

„LET U MJESTU” UMETNUT U OKVIR POLITIČKIH PRI/POVIJESTI

Ivica Baković

Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska

Key words: Goran Stefanovski, Macedonian drama, politics, collective memory, history

Summary: The paper gives the analysis of Goran Stefanovski's play *Flying in place*, and its relation to the socio-politic context of the 1970s and 1980s. The emphasis is on the politics of memory in the Macedonian society actual during the Yugoslavian period as well as after the breakup of Yugoslavia, concerning the politics of representation and commemoration of the year 1878 and two crucial political events for the Macedonian question: the Treaty of San Stefano and the Congress of Berlin. The main hypothesis of the paper is that the play *Flying in place* is a historical drama and drama about history in which some traumatic spots from the Macedonian history are actualized.

Ključne riječi: Goran Stefanovski, makedonska drama, politika, kolektivno sjećanje, povijest

Sažetak: Članak nudi analizu dramskoga teksta Gorana Stefanovskog, *Let u mjestu*, i njegov odnos prema društveno-političkom kontekstu sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća. Naglasak je stavljen na tadašnje (ali i kasnije, danas aktualne) politike pamćenja u okvirima makedonskog društva za vrijeme Jugoslavije i nakon njezina raspada, s obzirom na prakse predstavljanja i pamćenja godine 1878. i odlučujućih političkih događaja, Sanstefanskog mirovnog dogovora i Berlinskog kongresa, ključnih za makedonsko pitanje. Osnovna je teza da je *Let u mjestu* povijesna drama i drama o povijesti koja problematizira i aktualizira traumatska mjesta makedonske povijesti.

Kao i u svojim ranijim dramama *Jane Zadrogaz* i *Divlje meso* i u svojoj trećoj drami, *Let u mjestu*¹, Goran Stefanovski problematizira (nacionalnu)

¹ Drama je praižvedena 9. siječnja 1982. kao samostalni projekt Omladinskog doma „25. maj” (Дом на младите „25 Мај”) u režiji Slobodana Unkovskog, a glumačku su ekipu sačinjavali glumci Dramskog kazališta i Drame MNT, nekoliko slobodnih kazališnih umjetnika te studenata Fakulteta dramskih umjetnosti u Skopju. Napisana 1981. objavljena je 1982. kao

povijest, a promotrimo li tijek od prve drame, u kojoj je povijest predmet predaje, a kolektivno pamćenje se reprezentira i izvodi kroz rituale, preko druge drame u kojoj se sukobljuju dvije reprezentacije povijesti rastrgane između Zapada i Istoka (kao što je i Makedonija i Balkan uopće na toj razmjeri), sve do *Leta u mjestu*, uočiti ćemo da se naglasak postepeno pomiče s usmene komponente makedonske kulture na onu pisanu, koliko to politička povijest zapravo jest. Jer, naime, upravo politička povijest ovdje služi kao konkretan okvir radnje. Iako je jezgra i *Divljev mesa* i *Leta u mjestu* obiteljska zajednica iz koje se silnice šire prema onoj široj, zamišljenoj zajednici, za razliku od prve, koja prilično izlazi iz okvira nacionalnog povijesnog narativa (ili, dosljednije, nacionalne povijesne drame) i zalazi u okvire općeg sukoba između predmoderne i moderne kulture, starih i mladih, itd; *Let u mjestu* prilično je usko tematski vezan uz autentičnu dramu (iz) nacionalne povijesti, političke i kulturne. Stoga će i na marginama ove analize biti nekoliko opširnijih poveznica prema historiografiji (i historiografijama), tj. prema pogledu na makedonsku povijest koja je simbolički u drami, a zaista u društvenom okviru u kojem se komad izvodio, predmet čežnje narativa okolnih nacionalnih (i nacionalističkih) ideologija te tako u izravnom sukobu s njima. Cilj poveznica s društveno-političkim kontekstom na margini interpretacije isticanje je društvenog i političkog konteksta u kojem se ova drama, s ovakvom povijesnom temom, pojavljuje u Makedoniji (i Jugoslaviji) čime se upućuje na njezinu naglašenu političnost u tom danom trenutku. Iz toga će biti nešto jasnija i njezina svezremenska političnost s obzirom na njezine kasnije izvedbe.

Skopska praiizvedba u režiji Unkovskog (d)očekivana je *nestrpljivo*, ali nije naišla na dobru reakciju kazališne kritike (Foretić, 1989: 259-262, Mazova, 2003: 132-137), bolje nije prošla ni kumanovska predstava u režiji Stankovskog, a ni hrvatska predstava u režiji Georgievskog (Frndić, 1983; Grgičević, 1983; Foretić, 1989: 259-262), dočim je tekst, u očima čitateljske kritike, prošao nešto bolje (barem koliko je suditi prema komentarima teksta kod Foretića, Mazove i u drugim prikazima i kritikama). Stavimo li

samostalna knjiga. Sljedeće je godine (6. veljače 1982.) tekst postavljen i u Narodnom teatru u Kumanovu u režiji Dimitra Stankovskog. Nedugo nakon praiizvedbe, 1983. godine tekst je postavljen i u zagrebačkom Dramskom kazalištu „Gavella” u režiji Ljubiše Georgievskog. Nedugo zatim, 1984. godine, drama je ekranizirana, opet u tandemu Stefanovski (scenarij) – Unkovski (režija). Novijeg datuma su predstava u režiji Ljupče Đorgievskog, praiizvedena 25. ožujka 2005. u Dramskom teatru u Skopju i najnovija u režiji Nenada Vitanova, praiizvedena 9. ožujka 2012. u Narodnom teatru u Bitoli.

postrance zamjerke poput „nedorečene dramaturške osnove, neprecizne moralne koncepcije ili spore dramske priče” (Mazova, 2003: 133), drama svojom kompleksnošću i, za makedonsku dramsku književnost, inovativnošću, nailazi i na pozitivan odjek, primjerice onaj Foretićev (koji ipak zauzima donekle neutralnu kritičarsku poziciju s obzirom na nacionalnopovijesni predznak dramske priče) koji je opisuje kao „barokno razbokorenu dramu, prevrelog, ali ne ispraznog patosa” (Foretić, 1989: 261). Upravo u atributima koje joj pripisuje Foretić počiva novost ove drame koja će biti značajna za analizu izvedbe povijesti koja slijedi. Igra žanrom (podnaslov drame je „kazališna freska”) te ontološkim razinama, okvirima teatra, teatralizacija svakodnevice, prostora crkve, fresaka, uvođenje lika glumca, hiromanta, s jedne strane i postavljanje obitelji u centar pažnje dramske radnje i, napose, njezina kontekstualizacija u turbulentno, *tragično* (Георгиевски, 1996: 250) doba nacionalne povijesti s druge strane – sve su to vjerojatno i moguće opasnosti koje mogu režiju odvesti u krivom smjeru, što se, prema Mazovoj, dogodilo s kumanovskom režijom Stankovskog, koja je zašla u melodramu (2003: 137).

Dramska je radnja smještena u 1878. godinu, kao jednu od značajnijih (često označavanu i kao jednu od *sudbonosnih* ili *tragičnih*) godina za makedonsku (političku) povijest, ali i za političku povijest Balkana jer je riječ o trenutku kada izbija makedonsko pitanje. Naime, ono se otvara početkom 1878. godine kada su na Berlinskom kongresu (od 13. lipnja do 13. srpnja) revidirani zaključci Sanstefanskog mira sklopljenog 3. ožujka 1878. nakon Rusko-turskog rata. Sanstefanskim mirom, osim što Rumunjska, Srbija i Crna Gora dobivaju nezavisnost, Bugarska, još uvijek pod turskim vazalstvom, ali pod zaštitom Rusije, širi granice te se prostire od Ohrida na zapadu do Crnog mora na istoku, od Dunava na sjeveru do Egejskog mora na jugu. No, revizijom dogovora na Berlinskom kongresu, na štetu Bugarske, čitava pokrajina Makedonija se vraća pod vlast Osmanskog carstva. Ovom godinom, primjećuje Jan Rychlík² u svojoj povijesti Makedonije, služeći se metaforom kao i Stefanovski u drami, počinje borba za pridobivanje „makedonskih duša” („makedonských duší”)

²U ovom pregledu makedonske povijesti razdoblju oko 1878. godine se daje najviše pažnje, što opet upućuje na ono što bismo mogli nazvati *izvedbom povijesti* u ranije spomenutom Burkeovom smislu riječi. Naime, u drugoj knjizi trotomne *Povijesti makedonskog naroda* (Апостолски et al: 1969.) Sanstefanskom miru i Berlinskom kongresu posvećeno je jedno *potpoglavlje* u kojem je na par stranica obrađeno pitanje Sanstefanskog mira i Berlinskog dogovora, a u novijem projektu Instituta (Ченперанов, ur, 2008.) ovom je problemu posvećeno tek pola stranice.

(Rychlík, 2003: 109) između bugarske, grčke i srpske strane. Upravo je takva rastrganost tog prostora *između* (mogli bismo u duhu balkanizma reći, Balkana u malom) problematizirana u drami Stefanovskog kao vječno aktualna, velika nacionalna priča. Vjerojatno zbog toga (i zbog umetnute predstave koju izvodi hiromant Angele), Georgievski u ovoj drami prepoznaje utjecaje političkog kazališta (Георгиевски, 1996: 251) te ističe specifični odnos prema povijesti, naglašeniji nego u *Divljem mesu*: „Kritički se odnosi prema nacionalnim idealima, iskušava ljudske vrijednosti i iz povijesti izvlači njezinu mračnu dimenziju.” (Георгиевски, 1996: 251).

U duhu uvodnih pojašnjenja stanja historiografije u drugoj polovici XX. stoljeća, moglo bi se reći da je ovdje riječ o prokazivanju *povijesnih rana*, ako ovu sintagmu prihvatimo u smislu kako je shvaća njezin tvorac, povjesničar vezan uz postkolonijalnu teoriju, Dipesh Chakrabarty. Naime, pojam povijesne *rane* (*historical wounds*) Chakrabarty (2007.) uvodi u radu čiji naslov već upućuje na djelomičnu opravdanost njegova citiranja u ovom kontekstu: *Povijest i politika priznanja* (*History and the politics of recognition*). Pod navedenim pojmom, proizašlim iz njegova čitanja koncepta „politike priznavanja” Charlesa Taylora, on razumije specifičnu „mješavinu povijesti i pamćenja” (Chakrabarty, 2007: 77). Govoriti i osvijestiti činjenicu o *povijesnim ranama* u određenoj zajednici (u postkolonijalnom kontekstu autor referira na multikulturalne državne zajednice dekolonizirane tijekom XX. stoljeća), znak je nadolazećeg „oporavka”, smatra autor. Navodeći primjer prisilnog oduzimanja aboridžinske djece roditeljima od strane australskih kolonijalnih vlasti (koji djelomice podsjeća na primjer makedonske djece izbjeglica o čemu će biti riječ u sljedećoj interpretaciji), Chakrabarty pojašnjava da *povijesne rane* nisu isto što i povijesne istine (tj. činjenice) jer se ne mogu potvrditi kao predmet historiografije, ali su njihov rezultat te su uz njih povezane (isto: 78). Ostale su karakteristike pripisane ovom pojmu i njegova dijalogičnost i činjenica da *povijesne rane* nisu trajne formacije. Naravno, sumnjičavost prema ovom konceptu je opravdana, nije li riječ zapravo o traumama? Koncept povijesnih rana ovdje uplićem (iako ga ne smatram dominantnim za primjer ove drame) jer se u njemu ističe princip dijalogičnosti između dviju suprotstavljenih strana, što pretpostavlja rezultat međusobnog priznavanja. No, u slučaju makedonske povijesti koja se u ovoj drami izvodi, i konkretne povijesne rane, tj. traume 1878. godine, do dijalogičnosti ne dolazi ni tijekom XX. stoljeća pa ni početkom XXI, a time ni do međusobnog priznavanja pa je odnos između subjekata, tj. zavađenih strana koje prividno pokušavaju u drami „dijalogizirati”, što im nikako ne uspijeva

jer svatko izgovara monološki vlastitu *veliku priču*, i danas ostao neriješen. Tako makedonsko pitanje ne dobiva svoj odgovor, tj. konačno rješenje.

Opet, polazeći od obitelji i obiteljskih odnosa, Stefanovski u prvi plan postavlja priču o sukobu između braće, tj. između dva para braće. U prvom su planu braća Evto i Mihajlo, koji žive u manastirskim konacima, a kojima jednog dana Grk Kir Panajotis nalaže da u manastiru (u kojem je njihov otac bio protojerej) vapnom prekriju stare freske, kako bi grčka pravoslavna crkva (koja dobiva vlast nad manastirom od turskih vlasti) mogla oslikati vlastite freske za *nove potrebe*. Evto nevoljko pristaje izvršiti zadatak, strepeći za vlastitu egzistenciju te egzistenciju žene Rajne i njihova sina Boge, no Mihajlo odbija. U drugom je planu priča o druga dva brata (čijim sukobom u manastiru drama i počinje), Kire, bivšeg učitelja, a sadašnjeg lokalnog siledžije i turskog/grčkog/bugarskog poltrona te Gavrila, odmetnika za kojim tragaju vlasti. Dok se, dakle, u *Divljem mesu*, putovi braće razilaze, ali se ipak ne sukobljavaju (ta Stevo se vraća na „pravi put“ i pokušava pomoći braći), ovdje bratski odnos prelazi u krvavi sukob: Gavril se ubije, skrivajući se u mrtvačkom sanduku od Kire, kojega zatim ubiju Gavrilovi drugovi ustanici. Evto pak, prethodno dogovorivši se i davši riječ Kiri – „Око за око, брат за брат, сирење за пари“ – u manastiru nožem probada Mihajla u trbuh. Motiv bratoubojstva i bratske nesloge jedan je od dominantnih motiva u makedonskoj književnosti, motiv koji je možda najizrazitije izražen u romanu *Pirika (Pupej, 1980)* Petre. M. Andreevskog. Na ovom primjeru jasno se može vidjeti da je upravo povijest ta sila koja je dva brata razdvojila i kontekst u koji se pozicionira njihova tragična sudbina. Tako možemo motiv bratskog razdora shvatiti i kao veliku priču makedonske književnosti i kao jednu od traumatskih jezgara koje se u toj književnosti manifestiraju, a u kojima se zrcali povijesni položaj zamišljenog nacionalnog subjekta kroz povijest, tj. konstantna razdvojenost (tj. ovdje raščetvorenost) subjekta između različitih opcija (srpske, bugarske, grčke ili pak makedonske), a takva je *raščetvorenost* nacionalnog subjekta zapravo konstanta koja se odražava u makedonskom društvu i danas te je jedan od ključnih elemenata makedonskog pitanja u užem kontekstu. U *Letu u mjestu* upravo je o takvoj situaciji riječ.

Nakon spomenutog Berlinskog kongresa i povratka Makedonije pod osmansku vlast, počelo je međusobno natjecanje triju propagandi na području osmanske pokrajine Makedonije – bugarske, grčke i srpske. Takve se tendencije vide u popisima stanovništva koje navodi Rychlík kako bi pokazao kako se nakon 1878. godine prostor Makedonije našao na meti ovih triju susjednih država: svaka interesna strana od 1889. do 1905.

sastavlja svoj popis stanovništva i u svakom od tih popisa većinu populacije čini onaj narod koji je popis sastavljao³. Godina 1878. svakako stoji kao ključna godina u makedonskoj (i široj balkanskoj) povijesti te je stoga ovaj tekst Stefanovskog značajan za izvedbu povijesti, osobito uzme li se u obzir još i sljedeća Rychlíkova primjedba:

„Istina je da su, s gledišta vlastita razvoja, Slaveni u Makedoniji bili mnogo bliži Bugarskoj, nego Srbiji. Ohridski metropolit je do ukinuća arhibiskupije u 18. stoljeću uvijek nosio titulu bugarskih teritorija, a slavensko stanovništvo u Makedoniji bilo je u srednjem vijeku i u doma osmanske vlasti sve do polovice 19. stoljeća označavano kao bugarsko (*u svakom je slučaju problem u tome da takva stara srednjovjekovna narodnost nije bila identična s modernim konceptom nacije*).” (Rychlík, 2003: 108; istaknuo I.B).⁴

Tri su propagande u drami izražene kroz tri lika – Kir Panajotis predstavnik je grčke, pop Velkov bugarske, a Ostojić srpske političke propagande, dok je vladajuća politička sila prisutna u liku Kajmakama. Kad bi se za svakog od ovih likova izradila aktantska shema, strelica žudnje za svakoga od njih bila bi usmjerena prema posebnom objektu – Panajotisov je cilj uvesti grčku crkvenu vlast, Velkovljević je cilj pronaći bogatstvo u zlatu koje se skriva u ikonama u manastiru, a Ostojićev je cilj širiti srpsku propagandu putem školstva. No, međusobno si sva trojica mrse račune, dok Kajmakam ubire korist od mita koji prima od svake strane te se u njegovu stavu odražava stav osmanske vlasti: „Се додека јас ебам не ми е гајле кој ги држи за рака и кој им пее под пенџер на тие кои ги ебам. Империјата не се меша во боговите. (...) Правите што сакајте. Само немојте царот да го пцуете.” (Stefanovski, 2002: 164). U dijalogu

³ Ni bugarski ni srpski popis ne navodi broj Makedonskih Slavena, nego broj ide u korist srpske, tj. bugarske populacije. No, grčki popis iz 1889. navodi kako je treća po brojnosti populacija Makedonskih Slavena, a jedini neutralni popis, onaj koji je načinio njemački istraživač K. Oestereich, navodi da apsolutnu većinu u Makedoniji čini populacija Makedonskih Slavena, a zatim slijede Albanci, Turci i Grci. Rychlík zaključuje kako su podaci potpuno neupotrebljivi jer je jasna i očita njihova politiziranost. (Rychlík, 2003: 107). Jedini zaključak koji se može izvući iz različitih podataka koje autor još navodi jest da je većinu činilo slavensko stanovništvo.

⁴ Upravo je napomena u zagradama od ključne važnosti za autora koji dalje tvrdi da su 1878. godina i Berlinski kongres točka u kojoj je došlo do pravog preokreta jer smatra da bi se, u protivnom, na prostoru koji je Sanstefanskim mirom dobila Bugarska formirala bugarska nacija te da je ostanak Makedonije izvan Bugarskih granica odveo prema drukčijem razvoju događaja (isto: 109). To je, vjerujem, za makedonsku historiografiju jedno od spornih mjesta u ovoj knjizi, no, ipak ističe važnost spomenute godine za daljnji razvoj događaja na tim prostorima.

Velkova i Ostojića izražen je povijesni sukob između dviju sukobljenih strana:

„ВЕЛКОВ: Вие зборувате како да сум стрвинар. Какво капарење. Не се капари свое! Ова се мои души. Вие сте власт, секоја чест, ова е ваша држава, но наш народ. (Гледа во Остоиќ.) Што ме гледате така? Го правам она што ми го налага мојата вера, мојот ум, моето срце (...) Јас само го заштитувам она што веќе никој не го чува. Имам илјадагодишно право на тоа. Не сум вчерашен. Не сум случајно овде! (На Остиќ.) Што ме гледате така?“ (isto: 164).

U Velkovljevoj se replici prepoznaje diskurz koji ogoljuje Anderson svojim viđenjem nacije kao izmišljene zajednice. Velkov nije slučajno na tom prostoru, Anderson će reći: „Magija nacionalizma pretvara slučajnost u sudbinu“ (Anderson, 1990: 21). On iz pozicije nacije koja se formirala kao moderni politički subjekt, tj. Andersonovim riječima, zamišljene zajednice koja „ima pravo na autonomno mjesto u bratstvu ravnopravnih“ (isto), vrši pohod na prostor na kojem se takav moderni politički subjekt još uvijek nije formirao (i neće se konačno formirati sve do kraja prve polovice XX. stoljeća), na takav sveti prostor na koji *polaze tisućljetno pravo*, koje mu poriče Ostojić, onaj koji ga gleda i čiji pogled na sebi Velkov osjeća. Ostojić pak svoj cilj iznosi predstavljajući se Evtu i Mihajlu kao istraživač koji se bavi poviješću i tražeći od njih manastirske knjige koje Mihajlo ne dopušta da se iznesu iz kuće: „Ги има во нив сите наши имиња.“ (Стефановски, 2002: 176).

Kontekst u kojem se *Let u mjestu* kao tekst i kao predstava pojavljuje, početak osamdesetih godina prošloga stoljeća, vrijeme je u kojem se makedonsko pitanje već prilično *zacementiralo*, tj. od uspostavljanja makedonske države u sklopu Jugoslavije do osamdesetih godina, ovo je nacionalno pitanje, iako često aktualizirano, uglavnom stavljeno u stanje mirovanja. Godina 1878. i njezine obljetnice, naročito u Bugarskoj, svako su desetljeće povlačile i problem odnosa između Bugarske i Makedonije, tj. Jugoslavije⁵. Upravo memorijske godine (1948, 1958, 1968, 1978.)

⁵ Za Rychlíka je ovo pitanje središnje u periodu između 1944. i 1991, za razliku od makedonske povijesti iz 2008. Čepreganova i suradnika, i on mu posvećuje veći dio poglavlja. Politički značajnu ulogu u bugarsko-jugoslavenskom odnosu je igrao Sovjetski Savez. Primjerice, 1948. bila je godina u kojoj je odnos između dviju strana zhladio povodom Rezolucije Informbiroa, 1958. u Bugarskoj su Enčo Stajkov i Dimitar Ganev sastavili deset teza o makedonskom pitanju kojima se niječe i postojanje makedonskog naroda uopće, iako je iste godine bugarski marksistički ideolog, akademik Todor Pavlov iznio stav da je nemoguće poreći da se u Makedoniji razvio makedonski narod s vlastitom književnošću. Sljedeće je obljetnice, 1968. godine, opet zhladio odnos (i zbog jugoslavenskog neodobravanja agresije

Rychlík navodi kao godine koje je obilježilo napredovanje ili nazadovanje u tim odnosima. Uzmemo li da su tijekom druge polovice XX. stoljeća interesne strane kojih se makedonsko pitanje tiče, Bugarska, Grčka i Srbija (što se u dramskom tekstu jasno ističe kroz odnose među likovima), značajno je da je tijekom tih četrdesetak godina jugoslavenskog razdoblja jedina konstantno aktualizirana strana makedonskog pitanja bila ona koja se ticala bugarsko-makedonskih odnosa pa je odnos između Bugarske i Makedonije čitavo vrijeme potenciran⁶. S druge strane, odnos prema Grčkoj bio je stavljen u pozadinu nakon građanskog rata u Grčkoj, a s treće strane, odnos prema Srbiji, tj. srpski interesi u rješavanju makedonskog pitanja bili su takoreći *ugušeni*, tj. potisnuti politikom KPJ, Rychlíkovim riječima, mladi je makedonski narod trebao i imao zaštitu Jugoslavije i od „velikosrpskog šovinizma” koji Makedoniju nije priznavao (Rychlík, Kouba, 2003: 231). Stoga, kontekstualizacija ovog teksta u vrijeme i prostor njegova nastanka i (javne) izvedbe svakako čini vidljivima i one silnice što povezuju kazalište s političkim kontekstom vlastita okruženja. Dakle, između vremena fikcionalne radnje (1878.) i vremena nastanka teksta (1982.) mreža značenja što se formira tvori prostor izvedbe povijesti kao političkog (i političnog) komentara, a svako novo vrijeme izvedbe komada uspostavlja uvijek iznova nove značenjske odnose između teksta, vremena fikcionalne radnje i vremena izvedbe, tj. prezenta izvedbe.

Politička (pa i kulturna) povijest i odnosi s trima susjednim narodima, izravno upletenima u *čvor makedonskog pitanja*, zrcale se u umetnutim izvedbama hiromanta Angela. Zato je, nakon društveno-političkih pitanja aktualiziranih ovim tekstom i konteksta zbivanja 1878. godine i nakon nje,

SSSR-a na Čehoslovačku). Na stotu pak je obljetnicu 1978. godine Bugarska akademija znanosti i umjetnosti (BANU) objavila zbornik *Makedonija. Zbornik dokumenata i materijala (Македонија. Сборник от документи и материјали)* u kojem je objavljena brojna dokumentacija o Makedoniji do 1940. godine, a Institut za bugarski jezik pri BANU objavio dokument *Jedinstvo bugarskog jezika u prošlosti i danas (Единството на българския език в миналото и днес)* u kojem se makedonski standardni jezik tretira kao „pismeno-regionalna norma bugarskog jezika u SR Makedoniji” (vidjeti digitalno izdanje dokumenta na: <http://www.promacedonia.org/bugarash/ed/index.html>) što je ostao stav bugarske znanosti i politike sve do danas.

⁶Dok, s jedne strane, Rychlík nudi politički pregled razvoja situacije (vidjeti gornju bilješku!), s druge strane svoju analizu podupire i uvidom u socijalno stanje u makedonskom i bugarskom društvu koje je igralo značajnu ulogu u tom odnosu – njegov je stav, naime, da su bolja kvaliteta i viši standard života u S.R. Makedoniji (što od kraja pedesetih uključuje i mogućnosti putovanja i odlaska na rad u inozemstvo) od onog u Bugarskoj Todora Živkova odigrali svoju ulogu u procesu nestajanja privrženosti prema bugarskoj naciji (osobito sa starijom generacijom) (isto: 235)

metateatarska dimenzija ove drame sljedeća značajna točka u analizi izvedbe povijesti. Tim je više naznačena problematika važna jer je *Let u mjestu* jedan od prvih i značajnijih tekstova u kojima se uvodi postupak uokvirivanja i multipliciranja ontoloških razina. S obzirom na taj aspekt, ovaj tekst Stefanovskog možemo pribrojiti onim povijesnim dramama svedenima pod zajednički nazivnik *historiografske metadrame*.

Već se prvom pojavom Angela (mogli bismo opravdano reći i nastupom) preokreće svijet i uspostavlja okvir u kojem će se sam prezentirati i u kojem će dalje djelovati: okvir teatra. Teatralna je njegova pojava pred Kajmakamom, Ostojićem, Velkovim i Kirom u kavani, upravo u trenutku kada se, kartajući se, Ostojić i Velkov prepiru:

„(Во кафеаната влегува Ангеле. Пауза. Остоиќ и Велков седнуваат. Продолжуваат да играат карти. Ангеле носи извезената наметка, кожна патничка торба. Седнува на спротивната страна. Гледа во останатите. Вади лула, ја пали, прекрстува нозе. Останатите го погледнуваат. Тој подстанува. Лесно кимнува со глава. Пауза.)

КАЈМАКАМОТ: Кој си ти бре?” (Стефановски, 2002с: 164)

Angele je, dade se naslutiti iz načina na koji se predstavlja, putujući glumac:

„АНГЕЛЕ: Гледам кафеана. Влегов. Нема жива душа. Прашувам има ли овде луѓе. Еден старец вели нема. Има едни горе, само таму ти не смееш. И баш реков да видам со кого не смеам. (Пауза.) Ангеле, професионален артист, жонглер и хиромант. Штотуку пристигнав во вашето живописно место и полн сум со разновидни своевидни впечатоци.” (Стефановски, 2002: 165).

Iz ovoga se može zaključiti da Angele nastupa kao sljedbenik srednjovjekovnih putujućih glumaca, ovdje već spomenutih skomraha, što je i razumljivo jer upravo oni predstavljaju kontinuitet kazališne tradicije na makedonskom tlu. A sve veća sličnost s ustaljenom slikom skomraha (tj. predodžbom o njima u makedonskoj kulturi) postaje očiglednija kako radnja izmiče kraju, osobito u Angelovim točkama i njegovu odnosu prema vlasti. Kao i u *Janu Zadrogazu*, i ovdje je uočljivo kako se ističe kazališna povijest kao važan element tradicije i izvedbene dimenzije povijesti.

Prvi prostor u kojem se uokviruje lik hiromanta je kavana – *sociopetalni*⁷ javni prostor u kojem se odvija društveni, politički, ali i kazališni život. Naime, kavane u Osmanskom Carstvu bile su mjesta u kojima se odvijao društveni život grada, sekularizirao javni prostor, u kojima je prividno nestajalo klasnih i reigijskih razlika, ali u kojima je i vršen nadzor vlasti nad društvom (Yaşar, 2003: 58). Prostori su to, gofmanovski rečeno, teatralni u kojima se svatko predstavljao u svojoj ulozi, ali i u kojima se vodio pravi kazališni život, tj. priređivale su se predstave turskih kazališnih oblika *karādoza* ili *meddaha* (isto: 79-88). Prema Yaşaru, upravo su ovakve kazališne izvedbe u kavanama pridonijele *zamagljivanju granica* između različitih društvenih klasa te su društvene hijerarhijske podjele bivale privremeno (prividno!) ukidane (isto: 86). Prostor kavane u *Letu u mjestu* višestruko je obilježen – s jedne strane kao javni prostor prividne demokracije, s druge strane kao prostor vlasti (Kajmakam u kavani stalno boravi, odmara i donosi odluke) i s treće kao prostor u kojem se zrcali društvena struktura i hijerarhija (Angele nije dopušten pristup kavanskom prostoru na katu gdje su Kajmakam i njegovo društvo). U tom smislu, kavanu kao javni prostor mogli bismo protumačiti i kao svojevrsni *citat* javnih prostora i njihove funkcije u bitovskoj dramatici: kao i u prethodnom poglavlju, i ovdje možemo uputiti na karakteristike prostora u bitovskoj dramatici gdje je javni prostor najčešće označavan kao prostor vlasti.. Osim toga, usprkos zabrani i unatoč upozorenju da mu gore nije dopušten pristup, Angele baš zato i stupa u prostor koji mu je zabranjen, da vidi „s kim ne smije”, i to stoga što mu takvu slobodu daje njegov status glumca, skomraha kojem se tolerira određeni stupanj društvenog neposlušta. Konačno, iz navedenog se može zaključiti kako mu tu slobodu daje ipak i prostor kavane.

Kao što je teatralizirao prostor kavane, Angele to čini i s prostorom crkve (kada se predstavlja Evti u osmoj sceni) u kojoj Evti i Mihajlo moraju premazati freske. Crkva se, poput Alcandreove pećine, prisutnošću hiromanta pretvara u teatar, ponajprije Angelovim riječima kojima svecima

⁷ Pojam *sociopetalni prostor* ovdje koristim zbog važnosti ovog prostora u tekstu, tj. kako bi se naglasila uloga kavane i kavanske kulture (osobito u kontekstu makedonskom i, šire, osmanskom pa i svjetskom). Razlikovanje sociopetalnih i sociofugalnih prostora u psihijatriju uvodi američki psihijatar Humphry Osmond – prvim tipom prostora on naziva one prostore u kojima su ljudi okupljeni kako bi međusobno komunicirali (kao što su kavane, trgovi i td), a drugim tipom one kojima je funkcija držati ljude odvojenima, dakle u kojima izostaje interakcija (uredi, čekaonice itd) (Osmond, 1957. nav. Prema Elam, 1982: 57-58). Elam Osmondovu koncepciju primjenjuje na proksemične odnose u kazališnom prostoru (isto: 50-62, napose 57-59).

na freskama daje ulogu publike: „Фреските имаат уши. Гледај ги светциве. Молчат. Се смешкаат. Сè им е јасно.” (Стефановски, 2002: 177). Тако он hiromantski izvrcе odnos scene i gledališta: sveci uokvireni u freske i izloženi pogledu vjernika postaju zapravo gledatelji (*imaju uši, šute, smješkaју se*), a svijet vjernika koji promatraју izjednačava se s kazališnom scenom. Angele smjera ka kritici svijeta u kojem se sam nalazi i u kojem redateljsku palicu u ruci imaju silnici na vlasti i u kojem je sve izokrenuto, baš kao i odnos između svetaca i vjernika: „Какво време дојде, оди во црква – светци, излези надвор – слепци.” (isto: 177). No, kasnije dolazi do preokreta, crkva se opet pretvara u teatar, i to pod naredbom Kajmakama kako bi Angele u njoj izveo svoje točke i zabavio ga jer, iako je Angelu to manastir, Kajmakamu je ništa (isto: 188). Prostor crkve pretvara se u kazalište Angelovim dugim skokom pred Kajmakama i publiku, tj. prvom točkom koju naziva *Nenadani skok*, a koji sve prisutne iznenadi i od kojeg ustuknu. Angele na taj način uspostavlja „simboličke prostorne granične markere ili 'zgrade'” (Elam, 1982: 79) i stvara „ludički prostor”, okvir svoje predstave (jasno se tako i u didaskalijama odjeljuju iskazivačke razine) i cijepa prostor na *gledalište i prizorište* prikazujući tako „predstavljачки ugovor” (Goffman, prema Čale Feldman, 1997: 45) između sebe i publike. Nenadanost skoka je osnovna karakteristika njegovih dviju sljedećih točaka, tj. možemo govoriti o svojevrsnoj inauguraciji poetike šoka – svojim nastupom Angelov je cilj šokirati, prodrmati publiku. Tako u drugoj točki, „Prepoznavanje ludila”, Mihajla svima predstavlja kao luđaka i bivšeg zatvorenika: „Овој човек господа бил во лудница. Две години. Прво бил во затвор. Обвинет за работи против царството. Нешто политички, како обично. Таму полудел. После две години е пуштен.” (189). Njegovoj je publici, tj. publici „unutar uspostavljenog mogućeg svijeta fikcije” (Čale Feldman, 1997: 48), taj čin novost i šok, fikcija u najmanju ruku, no čitatelju (tj. *publici* na vanjskoj komunikacijskoj razini) jasno je da Angele zauzima poziciju hiromanta koji zatim Mihajla pretvara u sebe (tj. Angela) pripisujući mu činjenice iz vlastite biografije (koju je u osmoj sceni ukratko iznio u razgovoru s Mihajlom). Treći put Angele izokreće stvarnost i iluziju. Osim što u svom teatru p(r)okazuje istinu o samome sebi, publiku poučava kako prepoznati ludilo u Mihajlu (koje se vidi u njegovim očima, držanju itd.) i odmah priznaje da o Mihajlu ne zna ništa te prokazuje svoju opsjenu prozivajući publiku što je olako povjerovala u neistine: „Никогаш не го испитуваат оној кој ги шири обвиненијата, туку само оној на кој се тие однесуваат.” (Стефановски, 2002: 189). Odražava se u tome njegov stav otprije (iz kavane i iz prvog

pojavljivanja u crkvi) da je sudbina anonimne individue u tuđim rukama: nismo onakvi kakvima se predstavljamo, nego smo onakvi kakvima nas predstavljaju drugi.

Sljedećom točkom, *Dedikar Ikaral*, Angele uprizoruje tzv. *istinitu* verziju mita o Dedalu i Ikaru spajajući likove oca i sina u jedno, tvrdeći da je neistinu o njima proširio „*Leonardo Živinči*” na skupu u San Stefanu, te da će on svoje znanstveno otkriće o Dedikaru Ikaralu predstaviti na Berlinskom kongresu. No, niti jedna od njegovih točaka ne zadovoljava očekivanja publike, tj. Kajmakama: „Јас ништо не разбрав. (...) Мене ништо не ми е смешно. А и ним. Малку посмешно. Знаеш некои магии. Нешто со топчиња, низ нос, низ уши.” (Стефановски, 2002: 190) jer pogrešno shvaća ne samo Angelovu predstavu nego i sam koncept njegova kazališta. Kajmakam u kazalištu vidi samo zabavnu funkciju, dok Angele, izokrećući perspektive u kazalištu želi vidjeti moć izokretanja, odnosno moć iluzije koja može promijeniti stvarnost, svoj okvir, utjecati na nj. Tek u trenutku kad preuzima ulogu opsjenara i pristaje na ugovor s publikom prema kojem je on ovdje samo zato da je zabavi te, s tom namjerom, poseže u šušir za golubom Pantom, postiže pravi efekt – publika se smije, ali se smije njegovoj nesreći jer Angele iz šušira izvlači mrtvog goluba. Konačno se kazalište ipak potvrđuje kao zrcalo publike, istina se ipak otkriva u činu smijeha tragediji, tj. neuspjeloj izvedbi, a glumac izlazi iz uloge, ukida rascjep između prizorišta i gledališta prelazeći rampu, rušeći četvrti zid i sam publici razotkriva istinolikost svojih točaka priznajući da je on zapravo taj na kojega se odnosi prva točka i da ga je Kajmakam pijan poslao u zatvor. Ponovni obrat – Angele shvaća da je moć teatra slaba: „Требаше веднаш ножот. Со магии не се убива” (isto: 191), magijama se ne ubija, niti se išta mijenja. Izvan okrilja iluzije, koju ionako ciljana publika ne shvaća, Angele djeluje politički subverzivno – psuje majku caru, velikom veziru i čitavoj carskoj Porti čime sam sebi presuđuje – Kajmakam ispaljuje u nj tri hica. Prisjetimo li se opet već spomenute freske *Ruganje Kristu* na kojoj su prikazani srednjovjekovni skomrasi, jasna će biti linija koju slijedi Angele – kao što su se njegovi prethodnici po zanatu opirali i rugali (crkvenoj) vlasti, tako i Angele, nastavljajući time i potvrđujući vječni kritičarski i subverzivni položaj kazališne umjetnosti. A činom je pogubljenja izvršen ponovni preokret – ovoga se puta prostor kazališta preobražava u prostor gubilišta, no između ta dva pojma granica je ionako prilično kliska i lako premostiva. U tom iskliznuću iz jedne, kazališne izvedbene prakse, u drugu, izvedbenu praksu tradicije smrtne kazne, otvara se paralela između kazališta i gubilišta, odnos koji se stapa u

(staroslavenskom i srpskom) pojmu *pozorišta*⁸. Tako se u ovom primjeru potvrđuje postupak teatra u teatru kao oruđe „kojim će kazalište otvoreno tematizirati zakonitost po kojoj maska (a onda i svako predstavljačko preuzimanje lažnog identiteta) pruža slobodu za istinu i društvenim normama prigušenu autentičnu čovjekovu prirodu, ali i svoju svijest da upravo zbog te zakonitosti može biti i ideološki opasno.” (Čale Feldman, 1997: 102).

Usporedbom dviju Angelovih točaka zamjetljiva je razlika između dviju izvedbi – prva je o Angelovoj sudbini, dakle privatna priča, a druga točka kroz mit izvodi nacionalnu, makedonsku sudbinu. Izvode se tako dvije povijesti – privatna i kolektivna i zrcale se jedna u drugoj. Dedičar Ikaral, nakon što se srušio u „neku zemlju Makedoniju” („филян филиан земја Македонија”), protiv topovske kugle svezane mu za nogu nije mogao ništa jer mu je viknula na jezicima triju sila (engleskom, francuskom i njemačkom) da ima diplomatski imunitet: „И така денес Дедиčар Икарал шета низ светот, се кара со ђулето и гледа како му се суши крилото.” (isto: 190). Ovom se rečenicom uspostavlja odnos ne samo prema vremenu fikcionalne radnje, nego i prema vremenu izvedbe, upućujući time na vlastiti kontekst u kojem se prepirka između Dedičara i njegove đule nije okončala, tj. situaciju u kojoj se povijesno pitanje nije riješilo te ono i dalje ovisi o drugim, svjetskim političkim silama. Tako izvedbe *Leta u mjestu*, primjerice one novijih datuma (2005. ili 2012.) prizivaju novo čitanje političkih odnosa između novostvorenih država (osobito nakon ratova devedesetih godina) i komentar političkog položaja Makedonije u odnosu prema njezinim susjednim državama. Na makedonsko pitanje, dakle, još uvijek, pa ni u XXI. stoljeću ne nazire se odgovor.

Osobito je značajan i prostor crkve kao mjesto koje se tijekom drame iz svetišta transformira u teatar i gubilište. Prema Carlsonu, crkva ili svetište najbliži je prostor kazališnom prostoru, s obzirom na to da utjelovljuje susret sekularnog štovatelja (*secular celebrant*) sa svetim štovanim (*secular celebrated*), s tom razlikom što je sveto ipak samo duhovno i simbolički prisutno, ne i prostorno, kao što izvođač u kazalištu mora biti. (Carlson,

⁸ U hrvatskom jeziku, kao ni u makedonskom, ta se (sudbonosna i ironična) podudarnost između pojmova ne da uočiti, no ona se može pojasniti poslušimo li se srpskom riječju *pozorište* koja u staroslavenskom jeziku (*pozoriče*) ima dvojako značenje: s jedne strane, to je kazalište, a s druge gubilište ili mjesto sramoćenja (Bojanin, 2005: 57-260). Bojanin, navodeći odlomak iz Teodosijeva *Žitija Svetog Save* u kojem je opisano *pozorište* na vrhu grada Proseka, srednjovjekovnog bugarskog sevastokratora Streza, zaključuje da „pozorište, i onda kada je označavalo mesto samog gubilišta – „sudišta”, nije izgubilo svoje osnovno obeležje i funkciju.” (isto: 260).

1989: 129). Taj prostor, „ispunjen gledaočevim fantazmima” (Ibersfeld, 1982: 138), za Georgievskog predstavlja metaforu Makedonije – ugroženost manastira predstavlja ugroženost nacionalnog prostora (Георгиевски, 1996: 252). Prostor crkve od početka drame (susret Kire i Gavrila) formira se kao noraovsko *mjesto pamćenja*, u kojem se odvija „igra pamćenja i povijesti, interakcija dvaju čimbenika koja rezultira njihovom uzajamnom preuvjetovanošću” (Nora, 2006: 37). U manastiru se isprepliće osobna i obiteljska povijest s poviješću kolektiva, ta svi su likovi vezani uz manastir. Riječima Mihajla:

„Тие фрески се изменили со неговата крв. (...) Во тој манастир сум крстен. Во тој манастир родителите ми се венчани. Во тој манастир се пани сите што ми умреле. Како тоа да го мачкам. (...) Утре ќе бараат да се премачкаме самите.” (Стефановски, 2002: 167-168).

Mjesta pamćenja upravo su takvi „mješanци, hibridi i mutanti, čvrsti spletovi života i smrti, vremena i vječnosti, spirala kolektivnog i individualnog, prozaičnog i svetog, stalnog i promjenjivog” (Nora, 2006: 37). Noraove riječi kao da se potvrđuju u svakom svom smislu kroz simboličko uspostavljanje prostora manastira u drami – u tom prostoru njegova je povijest prisutna u kamenu, ono je spomenik koji ima *biografiju* usko vezanu uz život zajednice, a život svakog člana zajednice upisan je u taj kamen (manastirske knjige koje traži Ostojić pisani su trag prošlosti zajednice). Taj je odnos potenciran na kraju jedanaeste scene: nakon što Kajmakam ubije Angela, naređuje Mihajlu da pred njim sa zida ostruže fresku Bogorodice, no: „Ова не се лупи. Ова не е слој боја. Ова е сид. Сликано е на влажен малтер. Сидот се исушил, ја впил бојата. Ова е се едно. Цврст сид. Сликата е внатре, како и надвор. Се е едно” (Стефановски, 2002: 191). Freske tako postaju znakovi uspostavljanja identiteta u sceni Mihajlova ludila tijekom koje, pred svojom publikom (sada Mihajlo preuzima ulogu izvođača) baca kreč sebi u lice, umjesto na fresku Bogorodice i, otkrivajući palimpsestnost fresaka, *ogoljuje* sebe sama:

„А ако под овие фрески има други? А под нив други? А под нив други? Каде се вистинските? Кои се моите? (*Го гледа своето палто.*) Под ова има друго. (*Го соблекува.*) А под ова? (*Ја соблекува кошулата.*) А под неа? (*Останува гол до појас. Ја фаќа кожата.*) Под неа? Што има? Каде е Михајло? (*Се соблекува гол. Плаче.*)” (isto: 192).

Mihajlo tim činom ukazuje na umnoženost slojeva fresaka, mogli bismo reći slojeva pamćenja, na zidovima manastira, a time se razaznaje i

mehanizam povijesti slojevi koje prekrivaju i skrivaju jedan drugoga. Isti princip ističe i Angele – princip premazivanja gradova, država, naroda i zakon pasivnosti – „Ne buni se. Ne psuj cara”. Simboličnost fresaka stupa u prvi plan već u podnaslovu drame *Kazališna freska* čime se uspostavlja odnos sličnosti između freske i kazališta, odnos koji uspostavlja Angele spomenutim obrtanjem perspektive scene (svijeta) i gledališta (fresaka, tj. svetaca), a koji se zatim uspostavlja i u Mihajlovoj samrtnoj halucinaciji – posljednjem činu transformacije prostora manastira u prostor teatra. U posljednjoj sceni Evto Mihajlu zabija nož u trbuh, potvrđujući i zatvarajući tako krug bratoubilačkog narativa, čime se otvara teatarski halucinantni okvir unutar kojega se scena pretvara u fresku blagovještenja, iz koje izlazi Sultana u natprirodnoj veličini. Mihajlo je jedini gledatelj umetnute predstave vlastite halucinacije (Evto ne vidi ništa od toga, ali je ipak dio scene jer u njega gleda Sultana) u kojoj Sultana ponavlja svoju repliku koju je ponavljala tijekom drame:

„Бев на свадба. Имаше турли, турли јадења и пијачки и зурли и тапани и веселба до три дена. И на третиот ден си тргнав назад дома и за вас зедов манџи и слатки едночудо да ви донесам. Арно ама, овде, пред прагот, ме подбраа бесни кучиња, држ не давај, сè ми истурија во јазот, во калта. Простете ми, ништо не ви донесов.” (Isto: 207)

Sultanina parabola usmeno je kodirana, njezin je to pokušaj da „simboličkim jezikom usmenosti prenese svoje iskustvo” (Аврамовска, 2004: 299). Iako ponavljana tijekom drame nekoliko puta, njezina *publika* (obitelj) nije ju razumjela, tek u trenutku svoje smrti Mihajlo shvaća Sultaninu poruku umetnutu u okvir *kazališne freske* kao parabolu o vječnom ponavljanju priče o bijesnim psima koji uvijek, baš ovdje pred pragom, sve unište i bace u jarak, u blato. Jasno je, i ovdje lik majke biva folklorno obilježen, a njezin je diskurz dominantno usmenopoetički, no to nije obilježje Rajne. Ipak, znakovita je Foretićeva zabilješka⁹ uz Rajnin lik u zagrebačkoj predstavi: „mlada Rajna, izgubivši muža, djevera, ponižena kao žena, s unakaženim djetetom, sjeda na ono isto mjesto, i u isti položaj, kako je do smrti sjedila stara Sultana, vadi njezinu lulu i resignirano se zapilji preda se, izvrsno naznačujući da se muka, što se kuha u čovjeku i

⁹ Foretić ističe i u skopskoj predstavi iz 1982. upravo scenu vezanu uz lik majke, tj. trenutak Sultanine smrti: „Sjedeći prekrštenih nogu, sasvim uredno odjevena i očešljana, spremna da umre, ona vadi iz njedara ogledalce, primiče ga ustima i, vidjevši da se ono više ne magli, sama sebi rukom sklapa kapke, ostajući i dalje u sjedećem položaju.” (Foretić, 1989: 260).

svakodnevna patnja kojoj je izložena, nastavljaју”. (Foretić, 1989: 262), pri čemu dodaje kako bi je Stefanovski trebao ugraditi u tekst kao didaskaliju. U toj sceni u predstavi dodatno je naglašen neprekinuti ciklus ponavljanja Sultanine priče, kao zrcalni odraz ponavljanja povijesti. Neprestano uokvirivanje u drami možda je najočiglednije najavljeno i naznačeno upravo, opet, u usmenopoetičkom ključu, tj. u rekurzivnoj sentenci što je izgovara Kiro: „Си бил еден поп, си имал едно куче, кучето му умрело, му направил споменик на поменикот пишувано, си бил еден поп, си имал едно куче, кучето му умрело, му направил споменик, на споменикот му пишувано...”, dok га Ostojić nadopunjava riječima: „си бил еден Киро, добил „благодeјание”, бил српски учитељ, била српско-турска војна, турците го заробиле, сега е турски џандар.” (Stefanovski, 2002: 181). Bezdanom, tzv. *mise en abyme* strukturom ne samo да се најављује низ уметнутих игара Angelovih i Mihajlov teatar uokviren u freski nego се и указује на истинитост uokvirenog садржаја јер Ostojićев завршетак sentence upravo је изријек истине о Kirinoј прошлости. Umetanje, uokvirivanje Kirine biografije u vrtlog bezdane strukture ujedno i propituje tu mogućnost utvrđivanja *istine* identiteta, а и повјести. U vrtlogu те bezdanosti Kirina biografija се умнажа и preslikava на друге (Evtinu) unaprijed problematizirajući, gotovo poništavajući Angelovu i Mihajlovu, те zrcaleći već prisutnu misao u makedonskoј književnosti да makedonska povijest poznaje samo izdajnike. No, из ponešto помјерене перспективе, не одражава ли се бесkonačnim nizaњем uokvirenih prikazbi vlastitih priča о *svoјој* повјести, svome identitetu upravo она neodлуčnost konstituiranja čvrste i nepokolebljive повјесне истине о utemeljenju и uopće mogućности vjerne izvedbe нечега што је измишљена и zamiшљена konstrukcija kakva је nacionalna povijest? Svaka се од uokvirenih struktura u tekstu, од Kirine i Ostojićeve sentence до Angelovih točaka и, konačno, Mihajlove halucinacije pokušava interpretacijski probiti до ruba teksta и njegova početka – naslova *Let u mjestu*. Izvedba Angelove točke о Dedikaru Ikaralu autoreferencijalna је изvedba metafore naslova и njezino pojašnjenje. A naslovnu simboličnu sintagmu тумачит ће Stardelov као metaforu slobode што otkrива „epsku борбу Makedonca” и njegovu „egzistencijalnu и повјесну dramu” (Старделов, 1990: 413) те даље suprotstavljajući naslovnoj metafori „princip puzanja” (isto: 419) који се provлачи кроз све три прве drame Stefanovskog.

Literatura:

- Anderson, Benedict. 1990. *Nacija, zamišljena zajednica: Razmišljanja o porijeklu i širenju nacionalizma*, Zagreb. Školska knjiga.
- Апостолски, Михаило (ur). 1969. *Историја на македонскиот народ. Книга втора: Од почетокот на XIX век до крајот на Првата светска војна*, Скопје. Институт за национална историја, Нова Македонија.
- Аврамовска, Наташа. 2004. *Во вителот на дереализацијата: Дуплото дно на македонската драма*. Скопје. Култура.
- Čale Feldman, Lada. 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb. Naklada MD, Matica hrvatska.
- Chakrabarty, Dipesh. 2007. *History and the politics of recognition*. U: K. Jenkins, S. Morgan, A. Munslow (ur). *Manifestos for History*, New York. Routledge. 77-87.
- Carlson, Marvin. 1989. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca, New York. Cornell University Press.
- Elam, Keir. 2002. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York. Routledge.
- Foretić, Dalibor. 1989. *Nova drama*. Novi Sad. Sterijino pozorje.
- Frndić, Nasko. 1983. *Slojevitа metaforа*. Borba, 10. ožujka 1983.
- Георгиевски, Христо. 1996. *Историја и поетика на македонската драма*. Скопје. Матица македонска.
- Grgičević, Maја. 1983. *Teatralizacija ambijenta*. Večernji list. 8. ožujka 1983.
- Бојанин, Станоје. 2005. *Забаве и светковине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века*. Београд. Историјски институт.
- Мазова, Лилјана. 2003. *ТОЈ и ТИЕ. Театарски сложували*. Скопје. Факултет за драмски уметности.
- Rychlík, Jan. Kouba, Miroslav. 2003. *Dějiny Makedonie*. Praha. Lidové noviny.
- Стефановски, Горан. 2002. *Собрани драми: книга прва*, Скопје. Табернакул.
- Nora, Pierre. 2006. *Između Pamćenja i Historije. Problematika mjesta*. U: M. Brkljačić, S. Prlenda (ur). *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb. Golden marketing, Tehnička knjiga. 21-44.
- Ibersfeld, An. 1982. *Čitanje pozorišta*. Beograd. GRO Kultura.
- Yaşar, Ahmet. 2003. *The Coffeehouses in Early Modern Istanbul: Public Space, Sociability and Surveillance*. Istanbul: Boğaziçi University. URL: <http://www.fatih.edu.tr/~ayasar/Yayinlarim/MA%20THESIS.pdf> (pristupljeno 12. kolovoza 2012.)