

## **ТЕАТАРСКИТЕ ЗНАЦИ ВО ИНСЦЕНАЦИЈАТА НА ДРАМСКИОТ ТЕКСТ „ГОЛЕМИОТ СМОК“ ОД МИТКО МАЏУНКОВ**

Книжевното творештво на Митко Маџунков е полислојна прозна целина која во еден врвен естетски *крешчендо* ги обединува длабоката философска рефлексивност и брилијантната уметничка експресија.<sup>1</sup> Не наидувајќи на очекуваната поддршка од матичната литературна сцена, Маџунков првата книга раскази *Чудан сусрет* во 1970 ќе ја отпечати на српски јазик. Обидувајќи се да се поврзе со матицата, а не да се разедини, како што истакнува Старделов, Маџунков е писател кој пишува и објавува на две јазични подрачја.

Во *Посветата* на трилогијата *Вечна игра* која ја сочинуваат драмите: *Големiot смок, Сенката и Пуста земја*, Маџунков ќе открие дека всушност расказите за Иљо М. биле инспирација за драматизација. Меѓу расказите за Иљо М. и расказот „Смокот“ нема никаква врска; во драмата *Големiot Смок* од тој сооднос произлегуваат и драмската структура и значењата.<sup>2</sup> Така, повеќето од ликовите се повторуваат и во трите драмски дела. Познавајќи ги квалитетите на одредени актери од струмичкиот театар, авторот ги пишуваат улогите по мерка на нивната актерска умешност.

... Ликовите колку што стануваат посложени, црнеа се повеќе сокови од своите сопствени толкувачи, правејќи така со нив чудна симбиоза на автентична препознатливост.<sup>3</sup>

Колебајќи се меѓу книжевниот и дијалектниот говор, Маџунков ја потенцира потребата оваа негова драма да биде изведена на струмичкиот дијалектен говор, на којшто луѓето се раѓаат, живеат и умираат. Затоа, за читателите кои не му припаѓаат на ова говорно подрачје, неопходно е точното акцентирање на неговите драми, „затоа што во спротивно се урива мелодиската линија на зборот и реченицата, и со тоа битно се осиромашува текстот.“<sup>4</sup> За јазикот на Маџунков Старделов ќе рече: „Тоа е јазикот на нашиот изворен човек. Во тој јазик низ неговите вени и жили како да тече крвта на народот.“<sup>5</sup>

Зборувајќи за скептицизмот на секој драмски писател кој дозволува неговото драмско дело да падне во рацете на „некакви туѓинци“ олицетворени во актери, режисери и други сценски работници, Маџунков ја осознава потребата драмското дело да оживее „во туѓата крв“, првенствено со помош на телото и гласот на актерот. Зашто драмскиот текст го започнува својот живот во театарската претстава, а театарската претстава, пак оживува пред очите на гледачите. За драмското дело може да се зборува, само откако ќе биде изведено. Тука постои еден триаголник кој е во нераскинлива врска, текст-претстава-публика.<sup>6</sup>

Театарското доживување е еднакво на чинот на спознавање. Процесот на запознавање на драмата е сличен на процесот на запознавање на некоја личност, вели Френсис Фергусон. Ние тежнееме да го сфатиме квалитетот на некој човек

---

1 Георги Старделов, *Литературата како спас*, во: **Херменевтика на новата македонска книжевност**, НИД Микена, Битола, 2008. стр. 54.

2 Митко Маџунков, *Посвета кон трилогијата Вечна игра: Големiot смок, Сенката и Пуста земја*, Веми, Струмица, 1997, стр. 95.

3 М. Маџунков, исто, стр. 96.

4 Исто, стр. 96.

5 Г. Старделов, *Литературата како спас*, стр. 56.

6 Јан Кот, *Позориште и негово есенције*, стр. 193-199.

со разбудување на фантазијата, низ неговата појава, зборовите и делата.<sup>7</sup> Во театарот животот го гледаме како едноставен чин, т.е. животот во кој е елиминирана самоволноста на човечкото однесување и живот во кој мистериозните трансформации се веќе цврсто фиксирани.<sup>8</sup>

Во театарот сè претставува знак, а секој знак пренесува некакво значење. Всушност, целата култура може да се замисли како свет од знаци. Според Жежи Гротовски секој прикажан знак на сцената од страна на актерот, треба да биде оправдан. Претставата претставува збир од низа вербални и невербални знаци.<sup>9</sup> Во театарот говорниот јазик не е секогаш најважен, затоа што јазикот на театарот составен од низа невербални знаци е разбирлив и за оној кој не го разбира јазичното говорно подрачје на кое се изведува претставата.

Во секој знак разликуваме „означено“ и „ознака“, исказ и значење. Според наједноставната теорија на семиологијата, знаците се делат на: дословни, имитирачки и симболични. Во дословните знаци, сликата и значењето се исто, во имитирачкиот знак, иконикиот знак е слика, т.е. имитирачко значење, а во симболичниот знак, кодот го одредува значењето на сликата. Телото и гласот на актерот во театарот се основа на иконикиот знак. На пример, запалена свеќа на сцената е дословен знак, промената на осветлувањето е имитирачки знак (силно светло означува ден, додека, полумрак или изгасено светло, означува ноќ.)<sup>10</sup> Маглата на сцената, сигнализира дека нештата треба да бидат затскриени, нереални, да ги гледаме како во магла, дури и да не бидеме сигурни во она што сме го виделе. Понекогаш, маглата создава впечаток и дека нештата се случуваат како во некаков сон. Сите овие знаци се дел од речиси секоја театарска претстава - играта со светлото, менувањето на сценографијата помеѓу чиновите, нагласената музичка илустрација или оставањето на дел од гардеробата на актерот на сцената кое означува негово присуство, иако тој не мора постојано да биде присутен на сцената. Овие знаци ги среќаваме и во инсценијата на претставата *Големiot Смок*. Ликот на помошникот на магацинерот, Тушо го сирка Смокот низ божемната клучалка (имитирачки знак) која е насочена кон публиката.

Театарската активност е процес на комуницирање. Актерот со сите свои физички и гласовни средства испраќа порака до примачот, т.е. публиката. Би било погрешно да се рече дека улогата на гледачот во процесот на комуникацијата е пасивна. Претставата испраќа пораки, знаци, кодови кои доаѓаат до гледачот (примачот). Гледачот е принуден не само да ја следи приказната, туку и во секој момент да состави целосна фигура од сите знаци присутни во претставата. Гледачот истовремено е принуден да се внесе во претставата (да се идентификува) или да се оддалечи од неа (да се дистанцира)<sup>11</sup>. Така, во оваа претстава, како што авторот напишал во дидакалиците, а тоа режисерот<sup>12</sup> го испочитувал, актерите кои ги толкуваат ликовите на Бош и Вина, седат во првиот ред во публиката. Овој момент кога

---

7 Frensis Fergason, **Pojam pozorišta**, str. 26-27.

8 Роберт Кориган, **Театарот во потрага по своето вистинско место**, Македонска книга, Скопје, 1990, стр. 175.

9 An Iberseld, str. 24.

10 Jan Kot, **Pozorište i njegove esencije**, str. 40.

11 An Ibersfeld, str. 35.

12 Режисер на претставата „Големiot Смок“ е Горан Тренчовски. Премиерата беше на 9 јануари 2006 во НУЦК „Антон Панов“, Струмица. Ова беше втора инсценија на „Големiot смок“, дваесет години по праизведбата во режија на Бранко Ставрев, на истата сцена.

актерите се дел од публиката, прави и публиката да се почувствува како дел од претставата.

Како во почетокот на античките драми, и овде веста за појавата на злото кое го опколило градот, ја објавува гласникот Миљо. Гласникот му го соопштува на гледачот она што тој не го видел, за да се сочува привидот на драмското присуство. Како што вели Фолкер Клоц во својата книга „Затворена и отворена форма на драмата“: Гласникот е медиум меѓу две полиња на случувања, видливо и невидливо. Гласникот помеѓу доживувањата и соопштувањата го поминал временскиот и просторниот пат, тој има дистанца во однос на она што го доживеал, тој тоа што духовно и емоционално го совладал. Во оваа драма актерот гледа како низ божемна клучалка од врата и не известува за тоа што прави Големиот Смок. Публиката тоа не го гледа, но преку зборовите на актерот добива претстава за она што се случува, иако тоа не го видела со сопствени очи.

Иако по објавата на веста, почнуваат да се плетат разни приказни и да се прикажуваат разни преданија за симболиката и значењето на змијата од страна на видовитата старица Баба Фима, веднаш се лоцира алузијата на грабежливоста на власта олицетворена во грабежливото и ненаситно животно Големиот Смок, кој граба, носи, јаде и пие сè што ќе стигне.

*БАБАТА ФИМА: Смоко затава́ и е дојд'н, малко да се анѓелос'т! (Со свечен наративен тон) Шом лошотил'ците – апажл'ците, зимќорл'ко и стрвноста – завладее́т со свето, ја го и Смоко, малко да ги разрџтче чувеците, да напра́а и за себе место.<sup>13</sup>*

Во една од репликите на претседателот Бош се поставуваат прашањата: *Да не ви се крие во џебот Големиот Смок? Како е можно да се крие во магацинот?* Додека сите молчат или измислуваат приказни за Смокот, кој никој не го видел, нашиот протагонист Иљо М. трезвено ни ја открива енигмата:

*ИЉО М.: Тавá ми личе на Смок с'с две нози.*

Зарем ова не е некаква досетка, измислена ујдурма од магационерите кои цело време гледаат како се изнесува стоката од магацинот, но не смеат да пукаат како што им е наредено од локалната власт, затоа што и ним лично им одговара оваа ситуација?

*ДОНЧО: Енус се зафатииме с'с чуварл'ко.*

Тие откако се појавила змијата во магацинот, од неа не виделе никакво зло, туку само им се наголемил имотот.

Вакви грабежливи змии секој си има дома, вакви змии има во секој град, има и на Балканот, а особено Македонија е претворена во змијарник. Затоа и не случајно името на магацинот се вика *Македонија*. По објавата дека Смокот е елиминиран, се објавува паролата: *Македонија е ослободена!* Но, набргу повторно се појавува гласникот кој објавува дека сега Смокот преминал во другиот магацин на Македонија.

---

13 Митко Маџунков, „Големиот Смок“, е-издание: <http://makedonija.rastko.net/delo/12186>

*МИЉО: Објава. Внимание-внимание! Се известува граѓанството дека Големiot Смок Бел Домашен Цицоциќ од стариот помина во новиот магазин на 'Македонија'!*

Во театарот како и во животот, секој мора да живее во некаква ситуација.<sup>14</sup> Еден од клучевите на драмската уметност се состои во тоа, одреден карактер да се стави во одредена ситуација и да се види што ќе произлезе од тоа.<sup>15</sup> Иљо М. е ставен во безизлезна ситуација, сидот од куќата му е паднат, снегот му влегол внатре во одаите, нема пари за да купи дрва и да го пречека својот студент кој по снежното невреме се враќа дома. Но, со сменувањето на годишното време, драмската ситуација се менува, сега Иљо М. ја надминал кризата и се надева на подобра иднина. Во поставената ситуација секое лице претставува специфична сила. Силата е драматуршка само ако наидува на отпор.<sup>16</sup>

Амбициозниот јунак наспроти себе има друг амбициозен јунак кој посакува исто добро.<sup>17</sup> Двајцата посакуваат ист предмет. Во овој случај Иљо М. посакува, откако ќе се збогати, на своето земјиште да изгради куќа на синовите, а посакува истото тоа земјиште од него да го откупи и соседот Петре.

Станиславски тврдел дека имагинарниот свет на драмата ќе стане вистинит и животен, дури тогаш кога актерот во процесот на проживување на својата улога на сцената ќе и вдахне „чувство на вистинитост и верба“ и кога тоа чувство ќе го пренесе на гледачите.<sup>18</sup>

Да направиш измислените ликови да живеат, претставува триумф и јуначки чин на театарот, вели Етјен Сурио.<sup>19</sup> Во оваа претстава преку извонредната и природна глума на актерите, ваквиот триумф навистина е постигнат, ликовите се оживеани. Во оваа претстава, ликовите долго живеат во меморијата на публиката.

Силата која не ја гледаме, а цело време е присутна е *Смокот*, а смокот е алузија за грабежливоста на власта, која никогаш не ја гледаме колку изела и испила, или ја гледаме само како низ клучалка, но се плашине да ѝ се доближиме и да се соочиме со неа, за да не нè проголта и нас.

Објаснувајќи ја метафората на грабежливоста олицетворена преку „Смокот“, Маџунков вели: „Смокот“ не е само надворешната сила што го подјадува животот, туку и внатрешна состојба која се совпаѓа со устројствата на индивидуалниот и колективен живот. Секој сака да грабне што може и колку може, па сепак, во светот каде што сè си има своја цена, посебно значење имаат зборовите на Иљо М. дека ништо не е за продажба.<sup>20</sup>

Предметот на разговорот за „Големiot Смок“, во ниту еден момент не се открива, сè е оставено на илузијата на публиката. Во моменти кога е доведено во прашање трпението и љубопитноста на публиката, на сцената во рацете на Црногорецот Божо се појавува една змија, која, се разбира, не е вистинита, за на

---

14 Etjen Surio, „Šta je dramska situacija?“ во: **Dvesta hiljada dramskih situacija**, Nolit, Beograd, 1982, стр. 33

15 Etjen Surio, стр. 51.

16 Etjen Surio, стр. 71.

17 Etjen Surio, стр. 71.

18 Види во: Борис Сенкер, **Редатељско казалиште**, Центар за културне делатности, Загреб, 1984, стр. 80.

19 Исто, стр. 52.

<sup>20</sup> Фрагмент од интервју со Митко Маџунков, објавено во *Денес*, бр. 407/ X, 9 февруари 2006, стр. 44.

крајот љубопитноста на публиката да биде сосема задоволена со појавување на вистинска змија – питон, која игра во рацете на професионално ангажиран одгледувач на змии. И тука, навистина здивот застанува. Злосторникот е откриен, но кој што му може?! Задачата на режисерот е дадениот текст да го преведе на еден друг јазик, но е должен и да му остане верен. Читањето на текстуалниот простор на еден драмски текст е поврзано со сценскиот простор на претставата. Јуриј Лотман вели: „структурата на просторот на текстот станува модел на структурата на просторот на светот.“<sup>21</sup> Режисерот како најавторитативен толкувач на делото и посредник помеѓу неговиот автор и изведувачот, мора да осигура потполна, точна и доследна реконструкција на писателовата намера за драмскиот текст својата целосна смисла и конечен облик да го добие во претставата.<sup>22</sup>

Актерската игра тежнее кон строга реалност, уверливост во прикажувањето, со силни и воздржани емоции. Ова е пред сè топла претстава за змиите кои некои ги нарекуваат ладни смокови. Во неа се зборува за различноста помеѓу колективниот и индивидуалниот свет. Грабежливоста како анимална и човечка особина излегува на површина речиси во сите драмски пасажи. Но, метафоричниот начин на информирање крие и мноштво актуелни алузии...<sup>23</sup>

За писателот на „Големиот Смок“ Старделов ќе рече: Митко Маџунков е, како што би рекол Фројд, авијатичар на духот. Тој во својата проза плови со радарска точност низ столетијата и епохите, откривајќи ја историската егзистенција на овој простор и осмислувајќи ги сите судбински нешта што ја прават оваа земја таква каква што е, кревајќи ја неа од приземноста кон небесата, од ништожноста кон свездите.<sup>24</sup>

---

21 An Ibersfeld, str. 137.

22 Види Борис Сенкер, стр. 108-109.

23 Фрагмент од интервју со Горан Тренчовски, од 9.02.2006 со наслов „Топла претстава за ладните смокови“, во: **Кино Неимар**, Македонска реч, 2011, стр.118-122.

24 Георги Старделов, исто, стр. 56.

#### КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- АНТРОПОЛОГИЈА НА ТЕАТАРОТ, прир. Катерина Петровска Кузмановска, О, Скопје, 2004.
- An Ibersfeld, ЧИТАНЈЕ ПОЗОРИШТА, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
- An Ibersfeld, „Aktancijalni model u pozoristu“ in: MODERNA TEORIJA DRAME, прир. Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd, 1981.
- Sergej Baluhati, Problemi dramske analize, in: MODERNA TEORIJA DRAME, Nolit, Beograd, 1981, str. 43.
- Nortop Fraj, „Specifične forme drame“, in: MODERNA TEORIJA DRAME, Nolit, Beograd, 1981.
- Gustav Freytag, ТЕХНИКА DRAME, Ljubljana, 1976.
- Ježi Grotovski, КА СИРОМАШНОМ ПОЗОРИШТУ, Izdavačko-informativni centar studenata, Beograd, 1976.
- Roman Ingarden, „O funkcijama govora u pozorišnoj predstavi“ in: MODERNA TEORIJA DRAME, Nolit, Beograd, 1981. str. 244-263.
- Folker Kloc, ZATVORENA I OTVORENA FORMA U DRAMI, Lapis, Beograd, 1995.
- Jan Kot, POZORIŠTE ESENCIJE I DRUGI ESEJI, Prosveta, Beograd, 1986.
- Роберт Кориган, ТЕАТАРОТ ВО ПОТРАГА ПО СВОЕТО ВИСТИНСКО МЕСТО, Македонска книга, Скопје, 1990.
- Митко Маџунков, *Големiot смок, Сенката, Пуста земја*, Веми, Струмица, 1997.
- Vsevolod E. Mejerholjd, О ПОЗОРИШТУ, Nolit, Beograd, 1976.
- Mirjana Miočinović, MODERNA TEORIJA DRAME, Nolit, Beograd, 1981.
- Milenko Misailović, DRAMATURGIJA SCENSKOG PROSTORA, Sterijino pozorje-Dnevnik, Novi Sad, 1988.
- Jan Mukaržovski, STRUKTURA, FUNKCIJA, ZNAK, Nolit, Beograd, 1987.
- Jan Mukaržovski, „Dve studije o dijalogu“, in: MODERNA TEORIJA DRAME, прир. Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd, 1981.
- Frensis Fergyson, ПОЈАМ ПОЗОРИШТА, Nolit, Beograd, 1979.
- Борис Сенкер, РЕДАТЕЉСКО КАЗАЛИШТЕ, Центар за културне делатности, Загреб, 1984.
- Георги Старделов, „Литературата како спас“, во: ХЕРМЕНЕВТИКА НА НОВАТА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ, НИД Микена, Битола, 2008.
- Etjen Surio, DVESTA HILJADA DRAMSKIH SITUACIJA, Nolit, Beograd, 1982.
- Etjen Surio, „Dramaturške funkcije“, in: MODERNA TEORIJA DRAME, Nolit, Beograd, 1981.