

## СТАВОВИТЕ НА ГОРАН СТЕФАНОВСКИ ЗА ИДЕНТИТЕТОТ И ЗА ИДЕНТИТЕТСКИТЕ НАРАТИВИ

**Гоце Смилевски**

*Институт за македонска литература  
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“  
Скопје, Македонија*

**Клучни зборови:** Горан Стефановски, идентитет, наратив, егзил, транснационална литература.

**Резиме:** Текстот ги анализира ставовите на Горан Стефановски за: традицијата, идентитетот и идентитетските наративи, изразени во своите дела настанати по неговото преселување во Кентербери, Велика Британија, во време кога веќе беше сметан за еден од водечките драмски автори на Источна Европа. За разлика од егзилот на Џејмс Џојс, за кој е карактеристичен неговиот постојан анимозитет кон својата татковина Ирска и нејзината традиција, егзистирањето на Горан Стефановски во друг географски, културен и политички контекст ја засили, својата наклоност кон македонската традиција, која ја дефинираше тој како столб на македонскиот идентитет. Во исто време, Стефановски ја согледуваше својата позиција како постоене меѓу два наративи, две култури (македонската и британската), што ја потенцира нужноста неговите драмски дела и есеи да се интерпретираат во контекст на транснационалната литература, која подразбира дела што настанале и суштествуваат меѓу два или повеќе јазици и културни наследства.

## THE NOTIONS OF GORAN STEFANOVSKI ON IDENTITY AND IDENTITY NARRATIVES

**Gotse Smilevski**

*Institute of Macedonian Literature  
Ss. Cyril and Methodius University  
Skopje, Macedonia*

**Key words:** Goran Stefanovski, identity, narrative, exile, transnational literature.

**Summary:** The paper analyses Goran Stefanovski's notions on tradition, identity and identity narratives, expressed in the works he wrote after his relocation to Canterbury, Great Britain, at the time when he was already regarded as one of the leading East European playwrights. Unlike James Joyce's exile, which is characterized by his permanent animosity towards his homeland Ireland and its tradition, Goran Stefanovski's existence in another geographic, cultural and political context strengthened his affinity towards Macedonian tradition, which he defined as a pillar of the Macedonian identity. At the same time, he perceived his position as existing between two narratives, between two cultures (Macedonian and British), which underlines the necessity for his plays and essays to be interpreted within the context of transnational literature, as they were created and exist between two or more languages and cultural heritages.

## Вовед

Експатријатството, егзилантството, мигрантството секогаш подразбираат нужност од себедетфинирање на поединецот во релација со (а многу често наспроти, или како одговор на) дефинирањето, кое го прават другите, како од онаа средина од која поединецот заминал, така и од онаа во која дошол. Драган Клаиќ во студијата „Постјугословенскиот театарски егзил: транзиторен, парцијален и дигитален“, за Горан Стефановски пишува во поглавјето чиј наслов „Во два правци ја сугерира не само трајната поврзаност со две места, две точки во просторот, туку и потребата за поврзување на тие две места, за непрестајното движење од едното кон другото, поврзување и движење што не го подразбираат само географскиот, туку и социокултурниот контекст. „Меѓу драмските автори од некогашна Југославија, можат да се забележат различни егзилантски стратегии, кои се стремат да се потпрат на некои сочувани или обновени професионални врски со домашната територија, егзистенција во два правци на постоење овде и таму, во егзил и, на некој начин, симболички или дури повремено и физички, дома“, пишува Клаиќ. Најпрво осврнувајќи се на особеното место, кое драмското творештво на Стефановски го зазема во контекст на југословенскиот театар во периодот од формирањето до распаѓањето на Југославија, како и за успехот на продукциите на неговите драмски дела на сцените во сите југословенски републики и на театарските фестивали, Клаиќ потоа се задржува на последната деценија од дваесеттиот век, кога,

Стефановски, „следејќи ја својата англиска сопруга и децата, се насели во Кентербери, Велика Британија, во 1992 година, но продолжи уште неколку години да ги предава повремено своите курсеви за драматургија на Факултетот за драмски уметности во Скопје“ (Klaić, 2009: 508). Обидувајќи се да најде што посоодветен термин за да ја именува таа состојба на Стефановски, Клаиќ ја исковува синтагмата *commuting exile*, при што *commuting* во англискиот јазик подразбира патување меѓу местото на живеење и местото на работа или на студирање.

Како и другите автори на кои им е посветено поглавјето „Во два правци, така и Стефановски живее меѓу два јазици, меѓу две култури, со тоа што неговите драми, како новонастанатите, така и оние напишани пред заминувањето во Кентербери, продолжуваат да се изведуваат на театарските сцени во Македонија, „додека во Велика Британија и во Шведска тој започна универзитетска кариера“. Клаиќ особено ја потенцира способноста на Стефановски да создава и на друг јазик, освен на родениот, наведувајќи дека станува збор за „автор кој нема особен проблем со преминот од македонски на англиски“, што се гледа од неколку меѓународни театарски проекти за кои тој, драмските текстови ги има напишано на англиски. Во оваа лингвистичка способност на Стефановски тој ги бара патоказите за понатамошното дефинирање на Стефановски во однос на неговото живеење и создавање другаде: „Ако како драмски автор тој е повеќе емигрант отколку егзилант, тој е, би можело да се каже, во своеволно избран егзил од својот роден јазик, барем накусо“, наведувајќи дека во 2006 година тој одново напиша драмски текст на македонски, „Демонот од Дебар Маало“, а тоа претставува најнова драма во однос на тоа кога е создадена студијата „Постјугословенскиот театарски егзил: транзиторен, парцијален и дигитален“. И самиот уверен дека не може да се направи конечна класификација во однос на егзилот на авторите за кои пишува тој, осврнувајќи се конкретно на Стефановски, вели дека иако тој „не може да биде класифициран како егзилант според стриктната номенклатура која се применува во ова дело, тој е интелектуално и политички дел од југословенската интелектуална и уметничка дијаспора настаната од војните; иако тој продолжува да се враќа во Скопје редовно за кратки престои и има постојано присуство таму во смисла на продукции и публикување, тој го споделува со своите театарски колеги егзиланти од Србија, Хрватска и Босна чувството на губиток поради исчезнувањето на интегрираниот и плурален југословенски културен простор и неговата исповрзана театарска инфраструктура“ (Klaić, 2009: 508).

И по 2006, годината што ја наведува Клаиќ како година кога Горан Стефановски повторно започнува да пишува драмски текстови на македонски јазик, па сè до неговата смрт во Кентербери во 2018 година, тој продолжи да создава и на македонски (есеи, но и го создаде драмскиот текст „Огнени јазици“, изведен во Драмскиот театар Скопје во 2013 година), и на англиски (станува збор за дел од текстовите поместени во „Кавга со Кафка и други есеи“), на хрватски (драмскиот текст „Одисеј“, продукција од 2012 година, по порачка на Улиес театарот на Бриони) и на српски (театарската сцена „Екс ЈУ“, продукција од 2010, по порачка од Југословенско драмско позориште од Белград по повод јубилејот на театарот), така што и натаму продолжи да биде важечка карактеристиката за негов привремен и повремен егзил од јазикот како драмски автор. Неколку години по објавувањето на текстот на Клаиќ, Горан Стефановски доби ангажман на студиите на Факултетот за драмски уметности во Скопје, каде што беше вработен до заминувањето од Македонија и започна да предава повремено, иако повеќе не на додипломските, туку на постдипломските студии, што значи дека и натаму за него важеше одредницата *commuting exile*. Од ова би можело да се заклучи дека, ако се придржуваме на критериумите воспоставени од авторот на „Постјугословенскиот театарски егзил: транзитoren, парцијален и дигитален“, би биле важечки, истовремено, сите тие одредници: емигрант како драмски автор, повремено во своеволно избран егзил од македонскиот јазик затоа што пишува и на други јазици, во *commuting exile* поради тоа што повремено предава и во Македонија, и дел од интелектуалната и уметничка дијаспора настаната од војните на просторите на некогашна Југославија. Може да се претпостави дека оваа термилошка збрка е предизвикана од претходновоспоставените критериуми до кои морал да се придржува авторот на студијата, кој наведува дека „Стефановски не може да биде класифициран како егзилант според стриктната номенклатура која се применува во ова дело“. Имено, станува збор за обемниот компендиум „Егзилот и враќањето на писателите од Источно-Централна Европа“, чии приредувачи се Џон Неубауер и Борбала Зузана Торок. Тие се веројатно и воспоставувачи на „стриктната номенклатура“, како што е речено, „според која Стефановски не може да биде класифициран како егзилант“, што говори дека, кога би ја имал слободата Клаиќ самиот да ги постави критериумите, можеби би го вброил Стефановски во автори што живеат во доброволен егзил. Погледнато од перспективата на ставовите на Азаде Сејхан (Seyhan, 2001: 10-11) за транснационалната литература и користењето на овој термин наспроти (и вклучително,

обидувајќи ги во себе, но не ограничувајќи се само на тоа обединување) термините егзилантска литература, дијаспоричка литература, мигрантска литература, етничка литература, би можело да се заклучи дека делата на Стефановски, настанати во овој период, со тоа што разработуваат мотиви што се однесуваат на детериторијализирани култури, со тоа што врзуваат две или повеќе култури и се напишани на различни јазици, ѝ припаѓаат на транснационалната литература.

Горан Стефановски и самиот во повеќе наврати го има посочено проблемот со кој се соочува кога другите (не)соодветно избираат термин за неговото живеење меѓу две средини и култури. Во есејот „Ноќните мори на европската културна политика“, кој всушност претставува поздравно обраќање на конференцијата „Споделување на културите – ширење на погледите“, одржана во Ротердам во 2004 година, Горан Стефановски го проблематизира прашањето на разликата во терминологијата, која се користи за родените во Западна Европа наспроти родените во Источна Европа, кои живеат надвор од своите земји: „Ги споделувам културите со мојата сопруга наназад триесет години. Таа е Англичанка. На почетокот живееше со мене во Македонија, во она што некогаш беше Југославија, каде што беше сметана за доселена (експатриат). Дали сте забележале дека Англичаните никогаш не се иселеници, туку секогаш доселеници? Демек, 'Англичанецот си останува Англичанец насекаде во светот'. Демек, 'кој при здрава памет би сакал кога било да ја напушти Англија'. Сега јас живеам со неа во Англија каде што ме сметаат за имигрант. Ве молам, обрнете внимание на тоа дека Македонците во странство никогаш не се доселеници, туку само иселеници“ (Стефановски, 2005: 42-43). Овој контрастивен пример што го дава Стефановски го отвора прашањето за супериорниот Друг наспроти инфериорниот Друг, но и за сопственото место во светот. Иселеникот никогаш во потполност не успева да се вдоми во земјата во која доаѓа да живее и понекогаш не е сосема начисто дали сосема ја напуштил својата татковина. За ваквата меѓусостојба на Стефановски сведочат неговите одговори во интервјуата, некои обележувајќи го чувството дека е присутен во Македонија (или дека Македонија е присутна во неговиот дом во Кентербери) и дека британскиот општествен контекст му е далечен, додека други одговори сведочат за неговата потреба од враќање. Состојбата во која се наоѓа Стефановски, тој, самиот, не ја дефинира со зборовите на Јосиф Бродски, како состојба наречена егзил. Отфрлајќи ја и определбата на иселеник, која му ја наметнуваат другите, тој ја избира позицијата надвор од дефинирањето, можеби и

затоа што не може да најде најсоодветен термин за сопствената состојба, па наместо да ја именува, тој ја опишува (Стефановски, 2005: 65) како живеење меѓу две приказни.

### **Идентитетот како инстинкт за преживување**

Во својата пристапна беседа во Македонската академија на науките и уметностите, одржана на 18 декември 2004 година, подоцна објавена под наслов „За нашата приказна“ во книгата „Приказни од Дивиот Исток“, Горан Стефановски го доведува идентитетот во однос со инстинктот за преживување, како негов производ и негово орудие: „Сите живи суштества се раѓаат со инстинкт за преживување. Пајациите, за да преживеат, имаат совршен вроден инстинкт за ткаење мрежи. Луѓето, за да преживеат, имаат совршен вроден инстинкт за ткаење приказни – за тоа кои се, што се, од каде доаѓаат и каде одат. За нас нема ништо поважно од овие приказни. Тие се срж на нашиот живот, столб на нашиот идентитет“. Карактеризирајќи го идентитетот како еден вид заштита од суровиот свет, Стефановски се осврнува и на потребата од негово менување и трансформирање, во согласност со промените и трансформациите на општествениот контекст и за нужноста од внимателност при тоа каков правец зазема таа трансформација во однос на општествената реалност: „Идентитетот е приказна за тоа кои сме, зошто сме и што сакаме. За да можеме да преживееме во суровиот свет, оваа приказна мора да е точна, заснована на познавање на теренот, на длабок увид, на прецизен тлоцрт. Погрешната приказна може скапо да нè чини, да нè одведе во заблуда, во ќор-сокак, во смрт. Бидејќи теренот постојано се менува и приказната мора да претрпува постојани уточнувања. Приказната е мапа. Ако мапата не одговара на теренот, ние сме изгубени, како во џунгла“ (Стефановски, 2005: 13-14). Стефановски говори за „промените во теренот“ и потребата од „постојани уточнувања“ на приказната – по времињата во кои верува дека неговото творештво како драмски автор има вредност во сиоциокуктурниот контекст („Тоа беа времиња кога мислев дека тоа што го правам има некаква заедничка смисла и важност“, Стефановски, 2005: 7) настапува периодот на распаѓање на Југославија, период во кој чувствувал тој дека неговиот личен и колективен идентитет не успеале да се прилагодат на промените на општествената реалност: „Ми се чинеше дека сè што знам некако се истумба и се истркала во калта, дека работите веќе немаат заедничко значење, дека часовниците се враќаат на нула, дека меморијата се брише и ревидира. Некој праша: ‘Ајде да ве видиме

сега?’ Со тешко срце се обидував одново да се измислам, да живеам во анонимност, да се лишувам од сопствената важност“ (Стефановски, 2005: 8). Новонастанатата ситуација го води Стефановски до сознанието од нужноста на редефинирање на сопствениот идентитет, за чувството на губиток на тој идентитет и потребата од трансформирање на тој идентитет, со што се потврдува тезата на Мадан Саруп (Sarup, 1994: 91) дека поединецот токму кога започнува да егзистира на друго место, најсилно чувствува дека идентитетот е прашање не на постоење, туку на станување. При тие трансфигурации на идентитетот, неизбежни се фазите во кои, со губитокот на познатиот контекст, се добива чувство на губење не само на одредени компоненти на сопствениот идентитет, особено во оние сегменти во кои се преплетуваат индивидуалниот и колективниот идентитет, туку и губиток на чувството на личниот континуитет, што Стефановски го именува како чувство на изгубеност кога контекстот пребрзо се менува во однос на нашата способност да ја редефинираме приказната за себе, сликовито претставувајќи ја таа приказна како мапа, а контекстот – како реална територија, додека пак чувството на индивидуата, чија мапа не одговара на територијата – на изгубеност на поединецот во џунглата. За ваквото чувство на губиток на она што го нарекува тој – „столб на идентитетот“, говори и самиот поднаслов „Како јас ја загубив мојата приказна“, од есејот „Приказна од Дивиот Исток“. Тука Стефановски дава еден вид скица на својата животна приказна: „Моето име е Горан Стефановски. Ова е мојата животна приказна во неколку куси реченици. Роден сум во Република Македонија, којашто, во тоа време, беше дел од Федеративната Република Југославија. Мојот татко беше театарски режисер, а мајка ми артистка. Моите први 40 години ги поминав во Скопје, како драмски писател и професор по драма. Се оженив со Патриша, која е Англичанка. Имавме две деца и бевме многу среќни. Имавме добра приказна. Потоа, во 1991 година, започнаа југословенските граѓански војни. Нашите животи добија нагло свртување. Патриша одлучи дека балканската иднина не мора да биде автоматска иднина на нашите деца. Тие се преселија во Англија. Јас почнав да патувам меѓу Скопје, во Македонија, каде што беше моето сигурно минато и моето поголемо семејство, и Кентербери во Англија, каде што се наоѓаше мојата неизвесна иднина и моето малечко семејство. Почнав да живеам помеѓу две приказни. ‘Ја загубивме приказната’, и реков еднаш на Патриша. ‘Не’, ми одговори таа, ‘приказната нè изгуби нас‘“. Парадоксалниот одговор на сопругата на Стефановски (кој прочитан низ неговото веќецитирано користење на зборот „приказна“ како синоним за „идентитет“, би звучел: „Не го

изгубивме идентитетот ние, туку идентитетот нè изгуби нас“), говори за чувството на двојниот губиток со кој се соочуваат оние што ја преместуваат својата егзистенција од едно место на друго, губиток сведен на доживување на една соголеност на сопствената егзистенција до нешто што би наликувало на трансцендентално Јас, кое е поставено само наспроти светот, ослободено (или, во овој случај, лишено) од релациите на субјектот со другите, и од конфигурациите кои ги гради низ тие релации. Поединецот, градејќи го и остварувајќи го својот идентитет низ односот со средината и другите, губитокот на (односно, одвојувањето од) таа средина и другите кои се дел од неа, чувствува дека го губи својот идентитет (т. е. доживува нешто што е нарекувано „криза на идентитетот“), а оттаму, и смислата на своето постоење. Оттаму и потребата за рedefинирање на својот идентитет, преку поврзување на она што некогаш било и она што сега е, низ надминување на прекилот меѓу „некогаш“ и „сега“, и поврзување на јас-некогаш и јас-сега, потреба што ја опишува Стефановски како нешто што го обзема времето на неговата сегашност: „ги поминувам деновите обидувајќи се да го пронајдам континуитетот меѓу моите две приказни“ (Стефановски, 2005: 64-65).

### **Во потрага по загубената приказна**

На самиот почеток од „За нашата приказна“, Стефановски напоменува дека станува збор за извесен вид рекапитулација, која, во текот на нејзиното остварување низ текстот, го дава впечатокот дека не е само осврнување на основата околу која авторот го има изградено својот идентитет, туку е и процес преку кој тој треба да го оствари континуитетот меѓу своите две приказни.

Исцртувајќи ја мапата на својот идентитет, тој изнесува, како што вели самиот, „четири приказни“ од своето детство, кои одиграле суштинска улога во тоа кој е, зошто е и што сака Горан Стефановски. Првата е од времето кога тој има осум години и оставен е сам во Прилеп, чекајќи ги своите родители и братот да дојдат и да го земат со себе во Скопје, каде што треба да се преселат. Втората приказна е прославата на куќната слава Свети Никола во куќата на неговите баба и дедо во скопско Дебар Маало. Третата приказна е кога како петгодишен присуствува на претставата „Македонска крвава свадба“, во која, неговата мајка Нада, во улогата на Цвета, е убиена на сцена. Четвртата приказна е поврзана со приказна – со онаа за Силјан Штркот. Сите овие приказни носат фасцинации што ги носи Горан Стефановски со себе низ животот и стануваат дел од неговата лична



приказна и од неговиот идентитет. Првата ја отвора во него свеста за детерминираноста на човечкото суштество да биде дел од еден многу поширок контекст („Се гледам себеси јасно во контекстот на некој голем свет кој допрва ми претстои и кој како некако повторно да се враќа на таа точка од која сè уште не сум пошол, точка која е истовремено и исходниште и утока“), втората – односот кон заедницата, третата: неговата фасцинација со театарот („Од тој момент почна мојата фасцинација со тоа што е стварно, а што е привид, што е кулиса, а што сцена“), со неговата хетеротописка природа, и четвртата е поврзана со трансформацијата (од човек – штрк, од штрк – човек), со преместувањето, заминувањето и со враќањето. На тој начин, тие приказни од неговото детство претставуваат огледало на неговата сегашност, што и самиот Стефановски го сугерира со констатацијата дека од сегашна перспектива се перцепира себеси од тоа време на детството „во контекстот на некој голем свет кој допрва ми претстои и кој како некако повторно да се враќа на таа точка од која сè уште не сум пошол, точка која е истовремено и исходниште и утока“ (Стефановски, 2005: 9-11). Оттаму, можеме да претпоставиме дека состојбата во сегашноста во која се навраќа на своите приказни го детерминира нивниот избор: поврзаноста со поширокиот контекст, односот со: заедницата, театарот и (не)реалното, како и трансформацијата, заминувањето и враќањето.

Во „За нашата приказна“ Стефановски се повикува и на она што Амин Малуф (Малуф, 2001: 104) го нарекува „вертикално наследство на идентитетот“, кое доаѓа од претците, од традициите на народот, од религиозната заедница: „Горд сум на нашите ритуали на живеење. Фамилија, прочка, слава, амкање со јајца, прегрнување, отворена емоционалност, прифаќање, помирувачка моќ, игривост, телесност, тактилноста, затворање очи на песни, зурли и тапани, сарма, лубеница, пинџур и бурек, внатрешни лавиринти на заедништво и кругови на љубов, некаква постојана детска радост и возбуда околу мали нешта. Горд сум на светата строгост и сведеност на нашите икони и фрески. Кај и да чепнеш палимпсести на раскошен дух, ризници на заумна уметничка артикулација. Божествена патина. Горд сум на нашата сериозна историја на паметење, питомост и кроткост и почит за различноста, Талмуд школи во Скопје и Битола, мудрост на соживот, извесна историска резигнација и зрелост, увид дека животот е сериозна појава, дека има смисла да се зборува само за метафизика, само за смислата сама“ (Стефановски, 2005: 30-31). Забележлива е репетитивната употреба на зборот „горд“, а истовремено и тоа дека сликите што се дадени претставуваат поглед однадвор, поглед на некој

што сепак веќе подолго време не живее тука – дел од оние нешта за кои Стефановски вели дека е горд, во меѓувреме исчезна од нашето живеење.

Во текстот на Стефановски, неговите сеќавања на детството (оние негови четири приказни) се во хармоничен однос со вертикалното наследство на идентитетот, а кое некои теоретичари би го нарекле дел од колективниот идентитет. Сеќавањата од детството, оние што се во основата на неговиот индивидуален идентитет, тој ги именува како „мојата длабока лична или ако сакате лирска приказна“, додека пак за вертикалното наследство на идентитетот ја користи синтагмата нашата приказна: „нашата приказна – нашата вистина за тоа кои сме биле, кои сме и кои сакаме да бидеме за однапред“ (Стефановски, 2005: 16). Нашата приказна се инкорпорира во личната лирска приказна, „но лирскиот принцип редовно се судира со епскиот принцип, внатрешниот живот со надворешниот, нашата волја се судира со волјата или индиферентноста на другите“, како што вели Стефановски (Стефановски, 2005: 11-12), а тој епски принцип е самиот социокултурен контекст. Стефановски го портетира судирот на својот свет не со светот на другите, туку со тоа како другите го гледаат него и неговиот свет: на театарските фестивали низ Европа и во универзитетските кругови во Англија, се среќава со „стереотипни и малоумни прашања“, со нивни претпоставки за неговата традиција, без да постои кај нив вистински интерес за неа. Стефановски секогаш ја актуелизира својата позиција на автор меѓу два света, при што се обидува да ја толкува таа позиција наспроти претставите и стереотипите што ги има за него новата средина: „Зошто постојано ме сведуваат на нивната претпоставка за тоа кој сум? Зошто ми подметнуваат нивна приказна за тоа која е мојата приказна? Зошто е тоа единствениот простор кој ми го оставаат за дискурс?“ (Стефановски, 2005: 16-17). Тој е Друг за Британците, но со заминувањето да живее во Кентербери, станува Друг и за Македонците: „Сталожено се обидувам да им објаснам на моите пријатели и роднини во Скопје дека не сум ги напуштил за навек и дека не живеам во изобилство од луксуз во ветената земја на Западот. Смирено се обидувам да им објаснам на луѓето во Британија дека не сум срцепарателен бегалски драмски автор со посттравматски стрес. Малку успевам да ги убедам. Се чини дека сите тие имаат прилично цврсти уверувања за тоа кој би морал јас да бидам. Си имаат свои клишеа и стереотипи“ (Стефановски, 2005: 65-66). Во својата состојба меѓу две приказни, Стефановски не се наоѓа само во позиција на обединување, на соединување на своите две приказни, туку и на

толкување: на Британците се обидува да им ја толкува онаа што е дел од неговото минато и од македонската традиција, но и сегашниот миг во кој се наоѓа Македонија, на Македонците – својата сегашност, која се одвива во Британија.

### **Односот кон традицијата и изборот да се живее другаде**

Опишувајќи ја својата душевна состојба предизвикана од чувството на откорнатост, невкоренетост и дисконтинуитет по заминувањето да живее во Кентербери, Стефановски пишува: „Веќе сум во депресија, веќе си недостасувам себеси, на мравка да се качам дома да си појдам“ (Стефановски, 2005: 19). „На мравка да се качам дома да си појдам“, таа реченица за првпат ја запишува Стефановски две децении пред тоа, а ја изговара еден од ликовите во неговата драма „Тетовирани души“ во миговите кога ја чувствува болката по родната земја, и откорнатоста и невкоренетоста во Америка. Многу пред преселувањето во Велика Британија, Стефановски во своите дела ги тематизира егзилот, преместувањето, враќањето дома или пак потребата од заминување: потребата на Стево од „Диво месо“ да замине во Европа; враќањето на Рина по долги години отсуство, одбивањето на Дамјан да ја прифати понудената работа во Канада и мечтата на Марта да замине, како што некогаш заминала Рина, во „Кула Вавилонска“; желбата на Јоне да замине за Британија и таму да стане петтиот Битлс во „Лонг Плеј“; и „Тетовирани души“, драмски текст што започнува со доаѓањето на Војдан во Америка, каде што треба да пишува магистерска теза насловена „Влијанието на миграционите процеси врз психо-физичката конституција на нашата емиграција во Соединетите Американски Држави“.

Толкувајќи ги мотивите за живеењето другаде на Џејмс Џојс, Едвард Саид вели дека тој „избрал да биде во егзил за да ѝ даде сила на својата уметничка вокација. На несвесно ефективен начин – како што Ричард Елман покажува во неговата биографија – Џојс се решава на кавга со својата земја Ирска и ја одржува жива за да постигне стриктна спротивност на она што било блиско. Елман вели дека ‘секогаш кога неговиот однос со неговата родна земја бил во опасност од тоа да се подобри, Џојс наоѓал нов инцидент за да ја зацврсти нетрпеливоста на тој однос и одново да ја потврди исправноста на своето доброволно отсуство“ (Саид, 2001: 182). Живеењето на Стефановски во Кентербери би можело да се нарече доброволен егзил, како што е тоа живеењето на Џојс во Трст, Париз и Цирих. Но, причините за нивното заминување се различни – кај Џојс тоа е, ако му

веруваме на Ричард Елман како што му верува Саид, за да ја одржува силна својата уметничка вокација, кај Стефановски – потребата да биде со семејството, кое на почетокот од војните во некогашна Југославија решава да замине за Велика Британија. Во „Егзилот на Џејмс Џојс“ Елен Сиксу (Cixous, 1976: 437-438) не смета дека Џојс заминува во доброволен егзил поради потхранување на својата инспирација и креативност и дека затоа го храни својот антагонизам против Ирска. Сиксу прави длабока анализа на сите несогласувања што ги има Џојс со својата татковина, која, тој ја нарекува „свиња која го прождерува својот пород“ (Joyce, 1977: 203), и со нејзината традиција, толкувајќи многу места од неговите дела преку овој анимозитет. Стефановски, пак, до крајот на својот живот остана наклонет кон македонската традиција: таа во себе ги содржи оние приказни за кои тој, заедно со оние клучни мигови од постоењето, велеше дека се срж на нашиот живот, столб на нашиот идентитет. Неговата потреба за редефинирање на сопствениот идентитет по заминувањето во Велика Британија, она што тој го нарекуваше „одново да се измислам себеси“ (Стефановски, 2005: 8) всушност укажува на неговата насушна потреба од континуитет, од „лепење“ на „скршеното место“, кое временски се наоѓа во деведесеттите и се совпаѓа со почетокот на војните на територијата на некогашна Југославија и неговото заминување во Кентербери. Позицијата на Стефановски по заминувањето од Македонија во себе го содржеше она што Саид го именува како „негување на совесна субјективност“ (Saïd, 2001: 184), па оттаму и неговата трајна определба за поврзување на културите е една од главните карактеристики и на неговите есеи и на неговите драмски текстови што го тематизираат егзилот.

## Литература / References

- Малуф, Амин. (2001). *Погубни идентитети*. Скопје: Матица македонска.  
[Malouf, Amin. (2001). *Pogubni identiteti* [Deadly identities]. Skopje: Matitsa makedonska. (In Macedonian.)]
- Стефановски, Горан. (2005). *Приказни од Дивиот Исток*. Скопје: Табернакул.  
[Stefanovski, Goran. (2005). *Prikazni od Diviot Istok* [Wild East Stories]. Skopje: Tabernakul. (In Macedonian.)]
- Cixous, Helene. (1976). *The Exile of James Joyce*. London: John Calder.
- Joyce, James. (1977). *The Portrait of the Artist as a Young Man*. New York and London: Penguin.
- Klaić, Dragan. (2009). *Post-Yugoslav Theater Exile: Transitory, Partial and Digital*. In *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Neubauer, John,

- Torok, Borbala Zsuzsanna (Eds.). New York and Berlin: Walter de Gruyter. 497-521.
- Said, Edward. (2001). *Reflections on Exile*. London: Granta Books.
- Sarup, Madan. (1994). *Home and Identity*. In *Travelers' Tales*. Robertson, George (Ed.). London: Routledge. 93-105.
- Seyhan, Azade. (2001). *Writing outside the Nation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.