

## НИЗ ДИСТОПИСКОТО ОГЛЕДАЛО НА ТРАНЗИЦИЈАТА: ВО ПОТРАГА ПО ИЗГУБЕНИОТ ИДЕНТИТЕТ ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ДРАМАТИКАТА

Деспина Ангеловска  
*Независен истражувач, Париз, Франција*

*Апстракт:* Оваа студија ќе го разгледува прашањето на репрезентациите и формациите на идентитетот во современата македонска драматика, низ примерите на неколку пиеси на Дејан Дуковски и Жанина Мирчевска. На драмите на Дуковски и Мирчевска во оваа анализа ќе им пристапиме како одраз на една постјугословенска хаотична и насилна (хипер)реалност, следејќи ги во нивото преминување од другата страна на огледалото, во срцето на глобалистичката постисториска дистопија. Врз позадина на еден деинтегриран и разурнат транзициски пејсаж, нивните ликови, небаре сенишни призвучи на Бекетовите Владимир и Естрагон, талкаат низ празниот град/театар или чекаат заглавени во транзит зоната на меѓународните аеродороми на глобализацијата, во потрага по загубените идентитетски, идеолошки и културни репери. Во еден поствоен, посттрауматски, посткомунистички свет, во кој на транзицијата, како во Бекетовата *Крајот на играта*, никако конечно да и дојде крајот, деперсонализираните ликови на *Друга страна* и Празен град на Дуковски, сепак продолжуваат да возат, но во лер, и да верглаат реплики и цитати на празно. Во пиесата на Мирчевска, *На дождната страна*, длабоко дислоцираните ликови,

кои го загубиле најскапоценото и најличното што го поседувале, стануваат предмет на иживување на службениците од Бирото за изгубени работи. Во *Ждрело*, пак, главниот лик, кој во својата ултралиберална ненаситна лакомост, го изел дури и своето име, небаре некаков Едипов цитат со празен стомак, е во потрага по својот идентитет во шумата на глобалното консуматорско општество во чие лавиринтско срце ќе се сретне со мечката Харибо.

*Клучни зборови:* Театар, современа драма, идентитет, балканизам, посткомунизам, транзиција, хиперреалност, глобализација, утопија, дистопија.

### I. ВОВЕД

По падот на комунистичкиот блок, по загубата на големите нарации/идеологии, се појави една нова генерација на постјугословенски драмски автори, чии клучни претставници, кои прифатија да одговорот на предизвикот на новата реалност, во Македонија, беа Дејан Дуковски и Жанина Мирчевска. Оваа студија ќе го разгледа прашањето на

репрезентациите и формациите на идентитетот во современата македонска драматика, низ примерите на неколку пиеси на овие двајца автори. На пиесите на Дуковски и на Мирчевска во оваа анализа ќе им пристапиме како прикажувајќи една посткомунистичка хаотична и насилна хиперреалност, одразувајќи ја истовремено нелагодноста наспроти глобализацијата, и стравот од акултурацијата и загубата на идентитетот.

Во првиот дел од нашата студија, најпрво ќе го разгледаме воскреснувањето на Балканот во балканизираниите призори и идентитети на драмите на Дуковски, за, потоа, да ги проследиме ликовите на Дуковски и Мирчевска во нивното преминување од другата страна на транзициското огледало, во срцето на глобалистичката постисториска дистопија. На крајот на нашата студија, на дистопискиот аспект на овие пиеси ќе му пристапиме и во неговата субверзивна и подривачка димензија, како на обид за критичко опирање на насилството на хиперреалноста и на единствената парадигма на глобалниот капитализам.

## II. БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ: БАЛКАНОТ КАКО (АНТИ)УТОПИЈА

По дезинтеграцијата на поранешна Југославија, еден од клучевите на меѓународниот успех на Дејан Дуковски е токму неговото навраќање кон Балканот и кон неговите имагинарни репрезентации кои повторно стануваат актуелни со војната на овие простори. Предводникот на една балканска « in yer face » драматика, во своите пиеси *Балканот не е мртов* (1992) или *Буре барут* (1994) [2], со радост го воскреснува Балканот и игрово го ус-

војува импутираниот балканизам за кој зборува Марија Тодорова во своето дело *Замислувајќи го Балканот*<sup>1</sup> [9]. Така, (зло)употребувајќи ги балканските/балканизирачките репрезентации и стереотипи кои се повторно во мода после војната во поранешна Југославија, овие две пиеси го устоличуваат Балканот како простор на насилство, на меѓуетнички и интерсубјективни судири. Насилниот и конфликтниот однос кон Другиот (етницитет, пол) станува главниот двигател на драмскиот конфликт. Така, клучот на успехот на *Буре барут*, која го лансира младиот македонски драматург на меѓународните театарски сцени, е усвојувањето од страна на авторот на стереотипот на претставувањето на Балканот на почетокот на 90-тите години на дваесетиот век, односно Балканот како буре барут спремно да експлодира во секој миг. Преку овој гест на (авто)стигматизација и (авто)колонијација, Дуковски го прикажува маѓепсаниот круг на балканското насилство. Насилството кое произведува насилство станува клучниот механизам на пиесата составена од 11 фрагментарни сцени. Репетитивното насилство (вербално и физичко) тука се чини единствениот начин на комуникација и мотивација на ликовите кои се соголени од каква и да е психолошка длабочина и од каква и да е намера да пренесат некаква порака.

Истовремено, како што веќе кажавме, воскреснувањето и преоткривањето на Балканот на почетокот е мошне еуфорично и се чини дека отвора (потиснати) креативни опции. Рециклирајќи ја култната синтагма на популарната култура „Punk's not dead“, во *Балканот не е мртов*, Дуковски весело го најавува воскреснувањето на отоманскиот Балкан, ориентален, егзотичен, див и нескротлив,

кој притоа е мешавина на различни, но автентични, култури, јазици и религии. Истовремено, (ре)продуцирајќи ги и рециклирајќи балканизирачките репрезентации. Во еден игриво постмодерен гест, тој се обидува да ги деконстрира и претолкува овие имагинарни конструкции, покажувајќи ги како цитати и претворајќи ги во материјал за интертекстуална и интересубјективна игра, отварајќи ги кон други дискурси, текстови, значења. Во таа смисла, пиесата на Дуковски се обидува да го урне и балканскиот код на меѓуетничката омраза, завршувајќи ја својата пиеса со свадбата на Осман Бег и Цвета, како и со покрстувањето кон христијанската вера на Осман. Но, овој балкански исклучок, кој само го потврдува правилото, сепак не го спречува трагичниот крај и повторувањето на изворната крвава свадба.

Но, еуфоријата на одновото откривање на Балканот и на неговите навидум многукратни идентитети се разоткрива како краткотрајна, а почетниот ентузијазам брзо се исцрпува. Во таа смисла, пиесата *ММЕ кој прв почна* (1996) претставува пресврт во драматиката на Дуковски. Таа го означува излегувањето од историско-балканскиот свет и сеште драмскиот театар на Дуковски и понирањето во светот на постисторијата и на постдрамскиот театар за кој што пишува Ханс-Тис Леман<sup>2</sup> (Lehmann, 2002: 84). Во оваа смисла, оваа пиеса претставува транзиција кон понатамошните пиеси на Дуковски за кои ќе зборуваме, како што се *Празен град*, *Друга страна* и на кои ќе им пристапиме како на постисториски, постбалкански, постдрамски. Дуковски овде ни прикажува еден разурнат и лишен од секаква илузија свет-космос каде љубовта, радоста, верата и надежта се заменети со насилство и смрт, низ драмска структура која нè нурнува

во понорот на седумте круга (на пеколот), запоседнати од паднати ангели со скршени крила. Од сцена во сцена односите на физичко и вербално насилство се повторуваат, кулминирајќи со деперсонализацијата и објективизацијата, умртвувањето на Другиот.

Прашањето што го поставува *ММЕ кој прв почна* всушност не е кој прв почнал (прашање кое во насилството е чисто реторичко и чиј одговор не може да се утврди) туку што останува после (после војната, после распадот на големите нарации, после крајот на историјата, на Балканот)? По силувањето, умртвувањето, елиминирањето на Другиот, по крајот на љубовта, на големите нарации, по крајот на ангажираниот театар, што останува? Што останува, значи, откако сè ќе заврши, тоа е прашањето кое отсега го поставува театарот на Дуковски кој влегува во својата „post-mortem“ фаза, онаа на „фуриозното исчекување/во ужасниот оклоп/на милениумите“ (Müller, 1985: 7) на постисторијата. Балканското и експлозивно насилство од двете претходни пиеси овде се чини дека мутирало во едно имплозивно и глобализирано насилство. Изворот и причината (вината) на ова отсега децентрализирано и произволно насилство кое ги раководи и уништува меѓучовечките односи во пиесата тешко може да се утврди, трасира, како и неговата смисла. Одговорот на телеолошкото иницијално прашање кој прв почнал, и евентуално зошто и како тоа би можело да се поправи, опорави, како да се загубил патем. Врз рушевините на еден постисториски и постдрамски свет во загуба на телеолошки репери, тркалото/кругот (на ентропијата) сепак продолжува да се врти, перпетуирајќи го насилството отсега лишено од смисла.

## III. Низ огледалото: има ли друга страна?

Во пиесите кои следат, Дуковски се оддалечува од балканските/балканизираните призори и идентитети, за да се пренаосочи кон прикажување на глобализирани состојби и деперсонализирани ликови. Како што тоа го анализира Иван Додовски во својата студија посветена на драмите на Горан Стефановски и Биљана Србљановиќ, оваа тематска „еволуција“ кај авторите од овие простори како да има „двојна логика“: „таа е истовремено еманципација од балканистичкиот опсег на импутирани идентитетски позиции, како и нова фрустрација од акултурацијата што ваквата еманципација ја носи“ (Dodovski, 2011:54). Отсега, глобалната несигурност како да е „веќе интернализирана хиперреалност на самиот Балкан“ (Dodovski, 2011:54).

Во својата анализа посветена на постмодерната трансфигурација на драмскиот пејсаж на поранешна Југославија, театарскиот режисер и теоретичар, Наум Пановски ја критикува новата генерација на драмски автори, меѓу кои спаѓа и Дејан Дуковски, која пораснала и пишува во новите држави изникнати врз југословенските рушевини, како нихилистичка и постмодернистичка, квалификувајќи ги пиесите на овие автори како затворени и самодоволни производи кои соодветствуваат на нивната брутална реалност. Дополнително, Пановски ги напаѓа овие автори заради нивната неангажираност и нивниот индивидуалистички ексципизам (Panovski, 2006:68). Пиесите *Празен град*, *Друга страна* на Дејан Дуковски, така, се чини дека ја имаат интернализирано хаотичната и насилна хиперреалност која ги опкружува, натопувајќи ја со постмодерен цинизам и нихилизам. Ли-

ковите, отсега од другата страна, во посткомунистичкото транзицијско чистилиште, безделничат во еден празен и опустошен град-театар.

*Друга страна* (2005) [2], ни ја раскажува средбата (или поточно разминувањето) на четири луѓери - чии преземени имиња (или надимози) можат да имаат повеќекратни референци - Лаки, Лили, Трики и Мала. Откако завршиле со историјата, војната, Балканот и со меѓусебното тепање, нив како на Владимир и Естрагон во *Чекајќи го Годо* - отсега им останува само да тепаат време. Во бар, доцна во ноќта, пијејќи дупли вотки за да забораваат, тие си играат со реплики (и со понекој пиштол или бомба), во недифиниран град (кој меѓутоа многу наликува на Скопје). Во оваа пиеса на бегство од реалноста (на војната), насилството и јазикот како негов преносител како отсега да се претвориле во празни зборови, излитени фрази, бледи цитати, кои го загубиле своето првобитно значење и сила. Уште повеќе, драмското дејствие е сведено на минимум и ништо друго не се случува освен апатични игри на зборови (со исклучок на влегувањето, одвреме-навреме, на полицаец, во барот, кој бара да се стиса музиката или да му се покажат личните карти). Четирите лика на Дуковски за кои не знаеме скоро ништо, освен дека можеби минале низ војната и дека не сакаат да заземат страна, се обидуваат да избегаат од реалноста најдобро што умеат. Затоа, тие се трудат да не престанат со верглањето, иако шлајфуваат, одразувајќи ги, како што пишува Мартин Еслин за театарот на апсурдот, тешкотијата и неуспехот на комуникацијата [3]. Во пиесата на Дуковски, налик на драмите на Јонеско исто така, конститутивниот принцип на дијалогот е оној на вербалниот автоматизам, во

кој „конверзацијата“ ја чинат готови фрази, клишеа, и особено пцовки и навреди. Истовремено, сите овие пцовки и вербални ексцеси се чини како да немаат големо значење, тие поминуваат речиси незабележано, скоро без последици, како да ја изгубиле својата изворна сила и како да се претвориле во испразнети реплики што ликовите ги користат само за разонода.

ТРИКИ: Пизда ти матер.

МАЛА: Пизда ти матер, тебе.

ТРИКИ: Не. Не тебе. Мислев да играме една игра.

МАЛА: Каква игра?

ТРИКИ: Ја ќе кажам на пример, пизда ти матер, или некоја друга пцовка, а ти треба да погодиш што мислам, на пример, те сакам... Разбираш, да разговараме со пцуење. Ебем ти матер.

МАЛА: Срање...

ТРИКИ: Да ти ебам живите, да ти ебам.

МАЛА: Идиот.

ТРИКИ: Да ми пушиш кур.

МАЛА: Не ми се игра... (Дуковски, 2012:194)

(Меѓу загради, оваа формалистичка игра во голема мера потсеќа на скатолошката размена на Владимир и Естрагон во *Чекајќи го Годо*). Во постбалканскиот театар, се чини дека насилството се автоматизирало, тривијализирало, тоа е само далечно репетитивно ехо на историското/военото насилство. Во оваа механизана, ритуална игра, драмското дејствие како да било заменето со церемонија, како што тоа го пишува Ханс-Тиес Леман за постдрамскиот театар. (Lehmann, 2009: 69).

Но истовремено, во пиесата на Дуковски, како и во *Слугинки* на Жене, оваа игра се разоткрива сепак како поопасна од што изгледа. Како во драматургијата на Пинтер, под шанкот се криела невес-

тулката, и бомбата од детската броенка, на крајот (кој е некаде насредина) навистина ќе експлодира. Ликовите, со лузни, се всушност вооружани и ги вперуваат своите пиштоли, кои не се на вода, еден во друг. Безопасната детска игра се разоткрива како руски или поточно балкански рулет. Ликовите, кои се cool и на кои навидум се им е рамно, овие постмодерни нихилисти за кои да се пцуе и навредува е да се игра, всушност поминале од војната и се длабоко истрауматизирани:

ТРИКИ: Искуство.

МАЛА: Лошо.

ТРИКИ: Многу лошо. Заебан трик. Уште сонувам експлозии. Раце и нозе што летаат наоколу. Цицки и газови. Свињи јадат лешеве. Деца плачат. Нема кој да ги утеша. Нема кој да ме утеша ни мене. Има. Некоја будала од карши со метак во чело. (Дуковски, 2012:182)

Дури и кога неговата првобитна причина и значење биле заборавени, дури и кога станало навидум произволно, насилството, како во кодот на балканизмот, постојано се враќа во пиесите на Дуковски. Впрочем, една глобализирана поп варијанта на бурето барут ја разнесува на комичен начин сцената во оваа пиеса, кога идиотот Трики, постојано утнувајќи ги триковите, по грешка ќе ја ослободи полугата за активирање на бомбата.

Пиесата на Дуковски го поставува прашањето на тоа дали е можно излегување од маѓепасниот круг на насилството. Во *Друга страна* на Дуковски, ликовите одбиваат да заземат страна, зашто да се заземе страна значи да се биде од нечија страна, да се учествува во војната, поделбата. Овие ликови кои носат лузни не сакаат да изберат една од двете страни, тие сакаат да изберат друга страна, онаа на индивидуалистичкиот ескапизам:

ЛИЛИ: Или светица. Држи се на страна од мене.

МАЛА: На која страна?

ЛИЛИ: Друга страна. Не во мој видокруг. Територија. Поле на интерес. Разонода. Друга страна. (Дуковски, 2012: 187)

Тие, како и Ѓоре и Ѓеро од *Празен град*, уловени во постбалканскиот глобализиран свет на механизираниот репродукција на насилството, не сакаат да бидат дел од бинарната парадигма која ги овековечува односите на насилство кон Другиот (иако, истовремено, постојано истата ја повторуваат). Така, во потрага по друга, можеби трета, страна, која би им овозможила да излезат од насилството на дуализмот, ги минуваат ноќите во барови или талкајќи низ празниот град, обидувајќи се да избегаат како што умеат, лутајќи, скршнувајќи и играјќи си со зборовите. Но притоа, тие на располагање го имаат само наследениот автоматизиран јазик кој ги потчинува, ги заробува и ги силува. Во нивниот обид за наивно ескапистичко скршнување, тие се наоѓаат вовлечени во вртлогот на вербалното насилство кое, иако вергла во празно, сепак не престанува да се репродуцира. Така, во затворениот свет на театарот на Дуковски, излезот на друга страна се разоткрива како невозможен. Притоа, во еден пародиски и автокритичен гест, пиесата на Дуковски го експлодира решението на ескапизмот со бомбата на Трики.

Во *Празен град* (2007) [2], двајцата браќа, Ѓеро и Ѓоре, кои биле насилно мобилизирани од две непријателски армии, се среќаваат, случајно или судбински, една ноќ, во празниот град, воочи новата офанзива која треба да почне на изгрејсонце. Во својата потрага по друга страна, и тие исто, ја минуваат ноќта, талкајќи низ празниот град-театар,

во обид за бегство од реалноста и на нејзино маскирање. Менувајќи сценографија и костими во секоја сцена, во својата метатеатарска игра, тие ќе поминат низ местата кои го чинат градот, односно театарот: продавница, ресторан, банка, казино, театар, бордел, црква, трафика. Кога војната ја запоседнува реалноста, и кога идентитетот е присилно наметнат, бегството во фикцијата и нејзините многубројни опции се чинат како совршен излез: во театарот, дури и смртта е само глума. Освен тоа, во пиесата на Дуковски, театарот (како и градот) е празен, навидум незапоседнат, слободен, и токму тоа отвора простор за негово креативно освојување, преобмислување, реинтерпретирање:

ЃОРЕ: Ако е празен, нема никој нигде, значи дека е наш. Ние сме овде. Можеме да правиме што сакаме. (Дуковски, 2012: 131)

Но, истовремено талкањето низ празниот град/театар се разоткрива како талкање на духови низ сенишен простор, кој е само сенка и повторување на она што некогаш било:

Празен град. Улица.

Трагови од војна.

ЃОРЕ: Нема ни духови.

ЃЕРО: Ние сме. (Дуковски, 2012: 128)

Еднакво, во испразнетиот (од значење, историја, ангажман) сенишен постдрамски театар, обидите на Ѓоре и Ѓеро за преобмислување на реалноста (или на играта) не достигнуваат особено високи дострели. И тие, како и ликовите од *Друга страна*, само се вртат во круг и верглаат добро познати и со тоа амортизирани реплики (наидувајќи притоа, сепак, на дрвото - за бесење - од *Чекајќи го Годо* среде театарската сцена).

Конечно, во пиесата на Дуковски, на примирјето и засолништето што ги нуди театарот брзо им доаѓа крајот. На крајот на играта, на крајот на претставата, Ѓоре и Ѓеро се наоѓаат повторно среде фронтот, меѓу експлозиите на новата офанзива, која го запоседнува театарот:

ЃЕРО: Ни нема спас. Ни лево ни десно. Во среди-на сме. Центар пекол. Први за отстрел. (Дуковски, 2012:125)

Ѓеро и Ѓоре тогаш го наоѓаат единствениот преостанат „излез“: среде заглушувачките експлозии, двајцата браќа се качуваат во зелен НЛО кој ги носи далеку во космосот. Пиесата, така, завршува со „happy end“.

#### IV. НА ДОЖДНАТА СТРАНА: ИЗГУБЕНИ ВО ТРАНЗИЦИЈАТА

Пиесата на Жанина Мирчевска, *На дождната страна* (2005) [5] се одвива во контекст налик на оној на постјугословенската транзиција, прикажувајќи повторно една „загубена генерација“. Сцената на оваа драма ја преминуваат, барајќи се и разминувајќи се, длабоко дислоцирани и залутани ликови, кои ја загубиле својата најскапоцена и најлична сопственост, што можела радикално да им го смени животот. Така, Симон ќе го загуби матурскиот фустан на неговата почината мајка во чија постава е зашиено ливчето на кое се наоѓа шифрата од трезорот. Алба, девојката албино, ќе го загуби својот тукушто роден син, измелезениот плод од нејзината „мултинационална“ врска со Хамид, арапски студент, којшто ќе и го открадне бебето за да го одведе со себе во својата татковина. Лиза, неуспешната виолинистка која свири на железнички станици, ќе го загуби златното ланче со привезок

детелинка со четири листа од нејзината мртва мајка. Старецот Давид Шарик во Бирото за загубени работи, ќе ја бара својата затурена актен чанта во која се наоѓа скапоцениот документ по којшто трагал цел живот: оригинален докторски рецепт од 1532 година. Девојчето Алиса ќе замине на прошетка во градскиот парк, ќе се загуби и (преминувајќи на другата страна од огледалото) ќе се најде среде пустина, пред ѕидот што го оградува утопискиот град Александрија, каде што зреат најкусни урми, смокви и маслини. Таму ќе ја дочека чуварот на александриската градина, Гномот (кој, всушност, не е никој друг освен загубениот син на Алба), кој како подарок ќе и ги даде сите претходно загубени предмети на останатите ликови – кои на Алиса ќе ѝ се видат сосема бесмислени. Конечно, во апендискот на пиесата, во аеродромската транзит зона, Алба се среќава случајно со Гномот, без притоа да знае дека тоа е нејзиниот загубен син.

Ситуирана во еден глобализиран постјугословенски контекст - налик на избелениот лик на Алба, девојката албино која страда од недостаток на пигмент/идентитет -, пиесата на Мирчевска ги одразува индивидуалната отуѓеност и стравот од загубата на идентитетот и акултурацијата во општеството во транзиција. Ликовите од дождната страна (кои се на спротивната страна од сончевата и утописка Александрија) талкаат изгубени во глобализациската транзиција – пиесата, така, завршува, во транзит зоната на меѓународен аеродром каде мајката и синот ќе се разминат без да се препознаат. Заглавени така во дождливата небиднина на портите на Европа (но никогаш сосема внатре), ликовите на Мирчевска сонуваат за вистинскиот (западно европски) живот до кој никако да

дојдат и за загубениот (ориентален, балкански, југословенски) рај, преточен овде во сончевата Александрија, некаде таму, од другата страна на огледалото. Но, рајот останува недостижен/загубен за секогаш, како што, на крајот на пиесата на Мирчевска, ниеден од ликовите нема никогаш повеќе да го најде загубеното, а Алиса ќе исчезне за секогаш и никогаш не ќе се врати дома.

#### V. ЖДРЕЛО: СЕ Е ДОБРО ШТОМ ДОБРО СЕ ЗАВРШИ!

Во гротескната парабола *Ждрело* (2006) [6], Мирчевска ни го прикажува феноменот на потрошувачката ненаситност и расипништвото, генерирани од ултралибералниот капитализам во кој егзистенцијалното прашање станува: „да се има или да се биде“. Во оваа постидеолошка транзициска бајка, главниот лик, вшмуќан во незапаливиот потрошувачки вртлог, во својата незаситна ултралиберална глад, го проголтат дури и сопственото име. Лишен од име и во потрага по идентитет (небаре типичен македонски посткомунистички субјект), како Едипов цитат со празен стомак, тој лута низ шумата на глобалното потрошувачко општество. И, како што обично бива во бајките, кутриот поранешен шофер на автобус останат без работа се разоткрива богат наследник. И оттука почнува неговиот булимичен претприемачки подем во кој тој, престорен во тиранин без никаков морал, небаре Кралот Иби на Алфред Жари, произволно голта се што ќе му се најде на патот. Никаква морална или законска препрека нема да го спречи во овој див капиталистички потфат, тој е подготвен на се: инцест, силување, педофилија, убиство, па дури и антропофагија. На крајот на

оваа иронична иницијациска бајка, откако ќе изеде се живо и диво, тој бива изгонет од капиталистичкиот рај и се наоѓа повторно сам, сиромашен, онаму од каде што ја започнал својата потрага. Таму, во срцето на шумскиот лавиринт, изгонетиот ненаситник ќе се сретне со мечката од детските (рекламни) приказки, по име Харибо (марката на светски познатата мултинационална компанија за производство на бомбони). Во нејзините мајчински прегратки, со приспивната песна што тој самиот ја пее на почетокот на пиесата, Оној кој го изел сопственото име ќе засpie со окрепнувачки сон. Сè е добро што добро ќе се заврши, како да гласи слоганот на оваа пиеса. Симулираниот *Harry end* со кој се спушта завесата ја означува победата на ултралибералната хиперреалност.

Но, истовремено, сонот во кој тоне нашиот „херој“ се разоткрива како сонот на ништавилото: на крајот од својот пат, тој не осознал ништо, дури ни своето име. *Ждрело*, во таа смисла, е иронична иницијациска бајка, критички одраз на глобализациското општество во кое насилството, загубата на етичките репери и сексуалната аберација се истовремено симптоми на една длабока општествена и идентитетска криза. Оваа жестока антиутопија на Мирчевска претставува обид за критичко опирање на наметнувањето на глобалната капиталистичка парадигма и на потрошувачката „идеологија“ како единствена опција. Во таа смисла, името на мечката Харибо е она кое ја содржи подривачката иронија на крајот.

Дополнително, во театарот (во театар) на Жанина Мирчевска, мечката со која завршува пиесата истовремено не може, а да не нè упати на старата добра театарска мечка од Шекспировата *Зимска*



бајка чија сценска интервенција го преиспитува статусот и улогата на театарот/фикцијата/илузијата наспроти реалноста. Токму тоа е и задачата на анти-утопискиот театар на Жанина Мирчевска во неговата субверзивна и подривачка димензија. На крајот од пиесата, по ироничното распрснување на каптивирачката (ултралиберална) симулација, со спуштањето на завесата и палењето на светлата, да ја разбуди нашата критичка свест и да нè врати кон реалноста.

#### ЗАБЕЛЕШКИ

- [1] Во делото на Марија Тодорова, *Замислувајќи го Балканот*, балканизмот е дискурсот којшто го означува, произведува и ограничува Балканот како во голема мера негативна, насилна и примитивна имагинарна репрезентација/конструкција. Во традиционалните (претежно западни) имагинарни репрезентации, Балканот (кои, како што тоа го анализира Тодорова, се творба на Отоманскиот период) се споменува како простор на вечен конфликт и на варварство. Балканот е опишан како еднозначно „машки“, „примитивен“, „суров“, „насилен“, „хаотичен“, „сиромашен“ свет. Дополнително, во имаголошкиот дискурс на балканизмот, Балканот е претставен како граничен и оттука дестабилизирачки простор меѓу Ориентот и Оксидентот, и како Другиот на Европа.
- [2] Постдрамскиот театар е попрецизно дефиниран во третото поглавие од книгата на Ханс-Тис Леман, во кое тој ги воочува контурите на една уметност, која за разлика од драмата, не се заснова на начелото на дејствието и на фабулата,

туку прикажува ситуација и состојба. Постдрамскиот театар повеќе не го бара тоталитетот на една естетска композиција, туку се залага повеќе за нејзиниот фрагментарен карактер.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] Dodovski, Ivan. „From Xenophobic Fortress to Dystopian Supermarket, or How Balkan Playwrights Imagine Europe“, in *Constructing Europe as a Global power: from Market to Identity ?*. Eds. Ivan Dodovski and Stevo Pendarovski. Skopje: University American College, 2011. Print.
- [2] Дуковски, Дејан. *Драми*. Избор, приредување и редакција: Јелена Лужина. Скопје: Култура, 2012. Print.
- [3] Esslin, Martin. *Le Théâtre de l'absurde*. Paris: Buchet-Chastel, 1963, 1992. Print.
- [4] Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche l'éditeur, 2002. Print.
- [5] Mirčevska, Žanina. *Na kišnoj strani*, Ljubljana, 2005. Unpublished document.
- [6] Mirčevska, Žanina. *Ždrelo* (2006). *Scena 3, Časopis za pozorišnu umetnost* 3(2010): 181-194. Print.
- [7] Müller, Heiner. *Hamlet-machine et autres pièces*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979/1985. Print.
- [8] Panovski, Naum. „New Old Times in the Balkans: The Search for a Cultural Identity,” *PAJ* 28, no. 2 (2006): 61–74. Print.
- [9] Тодорова, Марија. *Замислувајќи го Балканот*. Скопје: Магор, 2001. Print.