

## НЕВОЗМОЖНОТО ВРАЌАЊЕ ДОМА ВО ПИЕСАТА *ОДИСЕЈ* ОД ГОРАН СТЕФАНОВСКИ

Деспина Ангеловска  
Независен истражувач, Париз  
despina.angelovska@gmail.com

Овој труд претставува поливалентна анализа на пиесата *Одисеј* (2012) на Горан Стефановски и на поместувањата што ги прави таа во однос на класичниот хомеровски мит и неговите прифатени толкувања, препрочитувајќи ја одисејската нарација во светлината на современото. Пиесата на Стефановски се испишува како интертекстуален и автореференцијален лавиринт, кој, освен тоа, ги преиспитува и границите меѓу театарот/фикцијата и стварноста, заменувајќи ја Тројанската војна со онаа во поранешна Југославија и препознавајќи ги денешните мигранти во ликот на Одисеј. Надоврзувајќи се на клучните концепти на постколонијалната теорија и на современите размислувања за егзилот и за мигрантството, во пиесата на Стефановски го разгледуваме децентрирањето на традиционалните категории на татковината, домот, идентитетот, кои тука ги содржат егзилот и хибридноста во своето срце. Притоа, се осврнуваме на невозможното враќање дома на Одисеј, за кого тоа се разоткрива како втор егзил, но и како негово последно патување. Конечно, на пиесата ѝ пристапуваме како на мигрантски ракопис, при што театарот осамнува како усвоениот дом и сонуваната Итака на дијаспоричниот драмски писател Стефановски.

**Клучни зборови:** Одисеј, невозможно враќање, егзил, мигрантска книжевност, театар

## THE IMPOSSIBLE RETURN IN THE PLAY *ODYSSEUS* BY GORAN STEFANOVSKI

Despina Angelovska  
Independent researcher, Paris  
despina.angelovska@gmail.com

This paper presents a multifaceted analysis of Goran Stefanovski's play *Odysseus* (2012), a play which dislocates the classical Homeric myth and its established interpretations and rereads the Odyssean narration in light of the contemporary world. Stefanovski's play appears as an inter-textual and auto-referential labyrinth, which additionally questions the frontiers between theatre/fiction and reality, replacing the Trojan War with the one in ex-Yugoslavia and recognizing today's migrants in the character of Odysseus. Departing from the key postulates of post-colonial theory and contemporary reflections on exile and migrancy, we consider the decentering, in Stefanovski's play, of the traditional categories of homeland, home, and identity, which here carry exile and hybridity in their heart. We also reflect on Odysseus's impossible coming home, revealed as a second exile, but also as his last journey. Finally, we analyse the play as an example of migrant writing, while reflecting on theatre as the adopted home and dreamed Ithaca of the playwright from the diaspora, Goran Stefanovski.

**Keywords:** Odysseus, impossible return, exile, migrant literature, theatre

Во сѝомен на Горан Стефановски

## 1 Вовед

Предмет на анализа на овој труд е пиесата *Одисеј* (2015) на Горан Стефановски и поместувањата што авторот ги прави во однос на класичната хомеровска нарација. Деконструирајќи ги границите меѓу драмата, епопејата, филмот, историјата, *Одисеј* осамнува како интертекстуален и автореференцијален лавиринт. Пиесата, освен тоа, ги преиспитува границите меѓу театарот/фикцијата и стварноста, заменувајќи ја Тројанската војна со онаа во поранешна Југославија и препознавајќи ги денешните мигранти во ликот на Одисеј. На хибридниот драмски ракопис на Стефановски, кој одразува една постмодернистичка визија на светот и во кој класичните митски и драмски категории се разнишани, тешко може да му се пристапи само со традиционалните драматушки алатки на анализа. Патрис Пави ја анализира интертекстуалноста на современиот драмски текст како конститутивна за неговата поетика. Современиот драмски текст, отсега, не е никогаш изолиран, туку испреплетен во различни интертекстови, кои постојано го децентрираат (Pavis 2002: 9). Обидувајќи се да ги опфатиме испреплетените и актуелни значења содржани во ова препрочитување на одисејската матрица, ќе се надоврземе на концептите на постколонијалната теорија и на современите рефлексии за егзилот и за мигрантството. Притоа, ќе се надвиснеме над децентрирањето на традиционалните концепти на татковината, домот, идентитетот и растурањето на нивното совпаѓање, присутно во изворната телеолошка нарација.

Во првиот дел од трудот ќе ги воведеме клучните постулати на класичната хомеровска нарација и ќе го разгледаме нивното деконструирање во *Одисеј* од Стефановски. Истовремено, ќе се осврнеме на распрснувањето на традиционалните драмски категории во пиесата и ќе ја подвлечеме нејзината суштинска хибридноста и интертекстуалност. Вториот дел од студијата ќе го посветиме на ингениозниот херој Одисеј кај Хомер и на неговото реинтерпретирање како недофатлив и повеќебезначен „антихерој“ кај Стефановски. Во третиот дел ќе го разгледаме невозможното враќање дома во пиесата, во која тоа се открива како втор егзил: отсуството и времето ја промениле и ја поместиле сонуваната Итака што Одисеј повеќе не ја препознава како своја. По завршувањето на патувањето, странецот (на самиот себеси) Одисеј, не бива препознаен од најблиските што тој ги распознава како подеднакво туѓи. Пиесата ќе ја разгледаме и како нарација за последното патување на Одисеј, односно како метафора за животното патување на човекот до својата смрт. Во заклучниот дел од студијата на пиесата *Одисеј* ќе ѝ пристапиме како на мигрантски ракопис,<sup>1</sup> при што театарот осамнува како „усвоениот дом“ и сонуваната Итака на дијаспоричниот драмски писател Стефановски.

<sup>1</sup> Современата теорија на книжевноста го користи терминот „миграциска книжевност“.

## 2 *Одисеја*: Од Хомер до Горан Стефановски

### 2.1 Класичната епопеја *Одисеја* на Хомер

Еден од основоположничките текстови на нашата цивилизација, Хомеровата *Одисеја*, го раскажува тешкото и долго враќање дома на Одисеј, кој, по завршувањето на десетгодишната Тројанска војна и десет години патешествија, конечно се враќа во родната Итака, каде што го чекаат неговата верна сопруга Пенелопа и синот Телемах. Класичното толкување на старогрчката епопеја вели дека сè е добро што добро ќе се сврши за кралот на Итака, кој, со своето враќање, не само што ќе си ги најде татковината, домот, семејството и врските со минатото туку и ќе биде препознаен/ќе се препознае себеси како таков. Клучната сцена во која Пенелопа го препознава Одисеј се случува кога овој ќе ѝ раскаже дека ги изградил сидовите на нивниот дом околу маслиновото дрво со длабоки корења во чие стебло тој ја издлабил основата на нивното брачно легло (Хомер 2008). Во телеолошки осмислената нарација на Хомер, по талкањето низ белиот свет, Одисеј на крајот повторно се враќа и наоѓа прибежиште во точката од која пошол, и кругот се затвора оцртувајќи го совршеното совпаѓање/потврдување на идентитетот на херојот со домот и родната Итака.

Поимот „одисеја“ е тесно поврзан со идејата за патување, како што укажува и дефиницијата на терминот во Дигиталниот речник на македонскиот јазик: „Патување исполнето со авантури и перипетии.“ Овој поим е поврзан и со раскажувањето, нарацијата на патувањето. Одисеј ги раскажува своите авантури, а неговата приказна сведочи за тоа кој е и од каде доаѓа и, пополнувајќи ги дупките што ги оставило неговото отсуство, му овозможува да го заокружи сопствениот идентитет. Истовремено, враќањето во родната земја е клучниот елемент во традиционалните толкувања на *Одисеја*: враќањето дома е она што ја дава конечната смисла и го насочува хаотичното талкање на Одисеј, правејќи повторно да се пронајде себеси во преграчките на својата земја, семејство и јазик. Границите меѓу почетокот и крајот, идентитетот и алтеритетот, домашниот и странецот, родната земја и туѓината, домот и егзилот во класичните толкувања на Хомеровата нарација се јасно повлечени.

### 2.2 Пиесата *Одисеј* на Горан Стефановски: постмодерна и постисториска верзија на класичниот хомеровски мит?

Бројни се современите реинтерпретации на митот за Одисеј, кои, во контекст на еден глобализиран свет на миграции, хибридни субјекти и привремени домови, ја нагласуваат повеќезначноста на концептот на враќањето, укажувајќи на повеќеслојноста и децентрираноста на припадноста и идентитетите. Тоа е случајот и со пиесата *Одисеј*, во која Стефановски се оддава на постмодернистичкото препрочитување на класичната матрица. Слободно цитирајќи го Хомеровиот изворен текст, Стефановски својата рециклирана верзија ја пишува, освен тоа, на хрватски, кој не е неговиот „мајчин јазик“, но е јазикот што авторот избира во случајов да го присвои и да го усвои (тој совршено го

владее хрватскиот, кој е и јазикот на културната сфера на поранешна Југославија каде што се образувал и творел). Уживајќи во цитирањето и преведувањето, во интертекстуалните и интеркултурните врски, Стефановски, во својата измелезена пиеса ги деконструира традиционалните бинарни опозиции на концептите на мајчиниот наспроти странскиот јазик, стварноста наспроти фикцијата, оригиналот/авторското дело наспроти преводот/копијата.

Пејачот, кој ја отвора пиесата, уште во прологот јасно укажува на тоа дека овде се работи само за „верзија“ на приказната за Одисеј, за на крајот на пиесата да додаде дека е таа нецелосна и од неа останале само фрагменти. Телемах, пак, ќе побара од Пејачот, кој пее песна за татко му Одисеј со подбивен тон, да ја испее како што доликува за еден херој: сериозно, трогнато. На тоа Пејачот – деконструирајќи го весело и автосубверзивно авторството – ќе му одговори:

Пеам она што го сака публиката. Некогаш беа во мода песни за тоа дека повратниците од Троја се херои. Сега е обратно. Сега е демократија. Слобода. (...) Општа врева и конкуренција. (...) Сè е спин. Имам репертоар на шаблони, фрази, ритам, темпо, хексаметар, пакет на ликови (Стефановски 2012: 37).

Во светот во кој „големите основоположнички нарации“ се веќе урнати (Ouellet 2002: 4) и се заменети од она што Лиотар го нарекува „мали приказки“ (Lyotard 1979), изворната *Одисеја* избледела, а верзијата – без претензија за автентичност или верност – на Стефановски слободно си поигрува и се подбива со класичниот мит. Деконструирањето на класичната нарација е содржано и во самиот избор на прикажувањето/преигрувањето на изворната *Одисеја* на сцената на еден епско-субверзивен театар.<sup>2</sup> Пиесата, во едно мета-театарско цитирање на старогрчките трагедии, започнува со прологот во кој Пејачот нè воведува во контекстот на посттројанската војна (со призивок на војната во поранешна Југославија):

Светот се промени: на местото на великите кралеви чиј збор се почитуваше, дојдоа ситни племенски поглавици со сомнителна чест. Повратниците од војната се распоредија по старите земји. Сега го развлекуваат капиталот на Троја и живеат во разврат и распиништво. Боговите, кои наголемо ја заматија оваа каша, се повлекоа и го оставија светот во хаос (Стефановски 2012: 4–5).

Во *Одисеј* актерите само ги преигруваат Хомеровите оригинални ликови (еден актер игра и повеќе ликови, додека ликот на Пејачот наликува на епското и иронично алтер его на Одисеј или на самиот Стефановски). Налик на Хамлет Машина од истоимената пиеса на Хајнер Милер, ликовите

<sup>2</sup> Што се однесува до значењето на терминот „епски театар“ во оваа студија, да се види анализата на Питер Зонди, кој во *Теорија на модерната драма* ја опишува интерната криза на традиционалната драма кон крајот на XIX век преку анализата на драмските дела на Ибзен, Чехов, Стриндберг, итн., во чии дела го анализира „забранетото“ никнување на епските елементи во срцето на драмското. Зонди ја анализира еволуцијата на модерната драма како оддалечување од каноните на аристотеловско-хегеловскиот драмски модел, при што епските елементи критички ја преиспитуваат апсолутноста на наследените категории. Поглавјата посветени на епскиот театар на Пискатор и Брехт заземаат клучно место во аргументацијата (Szondi 1983).

во пиесата на Стефановски небаре останале заглавени во постисторијата, во загуба на изворната дејствителност (Müller 1985). По инерција, тие талкаат низ беспакето на еден разрушен постидеолошки свет, лишени од утопии, богови и херои, обидувајќи се да ги пополнат дупките во своите приказни испразнети од смисла.

Војната и историјата се веќе завршени, а остарениот Одисеј се распаѓа, тој е само сенка на познатиот херој. Кога, во подземниот свет, тој ќе побара од Тејресија да му помогне да го најде патот за дома, слепиот пророк ќе му одговори дека всушност нема поим каде е патот, и дека во еден свет во кој настапил принципот на неизвесноста, законите на веројатноста и логиката повеќе не помагаат за да се ориентираш (Стефановски 2012: 54). Врз сцената на глобалниот неолиберализам и прекаритет, ликовите, кои го изгубиле патот, не успеваат повеќе да се препознаат освен како странци едни на други и на самите себе си (Kristeva 1991). Одисеј нема повеќе каде да се врати зашто земјата, семејството и домот му се растурени однатре. На крајот, во сцената насловена *Deus ex machina*, Зевс, кој е овде политикант, кројач на дејтонски или охридски договори, помпезно ќе го објави лажниот мир, наместениот „happy end“. Како во старите добри комедии, сè е добро што добро ќе се сврши. Но кога, Зевс ќе побара од Пејачот да ја раскаже понатаму целата приказна, од почеток, па сè до среќниот крај, тој ќе му одговори: „Нема цела приказна (...) Постојат само делови“ (Стефановски 2012: 82). Посттрагичниот херој Одисеј, пак, обидувајќи се наводно да им се освети на оние што од домот му направиле пустелија, очајнички мавта со својот меч, во празно. Како и кај Хомер, кругот се затвора кај Стефановски, само што враќањето на почетната точка овде ја оцртува само празнината.

Загубата на оригиналната приказна и преиспитувањето на нејзините составни постулати, се видливи во пиесата и во деконструирањето на „главниот јунак“ Одисеј кој овде е „анти-херој“ чиј идентитет се распрснуваа на илјада противречни делчиња, фрагментирани верзии без ред, ни поредок.

### 3 Безбројните лица и итрини на Одисеј

#### 3.1 Одисеј, ингениозниот херој на Хомер

Уште од Хомер, Одисеј е прочуен по својата итрина и ингениозност, способноста за снаоѓање, предвидување и приспособување. Многубројни и различни се епитетите што го карактеризираат повеќеслојниот лик на Одисеј. „Polymêtis“, „polytropos“, „polyméchanos“, „polyphrân“ итн. ја означуваат Одисејовата внимателност, мудрост, но и итрина, ингениозност, вештина, инвентивност, претприемчивост (Bailly 1935). Притоа, самата „mêtis“ е можеби една од најславните карактерни особини на Одисеј. Старогрчкиот термин „mêtis“, од една страна, ја означува мудроста, внимателноста, претпазливоста, а од друга, итрината, способноста за поставување стапици, перфидноста (ibid.). Според хеленистите Детиен и Вернан, значењето на поимот „mêtis“, во текот на еден цел милениум во старогрчката цивилизација, континуирано се поврзува со активностите на човекот, кој се обидува да

овладеа со настаните, надитрувајќи ги (Détienne and Vernant 2018: 291–317). Авторите наведуваат дека во историјата на интелегенцијата кај Старите Грци, во однос на која хеленистите особено го нагласуваат барањето за геометриска прецизност и афирмирањето на една логика на идентитетот, интелегенцијата што ја означува поимот „*mètis*“ контрастира со претходно наведената, но не е помалку важна. Нејзините вредности се заобиколувањето и двосмисленото. Полиморфноста и поливалентноста се основните својства на оваа итра интелегенција, која, за да може да ги надвлее флуидните и променливи реалности, мора да се покаже секогаш понедофатна и поразнообразна од нив (*ibid.*, 291). Во Хомеровиот еп *Одисеј* се издвојува токму со својата „*polymètis*“, итрата интелегенција што во себе ја содржи и способноста за предвидување на различни ситуации и приспособувања кон нив. Истовремено, кај Хомер сите овие поливалентни карактеристики на *Одисеј* се во служба на крајната цел на неговото патување, враќањето дома. Дури и во своите заобиколувања и талкања, тој никогаш не го губи правецот и крајната дестинација: Итака. На крајот на патувањето мореполовецот се враќа таму од каде што тргнал и сите негови странствувања, застранувања биваат заборавени кога неговиот идентитет ќе се сведе и ќе се совпадне со татковината, домот и кога ќе биде препознаен од своите најблиски. Неговата одисеја завршува центрипетално кога тој конечно ќе ја фрли котвата во брачното легло издлабено во длабоко вкоренетото маслиновото дрво.<sup>3</sup>

### 3.2 *Одисеј, недофатливиот антихерој* на Горан Стефановски

Кај Стефановски *Одисеј* се распрснува на бројните субјективни и противречни сведоштва за него, пренесени од различните ликови. Пејачот постојано пее за безбројте лица на *Одисеј*, менувајќи ја содржината на својата песна според вкусот на публиката (Стефановски 2012: 36). Нарацијата за заокружениот, единствен и изворен идентитет е заменета со онаа за фрагментарен, многу-стран и несведлив идентитет, кој освен тоа е и прераскажан, исконструиран, фикциски. Стефановски ужива во играњето со повеќекратните својства што го карактеризираат легендарниот и амбивалентен *Одисеј*, потенцирајќи ја недофатливоста на „човекот јагула“, кој вели за себе: „И на мојата сенка ѝ е тешко да ме следи“ (*ibid.*, 26). Тоа е клучната карактеристика што Стефановски му ја придава на својот протагонист, кој, талкајќи и менувајќи се постојано, се лизга низ прстите и не може да биде уловен. *Одисеј*, освен тоа, како да се глуми себеси и сите можни варијанти на својот лик, деконструирајќи го митот на единствениот и автентичен идентитет. Стефановски го подрива и митот за херојот, па од славниот војсководец, сопруг и татко, тој прави „антихерој“ со „сомнителни морални начела и светогледи“ (Stefanovski and Ćirić 2012a: 5). Времињата се смениле, порано повратниците од *Троја* биле херои, а сега е обратно: „Сега е демократија, слобода. Ошта врева и конкуренција“ (Стефановски 2012: 33). *Одисеј* овде е разочаран, остарен и импотентен воин, за кого дознаваме дека во минатото извршил бројни воени злосторства и не-

<sup>3</sup> На оваа тема да се види книгата од Валериј Софрониевски, *Поетика на лежлото во старогрчката книжевност*. 2002. Скопје: Магор, стр. 101–102.

дела. Генералите Нестор и Менелај, нарекувајќи го „дезертер“ и „кукавица“, раскажуваат дека во Тројанската војна тој масовно колел и силувал.

Во *Одисеј* Стефановски ни ја прикажува истовремената потрага по корените на таткото и на синот. Талкањето на Одисеј е тесно поврзано со она на синот, Телемах, кој го бара својот татко херој – чие име го има истетовирано на раката – за да може да ја заокружи приказната за сопствениот идентитет. Паралелно со Одисеј, кој го изгубил патот за Итака, талка и неговиот подеднакво изгубен син Телемах во потрага по родителот. Обајцата се обидуваат да ја склопат приказната за тоа кои се и од каде доаѓаат, разминувајќи се. Патем, Телемах дознава страшни нешта за татка си, кои ја распрснуваат на илјада парчиња идеализираната основоположничка приказна што Пенелопа му ја раскажувала за него. Освен тоа, она што Телемах го научува за Одисеј, тоа се различни и противречни верзии, фрагменти, кои го одразуваат повеќекратниот и нефиксиран идентитет на таткото, оневозможувајќи ја идентификацијата на синот. Кога Одисеј и Телемах конечно ќе се сретнат и ќе се препознаат, тоа ќе биде само за да се осознаат како странци на себеси и едни на други: синот ќе му каже на татка си дека, всушност, не го познава, зашто тој никогаш не бил присутен на важните настани од неговиот живот. Телемах не верува повеќе во фундаменталниот мит за таткото, тесно поврзан со оној за татковината и за патриотизмот. Тој не верува повеќе ниту во првобитната национална нарација за Тројанската војна: го обвинува Одисеј дека ги претворил силувањето и пљачкањето во чесна професија. Пиесата го прикажува рушењето на патрилинеарните репери што ги поврзуваат таткото и синот со татковината. Телемах со нокти го кине истетовираното име на татка си од раката, откажувајќи се од корените.

Во *Одисеј*, големите митови – идентитарни, национални и патријархални – се десакрализирали и урнати. Ништо веќе не е како порано и сè е наопаку, вели Посејдон: „Сè што било свето сега е смешно“ (Стефановски 2012: 28). Притоа, се чини дека таткото, Одисеј, оној што повеќе ги сакал „бродовите, веслата и битките“ од „земјоделството и газдинството“ (ibid., 38), и кој го напуштил домот и обврските во потрага по сопствените кефови, е оној што ја сноси првобитната вина за растурањето на земјата и на семејството. Тој со своето заминување го урнал носечкиот столб на домот. Тоа му го префла и неговата – овде не толку верна – сопруга Пенелопа: „Ти би сакал постојано да се менуваш, а ние да останеме исти и неподвижни, како сидро, како звезда северница на небото, како мерка на твојата оддалеченост“ (ibid., 79). Неподобниот со патријархалните и патриотски норми сопруг и татко, оној што ги заменил патрилинеарните правила за талкањето и забавата низ белиот свет, е виновен и за болеста од која страда неговиот син, која, според Пенелопа, е наследна – како сифилисот: „И тој ќе се ожени и ќе појде во некоја своја курварска Троја, ќе ја остави жената и децата и ќе им се врати како странец“ (ibid., 79). Детронизируваниот и застранет Одисеј сведочи за подривањето на столбовите на идентитетот и домот во современиот свет. Поранешната крајна цел, Итака, отсега е само попатна станица на заминувањата на Одисеј, негова „точка за избегнување“ (ibid., 79).

Дополнително, еден од клучните „квалитети“ или „недостатоци“ што Стефановски ги цитира во однос на Одисеј е неговата антиседентарна или

мигрантска димензија. Преминувајќи ги границите на театарската сцена, во загуба на сигурно прибежиште, изложен на сите морски бури и непознаници, Одисеј нè навраќа на прашањето на мигрантите, бегалците како парадигма за „човековата судбина“ во современиот глобализиран свет. Мигрантите и оние што талкаат, со својата неприпадност, инаквост, несведливост, ја предизвикуваат нашата недоверба, како што тоа го пее Пејачот во пиесата: „Истовремено им завидуваме на слободата и ги сожалуваме заради истата“ (ibid., 30). Нивната судбина, на која нè потсетува *Одисеј*, е онаа да немаат повеќе дом, но таа, истовремено, може да се претвори во слобода самите да ги избираат и да ги измислуваат своите – отсега повеќекратни, привремени или усвоени – домови: „Домот ми е таму кај закачам шапка. Домот ми е таму кај ќе преспијам ноќ!“ (ibid., 84). Налик на мигрантите во современиот свет, Одисеј на Стефановски се одликува со способноста за менување, снаоѓање и приспособување, која му овозможува да ги преживее опасните патешествија.

## 4 Невозможното враќање дома во *Одисеј* на Горан Стефановски

### 4.1 Загубата на домот и враќањето како втор егзил во *Одисеј* на Горан Стефановски

По долгото војување и талкање низ еден хаотичен универзум каде што реперите се измешани, Хомеровиот Одисеј се враќа во родната Итака, каде што спокојно може се скраси и да ја помине староста. Враќањето дома на Одисеј го претставува реституирањето на рамнотежата и ја овозможува, како што тоа го анализира Пиотр Садковски, „линеарната реконструкција на идентитетот, чиј интегритет бил растурен како последица од искуството на егзилот“ (Sadkowski 2009: 195). Во современиот свет на постојани миграции што ги дестабилизираат еднозначните поимања на потеклото, идентитетот и на родната земја, Стефановски го проблематизира враќањето на Одисеј. Кога Одисеј се прашува дали Итака сè уште постои и дали останало нешто од неговата татковина, божицата Атена му одговара дека таму никогаш не било полошо (Стефановски 2012: 20). Богот Посејдон му вели дека веќе ништо не е исто како порано (ibid., 25). По долгите години отсуство, Одисеј не ја препознава својата татковина и вели дека тоа не му личи на Итака, на што Атена му одговара дека ни тој самиот не личи веќе на Одисеј (ibid., 62). Годините странствување, кои истовремено се бидување некаде на друго место, оставиле длабоки и ненадоместливи белези, пукнатини. Чувството на припадност е загубено и рамнотежата не може да биде вратена. Одисеј, всушност, никогаш нема да може да се врати дома, затоа што егзилот, отсега, се населил во самото срце на повратникот, но и на домот и на домашните. Кога Одисеј се враќа дома, домот му е растурен, а тој е отсега странец за синот и за сопругата, како што и тие се странци за него. Пенелопа дома повеќе не го чека својот маж, а синот се откажува од таткото. Пиесата, отклонувајќи се од класичната хомеровска нарација, престанува да биде приказна за враќањето дома на егзилантот. Препознавањето не се случува, домашните се разоткриваат како истовремено туѓи, а враќањето, како втор егзил. На крајот божицата Атена заклучува: „Од Итака се поаѓа, но во Итака не се доаѓа“ (ibid., 78).

Според современиот теоретичар на егзилот Едвард Саид, тој е „пукнатината што засекогаш се отворила меѓу човекот и неговата родна земја, меѓу поединецот и неговиот дом, и тагата што тој ја подразбира е ненадминлива“ (Said 2008: 241). Надоврзувајќи се на Саидовите размислувања, Тригано вели дека егзилот е, пред сè, „искусување на загубата, на исчезнувањето, на отсуството“ на домот, на родната земја (Trigano 2001: 18). Препознавањето што настапува во пиесата на Стефановски е она кога Одисеј ќе се осознае себеси како егзилант во својата татковина, кога, враќајќи се дома, тој ќе се соочи со исчезнувањето, загубата на сонуваната Итака, која отсега е опустошен простор. Телемах му вели на Одисеј: „Итака е простор промаја, таму нема ништо“ (Стефановски 2012: 68). Налик на егзилантот што отсега го носи егзилот во срцето, враќањето дома отсега секогаш во себе ја содржи свеста за заминувањето, и Одисеј никогаш повеќе нема да може да се ослободи од сенката на сопственото отсуство.

Ликовите во *Одисеј*, егзиланти/странци во сопствената земја, се чинат прогонети од чувството на „невдоменост/unhomeliness“ за кое пишува и еден од основоположниците на постколонијалната теорија, Хоми Баба (Bhabha 1994), опишувајќи ги постколонијалните субјекти, населени меѓу два света, две култури и нивното амбивалентно чувство на (не)припадност. Надоврзувајќи се на овој концепт, Л. Тајсон ја опишува невдоменоста на следниов начин: „Да бидеш невдомен е да не се чувствуваш дома дури ни во сопствениот дом, затоа што не си дома ниту во самиот себе: кризата на твојот културен идентитет те престорила во психолошки бегалец“ (Tyson 2006: 421). Во пиесата Телемах му вели на својот татко: „Во егзил сме дома. Не е секоја кука дом“ (Стефановски 2012: 70).

#### 4.2 Последното патување на човекот Одисеј

АТЕНА: Што знаеш ти за слободата? Ти си смртен.

ОДИСЕЈ: Што знаеш ти за слободата? Ти си бесмртна.

(ibid., 64)

Како што веќе рековме, кај Хомер, Одисеј на крајот од своето животно патување се враќа таму од каде што тргнал за да ја заокружи животната приказна и, евентуално, да умре таму каде што се родил. *Одисеја*, всушност, го раскажува последното патување на Хомеровиот јунак. Иако авторот во самата епопеја не ни ја прикажува смртта на Одисеј, таа е најавена во сцената на слегувањето на протагонистот во подземниот свет, Хад, преку пророштвото на слепиот Тејресија. Во својот амбивалентен одговор на прашањето на Одисеј за тоа како да го најде патот за дома, Тејресија, меѓу другото, му најавува на славниот херој дека жалосната смрт, што во благосостојбата на староста ќе го однесе, ќе му дојде од морето. Жан-Клод Кариер вели дека една од најчудните мистерии на *Одисеја* е токму најавата на „последното патување“ на Одисеј во устата на пророкот Тиресиј и на смртта што ќе дојде од морето. Она што особено го привлекува нашето внимание во ова пророштво е тоа што недоделувањето на бесмртност на Одисеј, всушност, претставува „аномалија“

(Carrère 1992: 37). Тоа што на големиот крал, војсководец и херој Одисеј му е наменета судбината на обичен смртник – додека, од друга страна, Менелај, па дури и Телегон, Пенелопа и Телемах ќе се стекнат со бесмртност – е она што треба да го привлече нашето внимание. Како оваа смрт да ѝ дава длабочина на судбината на херојот:

Одисеј, чедото на своите дела, пример на човештвото во најдоброто и во најлошото, со голем труд го заслужува среќното враќање во Итака, но, на крајот, мора да ја прифати, на последната станица од долгото патување, смртта што толку долго се обидува да ја надитри/изигра (ibid., 43).

Кариер, во таа смисла, го анализира Одисеј како најчовечкиот од хероите, кој се соочува со својата смрт:

Може да си претставиме тогаш дека херојот на издржливоста, верен на самиот себеси, стапнува смело во небиднината, не без последната побуна на солзите, како што велеше Софокле, но сигурно со храброст (ibid., 43).

Стефановски ни го прикажува последното патување на остарениот Одисеј, истовремено, не без доза на (авто)иронија и цинизам. Како што авторот тоа го кажува во интервјуто во *Време*, при пишувањето на *Одисеј* еднакво го интересирало прашањето за тоа што се случува со акционите јунаци кога ќе остарат, што се случува со остарениот Џејмс Бонд кога еден ден ќе се погледне во огледалото и ќе се запраша: „Кој сум јас?“ (Stefanovski, Ćirić, 2012a: 4). Во пиесата херојот Одисеј е рушевина, сенка на она што бил, предмет на (само)подбивање. Времето поминато во егзил го прегазило акциониот јунак, кој, кога се враќа дома, како да е веќе со едната нога во гроб. Додека престојува кај Калипса, нему му паѓа заб, има киселини и му чкрипат колелата (Стефановски 2012: 22). Во сцената со девицата Навсикаја дознаваме дека и „виното“ на легендарниот љубовџија се претворило во „оцет“. На крајот на пиесата, импотентниот и сенилен Одисеј, мислејќи дека им се одмаздува на оние што ја уништиле неговата Итака, само вергла во празно со својот меч. На пензионираниот Одисеј, кој отсега служи само за подбив, му остаува единствено да умре сам како куче (како што тоа се случува во пиесата со неговото верно куче). „Ти си никој“ и „Ништо навистина нема победно одошто да се биде жив“, му вели ослепениот Киклоп (ibid., 59), небаре цитирајќи го средновековниот моралитет „Everyman“.<sup>4</sup> Навистина, (анти)херојот на пиесата на Стефановски е токму тој беден, жив човек, кој ги отелотворува трагите на времето што поминало, тој никој, осуден да умре, да исчезне. Но, истовремено, Горановиот Одисеј, дијалогирајќи со „најчовечкиот од хероите“, за кои ни раскажува Хомер, е токму оној што на човечката судбина ѝ гледа в очи, кој знае дека смртта е крајната дестинација на неговите беспака. Тој, пред да замине во Тројанската војна, ѝ го остава следниот аманет на Пенелопа: „На судбината не можеш да ѝ побегнеш, но нека ѝ биде тешко да те следи. За човек е важно да знае да се измолкне“ (ibid., 47). Човекот Одисеј

<sup>4</sup> Средновековниот моралитет „Everyman“ му служи како основа на Стефановски за пишувањето на пиесата *Жив човек* (2002).

ја одбива понудата на нимфата Калипса да стане бесмртен и да биде вечно млад: „Калипсо, не ја сакам твојата младост, туку својата старост. Одам дома“ (ibid., 25).

Кога во пиесата остарениот Одисеј, по егзилот, конечно се враќа дома, како и кај Хомер, можеме да претпоставиме дека е тоа за набрзо да умре: само така тој, човекот, навистина ќе ѝ се врати на земјата, правта, од која потекнува.

## 5 Мигрантството во срцето на *Одисеја*

### 5.1 *Одисеј* како мигрантски ракопис и рефлексija за егзилот

Хомеровата *Одисеја* ги прикажува талкањата и авантурите полни со опасности и предизвици на кралот на Итака на патот кон дома. Небаре следејќи ја денешната мигрантска рута, Одисеј, храбро и снаодливо, ги преминува морињата, земјите и островите само за да стигне до сонуваното прибежиште. Старогрчката цивилизација, во чиј контекст настанува *Одисеја*, и самата била цивилизација на мигранти: мажи и жени ги напуштале доброволно градовите држави за да се населат во непознати земји и да изградат нови градови. Во потрага по нови природни ресурси и бегалци од сиромаштијата, младите заминувале далеку, се населувале во нови земји. Грчката цивилизација била „таласократска“: она со што било важно да се владее, тоа било морето, како простор на размена (Di et al. 2011: 4). И самата Хомерова епопеја може да биде прочитана како мигрантски ракопис, па дури и како своевиден „водич за преживување за мигранти“ (ibid., 3) во кој Одисеј ги користи сите знаења и умешности за да го премине морето и да се извлече и од најопасните и најневеројатни ситуации.

Токму мигрантската, бегалска метафора е онаа што Стефановски ја нагласува, ставајќи ја во срцето на патешествијата на Одисеј. „Јас сум човек јагула. И на мојата сенка ѝ е тешко да ме следи“ вели Одисеј (Стефановски 2012: 26). Тој е овде мигрантот, бегалецот со безброј ликови, трикови, оној што, за да опстане, мора да се приспособува и да се менува како камелеон, оној што за да преживее мора да остане незабележан, невидлив, да биде никој (како во погореспоменатата сцена со Киклопот). „Кој е тој човек? Кој е тој човек наречен јагула?“ прашува Пејачот, зборувајќи за неможноста да се фиксира, да се улови идентитетот на скитникот Одисеј (ibid., 23). Токму неодредливоста, недофатливоста, невдоменоста, неприпадноста на мигрантот, со тоа што ги подрива установените и добро познати калапи и граници, е она што во пиесата е прикажано како она што го предизвикува чувството на неудобност. Налик на бегалците, Одисеј, кој се провлекува преку границите како јагула, е прикажан како оној што предизвикува недоверба и сомничавост кај „домородното“ население: „Сомничави сме кон оние кои талкаат. Како и кон бегалците. Зошто не се дома? Што е тоа што ги изгонило и прогонило?“ (ibid., 30)

## 5.2 Одисеј/Горан се враќа дома: Театарот како усвоена татковина

Човечката потреба за приказни е непрестан копнеж за дофаќање на таа илузија. Тој е особено силен кај оние чија Итака е – театарот!  
(Стефановски 2012а: 5)

Стефановски ја пишува *Одисеј* по нарачка на театарот *Ulysses* од Бриони. Во претставата во режија на Александар Поповски играат глумци што доаѓаат од цела поранешна Југославија, обединети специјално за оваа претстава. Во таа смисла, овој ексју-носталгично обоен театарски проект е во срцето на драмскиот текст на Стефановски, кој го обележуваат: Тројанската војна, која потсетува на ужасите на војната во поранешна Југославија, а Итака – на загубената СФРЈ. За оваа нарачка Стефановски, живеејќи и работејќи во Кентербери, од позиција на дијаспоричен автор, ја пишува својата мигрантска пиеса на хрватски јазик, при што, ниту овој избор не е без последици. Писателот полиглот Стефановски, создавајќи ја пиесата од една позиција „in-between“, на прагот меѓу повеќе припадности, очигледно со големо задоволство му се препушта на пишувањето на хрватски јазик, кој го владее како свој. Ова весело и вешто усвојување/присвојување на јазикот што не му е мајчин, кое, истовремено, претставува навраќање на еден од јазиците на поранешна Југославија (кој Стефановски совршено го владее), оперира со децентрирање на бинарниот концепт на странскиот наспроти мајчиниот јазик, туѓата наспроти својата култура, надоврзувајќи се на гестот на деконструирањето на ексклузивните и вкоренети идентитети што е во срцето на *Одисеј*. Дијаспоричниот, мигрантскиот писател полиглот го разоткрива „туѓиот“ јазик како свој под покривот на заедничката, хибридна култура составена од постојани размени, преговарања и мелезења. „Дома ми е кај што ќе си ја закачам шапката“ весело пее Пејачот во пиесата, во која авторот, во еден истовремено ангажиран и личен гест, преведувајќи се и преминувајќи ги границите меѓу земјите, културите, јазиците, се враќа дома. Интеркултурниот театар е Горановата Итака, во кој патувањата, миграциите и преминувањата на границите се клучни животни искуства, овозможувајќи ни да се пронајдеме измелезени и збогатени од средбите и размените, патем.

## 6 Заклучок

### 6.1 *Одисеј* како „*theatrum mundi*“: децентрираната визија во срцето на театарот

Зборот театар (ст. грч. theatron) е местото од каде што се гледа (светот). Истовремено, театарот е „*theatrum mundi*“, местото што во себе го содржи светот. Тој, освен тоа, е оној удвоен и децентриран простор во кој сцената се огледува во салата и – обратно, фикцијата во стварноста, постојано преиспитувајќи се меѓусебно. Стефановски ја избира театарската сцена во која се огледува светот за да го прикаже, низ децентрираниот, удвоен и поливалентен театарски поглед, последното патување на Одисеј. Во таа смисла, Ан Иберсфелд во



## Библиографија

- Стефановски, Г. (2002). *Собрани драми, книга прва*. Скопје: Табернакул.
- Стефановски, Г. (2012). *Одисеј*. Авторски манускрипт во електронска форма.
- Стефановски, Г. (2015). *Собрани драми, книга четврта*. Скопје: Табернакул.
- Хомер. (2008). *Одисеја*. Од старогрчкиот оригинал превел и препеал Михаил Д. Петрушевски. Скопје: Магор.
- Bailly, A. (1935). *Abrégé du dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette.
- Bhabha H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge London.
- Détienne M. and Vernant J.-P. (2018). *Les ruses de l'intelligence. La Métis des Grecs*. Paris: Flammarion.
- Kristeva J. (1991). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard essais.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Éditions du Minuit.
- Müller, H. (1985). *Hamlet-Machine*. Paris: Éditions de minuit.
- Ouellet, P. (2002). Préface. In P. Ouellet, S. Harel, A. Nouss, J. Lupien (eds.). *Identités narratives. Mémoire et perception*. Celat: Les Presses de l'Université Laval, 1–4.
- Pavis, P. (2002). *Le théâtre contemporain, Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris: Nathan.
- Sadkowsky, P. (2009). La quête des Ithaques ou la transgression du sens dans les récits odysseens. La Québécoise de Régine Robin. *Synergies Pologne*, (6): 195–202.
- Said, E. (2001). *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press.
- Szondi, P. (1983). *Théorie du drame moderne*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- Trigano, S. (2001). *Le temps de l'exil*. Paris: Payot and Rivages.
- Tyson L. (2006). *Critical Theory Today: A User-friendly Guide*. (2nd edn.). New York: Routledge.
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales.
- Carrière J-C. (1992). La réponse de Tirésias: le dernier voyage et la mort d'Ulysse selon l'Odyssee. *Mélanges Pierre Lévêque*. Tome 6: Religion, 17–44. [Online]. Besançon: Université de Franche-Comté. Available from: [https://www.persee.fr/doc/ista\\_0000-0000\\_1992\\_ant\\_463\\_1\\_1335](https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1992_ant_463_1_1335) [Accessed: 29.02.2020]
- Détienne M and Vernant J.-P. (1969). La métis du renard et du poulpe. [Online]. *Revue des Études Grecques*, 82 (391-393):291-317. [Online]. Available from: [https://www.persee.fr/doc/reg\\_0035-2039\\_1969\\_num\\_82\\_391\\_1081](https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1969_num_82_391_1081) [Accessed: 29.02.2020].
- Di C., Meunier, E., Moro, R.M. (2011). *Le complexe d'Ulysse ou les métamorphoses de l'identité dans le contexte de l'immigration*. [Online]. Available from: <http://data0.eklablog.com/ae-shs/perso/bibliotheque/collectif%20-%20le%20complexe%20d-ulyse.pdf> [Accessed: 29.02.2020].
- Stefanovski, G., Ćirić S. (2012a). Nove antene prenosne stare laži, a istina se širi od uva do uva. *Vreme*, decembar 13, 2012. [Online]. Достапно на: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1088150> [Пристапено на: 29.02.2020]

