

ДРАМАТА КАКО СЦЕНСКА МЕТАФОРА

Катерина Петровска-Кузманова

Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје, Македонија

Key words: drama, theatre, scene, avantgarde drama, grotesque

Summary: In this article the author writes about the circumstances in Macedonian drama and theatre in the seventies of the twentieth century with particular reference to the work of Branko Pendovski. He uses mythical and archetypal symbolism to depict reality in a way that corresponds to the developments in European drama, such as existentialism, epic theatre and tragic farce. Such an approach to dramatic material makes Branko Pendovski a prominent figure in Macedonian literature. In his plays he favours a deliberate approach to all elements that make up the play and their integration into a complete system.

Голем број на истражувачи сметаат дека театарската сцена сè до појавата на Антонен Арто и неговата книга „Театарот и неговиот двојник“ била потчинета на зборот, но од тој миг оваа доминација била разнишана. Со цел точно да ја опрдели улогата на Арто во развојот на современиот театар А. Франк ќе забележи „Арто е повеќе влијание одошто присуство, повеќе присутност одошто дело.“ (според: Selenić, 1971: 176) Значењето на Арто е во тоа што, по појавата на „Театарот и неговиот двојник“ не се појавил автор, кој на еден или друг начин не се влијаел од неговото дело. Оваа книга претставува задолжително четиво на авангардните творци што го одбележаа минатиот век во театарската уметност. Но, Арто животната и театарската сцена ја напушта со доза на горчина за што сведочат и неговите зборови: „Една од моите први улоги во театарот беше улогата на човек кој се појавува во последната сцена на еден невкусен, сладникав, тромав, празникав, драматичен, претрупан чин и зборува со модулирачки глас: - Дали можам да влезам? – по што се спушта завесата.“ (според: Miošinić, 21) Но, од педесеттите години наваму театарската сцена доживува големи промени базирани токму врз неговите погледи. Во втората половина на дваесеттиот век скоро и да не се појавил театарски правец, кој не ја

следел неговата вљубеност во спонтаноста и слободата што се бара не само за авторот туку и за публиката. Затоа, можеме да кажеме дека Арто стои како звезда-водилка што го осветлува патот на генерациите театарски творци, сублимирајќи ја вредноста на секој визионер чие чувство за идеалното го надминува чувството за практичното. Промените што се случуваат во театрот на дваесеттиот век, а го следат патоказот на Артоовата теорија тргнуваат токму од оној сегмент во кој тој најмногу се сомневал – текстот. Значи, колку да звучи парадоксално, драмските автори (Јонеско, Бекет, Адамов, Жене и др.) ја играат најпресудната улога во уривањето на театарот на зборот.

Случувањата што се карактеристични за европската и за светската театарска сцена нашле свој одраз во она што се нарекува „забрзан развој на македонската драма и театар“ особено во периодот 1969-1980 од минатиот век. Тоа е периодот кога земаат замав водечките автори во тоа време: Коле Чашуле и Томе Арсовски, но исто така голем број автори што веќе се афирмирале во други литературни видови, се свртуваат кон драмата: Бранко Пендовски, Ѓорѓи Сталев, Симон Дракул, Живко Чинго и др. Но, тоа е време кога и сè повеќе автори се определуваат за овој жанр, како своја единствена творечка преокупација: Горан Стефановски, Јордан Плавнеш, Русомир Богдановски и др. Кога станува збор за развојот на драмата и на театарот во Македонија и вклучувањето во доминантните тенденции на светската сцена од тоа време, би можеле да кажеме дека влијанијата на нашата сцена доаѓаат во вид на бранови еден по друг. Присуството на новите тенденции во драмските текстови постои во вид на различни елементи што можат често да се воочат во форма на различни комбинации и детали содржани во исто дело или во целиот опус на некои наши автори. Имајќи ја предвид ситуацијата во нашата драма и во нашиот театар забелешката дека тие доаѓаат во бранови не е случајна, затоа што пресудно влијание на промените што се случуваат во драмските текстови одело преку сцената. Тие се филтрирале и потврдувале преку изведувачката уметност пред да станат дел од пишаната книжевност. Овие промени кои кај нас можат да се забележат во седумдесеттите години на дваесеттиот век може да се каже дека се случуваат паралелно кај нас и во европскиот театар. Но, исто така, треба да се каже дека овие иновации не биле некритички прифатени од нашите автори туку, како што е вообичаено во посериозните и потрајните дела на нашата драматургија биле прифатени само оние што одговарале на одредени потреби и интересирања на домашната драма. Се има впечатот дека во Македонија авторите главно се определуваат за театар што има нешто да каже низ диспут, фарса или игра, а не за театар што го поднесува

значењето на зборовите. Тоа е театар што општи со својата средина, бара нови начини на комуникација и во ова барање радо ги презема од западниот театар оние елементи што го прават поефектен. Всушност, тоа е драматургија што се свртува кон една нова естетика, следејќи ги барањата на современоста.

Еден од авторите што се појауваат во ова време, а за кој важат сите погоре искажани констатации е и Бранко Пендовски. Во современата македонска литература Бранко Пендовски се појавува во 1950 г. како раскажувач, а од 1969 своето творечко интересирање го насочува кон драмата, која и натаму останува негова единствена авторска преокупација. Во градењето на своето авторско кредо, се добива впечаток дека тој доследно ги следи зборовите искажани во интервјуто дадено за весникот „Политика“ од 4. 02. 1975: „Публиката радо го гледа и мошне добро ги прима современите домашни драми. Препознавањето себеси во исти или различни животни ситуации е неисцрпен извор на радоста и размислувањето за се поширок круг гледачи. Секоја добра македонска драма, творечки транспонирана на сцената, сигурно го крши мразот на потценување, недоверба и отпор спрема резултатите на современите македонски драматурзи. Охрабрувачки е што дел од младите режисери сè повеќе се интересираат за современата домашна драма. Како да почнува да надвлудува сфаќањето дека големиот пат до светот тргнува од прагот на сопствената куќа.“ Тој во своите драмски текстови целосно е свртен кон барањето посремен сценски израз и сценска метафора од што произлегуваат некои суштествени карактеристики на Пендовски како што се: афинитетот спрема современите теми, чувството за нивно наполно согледување и желбата да влијае врз луѓето. Според ова, може да се заклучи дека во лицето на Бранко Пендовски македонската литература има „уште еден приврзаник кој во нејзините региони не навлегува воден од краткотрајниот провев на творечкото љубопитство, ниту во костец со овој сложен жанр се фати повлечен од неговата конјуктурност и атрактивност“ (Алексиев, 1984: 318). Така, со појавата на Бранко Пендовски, имаме засведочен автор кај кој доминира желбата да се доловат пулсирањата на времето. Сфаќајќи дека за да се постигне ова е потребен творечки ризик, тој свесно како свој творечки пат го избира патот на творечки предизвици, наспроти спокојното лизгање по површината на настаните. Оваа негова позиција во толкава мера доминира, што по правило се реперкуира не само врз пораката на неговите дела, туку и врз нивната внатрешна структура. Во оваа смисла, може да се констатира дека појавата на Бранко Пендовски е мошне значајна, бидејќи, напојувајќи се од вртоците на современиот

живот, тој не останува рамнодушен и кон пулсирањата на современиот театар. Во ова светлина, треба да се согледа колкава е улогата на овој автор во кршењето на мразот, кон еден нов тип драма и театар.

Определувајќи ги така местото и улогата на Бранко Пендовски во македонската драма и театар од седумдесеттите години на дваесеттиот век, треба да се забележи дека, со „своето внимание свртено кон нашата сегашност, кон приливите и одливите низ кои таа се бранува, Пендовски во голема мера се разликува од своите претходници. Со своите најдобри драмски дела какви што се „Под пирамидата“, „Потоп“, „Измама“, „Студенти“ и „Пречек“, тој ја упати нашата современа драма кон едно мошне користено извориште, кон гротеската и трагичната фарса, непринудно спојувајќи ги во своите драми реалното и нереалното, подбивот, трагичното и комичното. Испреплетувајќи ги во еден амалгам, тој истовремено се стреми кон една профана сценска метафора што најчесто дејствува со сила на шок.” (Aleksiev, 1982: 65). Секако, во драмите на Пендовски, освен односот спрема традицијата и дотогашната македонска драма, е интересен и односот спрема театарот на апсурдот. Елементите на овој тип драма тој најчесто креативно ги применува без тие да претставуваат цел за себе. Во оваа смисла, може да се заклучи дека Пендовски „со своето творештво, со својата тематска определба, припаѓа кон оној круг македонски драмски писатели кон кој припаѓаат Томе Арсовски, Живко Чинго и други, кои активно влегоа во отворена конфронтација со актуелните проблеми на нашиот општествен живот. Но, кај Пендовски, за разлика од другите автори до него и пред него, пристапот кон оваа тема не е едностран, затоа што тој современите проблеми ги согледува како една дијалектичка неминовност („Под пирамидата“, „Потоп“, „Студенти“), како фаза од историјата на светот и како длабоко морален акт на живеењето. Тоа се етички студии за деформациите, кои, под влијание на несовршените општествени односи, се рефлектираат во уште понесовршената човечка природа („Потоп“, „Патување“, „Наследници“)” (Петковска, 1981: 91). Во неговото творештвото, се чувствува дека преку изнесените проблеми и дилеми во драмска форма доаѓа најчесто до ослободување од психолошкиот товар што се носи, обид да се пронајде извесна смисла за тоа хаос што притиска и извесна светлина. Таквиот начин на театарско размислување, ги наведува проучувачите на театарот во Македонија да го поврзат со Брехт: „Драматургијата на Бранко Пендовски претполага еден литературно-политички ангажман од брехтовскиот тип, како глобална целисходност и мотив да биде напишана, воопшто. „Под пирамидата“ тоа го остварува на литературно најубедлив начин. На тој ангажман ќе се инсистира и во

„Потоп“ (обрнете внимание на спорот меѓу Стрезо и Стојмен), и во „Студенти“ (обрнете внимание на судирот меѓу референтот за станбени прашање Харалампие и студентите Нестор и Огнен) и во „Пречек“.” (Вангелов, 1974: 259) Тесната поврзаност со современоста – не само на тематски, туку и на формален план – е она што го разликува овој автор од другите. Дури и кога ползува препознатливи мотиви за „Патување”, „Наследници”, „Потоп” и „Пред Пантеонот”, тој нив ги користи како метафора на современиот живот. Постојаното трагање по вистинскиот израз на сопствените идеи го прави автор што стои како автохтона појава во нашата литература.

Современата авангардна драма се обидува да најде решение за поврзаноста на трагичните и на комичните елементи преку нови видови синтетички облици на поетскиот и на метафизичкиот хумор. Оваа уметност, населувајќи се на празната сцена од античката трагедија, ја презема нејзината улога и самата станува дел од неа, свртувајќи се кон трагичното чувство, избирајќи ги смртта и фаталноста како единствени соговорници. Во оваа смисла, новите драматичари неретко прибегнуваат кон посреден начин на изразување низ обновувањето на класичната митологија. Слична постапка наоѓаме и кај Пендовски. Кога ги употребува симболиката и митологијата, тој потпора за сопствените константи не бара во минатото, туку во сегашноста и затоа ја има довербата на современиот гледач. Затоа, една од најзначајните техники во композицијата на авангардната драма е токму спротивноста на трагичното и комичното, со што овој тип пиеси се определуваат како трагикомедии. Трагичната судбина на човекот има свое исходиште во драмите на Пендовски. Но, овде неубавото во светот се кажува низ шега, врз една симболична подлога, со што се стимулира нашето размислување посилно од емоциите. Така, по читањето на овие драми, остануваме исполнети со метафизички прашања. Ова се рамките во кои се движи распонот на трагичните и комичните елементи кај Пендовски, доближувајќи се од една страна, до авангардната драма. Во пристапот кон материјата, воопштувањето на ситуациите, принципот на цикличноста, кружната структура и преплетувањето на симболиката. Во секоја негова драма решавачка улога имаат ритмичките конструкции низ кои, заедно со кружното враќање и менувањето на напатоста и отпуштеноста и засилувањата на ефектот на безизлезност, се потенцира авторовата идеја за светот како свет на промашени судбини.

Во градењето на драмските ситуации кога реалистичката дескрипција во доволна мера не ги изразува неговите замисли и идеи, тој посегнува по нови искуства, ползувајќи ги искуствата на легендата на митот, но исто така се свртува и кон имагинацијата, ползувајќи ги

елементите на параболата, пародијата и гротеската. Наспроти ваквата разновидност во пристапот кон реалноста, сепак во творештвото на Пендовски можат да се изделат три основни белези: 1. целосна свртеност кон современоста, 2. критички ангажман, 3. современа драматуршка постапка. (Матевски, 1987: 117) Драматуршката постапка на Пендовски ја трансформира современоста, отворајќи пред нас еден широк хоризонт составен од многу детали и ситуации во кои вметнува цела галерија ликови, едновременно и актери и сведоци на општествените трансформации на времето за кое тој пишува. Исто така, врз реални односи и ситуации се темелат условни состојби и ситуации во кои авторот ги заменува своите ликови, за да може подобро да го открие и осознае нивното однесување. Ваквите состојби секако спаѓаат повеќе во светот на идеите отколку во реалниот свет, како што е случајот со драмата „Потоп“. Во драмата „Потоп“ е предадено едно метафорично пропаѓање на светот, во драмата „Патување“ по пат на персонифицирање аеродромската чекална станува чистилиште, а бескруполозна борба за привилегии лебдее некаде меѓу небото и земјата во „Пред Пантеонот“. Ваквите сцени се места во кои пиесите на Пендовски прераснуваат во општи метафори со кои микрокосмосот на сценските збиднувања ја шири својата проекција на поуниверзални видувања на човековата свест. Затоа може да се заклучи дека иако врз една реална почва се одвиваат настани, кои не се епски широки. „Туку, преку човекот на животната секојдневица, свртен кон своите чисто банални проблеми на сивата егзистенција, ја открива општествено-историска и идејна атмосфера на времето што го живеат. Така, таквиот свет го гледа со отворени очи, но не се задоволува само со виденото на прв поглед. Тој настојува да сирне подлабоко под кожата на емоциите, под кората на менталитетот, зад лушпата на моралот. (...) Оттаму, свесен за тој несклад, но сфаќајќи дека тоа е природно, таа изместеност, тој мудро се подбива или осудува, откривајќи ја загриженоста на хуманист заради бавните промени во духовниот свет на човекот.“ (Матевски, 1987: 117) Во вака поставената драматургија се добива впечаток дека Пендовски е постојано во потрага по израз што најдобро ќе ја предаде неговата идеја. Притоа тој е свесен дека реалистичката драма не е тоа дури и кога ја сметаме за драма на идеја. Поради тоа, во своето барање тој повеќе се доближува до филозофската (егзистенцијалистичката) драма, епската драма и трагичната фарса.

Во презентирањето на драмскиот материјал, Пендовски најблиско ги чувствува токму учесниците во актуелните проблеми, како и онтолошките загатки, кои и самиот ги смета за примерни. Како пример за ова може да ги посочиме драмите „Студенти“ и „Љубовници“. Од

друга страна, за да не надвлее спротивниот план во драмата, но и да не ги одвои опишаните настани од средината, писателот своите драмски херои секогаш ги врзува за егзистенцијалните прашања како што се личната и семејната среќа, материјалното богатство, службената кариера, успехите во работата и сл., покажувајќи ја со причинско-последичната поврзаност меѓу животот и уметноста. Сите негови драми се сведени на егзистенцијалниот план, што ја одржува драмската тензија, а истовремено ја покажува систематизацијата на фактите. Вредноста на овие драмски остварувања е во тесна врска со актуелизацијата на животните проблеми и со начинот на нивната транспозиција, при што секако се дејствува врз интелектуалниот и емотивниот свет на читателот. А бидејќи од степенот на актуелизација зависи и степенот на идентификација со настаните и интелектуалните и моралните дилеми што ги отвора во своето дело, авторот се обидува да понуди што поширок конгломерат од настани.

Бранко Пендовски го користи принципот според кој преку симбиозата на реалистичното и на апстрактното, тој се обидува да прозборува за некои витални проблеми на човештвото. Иако на прв поглед се добива впечаток дека авторот проблемите ги третира на еден лесен начин, секако во нивното презентирање се забележува силното влијание на гротеската и фарсата, а од друга страна авторот инсистира на други премиси што се доминантни во неговата експлицитна поетика во целиот негов творечки опус. Така оваа драматургија го изодува својот пат од иронични и духовити реплики во „Студенти“ до горчлива зајадливост во „Патување“, од карикатуралните ликови и ситуации во „Пречек“ и „Љубовници“ до црнохуморните и цинични пасажии и саркастични забелешки во пиесата „Под пирамидата“ (Матевски, 1987: 117-118). Овие пиеси, критички се насочени кон човековите слабости, ги издига до димензии на недостатоци што не ја загрозуваат само единката, туку и колективот. Затоа во драмите на Пендовски, низ повеќе духовити пасажии, се открива една морална критика, т.е. она што му дава боја на текстот. Таа е честопати дискретна, поткожна, интелектуална во својата хуманистичка скептичност, но таа е главно остра, понекогаш вчудовидувачки директна, саркастична и поразно вистинита. Доведувањето на навидум баналните и конвенционални состојби до апсурд во овие пиеси говори со јазикот на модерната трагикомедија; иако Пендовски се стреми кон еден потопол однос спрема неговите јунаци, сепак и кога се сликани со голема наклоност на авторот, тие на сцената изгледаат гротескно. Тоа доаѓа оттаму што кај Пендовски се чувствува неговата обземеност со несреќата, па затоа може да се констатира дека „секој негов текст одделно претставува

концентрично стеснување на тој простор во кој господари несреќата, но не и секој завршува така што да разбереме дека центарот на тој простор поправо е несовладлив веројатно во оној бесен бескраен космос што се вика човештво.“ (Вангелов, 1974: 257)

Развиената симболика исто така е еден од елементите што се карактеристични за оваа драматургија. Ваквата симболика се манифестира како во структурата на пиесата, така и во елементите што ја сочинуваат. Симболиката Пендовски ја употребува во сите сегменти на драмата – во дијалогот, низ употребата на цитати и во мизансценот, а некаде со именувањето на ликовите го открива и нивниот карактер. Како основни симболи врз кои авторот ги темели своите драмски текстови се симболот на водата и симболот на кругот. Врз нив авторот надоградува цел спектар симболи, кои во заплетената мрежа на авторовите мисли ја потенцираат неговата идеја. Тука се навраќаме на идејата што има централно место во драмата и затоа повеќето од овие драми ги определуваме и како драми на идеја. Дејството, како што веќе споменавме, во драмите на Пендовски е ориентирано кон дијалогот, што се профилира со посебно внимание со кое Пендовски го дава ритмот на драмата. Пример за ова, покрај драмата „Под пирамидата“, наоѓаме и во „Студенти“, каде што со паузите во дијалогот авторот му дава ритам на драмското дејство. А истовремено ги активира и пораките, бидејќи „повторливата структура се стреми кон тоа слушателот да може да сфати или, подобро, да почувствува, да ослободи кај себеси некое расположение, некое чувство или свест за нешто“ (Jasquart, 1974: 217) што истовремено е и основната интенција на Пендовски во неговите драмски текстови. Кога зборуваме за дијалогот на овој автор, неоспорно се повлекува една паралела со неговите раскази, во кои може да се забележи дека дијалогот зазема големо место и во кои поголемиот дел од дејството се одвива токму низ разговорна форма. Оваа паралела, што ја споменавме, е единственото место каде што се совпаѓа раскажувачкото и драмското творештво на Пендовски.

Бранко Пендовски во рамките на тематско-мотивскиот слој им останува доследен на своите авторски преокупации, кои го следат уште од раскажувачкиот период, преку првичните драмски остварувања сè до последниот драмски текст „Пред Пантеонот“. Тоа е неговата веќе констатирана поврзаност со стварноста и современоста, тоа се координатите по кои се движи авторовиот интерес. Но, иако тој најчесто се задржува на конкретната стварност, на конкретните човекови размисли во конкретни услови, сепак вака поставената стварност најчесто се допира до некои општо-човечки прашања што имаат пошироко значење и поширока присутност. Во тоа е една од основните вредности на овој

автор, што умее нив да ги приспособи кон конкретните услови што владеат во односната средина, па така на сцената функционираат на два плана – и на планот на дадената стварност и на планот на општочовечките пораки. Накусо, може да се заклучи дека тематско-мотивскиот слој кај Пендовски е свртен кон човекот и кон неговите проблеми како единка, проблеми што најчесто и се третираат во модерната драматургија. И самиот поставен во ситуација на безизлез, поединецот ги искажува сите негативности на сопствената природа. Токму во начинот и приодот на ваквата мотивска и тематска определба, се манифестира односот на Пендовски кон трагичната фарса, од една страна, и егзистенцијализмот, од друга. Трагичната фарса, со силината на својата метафора, го разголува човекот, го минимализира и, како таков, го прави пред нас смешен поради неговата беспомошност пред трагичната судбина. Егзистенцијализмот, пак, се одбидува да покаже и да укаже на грешките и недостатоците на човекот, да подучи, да упати кој е патот за да се исправат тие недостатоци и да се дојде до вистината за човековото постоење во современиот свет. Токму затоа авторовата дидактичност и ангажираност ја доведуваме во врска со егзистенцијализмот, кој се карактеризира со ширината на погледот, а современоста е само поттик да се изрази подлабока мисла за човекот и за човештвото, воопшто. Авторовиот ангажман, во таа смисла, не се однесува на средината, туку неговата критика е свртена пред се кон слабостите и однесувањата што се присутни кај секој човек. Предадени онака како што тоа го прави Пендовски, тие прераснуваат во општочовечки однесувања и постапки, па дури и тогаш кога се обоени со локален колорит, каков што е случај со драмата „Потоп“. Овие карактеристики на човекот ги прифаќае како белези што во себе содржат една поширока димензија, која, како свое исходиште, нема само да исмее, да жигоса, туку и да подучи во однос на определен модел на однесување кај еден слој луѓе. Имено, настојува тие однесувања да ги смести во определен модел на однесување на човештвото, кој може да се најде и тука кај нас, па и нам затоа ни станува близок и актуелен, поради што го прифаќае како одраз на некои наши состојби и дилеми. Ваквата постапка сведочи дека авторот не само што сака да ни ги приближи сопствените идеи, туку да ни доближи и една општочовечка идеја, а наедно и да ни го доближи патот кон општочовечката вредност. Од друга страна, на потсмев ги става човековите стремежи кон некои измислени вредности, кон апсурдни нешта и кон отрезнувањето што доаѓа по таквите напори. Во тоа е основната, идејна интенција на овој автор и наедно негов евидентен ангажман. Затоа може да се заклучи дека идејната насоченост на драмските текстови на Пендовски не се

движи ниту кон политичкиот театар, ниту кон брехтовското видување на светот, како место за одигрување на револуцијата, туку кон егзистенцијализмот, т.е. она што го носат Сартр и Ками како свое творечко интересирање и творечки ангажман. Оттука доаѓаме до заклучок дека опсегот на ангажманот кај Пендовски е многу поголем отколку што изгледа на прв поглед, а токму тој претставува една од базичните карактеристики на овој автор.

Што се однесува до типовите драматургија присутни во делата на Пендовски, треба да се забележи дека него, како автор, го карактеризира, пред сè едно постојано барање да се пронајде најадекватна форма за изразување на сопствените идеи и да му се даде онаа форма на делото низ кое на најдобар – а може да се каже и најприемлив – начин низ него ќе функционираат сите елементи на драмата. Во тоа Пендовски следи една модерна драмска постапка. „Структурата на новата драматургија покажува упадливи сродности со музичката композиција, иако малку е веројатно дека е во прашање свесно зајмување. Големи принципи од кои се вдахнати современата музика и театар се оние принципи што веќе сто години ја менуваат целата уметност (...) Старите принципи ги заменува апстракцијата или автономната композиција, со која управуваат внатрешните закони, кои се темелат врз емоцијата и субјективноста. Секое дело станува целина за себе, единечна структура. Тоа значи - следи еден порано утврден шаблон.“ (Žačar, 1987: 487) Но, и покрај тоа, не бега од барањата на класичната драматургија, туку низ поврзување на овие постапки гради еден свој драмски израз, кој е ангажиран не само во идејна смисла, за промена на светот и неговото уредување во најопшта смисла, туку првенствено и во смисла на трагање по сопствената форма, по промена на сфаќањето за театарот и неговите исходишта за сцената. Така, низ својата драмска постапка, тој се залага за еден ангажиран пристап кон сите елементи што ја сочинуваат драмата и нивното вклопување во еден целосен систем.

Заокружувајќи ги размислувањата за авторската постапка на Пендовски, ќе забележиме дека таа не е современа само затоа што со современи изразни средства зборува за актуелните теми и проблеми, одбележувајќи ги актуелните проблеми, надежи и верувања и учествувајќи во нивното остварување, туку силна страна на оваа драматургија станува, како што истакнуваат повеќето проследувачи на делото на овој автор, целосната контрола на текстот во неговите успешни варијанти, но и отфрлање на илузијата дека е достигната клучната вистина за сложеноста на односите на живеењето. Секако дека во овие пиеси има многу горчина, која останува и по нашата храброст, која го дупнала

меурот на сопствените заблуди и самоизмами, на сопствените илузии, но не горчината на меурот што ни е неповратно однесен од саканиот ненадеен ветар на годините, туку горчината што сака да подучи и, на тој начин, да го поправи светот во кој живееме.

Литература:

- Алексиев. Александар. 1984. Горчливиот вкус на реалноста. *Низ литературното минато и сегашноста*. Култура: Скопје. 317-328.
- Aleksandar. Aleksiev, 1982. Dostreli i iskušenja makedonske dramaturgije. *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*. Sterijino pozorje. Novi Sad.
- Esslin. Martin. 1961. *The Theatre of Absurd*, Garden City.
- Jacquart. Emmanuel. 1974. *Le theatre de derision*. Gallimard: Paris.
- Матевски. Матеја. 1987. Од реалистичката драма до театарот на апсурдот. *Драма и театар*. Мисла: Скопје. 111-123
- Міоџиновиќ. Мирјана, 1971. *Moderna teorija drame*, Nolit. Beograd.
- Міоџиновиќ. Мирјана. 1975. *Rađanje moderne književnosti – Drama*. Nolit: Beograd.
- Петковска. Нада. 1981. Драмското творештво на Бранко Пендовски. *Литературен збор*, кн. 5. Скопје. 79-93.
- Selenić. Slobodan. 1981. *Dramski pravci XX veka*. Umetnicka akademija. Beograd.
- Šekner. Ričard. 1992. *Ka postmorednom pozorištu*. FDU: Beograd.
- Вангелов. Атанас. 1974. Од каде доаѓа несреќата?. *Разгледи*. 3. Скопје. 255-262.
- Žakar. Emmanuel. 1987. Kompozicija i njene tehnike. *Moderna teorija drame* (M. Miocinovic), Nolit: Beograd.