдува нашиот идентитет тоа е нашиот ментален склоп, нашето памтење, нашето искуство и нашата лична перцепција. Меѓутоа, тука се прашуваме колку се точни нашите сеќавања. Факт е дека сите ние се сеќаваме само на она на што сакаме да се сетиме и онака како што сакаме да се сетиме. Со текот на животот и настаните што ги носи самиот живот, ние сами ги преработуваме нашите спомени и ги забавуваме на начин кој нас го носиме како „слика“/„приказна“ во нашата свест.

Таа помага да ги заборавиме лошите делови од нашето сеќавање, па така секој себе си си создаваме лична маска што сака да ја носи или која треба да му ја покаже на светот.

Во центарот на своето внимание, Х. Пинтер го поставува овој проблем на довербата во нашите сеќавања и на тој начин го проверува нашето вистинско, објективно битие. Во *Стари времиња*, како и во *Пејзаж*, *Колекција*, *Тишина*, се среќаваме со различни верзии на минатото, различни сеќавања на истите настани и тие различни сеќавања, всушност, се само една борба за себедокажување, свое индивидуално разубавување и заштитување. Сеќавањата се дел од нашиот идентитет во истата линеарна врска како што е домот, отворено е прашањето кое гласи: „Каде ги носиме тие сеќавања?“.

5. Битката за моќ/ Жртви и узурпатори

Главниот проблем во Пинтеровите драми е жртвувањето на другиот. Проблемот можеме да го дефинираме и поинаку, како човекова борба за избегнување да се жртвува другиот. Пинтеровите ликови не се единствените ликови кои се соочуваат со овој проблем. Такви се и ликовите С.Бекет, на Алби и на Шепард. Човекот се бори да најде нешто, било што за да се држи до постоењето, за да се избегне непостоењето, она што е нехумана состојба, осаменост, оттуѓување, нечовечност и оддалечување од сите кои се наше опкружување, оние другите. Ликовите на Х. Пинтер се борат едни со други за да се жртвуваат едни со други, токму за да го избегнат ова жртвување. Со таква цел, тие се обидуваат да најдат простор и индивидуалитет, личност, понекогаш станува збор за голема потрага по двете нешта. Тие исто така, се обидуваат да го избегнат жртвувањето на другиот. Обично овој „другиот“ е минатото или самиот човек. Оружјето што го користат во овој процес се моќта на зборовите и тишината, спомените, физичкото или вербалното насилство и остроумноста. Борбата на жртвувањето помеѓу нечија внатрешност и нечија надворешност ги повикува жртвувањата и ритуалите за успех од најраниот, примитивниот период, објаснува Маја Бојаџиевска во својата студија *Мит, книжевност, идентитет*⁵². Врз основа на тезите за идентитетот изложени во нејзината студија, можам да заклучам дека Пинтер ги следи моделите на некои ритуали во моделирањето на неговите драми. Пред да пристапиме кон компарирање на Пинтеровите драми и античките ритуали треба да се сетиме што значела жртвата за човекот. За Платон, тоа е дар за боговите, за Теофраст, тоа е дар за милост, за благодарност и за барање. Едвард Барнет Тејлор, го вербализира тоа како еден подарок покажан на еден метафизички начин, тоа е обид да се избегне гнев, да се обезбеди наклонетост, гостољубивост и да се гарантира милост. Прво, човекот давал подароци на природните сили за да ја добие нивната наклонетост. Потоа боговите станувале дистанцирани од човекот. Меѓутоа, човекот самиот се почувствувал самиот како дел од нив. Тој продолжувал да им дава подароци, чија вредност станува сè

⁵² Бојаџиевска Маја, *Мит, книжевност, идентитет*, Скопје, Сигмапрес, 2002.

поголема, самиот човек станува дел од даровите. Давајќи дарови, човекот се трансформира низ ритуалните чинови со кои верува дека тој самиот може да манипулира со одредени промени во природата. Така, жртвувањето би било една директна манипулација. Врската помеѓу метафизичкото и личното стана една од компонентите на своевидна размена: „ако ми дадеш, ќе ти дадам“, вели Буркхајм (Burkheim). На почетокот, човекот го давал своето тело или делови од неговото тело или нечие друго тело или дел од нечие туѓо тело. Тој дури имал обичај и да си го откорне срцето или срцето на другиот и да им го дарува на светите сили, за да расте житото, да се променат годишните времиња, да ја собере силата на природата за неговото племе. Но, народите се менуваат. Со текот на времето племето богопочитувањето го претвора во икона, во тотем и ја јаде нивната замена. Веруваат дека овој акт ќе ги направи нивните полиња плодни, силни и долговечни. Фројд вели дека Едип го убива татка си и тоа е чин кој може да се спореди со првото убивање на тотемот. Овие церемонии во антрополошка смисла се церемонии на жртвување. И во паганските и во монотеистичките религии, ритуалите на жртвувањето имаат едно значајно, ритуалите ја подготвуваат индивидуата за социјалниот живот.

Ако Ј. Плевнеш пишува за колективната меморија на Европа, искушенијата на верата, делбата на душите на вечната крстосница-Балканот, за потоа да се растураат по сите агли на светот, Х.Пинтер пишува за претворање на секојдневниот живот во агонија, монотонија и едно искушение на разврат и неостварени желби, во него фокусот е врз маргиналните личности од предградието, од периферијата, онаква каква што останува Балканот за Европа.

Можеби овие драмски писател се среќаваат во својата намера за пацифизам, космополитизам, еднаква почит кон сите нации. Можеби се среќаваат на патот по идентитет што го исцрпуваат за да можат нивните ликови да тргнат во една голгота, различно дадена кај двајцата, кај Пинтер вертикално, кај Плевнеш хоризонтално, како едно „акање“ по својот распарчен идентитет, овде-онде, насекаде по малку.

Можеби се среќаваат во својата универзалност на духот што ги соединува народите, во силата на обраќањето кон целиот свет кој ги има во себе истите комплекси, верувања-неверувања, неостварени желби и глад за емоции.

Во говорот на Стенли во драмскиот текст *Роденденска забава* има момент на обид за добивање моќ над Мег. Ова не можеме да го забележиме кај Мег. Таа ја следи формулата на лик кој се однесува мајчински.

Вследниов извадок се гледа обидот за стекнување моќ:

Стенли: *Кој ти дал право да ми го тргаш чајот?*

Мег: *Ти не би го испил.*

Стенли: *(тичко) Знаеш ли ти со кого разговараш?*

Мег: *(несигурно) Што?*

Стенли: *Дојди.*

Мег: *Што сакаш?*

Стенли: *Дојди ваму.*

Мег: *Не сакам.*

Стенли: *Сакам нешто да те прашам. (Мег нервозно се вртка, Не му приоѓа) Дојди. (Пауза) Во ред. Можам и од овде да те прашам. (Кажете ми госпоѓо Булоуз, кога ми се обраќате, дали некогаш се прашувате со кого точно вие разговарате? А?*

(Pinter, Harold. *Pet Drama: Rođendan*, Beograd, Neolit, 1982, 36)

Во овој случај обидот на Стенли е безуспешен, затоа што Мег продолжува да биде таму каде што е, а Стенли и покрај сите негови закани дека ќе си оди и понатаму останува како потстанар на Мег. Овој негов манипулативен говор е

најверојатно актуализиран за да направи компензација за немоќта, за имплицитно да се најави алузијата дека е во позиција на потчинетост, негова господарка е Мег, таа е и негова „хранителка“, Стенли тука домува и тука се храни.. Тој ја игра улогата на дете, кое од време на време револуционерно реагира, ја изразува желбата за напуштање на домот на неговите родители, но секогаш останува, таму му е, сепак, удобно. Во овој контекст, Мег е доминантна, таа е онаа која ја поседува моќта. Во улога на мајка, Мег манипулира со постапките и ставовите на Стенли. Со доаѓањето на Голдберг и Мекен имаме ситуација на узурпатор и жртва, во случајов жртвата е Стенли, додека Голдберг и Мекен се узурпатори на духот на Стенли, на неговиот идентитет. Со нивното доаѓање, желбата на Стенли да си замине и да ја напушти Мег се исполнува на ироничен начин. Во овој текст, Голдберг и Мекен може да ги набљудуваме во улога на таинствени луѓе чија цел и професија не ја знаеме и не можеме да ја знаеме. Тие следат трет човек чие вистинско име и професија или неговата можна вина или злосторство не ги знаеме. Она што го изложува текстот е содржина во која гледаме како тие луѓе ја мачат жртвата без какви било причини и на крај ја одведуваат без очила (така симболично ослепен).

Голдберг: *Зборувај, Вебер. Зошто пилето го преминало патот?*

Стенли: *Тоа сакаше да-тоа сакаше да-тоа сакаше да...*

Мекен: *Тој не знае!*

Голдберг: *Зошто пилето го преминало патот?*

Стенли: *Тоа сакаше...*

Мекен: *Тој не знае. Тој не знае што доаѓа прво!*

Голдберг: *Што доаѓа прво?*

Мекен: *Пилето? Јајцето? Што доаѓа прво?*

Голдберг: *Тој не знае. Знаеш ли како изгледаш?*

Мекен: *Разбуди го. Забоди му игла во око.*

Голдберг: *Ти си шуга Вебер. Ти си пропаст.*

Мекен: *Ти си отпад.*

Голдберг: *Но, ние имаме решение за тебе. Можеме да те стерилизираме....*

.....

Мекен: *Кој си ти Вебер?*

Голдберг: *Зошто мислиш дека постоиш?*

Мекен: *Ти си мртов.*

Голдберг: *Ти си мртов. Не знаеш да живееш. Не знаеш да мислиш, не знаеш да сакаш. Ти си мртов. Полош си од шуга. Нема сок во тебе. Ти си ѓубре-ништо повеќе! (Pinter, Harold. *Pet Drama: Rodzendan*, Beograd, Neolit, 1982, 63.)*

Според Еслин, драмскиот текст *Роденденска забава* може да се набљудува како слика на уметникот, присилен на конформизам и буржуарски начин на живот кој му ја потиснал неговата креативност и од таму доаѓа неговото молчење и неговото слепило. Или како метафора на покорниот модерен човек на општеството кое го тероризира на илјада начини или како симбол на човековиот страв од смртта; двајцата мистериозни прогонувачи можат да бидат метафора на „ангелите на смртта“ кои нè крадат од нашиот сигурен и удобен дом на земјата и нè ограничуваат на молчење и слепило на смртта, одведувајќи нè од овој свет во голема црна лимузина, возило кое ги пренесува мртовците на гробишта. Меѓутоа, покрај сите можни заплети, оваа драма на Х.Пинтер има и поопшто и универзално значење, тука е драматизирано универзалното човеково неспокојство, основниот егзистенционален сомнеж кој животот нè го носи на сите, порано или подоцна, а сите ние го потиснуваме длабоко во себе, за во еден момент, момент на депресија и болка, истиот да се појави и да исплива на

површината.Драмскиот текст *Роденден* може да биде протолкуван како метафора за човековиот страв од непознатото, од смртта, а друга страна, пак, тука се двајца терористи претставени во ликовите на Голдберг и Мекен, што се дел од тоталитарниот менталитет присутен насекаде⁵³.

Во драмскиот текст *Домарот*, пак Дејвис, како што пишува Еслин, има многу заеднички допирни точки со Хитлер: со неговиот расизам, неговата себичност, желбата за немилосрдно владеење, сите тие карактеристики се карактеристики на фашистот. Не смееме да заборавиме дека Харолд Пинтер израснал како еврејско дете во источниот дел на Лондон, кога фашистите ги заробувале и ги тепале Евреите во тридесеттите години од дваесеттиот век. Дејвис е хендикепиран од неговите слабости, неспособноста за реалната перцепција за себе и светот околу него (да мислиме дека сме поаметни и поубави од тоа што сме), од преголемаа амбиција и од нагласената егоцентричност. Естон е тој кој му нуди дом на Дејвис, меѓутоа неговата преголема желба за доминирање со другите луѓе уништува сè. Дејвис не може да го совлада искушението произлезено од чувството на супериорност над Естон кога дознава дека тој бил пациент во психијатриска болница и не е сосема „нормален/здрав“. Пропаста на Дејвис доаѓа од неговата немоќ да ја процени реалната ситуација со Мик, братот на Естон, со кого живеат во иста куќа. Мик се чини го упатува на погрешни чекори, кажувајќи му дека ќе го стави на повисока позиција од онаа Естон во куќата. Естон е тој кој го прибира од улица, овој потоа му се спротивставува влегувајќи во сојуз со Мик, во основата на постапката лежи желбата за моќ:

Дејвис: И таа печка! Вели дека е исклучена. Од кај да знам дека е исклучена? Гледај каде спијам, гледај, покрај самата печка, ќе се разбудам во текот на ноќта и само што не сум го залепил носот, друже! Крај сама глава, од кај да знам, нека се запали случајно додека спијам- и збогум! (Пауза) Ама баш му е

⁵³ Esslin, M. *The Theater of the Absurd*, London: Eyer & Spottiswoode, 1964, 11.

*гајле него за она што зборувам! Му реков еднаш, му реков за оние црнците долу, тие што живеат тука, другата врата, тие што го користат тоалетот. Му реков, се е загадено, дојдоа црниците и го зацрнија тоалетот. И тој што презеде? Требаше да се погрижи малку за тоа, а тој ништо, ни уста да отвори. А гледаш ти и јас, ние имаме идеи за се, така? Ние ќе ја дотераме куќава. Ќе бидам твој домар, ќе ги решиме сите проблеми. (Pinter, Harold. *Pet Drama: Nastojnik*, Beograd, Neolit, 1982,138.)*

Потоа, откако Мик ги кажуав своите идеи како би можела да се реновира таа куќа и да биде убава и удобна .разговорот продолжува:

Дејвис: Во потполност се согласувам, човече.

Мик: Палата.

Мала пауза

Дејвис: А кој би живеел тука?

Мик: Јас. Мојот брат и јас.

Пауза

Дејвис: А јас?

Мик:.... Не е дури ни заинтересиран за моите планови, во тоа е белјата. Зошто не поразговараш со него, да испиташ дали е заинтересиран?

Дејвис: Јас?

Мик: Ти. Ти си негов пријател.

Дејвис: Не е тој мој пријател.

Мик: Па живееш со него во иста соба, така?

*(Pinter, Harold. *Pet Drama: Nastojnik*, Beograd, Neolit, 1982,140)*

Очигледна е неблагодарноста и дволичноста на Дејвис, не само што се надредува во улога на узурпатор во семејството, туку се надредува и го зазема местото на Естон, (поради чија добра волја тој живее бесплатно таму), зборувајќи зад негов грб, заборавајќи кој е, и заборавајќи од каде доаѓа. На бездомникот Дејвис му се дава можност да заигра меѓу двајца браќа чија цел е стекнување на моќта или власта над другиот и држење на истата цврсто во своите раце, така, тој ја губи шансата да остане и како привремено станар, тие не говорат, и без многу зборови се разбираат, Дејвис е со премолчување исфрлен на улица.

Во претставите на Ј.Плевнеш, пак, релацијата на жртва и узурпатор е изразена во смисла на жртва која е поистоветена со националниот идентитет, македонскиот идентитет кој е позициониран и поставен наспроти Европа, старата блудница, како што вели самиот Плевнеш кога го објаснува својот поглед на светот. Тој вели: „Прогонот на човековата мисла и изневерената надеж во дваесеттиот век!“

Ќе го цитирам излагањето на Еригон и комисијата за кучешка егзекуција.

Еригон: *Утре ќе биде нов век. Ќе ви се ругаат за двете илјади години проповеди и законици, за Слободата што ни ја фрлате како мртва коска од која треба да ја цицаме иднината.*

Ви зборувам од името неродените, утре ќе буде нов век. Вашата власт ќе се претвори во буниште од распаднато време. Ќе испратам сведоци од непризнатите родови на таа процесија зашто за мене нема збогум, смртта е мојата побунет сој.

(Плевнеш, Ј. *Еригон*, Драмски театар, Скопје, 1982, 86.)

Еригон е жртва на системот, жртва на распаѓањето на една земја, жртва на прогонувањето. Еригон е алтер его на Исидор Солунски.

Во драмскиот текст *Македонише цуштенде* повторно среќаваме жртви на идеолошките погледи и убедувања, жртви поради својата слободна мисла. Нињел

Владимирович Заболски, виш инструктор на НКВЦ, дури одбива да го погребете својот татко поради држењето до партиските цели:

Григориј Чуркундсе: *Другар Заболски, дојдена е другарка ви, вашата жена. Вели дека утринава починал вашиот татко. Треба вели, да земе потврда за парцела, посмртница, вели треба да го закопате , вели веднаш...*

Нињел Заболски: *Марш, да те нема! Речи и да се изгуби одовде, денеска го вршам своето пресудно идејно и партиско крштевање, доделен ми е секторот на Балканската комунистичка федерација, а тие ќе ми расправаат се расправаат со парцели. Има да го чува мртов додека се вратам. Утре, задутре, в година- не знам, брзо пренеси, и на свое место. Го гледаш на сидон (покажува на сликата од Сталин), тој ми е татко, тој ми е мајка, пренеси брзо и на свое место!*

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Мацедонише цуштенде*, НИД„Микена“, Битола, 2008, 109)

За потоа кога ќе остане сам, со вперен поглед кон иднината да се врати на самиот себе за миг:

Нињел Заболски: *...Ти беше толку мал, другар Нињел Заболски другарче мое ти беше дете кога се вети пред Револуцијата , како пред икона, служител сум твој и рече...немам време, сега немам време, татко, мртов татко, што ќе правам со мртов татко, треба да се сослуша половина Москва...*

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Мацедонише цуштенде*, НИД„Микена“, Битола, 2008, 109)

Во истата драма, Самоил Поп Стефанов пак е жртва на својата сопствена мисла на својата поезија:

Сандре: *Партиска задача. Задолжен сум да ти кажам. Ниеден комунист во цело Скопје не смее да ти проговори. Ни да те погледне. Така е одлучено на состанокот. Ќе те стреламе со молчење. Ти се најде да фрлаш таков сомнеж*

среде народот, за Москва, за Советскиот Сојуз, за другарот Сталин. Татко ти Трајан поп-Стефанов е провокатор. Тој не е комунист. Комунистите не се провокатори. Си му прочитал на нашиот симпатизер, вратар во Државната болница, стихови, песни со наслов: Каде оди комунистичката река и Мојот крст на сибирскиот гроб...

Самоил поп Стефанов: Значи вие ќе молчите, скопските комунисти?

Сандре: Ние ќе молчине!

Самоил поп Стефанов: Со кого ќе зборувам јас?

Сандре: Ќе зборуваш сам со себе ако останеш под небово!

Значи во овој случај Самоил поет со слободен дух може да биде наклеветен во партијата и од еден обичен вратар во државна болница па да му се пресуди со стрелање со молчење, а понатаму можеби и со стрелање од друг тип. Јасна е заканата на крајот, ако зборуваш со неког освен со самиот себе, прашање е дали ќе останеш под ова небо.

Во *Notre femme de Paris*, Марија е жртва на љубовта кон Абдула, за кого дознава дека е убиен и сама себе се самубива со неговата рака, значи ја убива преголемата љубов кон него без кого не може да продолжи напред. Абдула не е мртов и кога се враќа после долго време во Париз да ја најде Марија дознава дека се самоубила:

Јосиф: Марија се самоуби во својата мансарда на Монмартр. Твојата рака и стоеше над мртвите очи. Беше пронајдена гола во искршениот клавир на кој не свиреше од кога разбра за твојата смрт. Единствена непријатна околност е тоа што ти си жив, а таа те знаеше за мртов. Жалам. ...

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Notre femme de Paris*, НИД„Микена“, Битола, 2008, 323)

Во *Среќата* е нова идеја во Европа, младата девојка Европа, алегорија на континентот, е сосема невина, изгубена во временски лавиринт, моли пред

мажите кои ја градат својата моќ на нејзина сметка, експлоатирајќи ја нејзината немоќност. Четворицата мажи што ги сретнува во првата сцена насловена како *Влезот во лавиринтот*, личности кои константно го менуваат идентитетот. Тука Европа е жртва на историјата и болните случувања во неа:

Првиот маж: *Особено ми е драго, прекрасна госпоѓице! Да ви се претставам, Кајжимер Волонски, новиот диктатор на Европа. Доаѓам на власт на 31 март 1999, на полноќ. Во меѓувреме, страшно се досадувам. Дали би се согласиле со една мала сеанса на тортура или претпочитате да бидете свесна жртва?*

Вториот маж: *Губи се! Не си ти тој што ќе ја поседува оваа малечка убавица! (На Европа) Не слушајте го, госпоѓице! Тоа е еден ништожен реакционер! Дозволете, јас да ви се претставам: Игнацио Педро дос Сантос. Банкар и слободен инвеститор. На чело сум на една група акционери кои се окупираат со развојот на заштитата на озонот во воздушната атмосфера. Мешовита група, шпано-итало-германо-славјанска. Поточно речено, трансевропска. Останете со мене, моите соработници само што не стигнале. Тие доцнат, но во едно можам да ве уверам: Умираат од желба да ве сретнат.*

Третиот маж: *Госпоѓице, само неколку збора, ви се молам! Јас су првата виолина која свири во оркестарот во "Концертот на големите сили". Допуштете ми да отсвирам, на вашето тело и само за вас, едно соло мортале. Потоа ќе ве дегустирам со руски кавијар. Јас сум носталгичар по комунизмот.*

Почнува да ја соблекува, таа запрепастено се заштитува.

Европа: *Умоболни ли сте вие? Оставете ме!*

Четвртиот маж: *Поздравена биди и од мене, девице Европа, полна со надеж, иднина и благородие! Се викам Умберто дела Скала! Император без империја!*

*Се разминав со Римското Царство кога Нерон беше на власт. Дојдете со мене!
Повторно ќе го спалам Вечниот град!*

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Среќата е нова идеја во Европа* НИД„Микена“, Битола, 2008, 347,348)

Карен Малпед во врска со драмата на Ј.Плевнеш *Среќата е нова идеја во Европа* вели дека може да ја споредиме со *Алиса во Земјата на чудата*. Една млада девојка ќе се загуби долу во зајачката дупка. Таа се враќа на почетокот. Се наоѓа себе си во лавиринт, во центарот во кој постои некое богатство или некој невозможен свер од кој не може да се избега. За неа нема помош. Различно од нејзината состојба, во митот и драмата за Медеја љубовта е онаа која му помогна на Џејсон. Во наведените споредби, Карен вели дека нè недостига тој мит, митот за човекот кој се откажува од семејството и од самиот себе од љубов кон една прекрасна млада жена која е подготвена за авантура, меѓутоа тој подоцна открива која е таа. Никогаш не се размислувало врз основа на овој мит. Изгледа дека не би можело да се случи нештата на освестување да се одиграат во таа насока. Можеби и не треба. Можеби сите треба да останеме сами. Никој да не биде деградиран, проблематично е како ќе биде заштитен од другиот. Така Европа само ќе скита сама во нејзиното минато. Таа ќе биде заробена од серија на моќни идеологии во форми на стари мажи, кои се лигават над нејзината девственост. За да ги долови звуците на насилството, Плевнеш го има неговиот ОН претставник, Кантор кој постојано говори:

Кантор: *“Тие се враќаат“.*

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Среќата е нова идеја во Европа* НИД„Микена“, Битола, 2008, 411.)

Бегалците се вратија во нивните куќи. Рефренот е копнеж што зборува онака како што само еден копнеж може да проговотри од самото срце, а она што посакува да го искаже го искажува единствено низ уметноста. Тие се вратија дома, некои во Палестина, во Ирак, во Либан, во Босна. Израел е во мир со неговите соседи. Ирак е скршен, има многу свои интелектуалци и уметници кои се надвор

од земјата, кои се прогенети, а потоа такви кои се враќаат дома. Суни и Шиит повторно живеат заедно. Жените се безбедни на улиците, тие одат на работа и на училиште: се мажат кога сакаат и за кого сакаат. Плевнеш ни дозволува да го препознаеме нашето копнење за тоа време. Ова е последниот пресврт на стариот патос, на тагата. Копнееме да бидеме повторно заедно. Посакуваме да се вратиме. Се надеваме дека оние што заминале можеби ќе си дојдат дома. Сликата за изгубениот рај е уште јасна во нашите глави. Во променливите сцени, драмата се движи меѓу митското патување на ќерката Европа и современиот живот на нејзината мајка - уметник. Драмата всушност почнува со киднапирање. Младата девица Европа е земена против нејзина волја од еден скелеција по име Кантор, тој е претставник на Меѓународниот Црвен Крст. Европа е дел од “еден огромен мрачен бал” приреден од избор на идеологии. Казмиер Волдински, самонаречениот “нов диктатор на Европа”; Игнасио Педро дос Сантос, банкар и силен капиталист, кој ја претставува “групата на акционери со силни позиции во озонскиот слој”; неименуван претставник на Оркестарот на Големите Моќи; и Умберто де ла Скала, император без империја кој “за малку не станал император на Рим”. Европа ќе биде силувана и растргната на парчиња.

Аврам Бродски во претставата „P“ е неправедно казнет од тогашното утилитаристичко пресудување на народните судии, жртва станува не само тој, туку и целото негово семејство. Постапката на одземање на животот поради ситен и разбирлив престап, крадење лек, не може да биде оправдана. Кражбата секако дека е зло, но во овој случај, смртната казна е уште поголемо зло. Казната не го погодува само Аврам, туку и неговото семејство кое живеејќи во сиромаштија е опседнато со минатото од чии рамки не може да излезе и да продолжи кон иднината.

Аргументот да се казнуваат невините понекогаш се поврзува со исклучителноста, невообичаеноста се поврзува со нетипичната ситуација. Престапот е определен од општествените околности и според тоа оној кој го направил не е единствено одговорен за тоа, вината паѓа и врз општеството. Убиен е еден невин човек во име на една апстракција, во име на еден принцип, а тоа, секако е удар и за оној

што пресудил. Нашата совест ги подредува нашите морални вредност по редослед и нè потсетува на направените грешки и суровости. Грижата на совеста, пак ,нè тера да размислуваме за тоа покажувајќи дека нашите постапки не се во согласност со она што го чувствуваме.

6. Сексуалниот нагон- еден од трите инстинкти што нè претвораат во животни

Според Фројд, се тргнува од либидото-сексуалната енергија- која е извор на целата наша лингвистика и движење. Потекло на целата наша перцепција. Кај двајцата автори, речиси во сите драми се среќава сексот како дел од природата и дел од човековата природа, со таа разлика што во некои претстави е даден на ниво на перверзија.

Во *Љубовникот*, Сара и Ричард се двајца сопружници кои за разубавување на нивниот сексуален живот во ограничената институција брак, глумат љубовници еден на друг, за да го задржат интересот еден за друг, а притоа да останат моногамни. Во *Роденденска забава*, Мег иако е многу повозрасна од нејзиниот потстанар Стенли, сепак во нивните разговори оди подалеку од тоа што треба, наведувајќи го Стенли на повеќе од она што треба да претставува некој вид однос на нивна оправдана и взаемна комуникација. На Стенли го чувствува сето тоа и затоа се заканува дека ќе си замине:

Стенли: Слушај, зошто не ја исчистиш куќава! Ова е свињарник. И друго, што е со мојата соба. Треба да се исчисти. Да се излепат тапети. Мене ми треба нова соба!

Мег: (сензуално, милувајќи му ја раката): Ох, Стен, па тоа е прекрасна соба. Сум поминала прекрасни попладневни часови во таа соба.

(Се извлекува од нејзината рака со гадење, станува и излегува брзо на вратата, лево...) (Pinter, Harold. *Pet Drama: Rodzendan*, Beograd, Neolit, 1982, 35.)

Тоа што Мег кажува дека поминала *прекрасни попладневни часови во таа соба*, алудира на нејзините возбудливи сексуални искуства што ги доживеала токму во таа соба. Тука можеме да претпоставуваме дали тоа било со нејзиниот сопруг во првите години од нивниот брачен живот или пак тоа е соба која обично е издадена, па Мег имала обичај да поминува прекрасни моменти таму со нејзините

потстанари, какви што се Голдберг и Мекен кои подоцна доаѓаат. Мег не го пропушта флертот и со нив:

Мег: *...Ви се допаѓа мојот фустан, господине Голдберге?*

Голдберг: *Му нема рамен. Завртете се малку. Сум се занимавал јас со таа работа. Ајде прошетајте малку.*

Мег: *О, не.*

Голдберг: *Не срамете се.*

(Ја удира по задникот)

Мег: *Оооооооххх!*

Голдберг: *Прошетајте се по булеварот. Дајте да ве видиме. Какво држење. Какво е твоето мислење Мекен? Како контеса, ништо помалку. Мадам, сега завртете се и одлетајте до кујната. Каков став!*

...Изгледате како гладиола. (Pinter, Harold. Pet Drama: Rodzendan, Beograd, Neolit, 1982, 64.)

Во драмите на Ј.Плевнеш темава се јавува на посуптилен начин, како зачин на случувањата. Еве неколку извадоци од неговите драми низ кои ќе го проследиме гореизложеното, во *Notre femme de Paris*, Јосиф, слеп моден креатор, во петтата сцена, во еден дијалог со Марија за која мислиме дека му е само блиска пријателка ќе каже:

Јосиф: *...од моите очни длапки бистра вода да пиеш, од моите живи прсти, божји рани да носиш (и ги закопува прстите во слабините) значи на јаве, моево од мрак сошиено срце да ти ги плете косите во свадбен венец, моите заби да шетаат по твоите тајни лавиринти, моите усни да цицаат светлина од твоите диво расцветани брадавици, значи на јаве да ја родиш пламената капка која ќе го излечи твоето горешто тело...бесплатна проститутке што*

никогаш нема да те видам зашто сиот мрак го излеав во недопирлива светлост од која дрочат моите вечно темни очи...Марија љубов моја!

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Notre femme de Paris* НИД„Микена“, Битола, 2008, 319.)

Во *Среќата е нова идеја во Европа*, Ереба, мајка на изгубента Европа која е реставраторка на скулптури во четвртата сцена насловена како *Конверзација со статуите*, вака се обраќа кон статуата на Моцарт која е една од оние што се донесени за реставрирање:

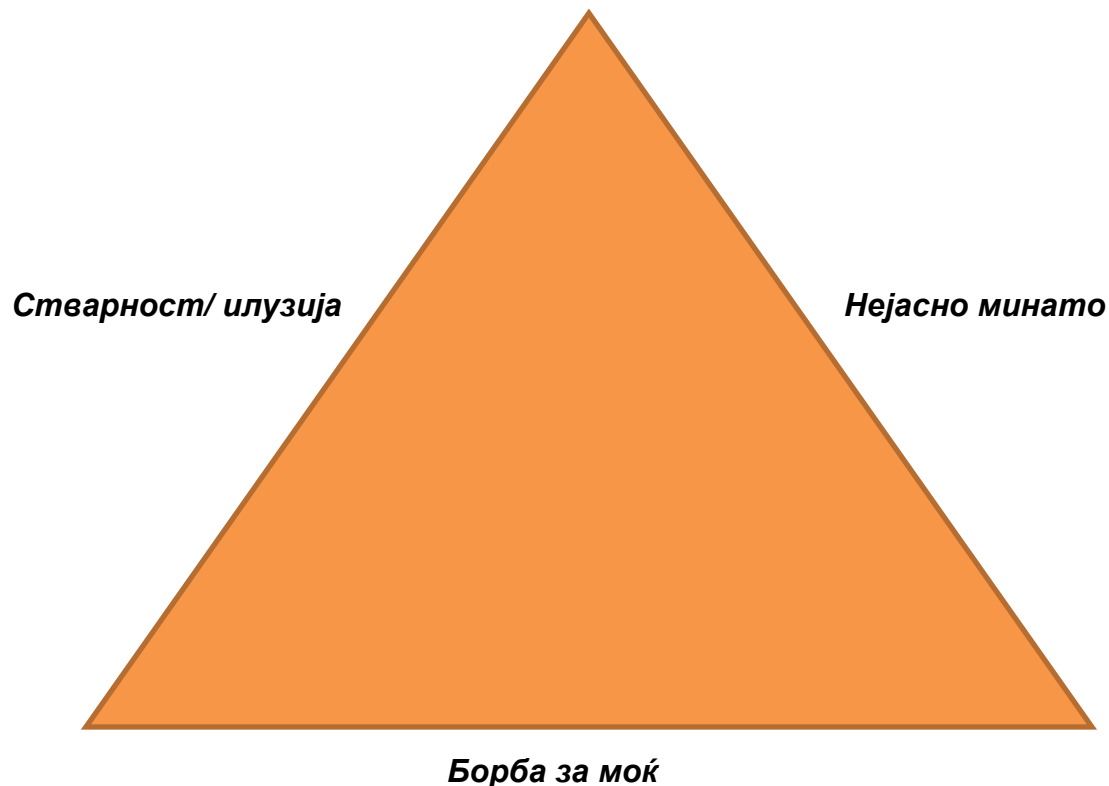
ЕРЕБА: *...Можеше ли да претпоставиш дека твојата скулптура ќе биде уништена за време на српската агресија во Хрватска. Ти беше спасен од Црвениот Крст, но сега си немоќен! Ќе водиме ли љубов ако те реставрирам, мој драг Амадеус! Ако ти направам кур, отпорен на војна? Се согласуваш?*

(Плевнеш, Јордан: *Одбрани драми, Среќата е нова идеја во Европа* НИД„Микена“, Битола, 2008,363.)

Ереба е лик кој ја реставрира уметноста, дали уметноста и сексот се испреплетени меѓу себе и дали либидото е дел и од уметничката потентност или импотентност? Во истата претстава, Европа пак, млада девојка, девица, е фрлена на старите европски волчји усти.

7. Драмата на Пинтер/ Драмата на Плевнеш

Пинтер



Во драмите на Х.Пинтер доминира затворениот простор, некоја соба или некоја куќа. Бројот на ликовите е многу помал за разлика од драмите на Ј.Плевнеш, освен тоа ликовите се појавуваат, не е определено никогаш од каде доаѓаат, со некое минато за кое самите ние како гледачи треба да врзуваме и одврзуваме, да одгатнуваме и да даваме наши сопствени заклучоци, да веруваме што е вистина, а што е лага, иако границата меѓу едното и другото е многу мала. Драмата е веќе ставено во некоја средина на дејството, како да сме дошле на половина час откако претставата почнала, значи ние гледачите од четвртиот ѕид во театарот треба да го донесеме воведот и расплетот кога се во прашање драмите на Пинтер. Од една страна ваквата поставеност создава голема нејаснотија, збунетост, зачуденост, дури и фрустрација, од друга страна, му благодарам на честа што ни ја направил, да бидеме дел од самото сценарио и самата режија на неговиот театар. Како публика сме многу важен дел во поставувањето на секоја

негова претстава. Ја делиме вистината од лагата, стварноста од илузијата, минатото од сегашноста, ја предвидуваме иднината и си одиме дома со низа можни решенија за дадениот случај кој секогаш е дел од современиот живот. Како случајно да сме паднале од балконот од четвртиот спрат на некоја зграда и додека го подготвуваме моментот кога да влеземе внатре и да го објасниме нашиот луд случај, стануваме затечени во семејните случувања и остануваме воулогата на оние кои слушаат и се обидуваат да толкуваат причини за нештата со силно љубопитство. Пинтеровите драми се само епизоди на нашите животи, тие не се ништо повеќе од борба за почитување, славење, достоинство, идентитет, личен интегритет, борба на инфериорни и супериорни, потчинети и узурпатори, осамени и желни за дел од целото.

Плевнеш



Драмите на Плевнеш се дадени преку повеќе сцени, помеѓу осум и четиринаесет, голем е бројот на ликови, драмското дејство главно го водат машките ликови. Јасен е воведот, заплетот и расплетот во претставата, ликовите

се обременети со емоции кои лесно се пренесуваат и на нас како публика. Дејството на неговите драми е терезија на космичкиот раздор и растројство, создаден од повредените човекови права и трагедии. Во ликовите често се јавува и име запишано во макеонската и светската историја. Македонското национално прашање и борбата за македонскиот идентитет е честа тема во неговите сцени. На крајот од секоја претстава ние како публика си одиме со порака и со емотивна напрегнатост, како и по секоја претстава на Х.Пинтер. Човештвото и тежината на тоа да се биде човек кој постои покрај друг човек со сите морални вредности и почести е оската околу која се врти театарот на Јордан Плевнеш. Обесправените, потчинетите и повредените не се повреддени од друго, туку од суровите системи, тоа се ликови кои не поведуваат сите заедно со себе за да истуркаме правдата на виделина. Човековата трагедија дадена низ една убава лингвистика полна со иронија, хумор и реплики што нè држат, тоа е она што нè тера повторно и повторно да му се враќаме на театарот како свеж воздух после летен дожд. Дваесеттиот век како најголема курва во создавањето на балакнската, поточно македонска историја го инспирира авторот да ги создава драмите како илузија која на сцената станува стварност.

Заклучок:

Х.Пинтер, англиски писател во чии драми најдобрите ефекти произлегле од неговото лично познавање на англиското секојдневие, одликите на класната структура во англискиот општествен систем. Настаните ги концентрира локално, тоа нема значење на книжевен провинцијализам. Пинтеровата драма ја истакнува старата и значајна вистина: колку повеќе делото е локализирано, толку поуниверзална станува неговата порака. Неговиот реализам е длабоко врежан во карактеристиките на англискиот пејзаж како и карактеристиките на англискиот јазик. Но, токму таа карактеристика на реалистичната инфраструктура која е во една метафорична хармонија, која е во длабоко психолошко ехо со системот на таа инфраструктура е она што овие претстави го подигаат до универзалната слика на самата човекова положба⁵⁴.

Како што се изјаснува Еслин, делата на Х. Пинтер како драмски писател се всушност обид да се достигне беззборовната област на поезијата, онаа поезија која лежи во меѓупросторот на зборовите, неискажани емоции и навестувања за тајната и необичноста на постоењето, кое е премногу нежно за да не биде уништено ако се претвори во зборови. Само во театарот може да се роди таа беззборовна поезија, која во делата на Пинтер се раѓа во движењето на личностите или од нивната статичност, од напнатоста меѓу ударните реченици. Пинтеровата поезија лежи во мистеријата и неодреденоста на неговите драмски ситуации⁵⁵.

Ј.Плевнеш е автор за кого францускиот писател и книжевен историчар Клод Дунетон има изјавено дека е исклучително оригинален и за кого слободно можеме да речеме дека е драмско копиле од најтесната фамилија на Еврипид⁵⁶.

Тој, според многумина критичари, аи како што покажува оваа студија е бескомпромисен писател со храбар и остар збор, тој не сака да му служи на она во што не верува, дури и кога станува збор за револуција и татковина. Тој ги

⁵⁴ Esslin, M. *The Theater of the Absurd*, London: Eyre & Spottiswoode, 1964, 24

⁵⁵ *Ibid.*, 9.

⁵⁶ Списание за уметност, *СУМ*, бр. 65/66, Центар за културна иницијатива, Штип, 2010, 10.

покажува неговите дилеми, стравувања и сомневања, прифаќајќи ги предизвикот и бескомпромисното оди до крај. Тој влегува во суштината на нештата, обидувајќи се да нè ги донесе фактите пред очи и да нè ги расветли во целост. Тој ги претставува човековите страдања и отуѓеноста како последица на суровоста и наивноста на револуциите кои од преголема строгост се преобразуваат во својата дијалектичка спротивност. Неправда нема на меридијаните на времето, постои само поезијата на времето, која создава само илузии на вистината и драмата.

Во предговорот на *Одбрани драми*, на Плевнеш, Мишел Павловски истакнува дека Јордан Плевнеш од аспект на имаголошкото изместување создава слики на Македонија кои условно можат да бидат наречени алиенаторски и гротескно-трагични. Како алиенаторска, Македонија е одделена од Балканот, Европа е претставена како имаголошка проекција и колевка на цивилизациите, кон неа се искажува анксиозност. Меѓутоа, таа анксиозност никогаш не преминува во ксенофобичност, туку се однесува на неисполнетите очекувања од Европа, како гео-политичка заедница. Додека втората слика за Македонија, гротескно-комичната, во која е присутно чувството за субалтерност, односно комплекс на „малите народи“, себеобвинувањето и гротескно-трагичниот однос кон себе добиваат приоритет, тука ставот на Другиот е во втор план. Не може да се повлече јасна граница меѓу овие две слики ниту кај еден автор, ниту во едно дело, тие се преплетуваат меѓусебно.

На многуте презентации за Јордан Плевнеш ширум светот, меѓудругото е речено: „*Кога се има предвид дека за Плевнеш пишувале водечките имиња на европската и светската книжевна театарска критика симболичкиот чин на кој Универзитетот Сорбона, пролетта 2006 година, по излегувањето на романот Осмото светско чудо, во водечката издавачка куќа на Франција Table Ronde Gallimard организираше портрет со кој претседаваше легендарниот Херберт Лотман, биограф на Кани и на Флобер, а учествуваа теоретичари од САД, Канада, Германија, Јапонија, Русија, Полска и се разбира од Франција, каде што нашиот автор живее и твори веќе 20 години, може да се земе како една*

национална и меѓународна клучна позиција во разгледувањето на неговото дело. ⁵⁷

Овие двајца драмски писатели, се среќаваат во својата намера за пацифизам, космополитизам, еднаква почит кон сите нации. Иронијата е исто така нишката која што ги поврзува нивните претстави. Иронија, кога нешто значи друго од она што е кажано и води кон спротивното создава основа да го намирисаме тоа дека позади секоја изјава има сенка на таа изјава што ја докажува првата изјава како грешна. Колку што сме посигурни во реалноста за која зборуваме толку побрзо ќе видиме дека сме грешеле. Она што не сме можеле да го замислиме, она што сме го избришале од свеста, затоа што било буквално незамисливо е реалната вистина од која сите сме се криеле.

Авторите од оваа компаративна студија се среќаваат на патот кој е потрага по идентитет. Тие ја исцрпуваат оваа тема преку нивните ликови кои се движат по голгота, различно претставена кај двајцата, кај Х. Пинтер вертикално, а кај Плевнеш хоризонтално, како „акање“ по својот идентитет, оној кој се растурил овде-онде, секаде по малку. Можеби се среќаваат во својата универзалност на духот што ги соединува народите, во силата на обраќањето кон целиот свет обединет во истите комплекси, верувања-неверувања, неостварени желби и глад за емоции.

Јордан Плевнеш е писател за кој верувам дека длабоко човечки размислува за малите народи, за Балканот, стратешки лоциран на средината меѓу дветесили, онаа од Истокот и другата од Западот, на нашата малечкост што нема воена надмоќ, што не може да шокира и да предизвикува стравопочит смета дека треба да и се пристапи како на област способна да продуцира голема и длабока уметност. Покажувајќи ја во светот нашата мала географија со силна уметност, автентични уметници и убав јазик, Јордан Плевнеш отвори големо место за себе не само во македонската туку и во светската историја на театарот.

⁵⁷ (Плевнеш, Ј. Одбрани драми, Предговор, Мишел Павловски, НИД „Микена“, Битола, 2008 21)