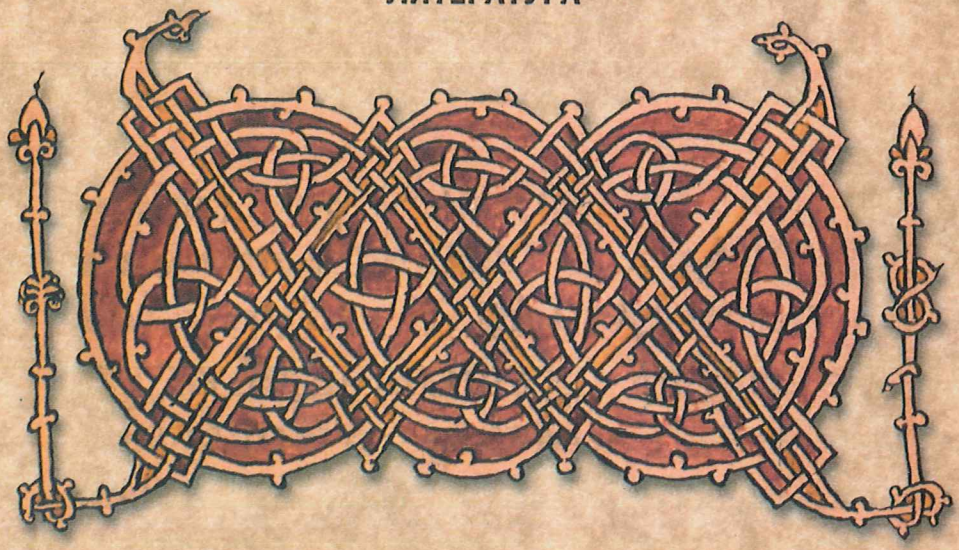
УНИВЕРЗИТЕТ „Св. КИРИЛ И МЕТОДИЈ" – СКОПЈЕ
МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

XXXII НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА

НА XXXVIII МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

ОХРИД, 15 VIII – 17 VIII 2005

ЛИТЕРАТУРА



УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ

Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ
Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура

XXXII НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА

на XXXVIII меѓународен семинар
за македонски јазик, литература и култура

(Охрид, 15. VIII – 17. VIII 2005)

ЛИТЕРАТУРА

Скопје,
2006

ДИМИТАР И КОНСТАНТИН МИЛАДИНОВИ

Георѓи Сѿалев

ЗА НЕКОИ СТИЛИСТИЧКИ ОСОБЕНОСТИ ВО ПОЕЗИЈАТА НА КОНСТАНТИН МИЛАДИНОВ

Нема автор кој пишувал за поезијата на Константин Миладинов (р. веројатно 1830, поч. 1862 г.), а да не споменал барем дека поетот, во дел од својата лирика, следел некои обрасци од македонската народна песна. Притоа, главно, се споменувале метричката фактура, по некој и друг епитет, компарација, поретко метафора, и како општа констатација – по збор-два околу експресивноста (во **„Скрсти“, „Желание“, „Бисера“, „Голапче“**) и, – најчесто се правела една грешка, кога сите песни кај него, со ваков или онаков признак од народната поезија се толкувале како блиски, во тесна врска со народната лирика. Своевремено Душко Наневски укажа на ова прашање во својот осврт **„Лириката на Константин Миладинов“** (во т.н. **„Македонска поетска школа“**, Скопје, 1977 г. но препечатувано уште во неколку наврати во школските изданија на стихозбирката **„Песни“**, обликувана во книшка повеќе децении по смртта на поетот).

Поширок осврт врз версификацијата на поезијата на првиот македонски вистински поет и за неговата метафора дадов во мојата книга **„Македонскиот верс“** (1970 г.), каде што констатирав стихови како **четверци,** повеќе **осмерци, десетерци**, но и песна со **шеснаесетслоговен** верс. Едни од нив се напишани во т.н. „бели стихови“, други се римувани. Понекаде доминира трохејот, но се покажа многу тешко да се одгатнат акцентите кај некои зборови со тенденцијата на поетот тие да се римуваат меѓусебно (на пример: **свирам** со **умирам, стегнам** со **побегнам**).

Интересно е дека во своите песни исклучиво со изосилабична карактеристичност, Константин Миладинов, следејќи го многу коректно својот мајчин јазик, струшкиот дијалект, не направил никаде отстапка по односниот проблем. Тоа му дало поттик на Блаже Конески да се залага за читање на целата оваа поезија само во духот на струшкиот говор. Единствена нелогичност тој согледува во стихот **„Ушче ко си беф малечок“** од песната **„Шупељка“**, во кој, за да се добие правилен метрички изговор на логаедот (3+2+3) со дактилско-трохејско-дактил-

ска структура, акцентот ќе мора да се префрли од зборот **беф** врз **си**, а не ни е познато како самиот поет го читал тој стих во оваа метричка смисла! Но, останува, исто така, нејасно, како тој ги изговарал и римуваните зборови, со оглед на фактот дека ниту тогашната руска, ниту бугарската версологија, а судејќи според искуството на Г. Прличев ни грчката поезија (во кои нашиот поет уште како имал професионален увид) не познавале такви рими конструирани со паралигусни и пропаралигусни завршоци (од видот на **мѐтнам-прѐлетнам**). Тие искуства велат дека романтичарите употребувале само чисти, правилни созвучја: возврата-брата (Пушкин), **дѐви-припѐви** (Вазов), Ρεκας γυναικας (Прличев) и тоа без исклучок!

Бидејќи врзаниот стих на К. Миладинов тежнее кон подоптоварена артифициелност (за разлика од природниот тек на неговиот стих во стилот на народната песна), забележливи се некои неоспорни случаи колку од јазична, толку и од стилистичка гледна точка. Во стихот

„Таму зората греит душата“

очигледно недостига кратката заменска форма **ја,** чија употреба е толку карактеристична за овој вид македонски реченици (а само три стиха подолу ваквата заменска форма ќе биде сосема логично вклопена:

„Тамо дарбите природна сила
со с'та раскош ги растурила.“

Овде не претпоставуваме туку сме сигурни дека поетот тоа го сторил од чисто метричка причина, иако сме свесни дека во народниот говор одвреме-навреме се среќава испуштање на скратената заменка. Впрочем, тоа и Марко Цепенков напати ни го потврдува, а и Кочо Рацин ќе срочи по некој таков стих и при членуван предмет. Македонскиот литературен јазик како да не ги прифаќа овие отчекорувања!

Контрастот, контрапостираноста, спротивставеноста е честа појава во литературата воопшто, особено во поезијата. К. Миладинов не само што не го одбегнал ваквото „соочување“ туку, напротив, инсистира на разликите кои, во конотативна смисла, се однесуваат „антагонистички“ или тоа барем така го чувствува поетот. Да земеме само два примера: едниот е од песната **„Т'га за југ“**. Лирскиот јунак (и како објект, и како субјект) тргнува од просторната разлика ВАМО и ТАМО (идентификувани како ТУЃИНА и РОДЕН КРАЈ). **„Овде е мрачно и мрак м'обвива“** ќе се „пожали“ тој, по што ќе уследи „регистар“ од елементи што го карактеризираат МРАКОТ **(м'гла, мразој, снегој, пепелници, ветришча, вијулици** и аналогно, соодветно на таа слика на природата надвор, следува и душевната расположба со чувството на студ

во градите и зародените „мисли темни“). А **„ТАМУ зората греит душата“** и, се разбира, сликата е исполнета со светлина, топлина, со убавина на конкретни глетки. Кулминација, пак, на сето ќе биде лермонтовската желба токму сред таа убавина, кога таа ќе се почувствува повторно и сега до крај – да се умре сред неа, да се најде дефинитивниот спокој (кому, објективно, на поетот во дадена ситуација му бил потребен). Но, иронијата на судбината и во неговиот случај само ја покажала својата озабена насмевка, бидејќи поетот токму на враќање од туѓината, на пат за Татковината и со реализирани мечти (објавување на Зборникот) – паднал во рацете на отоманската полиција и во судни маки го завршил својот живот во некоја од цариградските зандани, речиси во исто време со својот најстар брат и учител Димитрија. (Овде си го поставуваме прашањето надвор од тесниот контекст на темата: Дали оваа, денеска оценета како најубава песна на К. Миладинов воопшто ќе беше напишана во случај младиот филолог и фолклорист да успееше во замислата Зборникот од македонски народни песни – а тогаш сè уште тие беа **само македонски** – да го објави во Русија?... И, тука се враќаме на темата, на споменатите мразови и вијулици, пеплишта и што ли уште не!... Дали тие не се метафора на студениот однос токму на оние руски луѓе во кои браќата Миладиновци полагале толкава надеж, ако не се и крстеле во нив во поглед на објавувањето на споменатиот Зборник?... Нашиот недвосмислен одговор е – ДА, иако младите надежни пропагатори на современите начини на пристап кон книжевниот текст со иронија гледаат на таквата интерпретација, меѓутоа, заборавајќи дека песната немаше да биде напишана при позитивен исход на Зборникот, кој, повеќе од претпоставуваме, немаше да го добие загрепскиот наслов и немаше да биде нарушен интегритетот на песните со внесувањето на оној сугериран дел од бугарската народна поезија!)... Вториот пример го земаме од песната **„Сираче“**. Антитезата почнува со исчудувањето:

„Каде се чуло, видело
седум години во село
да сеа, жниа и пота
и од мојата работа
до зрнце да се изабит
от чужи да се разграбит!“

Се разбира, овде не посегаме по прашањето за изговорот на клаузулите во ролја на рими, туку ги имаме предвид контрастите МОЈА ПОТ од којашто се ползуваат ДРУГИ во типично сè уште феудалните односи чиј современик бил поетот како во сопствената земја така и во царска Русија; потоа – како што следува – „гропланот“ на сликите се менува: од една страна дожд, сончева, жега, парталаво сираче што

работи од вечер до мрак во искинати дреи, наспроти светот облечен во „кадифе зелено“ седнат крај богата трпеза итн. Навистина, тоа дете во тоа време и не морало да биде сираче кога се знае дека големосопственикот, спахијата (спореди ја песната **„Село“** од А.С. Пушкин!) бил апсолутен господар над своите селани. Но, како и да е – изборот бил на поетот и тој прашањето го поставил во рамките на социјалната нееднаквост. А поентата му е во безизлезната иднина!

Ако **„Бисера“** има свој пандан во Зборникот на Миладиновци, песната **„Голапче“** е најлирската реализација на К. Миладинов. Таа е напишана во шеснаесетерец, а некого може токму тој метар да го поведе со разбивањето на секој стих на два осмерца и тоа од видот (3+2+3) +(3+2+3), па да се реши и оваа песна да ја вклопи меѓу оние „имитации“ на народната поезија. Но ваква песна кај народот нема и покрај блескавите примери од неговата пребогата ризница. Не велиме дека таму нема поубава песна. Меѓутоа, навистина нема поинтимна, полична, поискрена, а нејзината метафора може да се толкува и двонасочно: таа да е свртена кон нежноста колку кон невиното, незаштитеното во природата, толку (зошто да не?) и кон саканото лице.

И, да завршиме, со кратката песна **„Желание“**. Таа гласи:

Кога ќе доит при мене!
Кога ќе седнит до мене?
Така си велеф ката-ден.

Ја кога дојде у мене
– как ќе излеза пред неа?
Да не би дошла никога!

Луцидна досетка за нашиот „љубовник срамежлив“, што би рекол проф. Харалампие Поленаковиќ. Овде современите толкувачи се на свој терен. Тие би тргнале од глаголите во песната и со тоа половината проблем би бил решен. Тие се, логично, клучни во песната, „сардисани“ од прилози и заменки придружени од предлози, со што е објаснета насловената желба, нејзината содржина и смисла. Така, се докажува ролјата, значењето на секој збор, што не е за потценување. Меѓутоа, што станува со суптилниот дел од творбата?...

Го загатнавме прашањето, но не одговоривме на него.

Нека остане како провокација за претстојната дискусија!

Димитрија Ристески

ДЕЛОТО НА КОНСТАНТИН МИЛАДИНОВ ВО РУСКАТА КНИЖЕВНА НАУКА

На неколку досегашни домашни и меѓународни научни собири јас сум ги презентирал моите истражувања за зрачењето на руската литература и култура во животот и творештвото на нашиот преродбеник Константин Миладинов. Овој пат, инспириран од јубилејната годишнина на основоположникот на нашата литература, се определив да дадам макар и општи сознанија за односот на руската книжевна наука кон неговото дело. Притоа, уште веднаш сакам да кажам дека не располагам со некои пофундаментални податоци од оваа област, која сè уште останува недоволно истражувана.

Иако од неговиот животен пат е познато дека Константин Миладинов за време на своите студии во Москва стапил во контакт со повеќемина руски книжевни и културни дејци, кои, повеќе или помалку, влијаеле на неговото профилирање како книжевен и културен деец, сепак немаме конкретни сознанија за тоа кои се тие личности и каков е степенот на нивното влијание врз овој наш преродбеник. Но, самиот факт што тој почнал да се занимава со пишување поезија токму во Русија, неминовно упатува на претпоставката дека тој таму би требало да има некои потесни врски со луѓе од таа област. Значи, со самото тоа сакам да ставам до знаење дека сè уште не можеме да зборуваме за односот на руската книжевна наука кон делото на Константин Миладинов додека тој престојувал во Москва, или воопшто додека тој бил жив. Затоа, пак, ние располагаме со доволни сознанија за односот на руската книжевна наука кон неговото дело по неговата смрт. И токму тука ќе биде насочено моево излагање.

Во основа, односот на руската книжевна наука кон делото на Константин Миладинов би можел да се подели на два периода. Првиот го опфаќа времето на постоење на Советскиот Сојуз, а вториот е од осамостојувањето на Руската Федерација.

За време на првиот период, како што ни е добро познато, доминира идеолошката (политичката) матрица и тогаш руската книжевна

наука повеќе е склона кон прифаќање на бугарските погледи за делото на нашиот преродбеник, сметајќи го него за составен дел на бугарската книжевност. Таквите ставови ги прифаќаат неколкумина руски книжевни истражувачи, од кои овде јас ќе го споменам само името на Марија Смолјанинова, можеби повеќе како последен претставник на таквите ненаучни тенденции во руската книжевна наука од советскиот период кои продолжија да опстојуваат дури и во првите неколку години по распадот на Советскиот Сојуз. Главниот „епицентар" на таквите тенденции беше Институтот за славистика при Руската академија на науките, каде што работи и споменатата Смолјанинова. Таа во нејзината статија за бугарската литература, објавена во вториот том од „Историјата на западните и јужните словени", чиј издавач е токму Руската академија на науките, не само на Константин Миладинов, туку и на сите други македонски преродбеници од 19 век самоволно им ја заменува македонската национална припадност со бугарска. Аналогно на тоа и сета македонска книжевност од тој период оваа руска иторичарка на литературата ја смета за бугарска. Инаку, Марија Смолјанинова, како учесник на Меѓународниот семинар за македонски јазик, литература и култура, кој во организација на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј" од Скопје секоја година се одржува во Охрид, не можела да не знае дека Струга, родниот град на Константин Миладинов, се наоѓа во Македонија и дека токму со неговата песна „Т'га за југ" таму секоја година се отвора светски познатиот поетски фестивал Струшки вечери на поезијата. Напротив, таа без никакво чувство за научна објективност, на едно место во погореспоменатата книга ќе го рече следново: „Во бугарската лирика од епохата на националната преродба се изделува една струја на носталгична поезија, која се појави како резултат на тоа што многу писатели биле принудени да творат во емиграција. Лајтмотив на таа поезија е тешката тага по Бугарија и желбата за враќање во родните краишта, што одекнува во елегијата на К. Миладинов 'Т'га за југ' (1860)... Лирскиот јунак на проникливо тажната елегија на К. Миладинов 'Т'га за југ' мечтае за орелски крилја за да ја напушти земјата со страшни виулици кои навеваат мрачни мисли и да одлета во Бугарија каде родната природа ја грее душата."[1] Се разбира, по ваквите зборови на Смолјанинова излишен би бил секаков мој коментар, освен само да потсетам дека во нашата научна јавност тие своевремено со индигнација беа отфрлени како ненаучни и да претпоставам дека за ваквите и слични нејзини писанија, оваа руска историчарка на литературата, можеби веќе добила некое високо бугарско одликување или некакво друго признание. Но, како и да е, и во самиот Институт за славистика при РАН, и во други

[1] М. Г. Смолянинова: „Болгарская литература", во кн.: История литератур западных и южных словян, том второй, Издательство „Индрик", Москва, 1997, стр. 606.

високошколски и научни институции постојат руски книжевни истражувачи кои воопшто не ги споделуваат погледите на Смолјанинова, туку, напротив, застапуваат далеку пообјективен став не само кон делото на Константин Миладинов, туку и воопшто кон целокупната македонска книжевност. Такви се на пример, Марија Проскурнина, Ана Евстратова, Ала Шешкен и др. Со нив, всушност, започнува вториот период од руската книжевна историја не само во односот кон делото на Константин Миладинов, туку и кон целокупната историја на македонската книжевност.

Ослободувајќи се целосно од било какви идејни или политички гледишта, кон крајот на минатиот и во почетокот на овој милениум во руската книжевна наука се појавуваат неколкумина помлади истражувачи на македонската книжевност (во кои спаѓаат и погоре споменатите имиња) кои, раководејќи се исклучиво од научна аргументација, објавуваат неколку значајни изданија во кои македонската книжевна историја се толкува на далеку пообјективен начин отколку во претходниот период. Овде во прв ред би ги споменал студиите за македонската литература на Ала Генадевна Шешкен, објавени во 2001 година како посебни поглавја во третиот том од „Историјата на литературите на западните и јужните Словени"[2] како и нејзината последна книга „Студии за македонската литература"[3] која излезе од печат минатата година и која воедно претставува прва книга на руски автор за македонската литература што е преведена на македонски јазик. Таму, Шешкен, пишувајќи за создавањето на македонската литература, јасно става до знаење дека Константин Миладинов е македонски поет којшто пишувал на охридско-струшки дијалект.

Иако повеќе се занимаваат со истражување на современата македонска литература, по својата објективност се истакнуваат и повеќето статии на Марија Проскурнина и Ана Евстратова, научни соработници на Институтот за славистика при Руската академија на науките.

На крајот, уште еднаш би сакал да укажам дека иако во руската книжевна наука сè уште нема некои пошироко елаборирани написи за делото на Константин Миладинов, сепак треба да очекуваме во блиска иднина и тоа да се случи, бидејќи, барем колку што мене ми е познато, во руските научни кругови дефинитивно е јасно дека со овој наш преродбеник започнува развојот на современата македонска поезија.

---

[2] Види: А. Г. Шешкен: „Македонская литература", во: История литератур западных и южных славян, Том третий, РАН, Москва, 2001, стр. 706-730 и стр. 923-932.

[3] Ала Генадевна Шешкен, Студии за македонската литература, Дијалог, Скопје, 2005.

Николай Аретов

МИТЪТ ЗА СТОЯН ВОЙВОДА – ЕДНА ПЕСЕН ОТ СБОРНИКА НА БРАТЯ МИЛАДИНОВИ

Всяка митология намира място за герои в своя пантеон. Те стоят редом с другите важни фигури – Основателя, Покръстителя и пр. и участват в основните й сюжети. Една част са исторически личности, при други реалното им съществуване може да бъде поставено под въпрос. Но дори и безспорно съществувалите исторически фигури са обвити от множество по-късни напластявания. И това далеч не е някаква специфична балканска или славянска особеност. Подобно развитие на ключовите фигури се наблюдава във всяка национална митология[1], то е характерно за героите, а до голяма степен и за техните антагонисти, навсякъде по света. За родното място, дори за етническата принадлежност и за подвизите на реални и въобразени герои от Средновековието се спори, почти както за фигурите от древните епоси. Големият пример от европейската митология е крал Артур.[2]

Текстовете, посветени на героите, са многобройни и разнообразни, често са свързани един с друг и пораждат множество въпроси. Като че ли първо се очертават героите от по-близкото минало, от времето на османското владичество, след тях идват фигурите от времето на независимата българска държава и „новите" герои. Приема се, че пътят, който изминават образите на героите, следва една на пръв поглед закономерна линия – от действителността към историческите хроники и фолклора и от тях към новите литературни творби. Последователността в това редуване подлежи на проблематизиране, но наличието на три групи текстове е несъмнено.

---

[1] За дефинирането на това понятие вж. Аретов, Н. 1. Национална митология и национална литература" – В: *Литература в дискусия*. Сборник публични лекции. Съст. Е. Тачева, Р. Хаджикосев, А. Вачева. Liternet, 2005. (http://liternet.bg/publish8/naretov/nacionalna.htm); 2. В търсене на българската национална митология. – В: *Литературни култури и социални митове*. Сборник в чест на 60-годишнината на доц. Михаил Неделчев. Поредица "Нова българистика", НБУ, С., 2003, с. 27-50.

[2] Вж. напр. Josseline Bidard, Arlette Sancery, *L'Angleterre et les légends Arthuriennes*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1997.

В началото обикновено стои фолклорът, или поне фолклористки публикации. Изказвани са съмнения, че народната песен възпява борците за свобода веднага след техния подвиг. Всъщност, по думите на А. Хранова, фолклорът мълчи, "или, когато говори, казва някакви дълбоко неправилни неща". Преди това на сцената излиза литературата, която "е започнала да управлява и нелитературните езици, да пълни липси в нелитературните, но много важни социални гласове, каквито са гласът на народа, разказан ни от фолклористиката; и гласът на истината, разказан ни от документалистиката и мемоаристиката."[3]

За класическите епически фолклорни герои има натрупана богата литература. Основната героична фигура от епохата на османското владичество, към която се обръщат повечето южнославянски, е Крали Марко и другите фигури от юнашките песни. Той, както и Момчил, е персонаж, характерен за времето преди национализма и по-късно е преосмислен и използван за целите му. Още в песните за него се появяват се очертават някои от чертите на "новите" герои, които воюват с "новия" враг – турците. Централно място сред тях заемат хайдутите. На българска почва Г. Раковски лансира героизирането и митологизирането им в средата на XIX в. с поемата „Горски пътник" и други литературни и историографски текстове, в които думата „хайдутин" рязко сменя значението си и придобива смисъла „борец за народна свобода". През XIX в. този тип герои се открива както в миналото, така и в съвременността (Хаджи Димитър и Стефан Караджа), както във фолклорни, така и в книжовни текстове, като взаимоотношенията между тях, както и въпроса за приемствеността между "старите" и "новите" герои не са докрай изяснени. Завършеният образец на целенасочено използване на фолклорни ресурси за изграждане на образа на героя е поемата на Никола Козлев „Черен арап и хайдут Сидер" (1868). Почти по-същото време и Ботев създава класическата за българската литература поема „Хайдути" (1871). С нея и с други свои стихотворения и публицистични текстове той завършва изграждането на образа, която и до днес заема важно, парадигматично място в българската национална митология.

Стоян войвода заема ключово място в българската национална митология, заедно с Крали Марко той е парадигматична фигура в него, при това може да бъде проследено изкованването на мита за него. Стоян войвода стои някъде на границата между "старите" и "новите" герои и съчетава техните качества. От една страна той е емблематична фигура от хайдушките песни, а от друга участва в няколко важни сюжета от българската национална митология, в големия разказ за пътя на българите във времето. Единият е за коварния гръцки патриарх и „Второто разорение

[3] Хранова, А. Фолклорът и кризата на литературното очакване. Ботев. В: *Българският канон? Кризата на литературното наследство.* С.: Изд. Ал. Панов, 1998, с. 92 и 97-98.

на България", лансиран от йеросхимонах Спиридон, другият е мотива за похитената българска княгиня и нейното освобождаване – вариант на мита за нещастната фамилия[4], третият е свързан с т. нар. „потурчване"

Името Стоян войвода събира различни сюжети, в които действат различни, но сходни персонажи. Един от тях е хайдутинът от популярната песен, който иска на бесилото

ризата да му се белей,
чумбазът да се развява...[5]

Един от вариантите на тази песен е въведен в каноничния и най-популярен български роман „Под игото". Там самият Огнянов изрича авторитетната санкция за героя:

– Ето, той Стоян[...] е типът на легендарния български хайдутин: с мрачно спокойния поглед на смъртта. Ни една дума на съжаление, на разкайване, на надежда... Иска само да умре хубавец!... Де да минеше тоя геройски фанатизъм в днешния българин... Ох, тогава съм спокоен за изхода на борбата. Такава борба мечтая аз и такива сили търся... Да знаеш да умреш – ето разковничето на победата...[6]

Многобройните текстове, посветени на Стоян войвода, нерядко са свързани един с друг. При тях по-общите въпроси, свързани с генезиса и развитието на образа на героя, са особено актуални. В началото и тук стои фолклорът, или поне фолклористки публикации. Името на Стоян войвода заема особено място в хайдушкия фолклор и това е забелязано още от П. Р. Славейков, който в един свой ръкопис заключава:

Няколко само местни юнаци по някои места се явяват като частни отмъстители и защитници. Любопитно е, че в песните повечето от възпяваните таквиз юнаци са Стояновци. С това име народът е искал да каже, че е оставен от всички избягали, а само е Стоян, добър юнак, този, който е останал с тях и стои за тях, та по възможност ги брани. Затова той е възпявал стояновците и името Стоян, толкози рядко чувано изпърво, се дотолкоз размножило сред народа. Че народът се озъртал за помощ в бедствията си към юнаците, това се показва. Той не е спазил никакъв спомен за царете си като за поборници на народа си, на вярата си. А напротив, възвисил е до идеал Кралевича Марка, този негодяй и пияница, но защото него видели най-напред да се встъпва за обидените, той се наел

---

[4] За този мит вж. Арстов, Н. България като "нещастна фамилия". За един основополагащ сюжет в българската национална митология. – *Език и литература*, 1999, № 1, с. 135-145.

[5] По-популярнаият вариант, който има и по-друга разврьзка, гласи: „...риза да ми се белее/ глава да са светлее,/ перчемат да са встрее." Песента е от Копривщица, публикувана е в *СбНУ*, Т. 7, 102.Тук се цитира по: *Вековно наследство. Българско народно поетическо творчество*. Отбор и характеристика от М. Арнаудов. С.: Т. 2, Наука и изкуство, 1977, с. 608.

[6] Вазов, Ив. *Събрани съчинения*. Т. 12, С.: Български писател, 1956, с. 170.

да отърве три синджира роби, него той представил и него възпял. Даже и недостатъка му, т. е. пиянството му, е възпял в епопея.[7]

Като тръгва от тази теза на П. Р. Славейков днешният изследовател Т. Моллов открива връзката между имената Чавдар и Стоян в хайдушките песни („двойна номинация", „замяна на имената"), дискретно се усъмнява в „отдавнашната нагласа на фолклористичната наука да приема като подразбираща се от само себе си тезата за реалистичността на хайдушките песни, т. е. за историческата коректност на фолклорното мислене"[8]. Според него, „в архетипа на песента двойката имена Чавдар : Стоян се определя в съответствие с няколко[...] опозиции (горе : долу, планина : поле/град; свобода : несвобода и т. н.)" Тези песни „отвеждат към ранни сюжетно-фабулни структури, които са свързани с идеологията на юношеските полово-възрастови ритуали. Те обаче (подобно на юнашкия епос) са получили нов статус след периода на падане под турско робство и са се превърнали в матрица за „разпознаване", символично кодиране на реални исторически личности и събития, като по този начин получават „историческа легитимност" и спомагат за оформяне на новите явления във възрожденския идеологически и художествен развой."[9]

Народната песен за Стоян войвода е обнародвана първо от **Христо К. Даскалов** без заглавие и като приложение към обширната му статия от 1858 г. "Возрождение болгар или реакция в Европейской Турции"[10]. Даскалов не дава никакви сведения за записването ѝ.

Песента въвежда няколко важни елемента. Първият от тях е героят – вторият – Врага. Особено важна ми се струва сюжетната връзка между тях, повествователният мотив, в който те са обединени. В случая храбрият български юнак е противопоставен на свързаните помежду си гръцки духовници и турски завоеватели. Песента започва с майката, която пее приспивна песен на Стоян му отправя съдбовна заръка:

Нани ми – синко Стоене!
Нани ми – ръсти – поръсти!
Като си, синко, поръстеш,
Царство да си отървеш
От чужди ръце погански,
Що ти е царство бащино -
бащино, още майчино.

---

[7] Славейков, П. Р. *Съчинения*. Т. 3, Под ред. на С. Басва. С.: Български писател, 1979, с. 446.

[8] Моллов, Т. Чавдар (войвода) между фолклора и историята. – В: *Петко Славейков. Нови изследвания*. В. Търново: Фабер, 2003, с. 74.

[9] Моллов, Т. *Цит. съч.*, с. 77-78.

[10] *Русская беседа*, г. 3, 1858, № 10. Целият текст заедно с приложенията е поместен и в *Български автори в руския периодичен печат. 1954-1864. Статии, дописки, очерци, бележки*. Издирила и изготвила за печат Цв. Унджиева. Т. 1, С.: БАН, 1982, с. 73-115.

Оказва се, че лукавите гърци са издали бащата, неговата войска е била пленена "в Едрене града голяма" и потурчена. Стоян тръгва на бой и разбива турската войска, която се води от Патрика. Но коварният грък се спасява, връща се при султана и му припомня коварния си план:

Царю ли – честит падишах!
Нали ти, царю, аз казах,
Колко от стари остали -
Сички-те да ги истурчиш,
Деца-та им да поробиш,
Поповете да им исколиш,
Владици да им избесиш,
Черкове да им събориш[...]

Посочването на връзките между гръцкия патриарх и султана е важен елемент от сюжета. Първата му документирана поява може да се открие още в "История во кратце о болгарском народе славенском" (1792) на йеросхимонах **Спиридон**. Тук, в главата за второто разорение на България, е въведен популярния сюжет за коварната роля на гръцкия патриарх.

Сей безбожний Силим цар турский, наустен от патриарха константинополскаго истребити власт от болгаров и от сербов, понеже аще и под турской власти бе Болгария, обаче князи и пани приставшии служити на вонец турскому царю, кожду всяк чин и отечину держаху и владяху [...] Глаголет ему патриарх тако: "Веснай, о царю, что ест сотворил? Нине ти собрал еси болгаров и сербов и взял еси Цариград, а заутра они сами соберут ся на тя и возмут Цариград. Но аще хощеши имети царство твое покой, истреби от них власт и началство и всякаго благороднаго и епископов да не будет от язика того, понеже варвари тия непостоянни сут и невоятни царству твоему. Приятелски советую тя, да не пострадеши и ти, яко и царие гречески.[11]

Както бе дума, песента е публикувана на български като приложение към статията на Хр. Даскалов. В самата статия е даден пълен превод на руски, допълнен от пространни исторически пояснения. В тях по същество се говори за няколко исторически периода – от времето непосредствено след падането на българското царство до 1767 г. и времето на константинополския патриарх Самуил.

[11] Текстът на Спиридоновата история се цитира по изданието на В. Златарски, по-късно възпроизведено фототипно с пространен и аналитичен предговор на Б. Христова. Вж. Спиридон Иросхимонах. *История во кратце...* ГАЛ-ИКО, С., 1992. Превод на текста на новобългарски вж. в: Спиридон Иросхимонах. История во кратце... Прев. М. Минчев. Луна, Габрово, 2000. В предговора В. Златарски пояснява: "Подобни легенди за потурчването на българското население от султана Селима II се разказват и в Македония, в Мъглен и Дебър, вж. В. Кънчев. *Етнография и статистика на Македония*, София, 1900, с. 41 и 51."

Кога се е случила тази своеобразна Вартоломеева нощ?... не е известно; но може да се допусне, че в архивите на Константинополската патриаршия тя е записана като победа на фанариотите над българите, като осезателно доказателство за тяхната преданост към делото на исляма. Някои българи казват, че това се е случило отдавна, толкова отдавна, че никой не си спомня, въпреки че има хора, които знаят по слухове за събития от преди 100 години. Впрочем, може да се предполага, че подобни сцени са се повтаряли неведнъж.[12]

Отнасянето на събитията към различни епохи и твърдението, че тези събития са се повтаряли очевидно им придава митичен характер. От своя страна текстът като че ли смесва архаични и по-нови елементи. При изброяването на оръжието на Стоян се изрежда: "сабя френгия, и дълга пушка бойлиъ, и чифте – кобур – пищове, и стар ми бащин боздуган". Непривично за фолклора е обръщението "миллет башио", с което на едно място царят се обръща към патрика; то говори за един по-скоро книжен, исторически поглед към събитията. Има основание да се допусне известна намеса на Хр. Даскалов в текста, която започва от невинното записване на стиховете с отстъп при втория стих, но едва ли свърша с него.

Няма да е справедливо с лека ръка да се припише на Хр. Даскалов мистификация. Името му е свързано с две сериозни находки, които не са подлагани на съмнение от науката – Омуртаговия надпис, който Даскалов открива в Търново, в черквата "Св. 40 мъченици", по това време джамия, и житието на Теодосий Търновски, публикувано от О. М. Бодянски. От друга страна някои твърдения на Хр. Даскалов, свързани с изгарянето на български книги, пораждат известни съмнения.[13] При всички случаи пространната статия на Хр. Даскалов има важно място в оформянето на българската национална митология. В този труд са въведени редица важни елементи и митологеми: изгорените книги, потурчването, пъклените дела на гръцките духовници. Важни са и позитивните елементи – изграждането на нови училища и успехите на българската просвета.

От статията на Хр. Даскалов песента "Стоян и патрик" попада в сборника на **братя Миладинови** "Български народни песни. Собрани от братя Миладинови Димитрия и Константина и издадени от Константина" (Загреб, 1861). На връзката между публикациите на Хр. Даскалов и братя Миладинови обръща внимание още Т. Н. Шишков, който оспорва твърдение на В. Д. Стоянов, че Миладиновци са записали песента.[14]

Както е известно, песните от Миладиновия сборник са записани години преди публикуването им. Под заглавията на една част е посочено

---

[12] *Български автори в руския периодичен печат*... Т. 1, с. 78.

[13] Вж. Аретов, Н. Похитената идентичност или митът за изгорените книги. – В: Език, литература, идентичност. С., 1999, с. 41-58.

[14] Вж. Т. Н. Шишков. Доктор Христо Даскалов. – *СбНУ*, № 8, С., 1892. Вж. и В. Д. Стоянов. – Периодическо списание, № 21-22, 1887.

мястото на записване (Панагюрище, София и пр.), обикновено когато става дума за „западните страни", както е казано в предговора, където се изказва благодарност на „г. В. Чолаков, кой снабди нас со 'сите почти песни от восточните страни; и г. Р. Жинзифов, кой найповеке ни помогна со песни и обичаи от западните страни".[15]

Миладиновият вариант е почти идентичен с Даскаловия – има отделни езикови и правописни разминавания, но текстът е същия. Един стих от Даскаловия вариант отсъства в Миладиновия („Турчина да си изколим"), последният стих от Миладиновия вариант („Какво е зло нападнало") липсва в Даскаловия. Не се наемам да твърдя кой от двата варианта е „по-хубав" или „по-автентичен", кой е източник на другия и пр., още повече, че в публикувания в Русия вариант може да има някаква редакторска намеса, а сборникът на братя Миладинови, както е известно, е бил записан първо с гръцки букви, после с кирилски, а и редактиран от Константин. Не са изключени и чисто печатарски грешки и недоглеждания.

Стоян е едно от често срещаните имена в Миладиновия сборник. То присъства както в сюжети, които могат да бъдат определени като юнашки (хайдушки), така и в любовни песни („Стоян и Димана", 117; друг а песен със същото заглавие, 128; „Стоян и Бояна", 185-187; други песни със същото заглавие, 241, 242; „Стоян и Яна", 169, 170), като в някои от тях невестата (либето) на Стоян е в някакъв смисъл невярна („Гино и Стоян", 95; „Стоян войник", 111). Името присъства и в „овчарски" (205), „айдутски" (211, 225) „жальовни" (257), „смешни" (263) и други песни според класификацията на братя Миладинови.

Нерядко в тях сюжетите имат отношение към „чужденеца", към другия, а и към икономиката на жените и мотивите за похищаването и освобождението. Те са и доста разнообразни. В едни от тях Стоян се явява в ролята на похитител – в песен 119 („Стоян") героят похищава Рада от Влашко. В една „овчарска" песен Стоян праща друг да му доведе с хитрост девойка („Стоян, Пейче и Цуца", 206), в друга магия на ходжа помага на Стоян („Неда и Стоян", 208)

В друга („Стоян", 61) става жертва на самодиви. В („Калина, Йован и Стоян", 130) мълва разделя Стоян либето му, Калина се оженва за Йован, но му изневерява и накрая бива наказана за това:

Тогава стана млад Йо'ан,
Та си фанал Калина,

---

[15] *Български народни песни.* Собрани от братя Миладинови Димитрия и Константина и издадени от Константина. В Загреб, 1861 [Фототипно изд., Лице и Университетско изд. Св. Климент Охридски, С.: [б. г.], с. I. В науката е известно, че става дума за записи на М. Дринов и Н. Бончев; песните от София пък са изпратени от С. Филаретов.

Със черен я памук налепи,
Та па я млада запали,
Та им три дни светила.

Стоян може не само да освобождава, но и да изоставя (заради клетва на майка си) своето либе (396). Момъкът с това име може да стане обект на съперничество между влахиня, гъркиня и българка (341). В песните за Стоян не липсват отровителства и смърт, опасност от кръвосмешение и пр.

Отношението на песните от Миладиновия сборник към хайдутите не е еднозначно. Думата е използвана и с положителна, и с отрицателна конотация. В „Енчица и арамии" (211) например младата невеста успява сама да се справи с хайдутите, потенциални похитители, да спаси свекъра си и цялото му семейство и да обади разбойниците на бюлюкбашията в конака.

Сред юнашките песни се появява и султан, когото Стоян „улови като фракнато врапченце" („Стоян и султан", 99). Атмосферата обаче е по-скоро като на приятелско премерване на сили, султанат казва аферим на юнака и го дарява богато. Любопитно е, че в тази песен може да се разглежда като от един възможните фолклорни източници на „Горски пътник":

Мамо ле, мамо, драго ми
В зелена гора да хода,
Че ален байрак да носа,
Да си дружина събера
(Миладиновци, с. 145)

Хой обичам в гора да ходя
с вярна сговорна мила дружина;
млади юнаци славно да водя,
българи храбри, наша родина.
(Раковски, Т. 1, 182)

Особено интересни са песните, в които присъстват някои от основните елементи на мотивите за нещастната фамилия и потурчването, но те са съчетани по различен начин. Тези песни са няколко. В „Стоян, невеста и турче потурняче" (137), в която Стоян трябва да плати „тежок дефтер", невестата му сама се продава на пазара, купува я турчето, което се оказва неин брат. Не е казано ясно, но като че ли узнаването става, след като новия „брак" е консумиран[16], но това не пречи на хепиенда.

[16] И я зеде Стояница, / Турче дома я однесе, /Си легнало да поспист[...]

Турчето му велеше:
„Не плаши се, не страши се,
Не ти сака жълти дукат,
Уще толку тук ти носам,
И не'еста твоя да е,
От сме биле брат и сестра."
Тога Стоян се поврати,
Го пречека с' избаци'е,
Голем радос си стори'е.

„Стоян и сестра Шенгюфа" (138) съдържа сходен мотив. Стоян е хвърлен в тъмен зандан и не може да си плати глобата (откупа). Сестра му Шенгюфа тръгва да се продава на пазара, но никой не я купува. Само „жълта еврейка" пита дали братът на девойката е толкова хубав като нея и след това предлага:

Ай да му речеш брату ти,
Д' оста'ит вера кръстена,
Кръстена вера на зандан,
Да вервит вера чифутска,
Яс да го него откупим
От таа темна зандана.

Стоян е категоричен – „Верата не я оста'ам", но владиката разбира за случая, намесва се и краят отново помирява всички, които националната митология обикновено представя като врагове – българи, еврейка, владика, тъмничари и управници.

И ми пущи'е елчии,
Крене'а жълта еврейка,
Я донесое при владика.
Еврейка ми я кръсти'е,
Стояну му я венчае,
Занданот му го опрости'е.

В „Стоян и Ганка Белканка" (76) момъкът иска да се ожени за еврейка и да я покръсти, но тя се оказва негова сестра. И в други песни от сборника на Миладиновци Стоян влиза в някакви взаимоотношения с евреи, това са варианти на познати мотиви за сблъсъка с другия, като обикновено поводът за конфликта е жена („Стоян и чифутче", 108). Почесто в сходна ситуация юнакът е противопоставен на турчин („Стоян и турчин", 104)

Това привидно отклонение от основния сюжет на настоящия текст, посветено на различните герои, наречени с името Стоян в Миладиновия

сборник, представлява една до голяма степен случайна и може би не съвсем издържана в духа на фолклористиката проба. Тя, струва ми се, илюстрира многообразието на сюжетите в народната поезия и различните смисли, които са вложени в нея или могат да бъдат извлечени. Те далеч не винаги отговарят на националната митология, дори когато са почерпени от една до голяма степен съзнателно свързана с нея книга, каквато е „Български народни песни" на Димитър и Константин Миладинови. Чрез онези механизми, които Леви-Строс нарича „бриколаж"[17], от наличните фолклорни ресурси националната митология по-скоро използва отделни елементи, комбинира ги по подходящ начин, допълва ги с други и така изгражда познатите митологеми, които представя като автентична народна памет.

* * *

Раковски знае някакви песни за Стоян войвода и често се позовава на тях. В „Разговор о болгарскому свещеному въпросу" (Дунавски лебед, № 17-21, 17, 24 и 31 януари, 1 и 14 февруари 1861), публикуван в годината, в която излиза Миладиновия сборник, той накратко предава историята за Стоян войвода, патриарха и султана:

В България еще се пеят народни песни от народа, кои споменуват тия жалостни събития, и как е гръцкий патрик на това съветовал и подпомагал тогдашнаго султана да изпроводи войнство противо някого си Стоян войвода, кой се бил укрепил в търновския гори.[18]

Странно е, че Раковски, на когото сюжетът несъмнено би допаднал, му отделя толкова малко място и фактически не цитира песента. На други места той предава други песни за Стоян. Предишната година в бележките към „Няколко речи о Асеню Первому..." (1860) той включва песента „Стоян и млада заробена гъркиня" и още няколко песни за същия юнак (3, 124-127). Хр. Вакарелски определя тези песни като „подложни" и обяснява, че Раковски е бил подведен, тъй като сам страстно е желаел да посочи древността на българския народ и неговия епос.[19]

Един Стоян присъства и в „Горски пътник" сред „нинешните наши горски юнаци":

Но от две или от три години
яви се *стар* юнак в планини,

---

[17] Вж. Леви-Строс, Кл. *Дивото мислене*. Прев. Г. Мламсд. Плевен: ЕА, 2002, с. 31 и сл.

[18] Раковски, Г. *Съчинения*. Т. 3: Подбор и ред. В. Трайков. С.: Български писател, 1984, с. 262. Надолу съчиненията на Раковски се цитират по това издание, като в скоби се посочват томът и страницата.

[19] Вж. Вакарелски, Хр. Раковски като етнограф. – В: *Георги Стойков Раковски. Възгледи, дейност и живот*. Т. 1, С.: БАН, 1964, с. 197. Мнението е възприето от В. Трайков в бележките към съчиненията на Раковски (3, 522)

далеч оттука ходи към Рила,
много слава и чест го покрила,
един личен млада войвода,
дарила го с много дарби природа,
с седемдесет ходи юнака,
нигде му няма на хубост прилика,
от българско село Малишеюво,
приказват вси за него хубаво,
име му *млад* Стоян зоват,
причина того звания сказват.
Мила му сестра турци грабнали,
чъст му с насилие повредили,
за отмъщение ней праведно
възприел он поприще пламенно. (1, 158, курс. Н. А.)

Рецепцията на песента се разгръща, а и излиза от чисто българския си контекст. **Васил Д. Стоянов**, който по това време е в Прага, на няколко пъти прави опити да запознае чешката публика с творбата. В поредицата очерци "България и българите", публикувани през 1863 г. във вестник "Народни листи", намира място и разказа за "потурчването" на българите през втората половина на XVII в., по времето на султан Селим II, като основен източник е песента "Стоян и патрик".[20]

Няколко години по-късно В. Д. Стоянов изнася доклад пред Чешкото кралско общество на науките, публикуван след това под заглавие "Народният бит на българския народ". В този труд е поместен и превод на разглежданата песен. По същото време Стоянов публикува отделно превода на песента, който след десетина години е включен в друго издание.[21] Стоянов, който на други места в студията се усъмнява в автентичността на други фолклорни текстове[22], възприема "Стоян и патрик" не само като исторически документ, но и като истина от последна инстанция. Тук става дума за султан Мохамед II и за времето "след превземането на Цариград (1453 г., 27 май)", т. е. преди "втората половина

[20] Вж. Непознатият Васил Димитров Стоянов. Във: В. Д. Стоянов. *Съчинения*. Съставители Д. Лсков, В. Бехиньова. БАН, С., Т. 1, 2001, с. 24. Самият текст на очерците не е включен в изданието. Очерците излизат без подпис и в писмата си В. Д. Стоянов ги приписва на своя приятел Йозеф Севера (вж. пак там, с. 41) или пък твърди – "материалът[...] беше от мен, но самите статии бяха изготвени от друг" (пак там, с. 23).

[21] Вж. В. Д. Стоянов. *Съчинения*. Т. 2, 2001, с. 306. На разпространението на песента в Чехия е посветена и отделна статия на В. Бехиньова (вж. Българо-чешката дружба в литературата на XIX век. С., 1975, с. 57-67.)

[22] "Но българите имат една голяма и много забележителна песен, в която Симеон (Симо) воюва заедно със сина си Боян срещу гърците; Обаче тя така противно е изменена и отпечатана (у Раковски "Няколко речи о Асеню първому, великому царю българскому", с. 68-70), че не искам да я превеждам на чешки. Така както Раковски е отпечатал тази песен, българинът никога не е пял и не пее своите песни!" В. Д. Стоянов. *Съчинения*, Т. 2, с. 211.

на XVII в.", за която бе дума по повод публикацията в "Народни листи". Възрожденецът възкликва:

Наистина удивително е колко дълбоко в душата на българския народ е заседнал мъчителният спомен за погрома, причинен от предателството на гърците. И след 500 години народът пее една прекрасна песен, която така хубаво, вярно и живо описва трагичните събития, засегнати от нас. Да чуем тази прекрасна песен за Стоян и коварния патриарх (Миладиновци, с. 113, песен 82).[23]

В началото на статията В. Д. Стоянов изрежда своите източници – Раковски, Веркович, Миладинови и др. В текста обаче той се позовава и на "Возрождение болгар" (Москва, 1858). Съставителите на съчиненията му не са успели да разкрият този източник. Заглавието и годината и мястото на публикуване съвпадат с пространната статия на Хр. Даскалов, в която е поместена и песента за Стоян и патрика. В. Д. Стоянов обаче като че ли има предвид книга, а и отпратките не съответстват на познатия текст на Даскалов.

Няколко години след сборника на братя Миладинови се появява драмата "Стоян войвода след падането на Българското царство" (Букурещ, 1866), подписана с инициалите **Х. Д.**, които като че ли отпращат към Хр. Даскалов. Литературната история (Б. Пенев, Т. Йорданович, П. Динеков, Н. Драгова, Ст. Каракостов, М. Брадистилова-Добрева, Д. Леков и др.) възприема тезата, че автор е Добри Войников.[24] От друга страна името на Хр. К. Даскалов продължава да е свързано с пиесата. Не само като човека, който публикува един от вероятните източници, но и като един от нейните разпространители. Може да се допусне, че от Даскалов тръгва ръкописът, който през "един русин" достига до хаджи Партений Колазуюв, който го преписва по пътя за Йерусалим.

Според Ст. Каракостов сюжетът на пиесата "представлява едно съчетание между песента за "Стоян Войвода и патрикът" с това, което пише Войников [в "Кратка българска история", 1861] за Георги Страшимир, царица Ирина и децата им Стефан, Мария и Анастасия"[25]. В драмата се появява и похитена княгиня, която Стоян спасява. Всъщност спасяванията са дори повече – в предсюжетното време Стоян е спасил княз Владислав (сина на цар Шишман) и царица Ирина. Всъщност пиесата обвързва историческите лица и фолклорния герой в един сюжет, който представлява вариант на мотива за нещастната фамилия. Наред с историческите, сведения познатият мотив е необходим за разгръщане на образа

---

[23] В. Д. Стоянов. *Съчинения.* Т. 2, с. 214.

[24] Синтезирано изложение на двете тези вж. у Ст. Каракостов. *Българският възрожденски театър на освободителната борба. 1858-1878.* С.: Наука и изкуство, 1973, с. 100-103; М. Брадистилова-Добрева. *Българската историческа драматургия през Възраждането.* С.: Наука и изкуство, 1975, с. 68-73.

[25] Каракостов, Ст. *Цит съч.* с. 100.

на героя. Като елемент от сюжета тук присъства и характерното "изкушаване" на българката, познато от появилата се по-късно поема на П. Р. Славейков "Изворът на белоногата".

В редица повествователни творби от времето на Възраждането, а и от по-ново време, са вмъкнати цели сбити преразкази на българската история. Много често те са произнасяни от учители пред непросветеното множество, което ги възприема като откровение.

Такъв е случаят с едно слово на Величко (учен момък, току-що завърнал се от Одеса), включено в "Двама братя" на **Ил. Блъсков**. Ще си позволя един по-пространен цитат, тъй като това слово предава от първа ръка митологията, която идеолозите на национализма се опитват да внушат. Целия текст на творбата оставя впечатлението, че източник на този исторически разказ е на първо място "Царственика" на Хр. Павлович (т. е. Паисиевата история), Раковски, а може би и наученото в Одеса. Събитията се развиват скоро след края на Кримската война, а творбата е публикувана през 1888-1889 г.

[...] О! Не, не братя българи, било е време, когато ние, българите, сме имали българско царство и български царе, имали сме български патрици и владици, които свободно в български, големи, богато украсени черкви са наставлявали своя народ в истинския път, имали сме навсякъде училища, де наши прадеди са учили и просвещавали своите соколи – храбри синове.

Но тогава тъмнината е била далеч от нашето отечество, всичко тогава в тая славна страна е цъфтяло гордо и весело; българинът е бил свободен, той се е разхождал без страх, без грижа по тия весели дълбоки гори, по тия прекрасно пространни полета; той е богатеел, той е напредвал във всичко, той е бил отвсякъде щастлив.

[...]

Преди 400 години силен турчин, който не бе задоволен с царството си, що имаше в Азия, потегли свойта храбра в то време и многочислена войска и стъпи в тая страна, коя се нарича Европа.

Не само българският тогава цар, не само българските храбри воеводи с техните юнаци, но и всички други по-силни царства се разтрепериха от появяването на турчина, който идеше с много по-голяма и с много по-силна войска. Всеки се готвеше или да стане жертва, или да падне под него. Най-напред се изтеглиха хитрите уж гърци, на които усвои прочутия Цариград, а после тях падна България.

Българите се въоръжиха и се биха храбро, но, казахме, че турчинът беше силен, против него не може нищо да устои и българите попадаха и се покориха под неговата силна ръка.

И ето сега 400 години, откак се ние намираме под Турското славно царство, в което нине царува и под когото ние благоденстваме – цар Абдул Меджид, комуто бог подари дълги дни!

Но сега да видим и друго!

Сега, сега ще да видите вие, братя българи, какъв огън изгори нашите хубави, богати храмове, манастири и училища. Сега вие ще видите какви зли и немилостиви хора има в света[...] Това е, брате българино, грък, грък проклятий, който и до днес стои на шията ти и не ти дава никак да се мръднеш! Когато днес българският народ едва малко-малко захвана да постърся от гърба си, но хитростите и клеветите му още не престават...

Него, него само, българи братя, и в гроб, и в живот трябва да прокълваме[...]

Но как стана това? Ето как, слушайте:

Турчинът нас завладя, но той не ни направи никакво зло, царската власт взе я в ръката си, но духовната остави в ръцете на българите, т. е. патриарх, владици, свещенство бяха все пак българи. Турският цар повика българския патриарх и му каза: "– Пастирю! Паси стадото си според законите на вашата вяра, но повелявам ти да го поучаваш да стои в мир, любов, да изпълнява дадените ми закони точно и да бъде верен към царския ми престол, а аз от моя страна ще се старая всякога за доброто му и ще го запазвам..."

[...]

Първото тайно и лукаво решение на гърците бе да се мъчат чрез всякакви клевети пред турския цар да го убедят, уж за негово добро, да изгони всички богати и учени българи, за да не им препятстват; второ, да земат духовната власт в ръката си, т. е. патриарх, владици и свещеници да бъдат все гърци; трето, да разорят всички български храмове, манастири, палати, и всичко, що е паметно, за да не си напомнюваме за старите български времена! И наконец, да развалят училищата ни, да изгорят всичките български книги и да въведат гръцки книги и гръцки език да се чете и пее в църквите от свещениците, които, разумява се, ще бъдат от ядовитата утроба гръцка, от фенер, още и в училищата ни да учат и да четат българските деца всичко по гръцки, а българския език съвсем да го няма и съвсем, съвсем да се не чува!!!

[...]

Патриархът често ходеше при царя и му казваше мнението си, царят беше добър към нас, той ни обичаше; той беше милостив към нас и не го слушаше.

Отде доде в това време да се подигне някой си юнак, българин, на име Стоян, млад войвода с една малка дружина, и захвана хайдушки села и градове да напада.

Гъркът тържествуваше, той достигаше целта си и съдбата на цял народ се предаваше в неговата сатанинска ръка.

Патриархът радостно се яви пред царя, който без да го попита, той побърза и начна:

Царю ле, царю честити!
Чул ли си, царю, разбрал ли си,
за Стоян млад войвода
от голяма града Търнова,
що се е с войска подигнал
царството да ти отнеме,
що му е царство бащино,
бащино, още майчино.
Не ли ти аз, царю, казвах:
Сички боляри да изгониш,
малки деца да поробиш,
млади българки да изтурчиш,
свещеници да затриеш,
владици да избесиш,
храмове и църкви да развалиш-
Тогава ти, царю, ще се успокоиш;
аз ще ти, царю, от наши пратя,
кои ще ти бъдат до край верни.
...
Кръв се проля като река
и се изпълни желание гърка.

[...]

Повече от 100 години стават, откак грък нас духовно, незаконно владее, смуче, мъчи и гори бедния ни народ и без жалост предава невинни българи в турски ръце на погубване! [...] Но ето, че грък не можа докрай да достигне целта си и днес безчестия отвред му се сипят и зло за зло му се отдава.

Но при всичко това, български народе, твоите рани са още неизцелими: той ти раздели и погърчи много българи, които сега са твои непримирими врази, той погърчи цели градове български, дето злощастният българин не смее да си изкаже своята народност, но още по-зло, че той се срамува даже да се каже, че е българин! [Очевиден скрит цитат от Паисий.]

Но злото се мина, братя българи, и грък люто се сега гони; ненавист и отмъщение сега силно кипи и трябва да кипи в гърдите на всекиго българина. [т. е ако не кипи, трябва да закипи]

А ти, български народе, радвай се и тържествувай, защото скоро ще видиш себе си спасен от твоите ядовити врази! Скоро наш баща, цар Султан Абдул Меджид, ще даде твоите правдини и отмахне от свой народ всички зли притеснения! И тогава, живей, българино, щастливо и задоволно под покровителството и защитата на твоите славни царе.

[...]

Но още една дума, мили братя, и ти, мил български народе, ти се отърваваш и гониш от себе си едно зло, но пази се да не попаднеш в друго, по-голямо и по-ядовито. Ти си сега още без пастири и техните места са заловили злобни и немилостиви хора, папищаши протестанти, страшни и лукави езуити, които умеят хитро да примамват простия българин.

Укрепи се, български народе, претърпи и храбро отблъсни и тия последни, страшни удари и скоро, скоро твои отдалече в странство синове на помощ ще ти се явят, скоро и ти ще познаеш що значи отечество и народност, и тогава, врази, грабители, отмахнете се и засрамете се от ваши мръсни дела.[26]

Картината на българското царство е подчертано идеализирана и това е обяснимо. Странно, но обяснимо с църковната борба, е отношението към другите играчи на историческата сцена – турци и гърци. Възможно е отношението към турците да се обясни със страх и цензура. Веднага след произнасянето на словото се пояснява, че по това време "го нямаше още онзи раболепен страх, който се породи после по преследвания, и издайничества на подобни проповеди, печатни книги, наречени бунтовнически. Тогава "Горский пътник", издание на С. Раковский, явно се продаваше, стигаше да има кой да го купува; вестниците: "Българска Дневница", след него "Дунавский лебед", издавани в Нови Сад, свободно се приемаха, явно се четяха по дюгените и кафенета, без никакви стеснения, стига да имаше кой да ги слуша." (с. 285-286)

Има и известен парадокс при обясняване на различни словесни жестове с цензура и страх от властите – срещу коварните гръцки владици, "душители" на българщината, може да се говори открито, въпреки че те разполагат с духовна цензура. Доколкото ми е известно историята е документирала случаи на заточения и преследване на българи за думи и писания от страна на Вселенската патриаршия (или от турските власти, но по искане на Патриаршията). Турците реално не присъстват в училищния и църковния живот на българите, така че тяхната намеса е по-малко вероятна. Османските власти преследват и екзекутират, но преди всичко за дела – четници, въстаници, обирници (Арабаконашкия обир) и много по-рядко – за писания ("Двете касти и власти" на П. Р. Славейков и/или Св. Миларов). Въпреки този парадокс именно със страх от турските власти Ил. Блъсков обяснява факта, че първата му повест "Изгубена Станка" излиза от името на баща му Рашко.

Самата структура на цитирания митичен разказ предполага "турският цар" да играе положителна роля. Ако разказвачът и повествователят мислят нещо друго за него, което не смеят да споделят по цензурни причини, то самият разказ би се разпаднал, той не може да съществува.

---

[26] Блъсков, Ил. *Повествования за възрожденското време.* Избрани творби. С.: БЗНС, 1985, с 279-285. Следващата глава е посветена на "следствията от "словото".

При злонамерен спрямо българите турски цар, коварството на гръцкия владика е излишно.

Епизодът представя в чист вид механизма, по който се разпространява национализмът. Ситуацията е представена в максимално изчистена форма – учителят, т. е. интелигентът, *идеологът*, съобщава на *народа* истината чрез *народна песен*, която обаче народът като че ли *не знае*.

Нещо подобно се наблюдава във финала на "Видрица", за който ще стане дума по-долу, а и в "Горчива съдба" на **Каравелов**. Там Недялка запява:

Българине, българине,
докога ще патиш,
докога ще проливаш
ти кървави сълзи,
докога ще робуваш,
синджири да носиш?
Жена ти в турски харем,
сестра ти робиня,
децата ти изтурчиха,
баща ти убиха,
а ти гледаш и нехаеш,
теб не те е грижа.
....

Песента очевидно е "народна", но майката възкликва:

"Боже, какви песни пеят в сегашно време[...], а в наше време такива песни нямаше: ние пеехме или за Крали Марка, или за мечка стръвница, а сега? Чудо."[27]

При подобни текстове много изследователи са склонни да откриват историческата памет на народа, съхранила в случая спомена за закриването на Охридската патриаршия (1767), въпреки че датирането на е съвсем точно – "повече от 100 години стават, откак грък нас духовно, незаконно владее." Всъщност не народът, а идеологът се обръща към историческите събития, които той не толкова *помни*, колкото е *научил* от книгите.

В словото има и неточности, които не може да са случайни при един високо образован одески възпитаник. Както е известно Цариград пада през 1453 г., *след* България (Търново е завладяно през 1393, а Видин – през 1396). Подобни неточности са резултат по-скоро на представянето на събитията по един митологичен модел.

---

[27] Каравелов, Л. *Събрани съчинения.* Т. 1, С.: Български писател, 1984, с. 579-580.

Много събития и герои липсват от цитирания разказ. Въведено е познатото (от фолклора или от идеолозите на национализма) име на Стоян войвода. В случая обаче той е по-скоро причина за злото, отколкото борец за свобода. Отношението към него е доста двусмислено – "*Отде доде* в това време да се подигне някой си юнак, българин, на име Стоян, млад войвода с една малка дружина, и *захвана хайдушки села и градове да напада.*"

Краят на словото може да подведе днешния читател. Когато героят на Ил. Блъсков говори за "твои отдалече в странство синове", той има предвид младежите, които учат в Одеса или някъде другаде, а не емигрантите, с техните революционни планове. Революционерите практически отсъстват от пространството на "Двама братя". По друг повод там с уважение са цитирани думи на С. Филаретов: "Неведнъж ни е дала пример историята, че всякога кротките, тихите течения на реките са били божа благодат, а буйните, свирепите – божи проклятия."[28]

Песента за Стоян войвода заема особено място и във "Видрица". Поп **Минчо Кънчев** я пее при завръщането си от заточение през 1878 г. Текстът, който стои в края на четвърта част и на том първи, е възпроизведен изцяло и несъмнено представлява обобщение и символ на борбата за свобода.

Е-е-е. Стоян ми млада войвода повдигна българските байраци, посъбра отбор юнаци, та че ги Стоян млада войвода поведе към тази гора зелена, към тази бойна планина и на юнаци думаше: "Ах, драго ми й, млади българи, из гора зелена да ходя, отбор юнаци да водя, през кръст, през рамо златни паласки, светом светящи като ясно слънце.[29]

Песента е голяма и може би поради това не е написана по традиционния начин – на стихове – както са предадени повечето песни във "Видрица". В големия текстов масив се изясняват някои неясни във варианта на Хр. Даскалов лица и факти. При поп Минчо царят е Мурад, а патрика – отец Йоаким. Появява се и нов персонаж – Зинан паша – името най-вероятно идва от драмата "Стоян Войвода". Конкретизирани са и препоръките на коварния грък:

Е-е-е. На тези българи, царьо честити, ти друг колай не можеш намери да ти главата миряса, те мирни не седят и на рахат никога няма да та оставят, доде им попове и *учени даскали* не избесиш, догде им *богати* не изколиш и богатство земеш, догде им черкови и *книги* изгориш, *млади булки и моми* не изтурчиш, *момци* поеничериш, няма да мирясаш; да оставиш глухите, немите и най-диваците, да не знаят що е българско.

---

[28] Блъсков, Ил. *Повествования за възрожденското време*... с 347.

[29] Поп Минчо Кънчев. *Видрица*. Спомени, записки, кореспонденция. Разчели и подготвили за печат К. Възвъзова-Каратсодорова и Т. Тихов. Второ изд. С.: Български писател, 1985, с. 639-642.

Това зловещо изреждане е въведено на няколко пъти в текста: първо в думите на патрика към султана, след това в заповедта на султана към Зинан паша и накрая при представянето на делата на пашата. Отделените с курсив думи въвеждат новите жертви на злодеите, които отсъстват във варианта на Хр. Даскалов. Заслужава да се спомене, че във варианта на песента, представен от Даскалов, не става дума за изгорени книги, а в статията му това е един от основните му акценти.

Поп Кънчо често пее, а Стоян е постоянен персонаж в песните му, който се среща на няколко места. Първият път само е маркирана "Хайдушка песен. Мама Стояну думаше: "Стоене, синко, Стоене, ся става девят години, откак болян лежиш - - -"[30] Текстът е вмъкнат в разказ за събития от 1863-1864 г. и също не е разделен на стихове. Това явно е друга песен, тъй като в цитирания пространен вариант не се споменава майката войводата, която присъства във варианта на Хр. Даскалов, където обаче обстоятелствата са други.

Когато разказва за Арабаконашкия обир поп Минчо вмъква на две места песни за Стоян:

Тръгнал ми й Стоян, Стояне,
в София града да иди,
царска хазна да кара...

Няколко страници по-долу се появяват два стиха, който напомня за варианта от края на "Видрица":

Е-е-е, посъбрал ми й Стоян, стара войвода, се отбор юнаци, юнаци, млади българи - - -[31]

Хайдутинът Стоян се появява поне още един пъти в песните от "Видрица" ("Стоян из гора излиза и с ясен глас се провиква...", с. 382). Поп Минчо очевидно импровизира по познати мотиви и това личи както от повтарящите се езикови елементи в различните песни, така и от наличието на познати фолклорни мотиви.

* * *

Разгледан като цяло, корпусът от текстове за Стоян войвода разкрива няколко характерни особености на българската национална митология. Първата от тях е че сравнително голямото разнообразие от разнородни текстове разкрива начина, по-който първоначалното сюжетно ядро обраства с допълнителни епизоди, персонажи, сюжетни линии. Друга

[30] Поп Минчо Кънчев. *Видрица*... с. 186.
[31] Поп Минчо Кънчев. *Видрица*... с. 281 и 289.

важна особеност на корпуса текстове е особената връзка с фолклора и историята. Тази връзка е подчертавана и съзнателно търсена, но не много сигурна. Като историческа фигура Стоян войвода е със съмнителна достоверност; като фолклорен персонаж неговият статут също е проблематичен, може да се допусне, че той е съзнателно въведен във фолклора. Но дори и първата публикация на песента за него да се опира на автентичен запис, няма съмнение, че тя е популяризирана чрез средствата на писаната книжнина и на национализма.

ЛИТЕРАТУРАТА И ИСТОРИЈАТА

Вера Стојчевска-Антиќ

АПОКРИФИТЕ ВО БАЛКАНСКИ КОНТЕКСТ

Во средновековните книжевни жанрови водечко и значајно место им припаѓа на апокрифните состави. Оваа појава е доволно евидентно јасна, со оглед на тоа што тие се јавуваат со можности за богато имагинативно творештво. Имено, строгата пропозиција што ја зачувуваат е библиската основа. Но таа може да биде само еден стих, или само еден пасус од библискиот текст, со можности тој да биде развиен во целосен настан, слика, мозаик од настани и личности, според можностите на авторите за проширување на библиските рамки. Во секој случај интересна е појавата на нивната голема распространетост во средновековните книжевности, како и нивната поврзаност во содржинска смисла, како што е карактеристичен примерот со сличностите на текстовите во средновековните книжевности, особено меѓу словенските.

Со оглед на оваа препознатлива карактеристика, која во некои случаи е стеснета, а во други може да биде проширена, можни се разликите што се јавуваат како редакциски промени, во зависност од смелоста на авторот, кој најчесто е анонимен, а кој може да се јави во различните верзии како обичен препишувач, преведувач или смел видоизменувач на текстот, да бидат мали или посмели, со вметнувања карактеристични за поднебјето на составувачот. Строгите и куси образложенија и описи во Библијата го стеснувале книжевниот капацитет на писателите.

Во случајов, вниманието врз апокрифната литература ќе го насочам со истакнувањето на одредени словенски мешовити зборници, во кои одредени апокрифни текстови се јавуваат како заеднички. На прв план го истакнувам Тиквешкиот зборник, како антологиски избор на средновековни текстови, настанати под влијанието на некој северномакедонски скрипторски ценатр, со јасно српско влијание на црковнословенскиот книжевен јазик. Пред сè, ова влијание се огледува на ортографско-фонетски план: употреба само на малиот ер (*ь*), совпаѓање на јери (*ы* и *и* во *и*, замена на *ѫ* со *оу*, јат (*ѣ*) во *е*, итн. Од друга страна,

иако ретко, наоѓаме показатели од развојот на македонскиот јазик, како доказ дека настанал на македонско јазично подрачје, како на пример, губење на *х*, губење на синтетичката деклинација, појава на вокално *а* во презентска основа, итн.[1] Меѓутоа, во случајов сме заинтересирани за содржинската страна на овој интересен зборник, спореден со нему слични, од јужнословенски провениенции.

Во Тиквешкиот зборник фигурираат најзначајните апокрифни текстови, а некои од нив ги претставуваат најдобрите опширни верзии, кои можеле да послужат како извонредни примери за нови текстови. Како најочигледен пример веднаш ја истакнуваме „Книгата Аврамова", составена од следниве апокрифни наслови: „Слово за Аврам и за Сара", „Исправление за Сара", „Слово како го учеше Сара својот маж Аврам", „Слово за Светата Троица", „Слово за Измаил", „За Исак", „Слово за смртта и животот на Аврам".[2] Во случајов, оваа „Книга за Аврам" е еден извонреден циклус апокрифи, граден врз библиската историја на Аврам.[3] Уште поочигледен пример е новозаветниот апокрифен состав „Видението на светиот апостол Павле".[4] Текстот од Тиквешкиот ракопис, датиран од крајот на XV век, е еден од најкопмлетните, спореден со апокрифите објавени од Н. С. Тихонравов.[5] Во него импресионира невообичаениот апокрифен вовед, кога целата вселена поетично ги искажува своите жалби, заради нараснатите гревови на луѓето на земјата. Тоа е една градација на жалбите изречени од: сонцето, месечината и ѕвездите, морето, водите, земјата. Според многу истражувачи, а особено според И. Порфирев, опширните текстови од видот на Тиквешкиот, оној кај Тихонравов, се преводи како што е случај и со други апокрифни текстови, од грчки јазик, и тоа од грчкиот текст објавен од Ц. Тишендорф.[6]

Во секој случај, како извонреден апокрифен текст во Тиквешкиот зборник се јавува „Словото за прекрасниот Јосиф".[7] И овој текст го наоѓа своето антологиско место во повеќе мешовити зборници, како што ќе се види понатаму. Потоа следуваат словата за Давид, како се напиша Евангелието, како се испиша Псалтирот, словото за воздвижението на Богородица, итн.

Словата од Тиквешкиот зборник може да претставуваат антологиски примери земени од сите средновековни книжевни жанрови. Не случајно заедно со Блаже Конески ги преведовме сите текстови од

---

[1] Вера Антиќ, Средновековните текстови и фолклорот, „Мисла", Скопје 1078, 7-17.

[2] Н. Начов, СбНУ, VIII, 29-40; СбНУ, X, 138-150.

[3] Свето Писмо (Библија), Скопје 1990, Прва книга Мојсеева, 12-27.

[4] СбНУ, XI, 1990113.

[5] Н. С. Тихонравов, Памятники, II, Москва 1863, 40-58.

[6] C. Tiscendorf, АПОКРИФА АПОКАЛИПСА, Lipsiac 1876.

[7] СбНУ, VIII, 413-417.

Тиквешкиот зборник, со нужни објаснителни коментари, за да се долови духот на средновековната македонска книжевност, со сите сличности и влијанија на јужнословенските и словенските творби, со неоспорно влијание од грчката средновековна книжевност и јазик. Всушност, мислам дека успеавме со овој обид да им ги приближиме средновековните избрани текстови на современите читатели во Македонија.

Тиквешкиот ракопис покажува сличности со т.н. Берлински зборник, со потекло од XIII век. Врз него посебно се задржал В. Јагиќ, кој посебно ќе истакне: „Цјелокупни зборник вјерно изражава правац друштвеног живота бугарских попова XI, XII, XIII вијека.“[8] Во овој Зборник се поместени извонредните текстови, кои се распространиле и во Македонија: „Словото за прекрасниот Јосиф“, „Словата за Адам и Ева“, „Словото за лошите жени“ (како што е случај со Тиквешкото слово). Во него се наоѓа и „Словото за крсното дрво“, кое го нема во Тиквешкиот зборник.

До овие зборници се приближува „Љубљанскиот зборник“, со потекло од XVII век , посебно разгледуван од Ламански и Аргиров.[9]

Друго значајно приближување покажува Панаѓурскиот зборник од XVI век. Во него, слично како во Тиквешкиот ракопис, се јавуваат следниве слова: Физиологот, многу сличен со Тиквешкиот, словата за Аврам, за составувањето на Псалтирот и Евангелието. Не мало приближување покажуваат и Виенскиот ракопис од XVI век и Дубровничкиот од 1520 година. Последниов посебно го обработил Милан Решетар.[10] Во Дубровничкиот зборник и Тиквешкиот, најголема сличност покажуваат словата за Аврам, посебно „Смртта на Аврам“. Уште Г. Поливка во 1896 година забележа поголема сличност меѓу Букурешкиот зборник од XVI век и Дубровничкиот зборник. И нивното датирање не е со голема разлика,[11] како и со Тиквешкиот зборник, само што изгледа во 1896 година Поливка го немал при рака Тиквешкиот зборник. Но затоа, Милан Решетар веќе во 1933 година објавува за сличноста меѓу Тиквешкиот и Букурешкиот зборник и дословно пишува: „С тим бугарским текстом слаже се одлично, тако да им је без сумње једна иста матица, још један други бугарски текст што је такође већ издан, али за који Поливка није знао, наиме текст из Тиквешког зборника.“[12] Овде треба да се подвлече дека Милан Решетар под

---

[8] V. Jagić, Bugarski zbornik Kraljevske biblioteka u Berlinu, Starine, Загреб 1873, V, 43-73.

[9] С. Аргиров, Люіблянският български р´копис от XVII век, СбНУ, XII, 463-560.

[10] Милан Решетар, Дубровачки зборник од год, 1520, Београд 1933.

[11] G. Polivka, Die apokryphe Erzahlung vom Tode Abrahams, Archiv fur slav. phil. Berlin 1896, XVIII, 112-125.

[12] М. решетар, 49.

поимот бугарски зборник мислел на Букурешкиот ракопис. Последниов зборник, распространет и во романската средина меѓу словенските ракописи, нашол благодарна обработка кај П. Сирку и Б. П. Хаждеу. Сирку го датирал во XIV век, а Хаждеј во XVI.[13] Последново датирање од Хаждеј е поточно. Најголема сличност меѓу Букурешкиот зборник и Тиквешкиот откриваат: „Словото за Теофана Крчмарката", „Словата за Езоп", „Смртта на Аврам". Се обидов да дојдам до овој Зборник, но не го најдов ниту во Државниот архив, ниту во Народната библиотека. Професорот В. Келару ми испрати фоткопии од текстот „Животот и смртта на Аврам". Ми испрати и опис на ракописот. Од него може да се види дека следниве слова им се заеднички на посочените зборници: Теофана Крчмарката, Езоп. Животот и смртта на Аврам, Разумникот, Царот Давид, Како се напиша Псалтирот, сите слова за Аврам, Како пророкот Илија бегаше од жената, Самсон, Еладие, Словото за душевните состојби. Очевидно е дека бројноста на важните застапени текстови и во двата зборници е голема и слична.

Интересно е дека Букурешкиот зборник, составен од 140 листови, преку Романија преминал во Украина, а оттаму се вратил назад во Букурешт. Новиот истражувач на Зборникот, А. Веселовски во него открива траги од грчко и руско влијание.[14] Со тоа уште еднаш се потврдуваат значајните заклучоци и за Тиквешкиот зборник.[15] Во јужнословенската средина Букурешкиот зборник се збогатил со текстот на „Лечебниот травник", а потоа повторно се вратил кај Романците.

Кога ги анализираме сличните зборници чии текстови одлично комуницирале со сите словенски и несловенски средини на Балканот, мораме да го имаме предвид и интересниот Белградски ракопис од XIV век, познат под број 104. Овој ракопис го пронашол на својот пат во Русија Стојан Новаковиќ, во 1874 година. Текстови од овој Зборник објавиле: С. Новаковиќ, В. Јагиќ, Истрин. Најмногу заклучоци извлекол М. Сперански и ја забележува големата сличност со Тиквешкиот зборник.[16] Со датирањето дури го приближува Белградскиот ракопис до XV век. Главите од 17 до 25 од Белградскиот ракопис покажуваат сличности со главите од 7 до 29 од Тиквешкиот ракопис. Важно е што зачуваните јужнословенски црти на Белградскиот ракопис укажуваат на прототип од словенскиот Југ. Големата сличност на заедничките

---

[13] B. P. Hasdej: Cuvente den betrani.Cartile poprane al ale Romanilor in sec.XVI in legatura cu literatura poporana aca nescrisa. Studiu de philologie comparata, Bucuresti 1879, vol. II,181-184.

[14] А. Веселовский, Болгарския повести Букурештскаго сборника, ЖМНП, Спб. 1884, CCXXXI, 76-90.

[15] Вера Антиќ, Тиквешкиот збиорник и фолклорот, 7-24; Блаже Конески, Вера Стојчевска-Антиќ, Тиквешки зборник, 5-10.

[16] М. Сперанский, Заметки о рукописях белградских и софийской библиотек, Москва 1898, 42-59.

слова говорат и за заеднички јужнословенски извор. Исто така, важно е што Белградскиот ракопис е постар, не постар од XV век. Самиот Сперански истакнува: „Ето сопоставление делает весма вероятным, что мы имеем в перечисленых частях след какого – то старшаго сборника, част каторого послужила ядром для белградской и тиквешской рукописи".[17]

Може да се заклучи дека голема сличност меѓу апокрифните текстови се согледува во јужнословенските и во другите словенски средини. Како најочигледни примери, подредени според хронолошкиот редослед на настанување, ги истакнуваме овие ракописни зборници: Белградскиот, Тиквешкиот, Букурешкиот, Дубровничкиот.

[17] М. Сперанский, 47.

Добрила Миловска

БИБЛИСКИ ЦИТАТИ ВО „ПРОСТРАНИТЕ ЖИТИЈА НА СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“

„Панонските легенди“ или житие на св. Кирил и житие на св. Методиј се дела што настанале непосредно по смртта на браќата св. Кирил и св. Методиј, за да се зачува споменот на заслужните основоположници на словенската просвета и богослужба и да послужат како литературен поттик за идните потфати во издигањето на словенската просвета. Житијата на светите браќа Кирил и Методиј биле напишани од најблискиот соработник и најдобар нивни ученик и продолжувач на словенската просвета, свети Климент Охридски. Само св. Климент можел да ги напише житијата на своите свети учители кои бескрајно ги сакал и многу ги почитувал, а и добро ги познавал.

Тој во житијата ги гледал нив, ги доживувал и ги чувствувал низ призмата на Светото писмо и низ описите на библиските личности кои биле слични на нив. Св. Климент Охридски ја користел Библијата во житијата на светите Кирил и Методиј. Во едни случаи св. Климент Охридски цитирал буквално конкретно од текстот на Светото писмо, а во други случаи преку слободно парафразирање на библиските текстови.

Авторот на житијата обилно се служел со цитати од Светото писмо. Библиски цитати биле редовно користени при разговори, полемики, кореспонденција… Затоа, честопати, говорникот не наведува на која библиска книга се повикува, бидејќи се подразбирало дека соговорникот има соодветни познавања на Библијата. На пр.: при полемиката на св. Кирил со патријархот Јован во врска со иконоборството[1], и двајцата своите аргументи ги потпираат врз Библијата / во овој случај патријархот се повикува на Втората книга Мојсеева, во која се кажува дека: „Бог му заповедал на Мојсеја да не прави секаков лик“ – Исход 20; 4. Сепак, тој бил патријарх и се подразбирало дека ја знае Библијата.

---

[1] „Панонски легенди“/ предговор: Добрила Миловска; превод: Јован Таковски / , Скопје 2001, с. 34-35.

Но, и кај Сарацените некогаш не кажува на кој библиски лик или настан се повикува, бидејќи тие биле „умни и учени луѓе“[2] со широки познавања, па затоа не посочува кој пророк е цитиран, туку само: „За него пророкот вели: Родот негов кој ќе го искаже? Зошто ќе се земе од земјата животот Негов“ / Исаија 53,8 /[3]; „Бог уште рекол: „Јадеше Јаков и се насити, и се одрече од / Бога / возљубениот...“[4]. Исто и кај Хазарите кога полемизира со Евреите: „Зашто Он / Бог / му рече: „Ете, јас го поставувам мојот завет со тебе и со твоето семе и со целата земја...“[5]. Во други прилики пак, св. Кирил е поспецифичен: „Зашто Исаија рекол: „Чуј ме Јакове и Израиле, повикан од Мене: Јас сум истиот, Јас сум првиот и Јас сум до века; сега ме испрати Господ и Неговиот Дух...“[6]; А Михеј рече: „И ти, Витлееме Ефратов, иако си најмал меѓу Јудините племиња, од тебе ќе излезе Оној, Којшто ќе биде господар во Израил, и чие потекло е од искони, од вечноста...“[7] и сл. Уште нешто се гледа од овие цитати – цврстото убедување на средновековниот човек дека Светото писмо е навистина Божја реч искажана преку пророците, апостолите и другите библиски личности: И Бог во книгата Битие вели: „Ете , сè е многу добро / 1,31 /, но поради вашата лакомост Он забранил понешто...“[8]; Бог уште рекол: „Јадеше Јаков и се насити, и се одрече од /Бога / возљубениот...“[9]. На крајот на Хазарската мисија, по долготрајните полемики, св. Кирил вели: „Ете, Бог даде полно разбирање и достоен одговор на сè“[10], што покажува уште еднаш дека Библијата била алфа и омега во средниот век.

Нема подобар аргумент од самите Божји зборови!

Во житието на св. Кирил најголемиот број библиски цитати се искажани од неговата уста. На второ место по зачестеност на цитати е самиот автор на житието. Лав и Марија, родителите на св. Кирил и Методиј, исто така користат библиски цитати, како и сите други средновековни христијани. И царот ја користи Библијата за инспирација и илустрација. Така на пр., кога го праќа св. Кирил на мисија кај Сарацените тој користи библиска споредба: „Бог, Кој е извршител на секое дело, Кој се слави во Троица – Отец, Син и Свети Дух нека ти даде благодат и сила на зборовите, и да те покаже како втор Давид кој со три

---

[2] исто, с. 37.
[3] исто, с. 37.
[4] исто, с. 11.
[5] исто, с. 48.
[6] исто, с. 46.
[7] исто, с. 52-53.
[8] исто, с. 55.
[9] исто, с. 55.
[10] исто, с. 58.

камена го победи Голијата, и нека те врати кај нас, удостоен за Царството небесно..."[11]. Подоцна, писмото до Ростислав го започнува со парафраза на една многу популарна реченица од Посланието на апостол Павле до Тимотеј: „Бог, Кој сака сите луѓе да ја познаат вистината..."[12]. И самиот житиеписец со оваа реченица го започнува житието на св. Кирил[13].

Св. Кирил не ги користи цитатите сувопарно, само за да биде накитен неговиот говор, туку зборовите од неговите усни се жива материја која одишува со вистинска верба. Тој некогаш директно цитира од светите книги, некогаш ги парафразира мислите, а на неупатените и им ги објаснува извадоците од Библијата: „И така разјаснувајќи им сè од пророците и од други книги, Филозофот не ги остави додека самите не рекоа: „Така е како што кажуваш ти"[14].

Специфика на говорот на св. Кирил Филозоф се низите на библиски цитати, со кои ги засипува соговорниците пред да го изложи своето гледиште или, па,к за да го поткрепи своето тврдење. Како Сократ, кој со прашања го доведувал соговорникот до вистината, така и Филозофот со соодветни цитати ги терал соговорниците да се согласат со него и соочени со вистината да останат посрамотени и со наведнати глави. На пр., во полемиката со Евреите за време на Хазарската мисија, Кирил ги побива тврдењата на Евреите / дека тие останале избраниот народ и дека се во право што се придржуваат само до Стариот завет и законите дадени во него /:

„Бог преку Језекиља вели: „Ќе го заменам и ќе ви дадам друг"[15]. А и Јеремија рече јавно: „Еве настапуваат дни, вели Господ, и ќе склучам со домот Израилев и со домот на Јуда Нов завет. Не онаков завет, како што склучив со татковците нивни во денот, кога ги фатив за раце, за да ги изведам од Египетската земја, зашто тие не му останаа верни на Мојот завет и Јас ги замразив. Но, еве го заветот што ќе го склучам со домот Израилев по овие дни, вели Господ: Мојот закон ќе го вложам во утробата нивна и ќе го напишам во срцата нивни, па Јас ќе им бидам Бог, а тие ќе бидат Мој народ"[16].

И пак истиот Јеремија говори: „Вака вели Господ: – застанете на вашите патишта, разгледајте и распитајте за вечните патишта Господови и видете кој е вистинскиот пат и врвете по него, и ќе најдете спокојство на душите свои. Но, тие рекоа: нема да врвиме.

---

[11] исто, с. 36.
[12] исто, с. 63.
[13] исто, с. 27.
[14] исто, с. 53.
[15] исто, с. 49.
[16] исто, с. 50.

И поставив чувари над вас, и реков: Слушајте го звукот на трубата. Но, тие рекоа: Нама да слушаме. Затоа чујте народи и вие што ги пасете стадата сред нив"[17].

И потоа: „Чуј, земјо: ете, ќе испратам против овој народ погибел, плод на помислите нивни зашто тие не ги слушаа Моите зборови и го отфрлија Мојот закон што го проповедаа пророците"[18].

Во Венеција кога св. Кирил полемизира со тријазичниците, бранејќи ја штотуку родената словенска писменост, низите на цитати се како крупни капки дожд што ја измиваат валканоста на заблудите и предрасудите. Латинските епископи, свештеници и монаси биле силен противник, па затоа говорот на св. Кирил постепено се засилувал:

„Давид извикува: „Пејте Му на Господа цела земјо, пејте му на Господа песна нова".

И уште: „Воскликни Му на Господа, цела земјо, запеј, радувај се и пеј"!

И друго: „Сета земја нека Ти се поклони и нека му пее на Твоето име, Севишен"!

И пак: „Фалете го Господа, сите народи, прославувајте Го, сите луѓе".

И: „Сѐ што дише – нека Го фали фали Господа"!

И во Евангелието се вели: „А на оние што го примија, им даде можност да станат синови Божји".

И пак во истото Евангелие: „Не се молам само за нив, туку и за оние што, заради нивните зборови, ќе поверуааат во Мене, за да бидат сите едно, како што си Ти, Оче, во мене, и Јас во Тебе..."

А Матеј вели: „Ми се даде секаква власт на небото и на земјата. Затоа одете и научете ги сите народи, крштевајќи ги во името на Отецот, и Синот, и Светиот Дух, и учејќи ги да пазат сѐ што сум ви заповедал; И ете Јас сум со Вас во сите дни до свршетокот на светот. Амин"!

И Марко пак: „Одете по сиот свет и проповедајте го Евангелието на секое создание. Кој ќе поверува и се крсти, ќе биде спасен; а кој не поверува, ќе биде осуден. А знаците, на оние што ќе поверуваат, ќе им бидат овие: со Моето име ќе истеруваат бесови; ќе говорат нови јазици"[19].

Св. Кирил огнено се борел и имал храброст отворено да ги нарече латинските свештеници „книжници и фарисеи" кои нема да влезат во царството небесно, иако не пуштаат други да влезат[20].

---

[17] исто, с. 50.
[18] исто, с. 50.
[19] исто, с. 67.
[20] исто, с. 68.

Библиското влијание е посебно воочливо и во користењето на параболи. Параболите се многу кратки приказни кои се користат за илустрација на религиозна, морална или филозофска идеја. Би можеле дури и да речеме дека тие се метафора проширена до форма на кратка, кохерентна фикција. Библијата е најпознатиот извор на параболи, меѓу кои највпечатливи се параболите на Исус Христос во Новиот завет. Исус ги користел параболите да објасни сложени идеи преку едноставни и разбирливи ситуации и во неколку наврати кажува за користа од параболите при изразување на спиритуални концепти / Матеј 13,10-17; Матеј 13,34-35; Псалми 78,2-3/.

„И им кажа: Вам ви е дадено да ги знаете тајните на царството Божје, а на оние, надворешните, сè ќе им се кажува во параболи" / Марко 4,11 /.

Дури и самиот каган со заповедниците го преферира ваквиот начин на изразување – бара од Филозофот со приказни и со ум да ги успокои нивните души и да им покаже која вера е најдобра[21]. Д. Богдановиќ[22] смета дека хагиографиите се движат постојано „меѓу вистината и легендата". Таков легендарен настан е претворањето на горчливата вода во питка: „Оној што некогаш им ја претвори на Израилците горчливата вода во слатка, тој нам ќе ни даде утеха". Житиеписецот му го припишува ова чудо на св. Кирил, инспириран од Втората книга Мојсеева 15, 23-25. Зенон Косидовски дава објаснување за ова „чудо"[23], но како што веќе споменавме, средновековниот христијанин верувал во библиските чуда, бидејќи тие биле доказ за Божјата семоќ.

Во житиетио на св. Методиј житиеписецот подлабоко зацрпува од библиските води – житието почнува дури со настанокот на светот, па постепено, со некоку збора се внесени: Мојсеј, Исус Навин, Самоил, Давид, Илија, Елисеј, Јован Крстител, апостолите Петар и Павле, Вселенските собори, утврдувањето на христијанската вера[24]. Ова набројување се поврзува со св. Методиј, кој со своето дело заслужил место меѓу гореспоменатите богоугодни мажи: „Во наше време, заради нашиот народ, за кој никој никогаш не се погрижил, на добро дело го подигна нашиот учител, блажениот Методиј, од чии подвизи и добри дела нема да се посрамиме, ако сите поединечно ги споредиме со оние на богоугодниците"[25].

---

[21] исто, с. 56.

[22] во предговорот кон книгата: Путеви византијске књижевности од Ханс Георг Бек,Београд 1967. с. 31.

[23] Изворот на горчлива вода сè уште постои во околината на Мера. Водата содржи извесен процент калциумфосфат – оттаму горчливоста. Кога на таа вода ќе се додаде оксална киселина, сулфатот се таложи на дното и водата ја губи својата горчливост. Бедуините го засладуваат горчливиот извор со растението елвах,чијшто сок содржи добар процент оксална киселина.

[24] Панонски легенди... , с. 77-81.

[25] исто, с. 81.

Во житието на св. Методиј акцентот е ставен на страдањата што ги чекале борците за словенеката писменост по смртта на св. Кирил: „На сите патишта паѓаше во многу искушенија од лукавиот: во пустите места – меѓу разбојници, по морето – во бурни бранови, по реките – во ненадејни песочни наноси, за да се исполнат врз него зборовите на апостолот: „Неволји од разбојници, неволји на море, неволји по реките, неволји од лажни браќа, во трудови и подвизи, во чести бдеења, во многу глад и жед“[26].

Додека во житието на св. Кирил доминира самиот св. Кирил, во житието на св. Методиј доминира авторот на житието. Житието на св. Методиј е значително помало од житието на св. Кирил, па и бројот на библиски цитати ќе биде значително помал.

Гласот на св. Методиј се слуша директно: во полемиката со латинските свештеници[27], кога ги кажува трите пророштва[28] и претсмртните зборови[29]. Кирил бил говорникот: „Тој / Методиј / со молитва, а Филозофот со зборови, ги победија и посрамија“[30].

Можеби св. Методиј не бил оратор од рангот на св. Кирил, но и тој веднаш им парира на вербалните напади, дури и кога е тоа кралот кој се подбива со него-св. Методиј одговара со парабола за Филозофот кој се испотил расправајќи се со прости луѓе[31] / својата храброст ја плаќа со двеипол годишен затвор во Германија /. Во житието на св. Кирил, дури и кога не е прикажана целата полемика, житиеписецот дава синтеза на разговорите – за бројните полемики кои св. Кирил ги имал со латинските свештеници, житиеписецот вели: „Сето тоа тој го исече како трње и го изгоре со огинот на проповедта, велејќи: „Принеси му на Бога благодарствена жртва, и упати му ги на Севишниот молитвите свои / Пс. 49,14 /“[32] и дава ред библиски цитати кои св. Кирил ги користел во различни прилики. Во житието на св. Методиј житиеписецот како да немал доволно време за тоа, па затоа само вели: „Откако се искажааа многу зборови, и не можејќи да му возвратат...[33] “ или / Имаше / и многу други такви случки што тој ги разјаснуваше јавно со приказни[34] “.

И покрај тоа што св. Методиј е главен лик и неговиот животен пат е претставен низ страниците на житието, ова житие изобилува со лични

---

[26] исто, с. 92.
[27] исто, с. 87-88.
[28] исто, с. 89.
[29] исто, с. 93-94.
[30] исто, с. 83.
[31] исто, с. 88.
[32] исто, с. 65.
[33] исто, с. 88.
[34] исто, с. 90.

размислувања на житиеписецот, на пр.: „А би рекол дури и како тој да предвидуваше дека ќе биде испратен за учител на Словените...[35]".

Покрај величењето на св. Методиј, житиеписецот има стравопочит кон уште еден лик – царот: „Тогаш тие не смееја да Му откажат на Бога, ниту на царот, според зборовите на свети апостол Петар, кој рече: „Од Бога бојте се, царот почитувајте го[36]". И апсолутизмот на царот има своја поткрепа во Библијата:

„Подајте го царевото на царот, а Божјото на Бога" / Матеј 22,21 /.

„Бој се, синко, од Господа и од царот"/ Книга Мудри Соломонови изреки 24, 21 /.

Во византискиот император биле обединети секуларната и спиритуалната моќ – тој бил Божји претставник на земјата и поради тоа сите луѓе му биле безусловно потчинети. А верникот знаел дека „срцето на царот е секогаш во Божји раце...[37]".

Познато е дека во Библијата едни исти мисли честопати се повторуваат не само од Стариот во Новиот завет, туку и од една старозаветна книга во друга, или, пак, од една новозаветна книга во друга. Дури и во рамките на една книга, некои цитати се повторуваат во различни поглавја. Не е тоа немарност на редакторите, туку промисленост: потенцирање на некој настан, или, пак, со повикување на тој цитат се легитимизира нов настан. Така на пример, некои библиски настани се евоцирани и во двете житија / Прва книга Мојсеева-Битие 49,10 и Втора книга Мојсеева-Исход 16,1-36 / и исти цитати се користени: Псалми 116,1; Псалми 32,6 и Прво послание на св. ап. Павле до Тимотеј 2,4.

Црковните писатели често го споменувале Стариот завет, посебно Првата Мојсеева книга за врежување во свеста на народот Божјата семоќ, кој за шест дена го создал светот од небиднина. Ист е случајот и со новозаветните евангелија, каде што преку Христовите чуда се докажува дека тој е син Божји, семоќен како и Отецот.

На црковните писатели посебно им биле драги Псалмите / како што може да се види и во „Панонските легенди" /. Во псалмите има богатство на расположенија: од потиснатост и резигнација, до надеж, верување во поубаво утро, благодарност и восхит. Поради својата едноставност, стегнатост и поради потресувачкиот религиозен жар, псалмите станале траен извор на инспирација на поети, сликари, музичари[38].

---

[35] исто, с. 82.

[36] исто, с. 84.

[37] исто, с. 91.

[38] Зенон Косидовски, Библиски легенди, Скопје 1987.

Лорета Георгиевска-Јаковлева

ИСТОРИЈАТА И РОМАНОТ: ТЕМАТА КОНЦЕНТРАЦИОНИ ЛОГОРИ – МИНАТО И СЕГАШНОСТ

На темата *Историјата и романот* пред сè ѝ приоѓам од аспект на дефинирање на односот историја – роман во рамките на тријадата реализам – модернизам – постмодерна, секако со посочување на соодветни примери од македонската романсиерска продукција. Македонскиот роман дава извонредни можности да се согледаат разликите, но и местата кои се заеднички, односно оние кои го овозможуваат преодот на една стилска формација во друга. Ако за реализмот историските факти се јасни, а романот е непроблематично уживање во непосредноста на фактите, модернизмот прашањето за референцијата го става во заграда и секое интересирање за неа го прогласува за нелегитимно. Оттука, тој трага по „црните дупки" на историјата, давајќи едно можно толкување. Постмодерната, пак, самиот термин референт го дообјаснува и наведува дека „реалното" за кое зборуваме, следствено и историскиот факт како „реалност" која се случила, не се даденост, туку попрво „стварност за која зборуваме". Оттука, минатото или историските настани се дискурзивен идентитет. Според ваквиот пристап историјата секогаш е приказна, нечија нарација, нечиј поглед на настаните и случувањата. Оттука, таа не е завршено минато, даденост која опстојува еднаш за секогаш, туку се проблематизира и е во непосреден допир со сегашноста и со иднината. Ваквите ставови го одредуваат и мојот прочит на темата концентрациони логори. Мотивот да ја работам оваа тема е неодамна преведениот роман на Бернард Шлинк *Читачот*. При крајот на романот, персонализираниот раскажувач и главен лик на романот, привршувајќи ја приказната за својата пасионирана љубов кон постара жена, вели:

„Бегањето не само да се избега, туку и да се пристигне некаде. Но, минатото во кое пристигнав како правен историчар, не беше помалку исполнето со живот од сегашноста. И не е баш така како што некој од надвор би сакал да поверува, дека можеме да ги набљудуваме животните богатства од минатото, но активно можеме да учествуваме само во сегашноста. Да се занимаваш со историјата значи да ги уриваш мостовите

меѓу минатото и сегашноста, да ги набљудуваш двата брега и на двата да бидеш активен. Една од областите на моето истражување беше правото на Третиот Рајх, а тука особено паѓа во очи како минатото и сегашноста се спојуваат во животната реалност. Бегството тука не значи занимавање со минатото, туку напротив одлучна концентрираност на сегашноста и иднината, и е слепо во однос на наследството од минатото кое се негува и во кое мораме да живееме". (154)

Темата на концентрационите логори во македонската литература не е особено фреквентна, и покрај фактот што македонскиот народ ги искусил страдањата кои ги носат изопачениот ум на современиот човек. Станува збор за неколку романи, првиот објавен 1966 под наслов *Црно семе* од писателот Ташко Георгиевски, вториот на Александар Алексиев под името *Девешше круѓа на пеколош,* објавен 2000 година, третиот, од Викторија Гаго – *Сашурн се враќа,* (2001), четвртиот повторно на Алексиев со наслов *Чардак ни на небо ни на земја* (2003) и петтиот насловен како *Доживошен јазол* од Драгица Најчевска, објавен 2004, и неодамнешниот *Осшров на пеколош* на Паскал Гилевски (2005). Како што следува, прв е објавен романот на Ташко Георгиевски, кој се занимава со темата на концентрационите логори во Грција во времето на Граѓанската војна (1947-1949). „Островите на смртта" во Грција временски скоро се совпаѓаат со постоењето на слични такви во поранешната СФРЈ, најпознатиот меѓу нив е оној на Голи Оток, тема на останатите романи, освен последно споменатиот, кој повторно се враќа на т.н. егејска тема. Меѓутоа, иако голем број Македонци се жртва на тоталитаристичкиот режим во СФРЈ, појавувањето на роман-сведоштво на оваа тема се случува дури во 2000. Молкот што ја следи темата на постоењето на логорот на Голи Оток се должи на општествено-политичките услови. Ако Граѓанската војна и положбата на македонското население во Грција беа дозволена тема, зошто не го засегаа интегритетот и политичкиот систем на државата СФРЈ, темата Голи Оток скоро и да беше забранета. Од друга страна, Ташко Георгиевски, како припадник на дел од македонскиот народ кој живеел во Егејска Македонија, имал достап до информациите, но не бил директен сведок на случувањата во концентрационите логори. Тоа не е случај и со авторите на останатите романи. Авторот на *Девешше круѓа на пеколош* и *Чардак ни на небо ни на земја* е директна жртва, авторките на станатите два – непосреден сведок како член на семејството на жртвите. Политиката која претставувала комбинација на спречување на протокот на информации и предизвикување чувство на егзистенцијална загрозеност и страв, најверојатно за подолг период го замолчела гласот на жртвите. Слична состојба се бележи и во македонската историографија. Јасмина Мојсиева-Гушева таквата состојба ја образложува со следново: „Денешниот раскажувачки интерес за комплексот на Информбирото, во значителна мера, произлегува од тоа што политичката историографија, окована

со синцирите на авторитарноста, не ја завршила својата работа на време. Ваквата денешна проза, првенствено критички и демистификаторски, повеќе е поврзана со идеите на епохата што ги претставува, отколку за настаните, заплетите и личностите кои можат да бидат и фиктивни."[1] Со паѓањето на тоталитаристичкиот режим тие добиваат глас преточен во романсиерска форма.[2]

Прашањето што се поставува е каков е тој глас? На што му дава предност – на прераскажувањето или раскажувањето, на веродостојноста на слученото или на можното? На она што го сметаме за историски факт или на толкувањето на процесот зошто нешто се случило. Во одговорот на ова прашање ќе се заджиме на анализа на посочените романи во македонската продукција и на романот на Шлинк *Читачот*.

Романот на Ташко Георгиевски го раскажува објективен, сеприсутен, неотелотворен наратор, чија позиција е условена од намерата на авторот да даде поширока слика на условите и средината во која се наоѓа главниот лик Доне Сифичанов, затвореник во еден од логорите за време на Граѓанската војна во Грција. Раскажувачот ја афирмира онаа позиција која овозможува да се согледаат објективните околности во кои се наоѓа ликот, да се согледаат причините за неговата состојба и причините што ја условуваат неговата акција, т.е. онаа позиција која убедливо ќе зборува за една историска реалност, за постоењето на „логорите на смртта". Се редат слики на тортурата на капетанот Маки, а објективниот раскажувач создава впечаток на запишувач на фактите онакви какви што се. Таквата позиција има за цел читателот да стекне доверба во раскажувачот, при што се создава впечаток на веродостојност на настаните, намера со која авторот пристапува при пишувањето на својот роман. Оттука, *Црно семе* изобилува со сцени на физички и психички терор, чии методи на притисок се тешко замисливи за една разумна свест. Акцентот е ставен токму на сликањето на теророт, а со оглед на фактот дека романот е прв дел од трилогијата која го следи животот на Доне Софичанов, бегалец од Егејска Македонија, реалистичките (дури и со доза на натурализам) сцени се во функција на презентирање на вистината за еден народ, народ кој поради егзилот е осуден да живее далеку од родното тло, во привремено и несигурно живеалиште. Таквата позиција на нараторот не создава дилеми ниту кај ликовите ниту кај читателот. Јасно се воспоставува границата помеѓу ликовите – жртви и ликовите – насилници, а на читателот јасно му се посочува разликата помеѓу доброто и злото. Најопшто, таа разлика

---

[1] Јасмина Мојсисва-Гушсва: „Помеѓу историјата и псевдоисторијата", во *Изгубениот хуманизам*, Магор, Скопје стр.134

[2] За стравот од тоталитаристичкиот режим и стравот од говорење на темата Голи Оток да се види: Јасмина Мојсисва-Гушсва: „За феномепот Голи Оток и тоталитаризмот", во *Изгубениот хуманизам*, Магор, Скопје 2004, стр. 120-128

е направена преку паралелно поставување на два мотива: насилството и љубовта. Секој од нив носи свои дистинктивни особености кои се манифестираат во акциите на ликовите. Така, ако капетанот Маки се карактеризира со изразена склоност кон насилство, тоа повлекува и други особини: неможност за сочувство, бруталност, мазохизам. Наспроти него, ликот Доне е изграден по принципот на љубовта, која е замислена како мотив за да се издржи злото, а која, пак, ги повлекува и останатите особености: човеково милосрдие, хуманизам итн.[3] Настаните во романот се дел од една стварност во минатото, историски факт кој треба да се запамети за да не се повтори.

Бернард Шлинк во романот *Читачот* исто така зборува за еден историски факт, постоењето на концентрациони логори во времето на нацистичка Германија. Но какво е тоа минато? Под површината на љубовната приказна помеѓу нараторот, петнаесет годишно момче и трисет и седум годишната Хана Шмиц, се отвораат низа морални дилеми кои досегаат назад во времето до моментите кога е таа чувар во концентрационен логор, во минатото значи, а кое со оглед на случувањата, се покажува не како завршено, туку како сегашно и живо. Историјата на оваа необична приказна ја раскажува момчето од аспект на возрасен човек, кој за самата приказна вели: „Нашата историја во главата ми се испишуваше постојано малку поинаква од претходната, постојано со нови слики, нови фрагменти од дејствувањата и мислите. Па така, покрај верзијата што ја напишав, има и други. Потврдата дека напишаната верзија е вистинската лежи во фактот дека јас ја напишав неа, а не другите. Напишаната верзија сакаше да биде напишана, другите не сакаа.."[4]

За разлика од романот на Георгиевски, кој го сметаме за парадигматичен модел на македонскиот реалистичен роман и е напишан со цел да се создаде илузија на стварноста како доказ на она што било и каде што нема место за двоумење и „одгатнување" на можната вистина, романот на Шлинк се враќа во минатото не толку за да го „документира" она што се случило, колку да постави едно можно толкување на историските настани. Притоа, се поаѓа од еден историски факт – постоењето на концентрационите логори во нацистичка Германија, на кој му се придодава и еден „неисториски" факт – параноично гонење на сите што на некаков начин се донесуваат во врска со историскиот факт. Бернард Шлинк ја наративизира идејата за историјата како нарација, како дискурс што дава лично видување на светот и настаните. „Фактите" за концентрациониот логор во кој работела Хана Шмиц се факти кои не мора

[3] Со слична тематика е и романот на Паскал Гилевски *Остров на пеколот*, Скопје 2005, каде што љубовта повторно е мотив да се издржат страдањата во концентрациониот логор.

[4] Бернард Шлинк: *Читачот*, стр.178

секогаш да се совпаѓаат со вистината. Таквата поставеност покренува низа морални дилеми кои досегаат во времето на нацистичка Германија, минато кое со оглед на настаните и исходот на љубовта, се покажува не како завршено, туку како сегашно и живо. Од тука се отвораат неколку нивоа на проблемска поставеност во врска со прашањето за личната одговорност и вината, изневерената љубов, одговорноста за жртвите, односот жртва – насилник. Од перспективата на ликот-раскажувач, кој соочен прво со незнаењето, а потоа и со недостаток на факти за вклученоста на неговата љубовница во злосторствата поврзани со концентрационите логори, ја дознаваме животната сторија на Хана Шмиц. Таа сторија ниту е сигурна, ниту потврдена. Несигурноста е мотивирана со отсуството на желбата на Хана да зборува за себе. Тоа го отвора просторот на можните толкувања, отвора повеќе правци во кои може да се движат настаните наназад во минатото. Бивша работничка во фабриката „Сименс" и чувар во еден од концентрационите логори на нацистичка Германија, маргиналец во животот и во историските настани, Хана Шмиц сè повеќе станува жртва, слична на оние многубројни жени кои умираат во запалената црква или во логорите, а за кои и таа носи дел од одговорноста. Постапките на Хана зборуваат за логичен избор во нехумани околности, но не ја симнуваат одговорноста. Прашањето за вината на Хана не може да биде дефинитивно одговорено. Тоа е првото ниво на неможноста да се утврди вистината. Второто ниво е поврзано со степенот на информираност на самиот раскажувач. Во потрага по спомените на сопствената љубов, самиот наратор „плете приказни" околу можните настани и со тоа дава сопствена визија за она што се случило, „документ" кој натаму ќе биде „доказ" за слученото. Третото ниво е нивото на судската постапка која ја поставува на виделина неможноста од објективна пресуда поради фактот дека и архивскиот материјал, всушност, е еден вид „приказна" сообразена со личниот поглед на пишувачот/изјавувачот. Процесот против Хана ја отвора можноста нејзината улога во рамките на периодот за кој се зборува да се чита како положба на жртва и во минатото (како резултат на моќта што ја имаат челниците на нацистичката филозофија) и во сегашноста (како резултат на моќта која ја произведува срамот од фашистичката идеологија во обидот по секоја цена да се посочи виновникот и со тоа да се намали поединечната и националната грижа на совест). Од една страна е фактот за свирепото убиство на стотици жени кои Хана можеби можела да ги спаси, од друга е нејзината немоќ во дадени околности да влијае на настаните. Немоќ која произлегува од еден единствен факт – таа е неписмена. Неписменоста, во дадениов случај метафора за незнаењето, го отвора просторот за манипулација. Хана е манипулирана и во минатото (кога одбира да биде чувар) и во сегашноста (кога не се брани во судот). Процесот на стекнување на знаењето (т.е. описменувањето) се случува за време на издржување на доживотната затворска казна, и е можност

конечно да се спречи манипулацијата и дефинитивно прифаќање на својот дел од вината.

Елементи на комбинација на двете постапки можат да се сретнат во романот на Драгица Најчевска *Доживотен јазол*, кој ја поставува темата на концентрационите логори во бившата СФРЈ во времето на Информбирото. Она што овој роман го поврзува со романот на Георгиевски е намерата тој да биде сведоштво за злото, но она, пак, што го поврзува со романот на Шлинк е несигурниот (прераскажан) податок. Оттука, можат да се повлечат следниве заеднички точки:

- третманот на темата од позиција не на директен учесник во настаните;
- љубовната приказна како повод за лично видување на настаните од историјата;
- поставување морални дилеми околу прашањето за вината;
- пристапот до знаењето како битен предуслов за остварување на правичноста;
- односот кон историјата како незавршено минато, минато што трае.

И Шлинк и Најческа, врз историскиот податок, ја раскажуваат сопствената верзија и градат приказна која останува отворена, бидејќи моралните дилеми се одвиваат во повеќе насоки. Ако за Шлинк тоа беше прашањето дали нараторот ја изневерува личноста во која е вљубен, а во тие рамки ја внесува и историјата за жената – жртва и тиранин едновремено, кај Најческа тоа е прашањето за изневерената братска љубов, во која се внесува и историјата за преданата љубов на Душица кон Милан, лик-жртва на политичките превирања. Сплетот на моралните дилеми кои прашањето на избор го поставуваат на прво место, зашто ги посочува реперкусиите во идната историја, се стожерни места во двата романа. Но за разлика од романот на Шлинк, кој се движи во насока на „докажување" на несигурноста на историскиот податок, односно врз запишаните факти за еден историски настан испишува нови, Најческа ја испишува „историјата" на историскиот настан во семејни релации. Ако Шлинк ја бележи сингуларноста на настаните вон било каква конечност, Најческа повторно се доближува до ставот дека вистината треба да се стави на увид, односно овозможува да се чуе гласот на оние што долго време се замолчувани. Така, таа се доближува до романите на Александар Алексиев, чија главна тема (како и во романот *Љубичица бела* на Жени Лабел) е молкот. Во рамките на тоталитарниот режим се одвива добро смислен механизам на производство на молк, односно на спречување на текот на информациите со создавање чувство на страв. Дијалогот е невозможен, пред сè поради нерамноправниот однос на учесниците во „говорниот чин". Ако тој така и може да се нарече. Тука и нема говор, има само обвинение и потврда на

обвинението. Сè друго е неважно, ниту човекот, ниту вистината, ниту правдата. Има само малцинство од моќници и мнозинство од сите останати. Мнозинство чија судбина е неизвесна, мнозинство кое во секој момент може да ја заземе позицијата на жртвата. Тоа е системот на режимот кој го произведува молкот.

Оттука може да се заклучи дека темата на концентрационите логори во македонската романсиерска продукција пред сè е насочена кон давање глас на замолчените, односно жртвите. За разлика од концептот на Шлинк, кој преку процес на интервенција во историските факти, дава глас на оние што се наоѓаат од другата страна, и со тоа ја поткопува сигурноста на историскиот податок, македонските автори ги потврдуваат историографските факти. Темата на љубовта, заедничка за сите, трага по историјата на нештата кои се сметаат за неисторски (пред сè чувствата и совеста). И романот на Шлинк и романите на Георгиевски, Најческа, Гилевски се историја на една љубов и покажуваат дека љубовта нема втемелено потекло, востановен телос, туку е хетероген склоп на односи кон надворешните сили – во случајов од односи кои се воспоставуваат со постоењето на концентрационите логори и во посочената варијанта поимот љубов го означуваат како невозможен.

Науме Радически

ОДРАЗОТ НА МАКЕДОНСКОТО НАЦИОНАЛНО-РЕВОЛУЦИОНЕРНО ДВИЖЕЊЕ ВО ЛИТЕРАТУРНОТО ДЕЛО НА СИМОН ДРАКУЛ

Со своето раскажувачко, романескно и драмско дело, писателот **Симон Дракул** (1930-1999) зазема особено забележливо место во современата македонска литература. Во овој пристап, пак, тој нѐ интересира првенствено како автор кој во еден голем дел од неговото творештво беше страсно преокупиран со минатото и со опстојувачките напори на македонскиот народ. Настојувајќи македонскиот благороден егзистенцијален пркос да го изрази преку појавите и темите од историското минато на македонскиот народ, без да создава историска белетристика во конвенционална смисла, како и многу други модерни писатели, тој, всушност, не ги проследува, колку што ги пресоздава или, уште поточно, само белетристички ги анимира како универзалните и националните теми на колективното битисување, така и некои пошироко познати историски случувања и личности од минатото на нашиот народ. Неговиот страстен пресоздавачки и аниматорски дијалог кореспондира со три епохи од историското минато на македонскиот народ: средновековието, поконкретно неколкуте посамуиловски векови, потоа времето на македонското национално-револуционерно движење од крајот на XIX и посебно од првата половина на XX век, како и времето на Втората светска војна. Нашиот аналитички интерес во овој прилог е свртен кон креативните преокупации на Дракул со македонското национално-револуционерно движење. На овој план тој се зафати со теми на кои македонската литература им беше посебно должна. Во својот вистински елемент и највисоко резултатен овој автор е кога се во прашање некои состојби и појави, но и некои особено дејствени личности во македонското национално-револуционерно движење од крајот на XIX и од првите децении на XX век.

Тематските преокупации со минатото, и особено со револуционерните периоди во историјата на македонскиот народ, во творештвото на Симон Дракул позабележливо се појавуваат уште во времето на

првиот негов роман *И ѕвездите паѓаат сами* (1957), кога беше преокупиран со теми од НОВ и Револуцијата (1941-1945). Подоцна, тој креативно нурнува и истражува во просторите на македонскиот среден век, од што како главен резултат произлегува неговата трилогија *Буни* (1979). Но, неговите преокупации со македонското национално-револуционерно движење од крајот на XIX и од почетокот на XX век низ поголеми белетристички зафати ќе се реализираат дури подоцна. Претставувајќи се мошне рано не само како суптилен раскажувач, туку и како автор со забележливи епски можности, на белетризацијата на ова движење тој поцелосно му ја посветува неговата последна и предвреме прекината творечка фаза. Во неа е реализирана неговата романескна тетралогија *Или смрт* (1989), потоа романот *Жедна месечина* (1997), како и монодрамата *Апостол војвода* (1998) и постхумно објавениот драмски текст *Сениште в село* (2001).

* * *

Тетралогијата *Или смрт* и навистина претставува еден епски зафат, кој е и создаван мошне долго, цели две децении. За раното и долгогодишно творечко опседнување на Симон Дракул со македонското национално-револуционерно движење, и особено со личноста на Гоце Делчев, зборува фактот што уште кон крајот на 1970, односно кон почетокот на 1971 година, тој објавува едно филмско сценарио за револуционерната дејност и за загинувањето на Гоце, под наслов *Така загина Гоце.* Наспроти неспорните сценски и лирски вредности на овој, за жал, досега нереализиран филмски проект, во некои негови секвенци, но и во него како целина, се чувствуваат не само раскажувачките и романескните можности на авторот, туку дури и неговата склоност кон широки, кон епски зафати. Иако не можеме да претпоставуваме колку време до објавувањето е создавано ова сценарио, воопшто немаме пречка во формирањето на сознанието за него како за еден поттик, а за некои негови делови дури и како за вистински прототекст на/за огромниот романескнен потфат што ќе биде обелоденет скоро две децении подоцна. Ваквото наше мислење се засновува пред сè во фактот што временскиот зафат во македонското револуционерно движење и во дејноста на Гоце, како и поставувањето на акцентот, т.е. на кулминацијата врз моментите кога главното прашање е востание или не, како во сценариото, така и во тетралогијата *Или смрт,* се ако не наполно идентични, тогаш изразито комплементарни. Нашето сознание може да биде поткрепено и со датирањето на тетралогијата *Или смрт* – 1968-1989, како што стои на крајот од четвртиот роман.

Како белетристика создавана врз национално-историски опсесии и теми, романескната тетралогија *Или смрт* претставува не само еден

грамаден литературен корпус, туку и композиција која најкреативно и во квалитативна смисла најрезултатно кореспондира со национално-револуционерните движења на македонскиот народ. Во неа се изразува неговото страдалничко, но пркосно и благородно суштествување не само низ матните витли на минатото, туку и во за нас не помалку магливата и неизвесна сегашност. Тетралогијата е составена од романите: *Глуждь*, *Јас Георѓи Николов Делчев*, *Полноќна чета* и *Кобно место*. Првиот и вториот роман го сочинуваат првиот дел од тетралогијата – *1902*, а третиот и четвртиот роман вториот дел – *1903*. На ова пространо белетристичко платно Дракул афирмативно и извонредно сугестивно ги нанесува не само сознанијата на еден интелектуалец и проучувач кој аналитички му пристапува на револуционерното минато, туку пред сè своите исклучителни можности за креативна анимација на последната година од животот и од револуционерната актива на Гоце Делчев.

Концентрирани, главно, врз креативната преобразба и врз одразот на македонското национално-револуционерно движење во делото на Симон Дракул, овде не можеме да не констатираме дека тетралогијата *Или смрт* не е само најобемниот романескнен проект во македонската литература, не е само една така голема и една структурно особено сложена романескна композиција, туку е првенствено еден, пред сè од уметнички аспект, високо реализиран белетристички монумент, кој за предмет на својата креативна трансформација го зема најзначајниот период од македонското револуционерно и историско минато. Својата уметничка преобразба на револуционерниот период од македонското национално минато, својот многустран зафат на/во македонските национално-револуционерни борби, Дракул ги гради врз повеќе содржински концентрации. Кога велиме дека нив ги одразува веќе самата композициона и структурна градба на тетралогијата, мислиме дека тоа ако не го олеснува, тогаш може барем да го насочува и аналитичкиот пристап кон неа.

Имено, како вистинска увертира, прологот со наслов *Одь искони дьвери* може да се исчита не само како една подготвителна, како една однапред потребна социјално-економска или, уште повеќе како една политичка претстава за Солун, центарот на македонското револуционерно движење, како и на стопанството и културата на македонскиот народ до поделбата во 1912 година, туку и како едно психолошко акомодирање (и на авторот и на читателот) во просторот, а уште повеќе во времето. Во тој и таков Солун, во разбунтуваната Македонија, летото 1902 година доаѓа англискиот новинар Џон Калаган, дописник на весникот *Дејли њус*. Покрај своите претходни симпатии и сознанија за македонскиот народ, многу нешто за состојбите во Македонија, за развојот на револуционерното движење, па дури и за некои од неговите

главни организатори, тој ќе научи уште тука, во Солун, благодарејќи на конзулот Џорџ Форестер, кој е и негов роднина. Посебно, пак, меѓу македонските револуционери ќе биде насочен од секретарката во англискиот конзулат Марџори Дејвис, која е повеќе од симпатизер на македонските револуционери. Таа е, всушност, и на еден навистина судбински начин, поврзана со нив. Таков фанатичен и заколнат симпатизер, па дури и вистински македонски комита, подоцна станува и самиот Калаган. Набргу тој ќе се најде меѓу македонските револуционери во Софија, сосема блиску до Гоце, а потоа ќе стане и еден од неговите најверни придружници и соговорници. На обемниот пролог му соодветствува нешто покусиот епилог со наслов *Опустошени сништа* и тие ја сочинуваат најширокатa рамка на романескната композиција. Петте глави од првиот и шесте од вториот дел на тетралогијата, кои се и со посебни наслови, всушност, влегуваат во таа најширока рамка, рамката на Џон Калаган и Марџори Дејвис. Тие се она што го гледа, она што го понесува, но и она што му го пренесува, условно, репортерот Џон Калаган на читателскиот аудиториум од неговиот весник, а преку него и на светот пошироко.

Воопшто немаме сомнение дека тетралогијата *Или смрт* е создавана ако не под доминантната, тогаш секако под интимната опседнатост на авторот со личноста на Гоце Делчев. Меѓутоа, независно од тоа што се работи за историска личност што денес претставува синоним за македонското револуционерно движење, како централен и обединувачки лик во тетралогијата, на огромната романескна фреска на Дракул Гоце е во акционо содејство уште со ред други актери од македонското револуционерно движење. Се разбира дека тоа не само што не ја оспорува, туку и повисоко ја акцентира авторовата двојна посветеност – посветеност на личноста на Гоце, но не без целокупноста и не без духот на движењето. Како за авторовата двојна – и интелектуална и креативна, позиција во однос на македонското национално-революционерно минато, за неговите сознанија и ставови, така и за структурата и за стилскиот актуалитет на овој романескнен монументум, пак, особено е важно тоа што авторот не зазема позиција на некој неприкосновен свидетел на настаните. Тој не ја задржува целосно ниту позицијата на некој што само ги промислува нив. Иако со своите индивидуални патриотски и интелектуални идеи застанува, главно, зад ликот на Гоце, сепак, улогата на наратор(и) им ја препушта на самите протагонисти – сите од редот на македонската револуционерна елита. Особено е важно што повеќето од нив, своите монолози, исповеди или усни и писмени соопштувања и самосоопштувања ги упатуваат кон Гоце – кон Гоце како кон Човек и како кон Водач, кон него како кон сеприсутна и сеобединувачка идеја на македонското револуционерно движење. Понатаму тие се слеваат во и се претопуваат со монолозите

на самиот Гоце, кои, според замислената структурна шема на тетралогијата, му се препуштаат на Калаган, кој, иако во текот на сите четири романи, освен во прологот и во епилогот, е еден скоро сосема физички отсутен, но секако е еден отсутно-присутен набљудувач, ако не и актер, па затоа, од своја страна, тој треба да ги вкомпонира во неговите репортерски известувања, ако сакате дури и во неговиот роман. Особено е важно што Гоцевите монолози го претставуваат не само фундаментот, главнината, туку и носечката конструкција на целокупниот романескнен зафат. Оттука, главнината на оваа епска материја, особено без рамката што е реализирана преку англиските актери, преточувајќи се преку Гоцевите монолози, а потоа заедно со нив, во свеста на читателот се оформува како еден во исто време и монументално и модерно структуриран роман на текот на свеста. Но, не само како илустрација, овде би пренесле само еден мал фрагмент од тој бесконечен и сеопфатен монолог на Гоце, избран од романот *Јас Георѓи Николов Делчев*.

...Земјана одам под стапалата на секој патраник да му ја жарам. Мои ќе се таму и ноќ и ден; освен мене не ќе има повеќе нити еден свои тајни, најмалку спрот мене. Си одам едноставно дома; а таму не може ниеден ноќник да знае од каде идам и каде одам. Земјана ни е водовица без нас; одам секој патраник што ја скверни да го присилам од неа гол-гологлав да бега. Видејќи ни според ниеден земен закон не е јас да видам тој, што од домот извечен свој, од гнездото што ми го дал да живеам и да се множам самиот бог, да видам тој што секогаш бегам.

Така и да го видам отидов еднаш јас јавнат врз нишаноп мој како се вее секој тиран. Небаре е јавнат на разјарен црн јунец, нерешителен да слезе, уште помалку смел и потаму да остане горе.

Таков веќе и сум пајден јас одовде од меѓу вас. Се викам Георѓи Николов Делчев, од Кукуш сум. Не знам вие, овде и историјата се спомна, јас не правам ништо за неа. Правам за живиов живот. Ништо особено, всушност, отидов младосва да ја младувам своја каде што сметам најповеќе и ќе видам жив. Како и сè земно, нека биде и тоа како што мора. И отидов во тоа цел, поинаков таму не вредиш многу. Да не ми ја најде земјана без домаќин ни добро ни зло одам; од гревот на туѓинец отидов да спасувам секого што ќе можам. И нека не се надева повеќе никој дека спрот секоја негова подлост не ќе изнајдам уште полута од неговата своја; како што најмалку на добрината сечија ќе ѝ останам да не вратам барем двојно. Ничиј повеќе грев не сакам да видам.

Па и вреди така, на единствениов нејзин начин, и оваа убавина на срцево да боли како што боли. Нејзин сум; догробно е моја. Кога би можело единствено за тоа и довека да се биде жив: и да се отиде дури во мигот кога ќе ја сетиш како таа заживеала место тебе.

За нашиот сегашен агол на набљудување на делото на Дракул, пак, е посебно важно не толку дејственото присуство, колку креативната актуализација и анимација и на другите македонски револуционери, како Ѓорче Петров, Пере Тошев, Јане Сандански, Христо Силјанов, Димитар Гуштанов итн. Со нивната креативна анимација, осуштествена преку нивните обраќања кон Гоце Делчев, овој романсиер успева да оствари креативна анимација на клучниот едногодишен отсечок од една национално-револуционерна епоха. Дракуловите македонски *знамиња*, со сето тоа најрезултатно се потврдуваат како една пространа белетристичка фреска на која македонското револуционерно движење се одразува како колективна, како општонародна акција. Но, ни со ова не би оствариле појасна претстава за сложената наративна структура на тетралогијата *Или смрт*, ако не потсетиме дека некои делови од мошне слоевитото и сложено сиже се соопштуваат и низ преписката меѓу Џон Калаган и Марџори Дејвис. Нивните писма, поместувани, како и некои други писма, па и други функционални „прилози", по поглавјата од романите, имаат улога на своевидни не само структурни, туку и психолошки поврзувачи и амортизери. Всушност, со нивните појави, улоги и животни судбини не само што започнува, туку и завршува оваа романескна композиција, бидејќи нејзината завршна целина, епилогот, во голем дел е резервирана како за состојбата во Македонија непосредно по Востанието, така и за доживувањата на оваа исклучително интересна англиска двојка сè до нивната венчавка во декември 1903 година во Солун. Покрај тоа, сега веќе и во стилот на романсиерите – постмодернисти, авторот вградува и приложува уште и некои документарни материјали, дневници, писма, објаснувања и слично, што е, меѓу другото, потврда на тоа дека делото е создавано врз основа на научно верификувана документација, но исто така и дека романсиерот С. Дракул го создаваше ова дело држејќи чекор со актуелните литературни идеи во втората половина од XX век.

* * *

Не помалку интересни, иако во својата суштина повеќе трагични отколку извишувачки моменти од развојот на македонското национално-револуционерно движење, писателот Симон Дракул зафаќа и во романот *Жедна месечина*. Овој роман претставува уште една негова

креативна сондажа во мошне интересен, а од македонската литература воопшто незафатен период од нашето поблиско револуционерно минато. Романескното дејство е лоцирано, или барем концентрирано, врз времето околу почетокот на 30-тите години од XX век. Но, како со мноштвото пластично изведени реминисценции, така и со други уметнички средства, во својот само навидум секундарен опфат не малку тој се враќа и во годините наназад, особено до годините набрзо по Првата светска војна, а понекогаш и сè до времето на Илинденското востание. Главната обврска што ја презема романсиерот сега е белетристичкото свртување кон состојбите и случувањата во македонската револуционерна организација во времето на пресметките меѓу михаиловистите и протогеровистите. Иако сè уште моќна, повеќе е од јасно дека таа организација сега е сведена на внатрешнопресметувачка, самоистребувачка и терористичка организирано дезорганизирана сила. Оттука, таа организација не само што сè уште внесува страв, туку и терористички е активна како на подрачјето на Пиринска Македонија и во Бугарија, каде што имаше многуилјадна македонска емиграција, туку и многу пошироко.

Главен протагонист на, односно главен дејственик во романот *Жедна месечина* (иако зад и над сите дејственици се разнебитениот македонски народ и неговата несреќна земја, односно времето на терор и непромислена трагичност), е Гоно Златков, млад македонски револуционер, кој во 20-тите години уште осамено дејствува по планините во Вардарска Македонија, познат како Едноракиот заштитник, како Одмаздник(от), како Ангел итн. Измачуван уште и од повеќегодишна незалечена рана, по повеќе колебања, и тој се одлучува, со една чета комити навлезена од Бугарија, можеби последен од редот на таквите борци, да се повлече таму, во туѓата, земја меѓу своите несвои, во круговите на македонската емиграција и на македонската револуционерна организација, која сега е веќе бесповратно насочена кон чинот на досамоуништување. Наспроти тоа што беше предодреден, ветен, да биде во најтесниот круг на михајловистичките терористички јуришници, меѓу кои го препорачуваа и упатуваа претходните легенди за него, сега во Софија тој уште пожестоко ја продолжува не само неговата револуционерна, туку и неговата животна драма. Гоно Златков е распнат меѓу среќната иднина со неговата голема љубов Малинка и меѓу неговите предвидени резултати и исто така предвиден крај како врвен атентатор. Иако под присила, иако со свест за националната трагедија во која е заплеткан, но не и без свест дека нема можности за отстапување, не можејќи да го сочува ниту животот на нему извонредно драгиот и почитуван доктор Богданов, неговиот спасител, чувствувајќи и самиот постојано вперена цевка во себе, Гоно Златков остварува куса, но блескава атентаторска кариера. Спротивно на тоа, далеку се посветли

ликот и меѓучовечката топлина меѓу него и спомнатиот доктор Богданов, како и емотивно чистата и со ништо неизвалкана љубов меѓу Златков и Малинка и нивната испрекината и краткотрајна семејна заедница.

Освен преку ликот на Гоно Златков, романот *Жедна месечина* и драматичната историско-политичка сцена што ја отвора тој, можат да бидат набљудувани и аналитички да им се пристапува и преку ликот на познатиот француски новинар Албер Лондр (1884-1932), еден од најпознатите светски репортери во тоа време и еден од актерите во овој роман. За таквата можност особено придонесуваат, во духот на постмодернистичките романескни техники, приопштените делови од објавените известувања на Лондр. Десетина години пред тоа тој го следел македонското револуционерно движење и, по многу други патешествија по светот, карактеристични за ексклузивни известувачи како него, сега, не многу време пред трагичниот крај и на неговиот живот, повторно е во Пиринска Македонија и во Софија, со цел да навлезе во тајните на актуелните случувања. Иако се судбински насочени еден кон друг, Гоно Златков и Албер Лондр нема да се сретнат, т.е. нема да се соочат уште во Горна Џумаја при истовременото патување со возот за Софија, а ниту во самата Софија уште подолго време, туку доста подоцна, кога не само што ќе бидат на исти позиции во однос на македонското револуционерно движење, туку ќе бидат и повеќе од вистински пријатели. Тоа го потврдува, всушност, и простувачкиот говор на Лондр, резервиран за самиот крај на романот, а изговорен веројатно низ отворениот прозорец на некое купе од Ориент експрес(от) на железничката станица во Белград. Беше упатен кон неговиот тогаш веќе (само)жртвуван пријател Гоно Златков. Поголемиот дел од него гласи:

Пријателе мој, – Тебе повеќе те нема. Но, иако го прочитав тоа на повеќе јазици, како меѓу нас ништо да не се изменило. Со својот живот, дури и со неговиот крај, толку работи ми кажа, за уште долго да не те носам во моите размисли, несмирен и жив. Спроти отстапниците најтешко ѝ е на вистината. Тие немаат бог. Гревот, направен спрема твојот народ, дури со нив станува бесповратен. Среќа е што имаат по себе сè помалку луѓе...

Што се однесува до мене, како токму преку ништожноста да ми се просветлува едно сознание. И Европа, како и вашите мили балкански соседи, само се залажуваат дека еднаш засекогаш расчистиле со вас. Тие не сакаат да знаат за вишата вистина, која вели, дека ниеден не ќе го поништи вистински сознанието, ако сака и на атоми да го раздели.

Многу работи од тоа јас веќе им кажав. Ќе им го кажам и она, што уште не стасав. Ако треба и илјадапати ќе им пов-

торам, дека соноѓ на комитите во 1893 беше слободна и независна татковина. И дека најмалку за Бугарија, за Грција, за Србија страдаа тие. Тие страдаа за Македонија. Двете војни го изнакажаа нивниот сон. Сепак, тоа не е крај...

Покрај насочувачките ликови на Гоно Златков и Албер Лондр низ страниците на романот, низ структурата на *Жедна месечина* се сугестивно профилирани поцелосните портрети и на некои други македонски револуционери. Некои од нив, навистина не веднаш по нивното претставување, не само што ќе ги подотворат нивните душевни ентериери, нивните индивидуални животни судбини, туку ќе проговорат и за трагичните судбини на нивните семејства. Нивните кажувања, скоро како по правило, откриваат елементи коишто се вистински составки на вкупната македонска трагедија. Сосема разбирливо дека еден посебен пристап кон ликовите во овој роман воопшто не ќе може да не се сврти особено кон неодминливиот лик на доктор Богданов – беспрекорен и како човек, и како лекар, и како македонски патриот. Набљудуван од литературно-аналитичка позиција, тој е извонреден пример за оквалификување како јунак-жртва.

Романот *Жедна месечина* многустрано кореспондира не само со македонското револуционерно минато, со кое е тематски поврзан, туку и со македонската сегашност. Тој е од редот не само на најмногуговорливите романи кога станува збор за еден период од нашето минато, туку и роман кој, покрај своите историски, има и свои исклучително високи уметнички вредности. Затоа, освен тоа што со овој роман Дракул влегува во креативен костец дури и со најконтроверзните, со најзагадочните периоди и проблеми од нашето минато, како што е михајловистичкиот период од дејноста на ВМРО, аналитичкиот пристап кон него не може да ги превидува авторските места во него, кои се остварени со фабуларно-сижејните текови на романот, пластично хармонизираните есеистички, а не ретко дури и (не)наметливо аналитички целини. На планот на историјата ликовите од романот не се физиономирани како медитативци, туку како вистински живи, како дејствени, но и како мисловни ликови. Така можеме да ги оквалификуваме сите протагонисти од романот – без исклучоци.

* * *

На еден посебен план и на нешто поразличен белетристички јазик, македонското национално-револуционерно движење Симон Дракул го претставува и во неговите претходно наведени драмски остварувања, за кои не можеме да не речеме дека се кореспондентни со некои творечки идеи, ако не и со некои историски, револуционерни и слични сегменти

од романескната тетралогија *Или смрт* и од романот *Жедна месечина*. Напротив, токму од тој аспект, барем во сегашниов контекст, тие се и поинтересни. Тоа е така особено кога станува збор за монодрамата *Апостол-војвода: исповед на еден македонски воин*. Станува збор за едно камерно драмско кажување, за монолог на насловниот јунак во кој се згуснати сите драмски дејства и дејственици. Можеби и затоа, овој драмски текст не помалку е и новелистички, ако не дури и до максимум згуснат романескнен проект. (Всушност, не беше ли во Гоцевиот монолог, односно преку него соопштен и најголемиот дел од *Или смрт*). Во контекстот на нашево сегашно препрочитување на Дракул, затоа и можеме да констатираме дека низ исповедниот монолог на војводата Апостол Петков, Еницевардарско(то) Сонце, се извонредно суптилно проткаени состојбите во поилинденска Македонија, особено состојбите на/во македонското национално-револуционерно движење во периодот пред и за време на Младотурската револуција. И тоа сега како низ борбено-револуционерните искуства, истовремено и низ аналитичкиот објектив на еден непомирлив и гоцевски ориентиран револуционер, на еден вистински акционен практичар, но и еден не помалку заколнат и бескомпромисен загледаник кон за нас Македонците недофатливиот хоризонт на слободата.

Кон романите од овој завршен круг во творештвото на С. Дракул и кон монодрамата *Апостол војвода,* барем условно, се приклучува и драмата *Сениште в село*, преку која авторот сега веќе од една поинаква позиција се свртува кон или креативно кореспондира со пошироките рамки на овој период од македонското историско минато. Сега се во прашање годините на Првата светска војна и непосредно по неа. Ако се исклучат некои мали реминисцентни секвенци, во сите делови и слики од драмава дејствата се случуваат во авторовите високопланински мијачки егзистенцијални простори. Дракул, кој се реализира како автор со извонредно широк заграб како во македонската историска, така и во македонската егзистенцијална материја, и овде неприкриено ги изразува неговите епски предиспозиции. За *Сениште в село*, всушност, би можело да се рече дека е збиен и на драмски јазик соопштен роман. Тоа е и роман и драма за/на македонскиот човек за време на Првата светска војна. Главните протагонисти во ова дело не само што, преку претрпените последици, ја чувствуваат, туку, како актери на сцената на историјата, дури и ја толкуваат македонската национална драма. Тоа е пред сè стариот сточарски богаташ, надалеку авторитетниот Узун, преку кого говори и зрачи и македонската национална традиција и актуелната македонска национална свест. Но, тоа може да се рече и за Николе војводата, кој во драмата е присутен само преку/со неговиот глас, односно преку/со неговиот монолог. Во драмата *Сениште в село* откриваме не само автентичен егзистенцијален амбиент, туку и една

исто толку автентична, македонска, национално-егзистенцијална филозофија. И тоа не само како пркос кон, туку и како мудро спротивставување на и пресметка со, кон нас Македонците, ненаклонетата историја.

* * *

Во овде разгледуваните романи и драми писателот Симон Дракул се претставува како високо реализиран креативен соговорник со борбените и револуционерни извишувања и кризи на македонскиот народ. Не станува збор само за со висок успех остварена белетристичка трансформација на одредени временски етапи или развојни фази, како и на неодминливи случувања и актери на/во македонското национално-револуционерно движење од крајот на XIX и од првите децении на XX век, туку и за уметничка проза која претставува пластично оживеан креативен дијалог со еден и за нас сè уште и навистина жив историски период. Тој период е за нас жив, имено, независно од бројката на годините со која и понатаму ќе мораме да ја определуваме неговата оддалеченост од нас.

Автор што е заколнат приврзаник на неотстапливоста од историската вистина, писателот Симон Дракул е автор којшто покажува константна креативна свест за, но не помалку тој е и автор кој е доследен кон специфичниот карактер на уметничкото создавање, односно кон природата на литературното дело. Користејќи ги можностите и средствата на модерните, па дури и на постмодерните уметнички постапки – тој, имено, погоре разгледуваните негови дела ги создава според некои карактеристики за нас или кај нас, како сакате, скоро несвојствена белетристика со историска тематска подлога. Во овие негови дела, имено, не се прикажуваат документаристички доследно, но истовремено историските личности и настани и не се менуваат во основа. Делата на Дракул нив творечки ги надградуваат, ги досоздаваат врз постоечката, врз нивната стварна и животна појавност. На историските појави овие дела не им одземаат, но и не им додаваат ни главни конструктивни елементи, па скоро ни тонови и бои. Она, пак, што е особена одлика на овој автор, тоа е што тој многу инвестира во психолошкото продлабочување на херои и во нивното прочистување како личности на определено историско време и состојби. Неговите дела затоа се однесуваат на целиот македонски народ во времето што го оживуваат, се однесуваат не само на македонскиот, туку и на поширокиот геополитички простор и на епохата. За тоа посебно придонесуваат авторските места во неговите дела, кои се откриваат не само во некои соживувања, да не речам изедначувања на авторот со јунакот, но неретко се реализирани и низ есеистички или ненаметливи аналитички целини. Забележ-

ливо поуспешен на тој план Дракул е кога, во духот на постмодернистите, ќе внесе, ќе вкомпонира уште и журналистички, дневнички, епистоларни и други целини.

Еминентен белетрист, а во исто време и историограф, извонреден познавач на нашето историско минато, писателот С. Дракул има можности за ретко остварена синтеза меѓу белетристичкото и историското. Веројатно и затоа, јунаците од неговите дела не се ниту само гласноговорници, ниту само извршители на судбинскиот од на историјата. Тие се и едното и другото во исто време. Тие се секогаш и пред сè живи чувственици, а најмногу се суптилни, контемплативни, промислувачи и доживувачи на случувањата во кои, volens nolens, и самите се нивни актери. Нивни актери или само нивни марионети? Сепак, сосема сигурно, најчесто, свесно или несвесно, на крајот, тие се и нивни жртви.

Со своите романи и драми на теми од македонското национално-револуционерно минато, Симон Дракул не само што го оддолжи својот индивидуален дел од она што како долг го има современата македонска литература кон пресудните години од нашата историја, туку создаде литературни дела кои, преку своето дејство врз читателот, ќе земат резултатно учество во натамошното егзистирање и развивање на нашиот народ во македонски национален дух како во земјата, така и надвор од нејзините граници.

Валентина Миронска-Христовска

ИЛИ СМРТ – ИСТОРИСКА ТРАДИЦИЈА

ИЛИ, можност за алтернативност: јас или ти, етничка Македонија, поделена или присвоена, збор којшто појаснува, Македонија, исчезнува, умира или е слободна? Алтернативниот збор ИЛИ се преторил во традицонален како и синтагмата „Слобода или смрт". Оттаму и слободата романот на Симон Дракул *ИЛИ СМРТ*, посветен на настаните од почетокот на 20 век, да го разгледуваме како историска традиција во почетокот на 21 век. За извикот на филозофот Кроче дека „Сета историја е современа историја", англискиот професор Едвард Халет Кар ќе рече дека во суштина, историјата се состои во гледање на минатото со очи на сегашноста, и тоа во светлината на нејзините проблеми...".[1]

Во романот *Или смрт* преточени се историски настани од периодот 1902-1903 година. Низ четиритомниот роман носителите на настаните се историски личности: Гоце Делчев, Дамјан Груев, Ѓорче Петров, Пере Тошев, Петар Поп Арсов, Христо Татарчев, Христо Матов, Борис Сарафов, Иван Граванов, Христо Чернопеев, Антон Страшимиров, Пеју Јаворов, Иван Цончев, Христо Силјанов, Димо Хаџи Димов, Павел Шатев, Орце Попјорданов и другите гемиции, и голем број други револуционери кои не помалку се значајни од наведените. Нарацијата тече во прво лице, непобитни се фактите, но сепак може да забележиме дека С. Дракул како да се повел по исказот на Халет Кар „Најнапред утврдете ги фактите со кои располагате, а потоа на сопствен ризик нурнете во живиот песок на толкувањето – ова е врвната мудрост на емпириската здраворазумска школа на историјата".[2]

Глужд, *Јас Георѓи Николов Делчев*, *Полнокна чета* и *Кобно место* се поднаслови на романот *Или Смрт*. Основниот мотив на романот е

---

[1] Едвард Халет Кар, *Што е историјата?*, Слово, Скопје, 2001, стр. 23.

[2] Истото дело, стр. 11.

слобода или смрт. Англискиот историчар Лорд Актон во својата книга *Историја на слободата* ги изложил своите размисли за тоа што претставува слободата? „Слободата е заштита од контролата на другите". Според него, слободата и добрата власт не треба да се исклучуваат една со друга, бидејќи „Слободата не е средство за постигнување на некаква повисока политичка цел. Самата таа е највисоката политичка цел".[3] Според него, „Слободата не е ништо, ако нема безбедност", односно „Слободата бара жртви. Таа претпоставува дека постојат многу предуслови – таа е еднаква на жртвувањето на многу меѓусебно конкурентни предности".[4]

Жртвите за слободата на Македонија се многубројни. И текот на таа река од жртви не престанува. За годините кога европските земји започнале да се стекнуваат со државност, односно слобода, кон крајот на 18 век, Лорд Актон забележал дека „Се чинело дека Европа не е способна да стане дом на слободни држави..." мисла која и денес одекнува со додаток дека загубата на колонијалното владеење со афричките и азиските земји европските сили го надополнуваат со неподготвеноста да им дадат слобода на постсоцијалистичките земји, особено на европскиот глужд – Балканот. А сето ова толку едноставно би се решило само кога би се потсетиле на неколку реда од книгата на Кикерон *За должностите,* во која забележал дека човекот треба да биде справедлив, да биде добар, широкоград. Првата задача на справедливоста е никој никому да не му наштетува, „Така, она што некогаш според својата природа било заедничко, сега станало лично, тој што го стекнал, би требало и да го задржи; а ако некој посака да приграби за себе дел од него, ќе го оскверни законот на човечката заедница".[5] А посегнувањата кон територијата на Македонија биле од века. Синтагмите за неа како „закатанчен и темен балкански бастион", „буре барут на дното од стомакот на Европа", „папокот на светот", „Подземје", С. Дракул ги употребил уште кога започнал да го пишува романот 1968-1989, одекнуваат и денеска, и претставуваат наслови на уметнички дела од последната деценија на 20 век. Големото ИЛИ стана составен дел од секојдневниот живот, исполнувањата на многубројните барања го поставуваат алтрнативното ИЛИ, т.е. признавање, мир, влез во ЕУ, итн.

Романот е составен од два дела, првиот е составен од првите два тома *Глужд* и *Јас Георги Николов Делчев*, во кои се опишани настаните од 1902 година, а вториот дел составен е од преостанатите два тома *Полнокна чета* и *Кобно место*, во кои се говори за настаните од 1903 година. Во првиот дел од романот опишано е создавањето на маке-

[3] Лорд Актон, *Историја на слободата*, Слово, Скопје, 2001, стр. 27.

[4] Истото дело, стр. 70.

[5] Марк Тулиј Кикерон, *За должностите*, Магор, Скопје, 2005, стр. 27.

донскиот глужд, поточно, опишани се актуелните општествено-политички настани. Откако Србија, Грција и Бугарија се стекнале со самостојност, во седумдесеттите години од 19 век, пред Македонецот била поставена алтернативата „Или си Бугарин, или остани и потаму довечна жртва на елинизацијата!... Бугаризација или елинизација. А тоа значи: тебе овде повеќе и те нема".[6] Русија, која им помогнала на сите да се стекнат со слобода, за Македонија не прејавувала интерес. „Трае оваа пеколна лицитација...". Дракул македонскиот глужд го појаснува и со влијанието на внатрешните лоши сили, расколот меѓу лидерите, неусогласените ставови околу подготовките и за моментот на креваното востание – 8 септември 1902 или пролетта 1903, или подоцна. „Уште ниеден народ во историјата како македонскиот сега не им платил толку жртви на своите сопствени предавници и предавства". Во романот преточени се секојдневните колебања, размислувања, сугерирања, одлучувања. „Ни треба помош. Си требаме најпрвин самиве себеси, Борисе. Непоткупни со ниедна цена... Македонија првпат се бори за себе си; и таа ќе биде незамисливо посреќна и поуспешна и ваква – крвава во пожарниов думан – отколку со секого соблазнета единствено како свој плен да ја демне".[7] Преку разговорите меѓу Делчев, Ѓ. Петров, П. Тошев, Б. Сарафов, Гарванов, Матов, Цончев, авторот ја отсликува поделеноста на македонските раководители. Приврзаниците на идејата за самостојно дејствување сакале да му покажат на светот дека „Постоиме за сите затоа што постоиме".

На преговорите им немало крај. Низ целиот прв дел провејува дилемата кога да се крене востание? Опишани се акциите на врховистите во Лерин, Костурско, со кои внатрешните не се согласувале, бидејќи „целта; на секого од нас овде во срцево ни е врежано едно: – Слободата за Македонија, полковнику! Полна автономија, со која ќе се здобиваме сами, без ниту еден туѓ штик!".[8]

Централен лик во романот е војводата – Гоце Делчев. Кон него се обраќале сите војводи, интелектуалци, барале одговори на многу прашања, на колебањата, на или – или. Тој не ја прифаќал помошта од страна на врховистите, како ни помошта од српска страна, бидејќи „Треба ли да биде прифатена поддршката од српската влада, кога се знае дека таа нас сака да нè употреби единствено во засилувањето на нејзината пропаганда во Македонија и сл?".[9] На „црните премрежија" им нема крај. Тогаш туѓиот поглед бил свртен кон Солун, „сите погледи се свртени кон него; како што кон него течат и сите македонски води".

---

[6] Симон Дракул, *Или Смрт Глужд*, стр. 111.

[7] Истото дело, 200-201.

[8] Истото дело, стр. 401.

[9] С. Дракул, *Или смрт Јас Георги Николов Делчев*, стр. 55.

И сега се свртени туѓите погледи кон Македонија. Тогаш во Солун им се судело на 101 затвореник – македонски бунтовници кои се бореле за слобода на Македонија. Процесот не е завршен. Обвинението сè уште е исто како во исказот на Пере Тошев „Ако е вината во тоа дека и мојот народ еднаш има право да заживее како господар на својата земја, како сите други народи под овој Бог, и дека и јас животов сум му го ветил на тоа тој еднаш да си ги добие в раце и своето добро и своето зло, тогаш сум виновен, ефенди". За жал, на светските заговори им нема крај. Тогаш Западот решил не само на Русија во нејзините експанзионистички војни да не ѝ дозволи да допре до топлите морињa, туку и ниту еден словенски народ не смеел да остане на бреговите, „И тогаш повелете Ви се молам и видете ѝ ја судбината на Македонија, со грамаден дел крај егејските брегови?".

Алтернативноста во шекспировскиот дух „Да се биде или не" присутна е во целиот роман. И, доколку ја гледаме од историска дистанца или од денешна, таа сè уште постои! Делчев размислувал „И Македонија може да биде или самостојна слободна балканска држава, или ќе ја снема. Македонциве ние и можеме да ја направиме единствена таква неа; како што одмакедончениве ние исто така можеме единствени и да и го одземеме тоа. Тоа најмалку може за нас да го решава кој и да е друг. Нема народ откога е свет и век кој не го правел или не го губел тоа единствено тој сам".[10]

Одговорот на горливото прашање: Востание во Македонија?, бил дека тоа било неодминливо. На политичката игра околу македонското прашање ѝ немало крај. Искреноста била ретка, па макар и болно вистинита, како што соопштил еден дипломат: „...ми рече мене, дури дека само попусто гинеме. Дека, ниеднаш, она по што сме пошле, не ќе го добиеме. Дека едноставно за тоа немаме соодветна татковина. Дека самостојноста и слободата на една словенска Македонија на Беломорските брегови за Западот ќе значи автоматски и сесловенски – а нели со тоа и руски? – излез на топлите морињa".[11] Секако дека Русија била согласна, и ја играла играта на единствената жица, поради што, како што велел дипломатот, македонските страдања немале да престанат додека не бил истребен македонскиот народ како и од несловените зашто е словенски, така и од собраќата, затоа што се словенски собраќа. Чудна игра, забележал С. Дракул, „Но, таа и се продолжува". Визионерството на С. Дракул како да произлегло од преголемата љубов кон својата земја, од болната и мачна историја, од судбинското прашање за македонскиот народ: дали постои или не? Прашањето дали

[10] Истото дело, стр. 261.

[11] С. Дракул, *Или смрт Полнокна чета*, стр. 49.

да опстои или да го снема македонскиот народ е присутно во целиот роман. Секако, тоа е иницирано од прашањето за востанието, но тоа е прашањето кое лебди со векови над Македонија – историска традиција! „Најмалку немањето можност за своја неприсилена определба некому да му дава право да настапува на нас како да не сме. Што би значале тогаш макар и сета онаа крв, што таму се лее, ако не дека таму некој и жив и цел е? Што свикнавме веќе и сами постојано да владее со нас некој туѓ најмалку е наша вина".[12]

Настаните се нижат, извираат ликови, се водат дијалози од кои ја дознаваме историската вистина околу судбинските прашања за ослободувањето на Македонија: кога да се крене востание, потребна ли е братска помош, дали ќе опстои македонскиот народ: „Ако сме две илјади години народ овде, неможно е да не си бидеме и потаму, нема таков злочас што ќе нѐ присили да станеме недајбоже нешто друго. Но, и за тоа не е повеќе доста само срце јуначко; ум треба, знаење и гордост со себе".[13] Во романот претставен е почетокот со кој македонскиот народ јавно почнал да му се спротивставува на злото што го јадело, пролетта 1903 сѐ позачестени биле вооружени акции. Бројот на ликовите од страница во страница се зголемува, пред нас извираат сликите на македонските револуционери, на славните македонски гемиции и нивните акции. Паралелно со решеноста на македонските револуционери за борба, авторот известува и за спротивставените ставови на врховистите. С. Дракул на реален, сликовит, историско-фактографски начин нѐ пренесува во судбоносниот период 1902-1903, период кога требало да се донесе одлука дали востанието ќе има само чист македонски карактер или не!

Во романот *Или смрт* преточена е историската судбина на македонскиот народ, судбината на многубројни војводи, идеолози, кои пред себе ја имале поставено единствената цел за Македонија „слобода или смрт", преточена е и судбината на полнокната чета и нејзините акции; одекнуваат имињата на Никола Малешевски, Максим Ненов, Михаил Герџиков, Христо Узунов, Славчо Ковачев, Дончо Штипјанчето, Гуштанов, Димо Хаџи Димов, Екатерина Измирлиева, Иван Манолев и многу други, и нѐ потсетуваат на нивните завети. Опишано е и кобното место – Баница: „Се огласи овде смртта и како најсвирепа, но и како најнемокна, како најнесоодветна, а со тоа и најбезумна можна одмазда. Се огласи така таа, што и одмаздникот се почувствува избезумен".[14] Започнале предавства, убиства, „Светот е поприште за културен натпревар меѓу народите, но во него можат да се натпре-

[12] Истото дело, стр. 57.

[13] Истото дело, стр. 111.

[14] С. Дракул, *Или смрт Кобно место*, стр. 227.

варуваат само слободните народи, бидејќи во него ваков каков што е, други народи и нема ... Пеат: Кој во тебе ќе влезе / жив нема да излезе, Македонијо – / Ти му стануваш гроб ...".[15]

На тој начин, состојбите со востанието, оценува С. Дракул, почнале да се обелоденуваат, односно: „Нечии пророштва, за жал се исполнуваат...".[16]

[15] Истото дело, стр.. 235.

[16] Истото дело, стр. 287.

Јелена Лужина

НЕМИРНА РУДИНА – ДРАМСКОТО ДЕБИ НА СИМОН ДРАКУЛ

Кога повнимателно ќе се разгледа, систематизира, но и формално ќе се „изброи" вкупната *драмска актива* на Симон Дракул, секој љубопитен истражувач на тој материјал најпрвин ќе биде затечен, ама (потоа) и сериозно импресониран не само од долгогодишниот интерес на авторот кон повеќе драмски видови/жанрови, но и од неговиот крајно сериозен и напореден ангажман во неколку перформативни медиуми: театар, радио, телевизија, филм. Дури и баналното евидентирање на тој сериозен перформативен/мултимедијален ангажман упатува на еклатантниот факт дека д-р Симон Дракул – по професија научник (сериозен и мошне луциден историчар со завиден опус!), исклучителен и крајно сензибилен прозаист (автор, меѓу другите, и на антологискиот роман *Белата долина,* несомнено е еден од десетината најважни романи во сета македонска литература!) – како што сериозно се занимавал буквално со сите работи што ги допрел во текот на својот живот, еднакво сериозно им пристапувал и на драмските видови/жанрови: не гибал во таа деликатна област случајно или попатно, трендовски или хобистички, туку ѝ се доближувал постапно, мошне темелно и одговорно. Денес, кога неговите драми и сценарија ги препрочитуваме од дистанца, вклучително и оваа временската, но и доколку сме расположени за барање влакна во јајца, можеме (евентулано!), на Дракул да му забележуваме за нецелосно/несоодветно владеење на сите финеси и трикови на драмскиот/драматуршкиот занает. Поради таквото „невладеење", можеби, неговите драмски/драматуршки структури останале (сепак) предоминантно наративни/„раскажувачки", наместо да бидат „аристотелијански" дејствени и, оттука, строго функционални (во театарска/театрална смила!). Сепак, што и да му „забележиме" на солидниот драмски опус на Симон Дракул, на неговите најдобри пиеси не можеме да им ја одрекуваме автентичната возбуда и страст со која тие биле и остануваат запишани, но и романтичната – безмалку донкихотовска! – решителност со која нивниот автор, служејќи се притоа со „жива" драмска форма (за тоа што го прави да биде поочебијно, подиректно, посилно и „поангажирано"!), настојува да ги одбрани и да ги

афирмира елементарните етички и морални принципи, коишто некои од моќните јунаци на неговата драматика (но и јунаците на тажните времиња што ги живееме) ги изнасилуваат и ги проблематизираат до самото нивно докинување.

* * *

Инаку, во *драмска активва* на Симон Дракул има текстови чијашто библиографија, формално гледано, би можела да е достатна за цела една биографија на „драматичар-специјалист“:

Дури четири амбициозно конципирани и сериозно/екстензивно развиени драми (скоја во три чина или три дела, разделени секогаш на шест и повеќе слики), наменети (очебијно) за театарска изведба, макар што шанса за целосната реализација (театрализација) доживеала само една од нив, *Немирна рудина*. Се разбира, и насловите на останатите три во оваа прилика треба да бидат забележени: *Столбови за небото*, жанровски определена како *сценска хроника на една младост во три дела* (датирана 1960); *Збогум на старите бигорје* (датирана 1967) и *Клада*, датирана 1979. За среќа, сите четири денес ни се достапни, бидејќи подоцна биле објавени во форма на книги, било во третиот том од Избраните дела на Дракул („Наша книга“, 1988 – том 3), било во одделни изданија: драмата – или, можеби, само екстензивниот драмски дискурс со наслов *Клада* – објавен е како интегративен дел на романот „Буни“; „Македонска книга“, Скопје, 1979).

Меѓутоа, во оној малку „подзатскриен“ дел од интегралната *dramatica drakuliana* има и две радио драми, и двете емитувани во програмите на Радио Скопје во период од точно 30 години (1961 и 1991), насловени како *Хумореска* (објавена и во сисанието „Современост“ бр. 2/1961), односно *Заточеници* (за која нема библиографски податоци, та можеме да ја сметаме за необјавена).

Во истата *dramatica drakuliana* има и една реализирана телевизиска драма со наслов *Настан можеби последен,* која – откако претходно била објавена во периодиката („Современост“ бр. 6/1970) – била снимена и емитувана во програма на ТВ Скопје во 1972, во режија на легендарниот Вељо Личеноски, втемелувач на македонската телевизиска драматика.

Најпосле, не смее да се превиди и фактот дека Дракул е автор на сценарија за дури шест филмови: два кратки/документарни (*Кеј 13 ноември,* 1964; *Селидби,* 1965) и дури четири долгометражни/играни.

Долгометражното деби на Дракул, филмот *До победата и по неа* (1966) е десетти / „јубилеен“ македонски игран филм, за кој, на најпрестижниот филмски фестивал во некогашната заедничка држава (Фестивал на југословенскиот игран филм во Пула), авторот ја добива мошне угледната награда за сценарио „Златна арена“. Оваа награда треба да се

вреднува како исклучително релевантна: имено, во еден сегмент од тогашната македонска кинематографија таа решително го „вметнува" во рецентниот најрадикален југословенски сценаристички *mainstream,* кој во втората половина на шеесеттите се афирмираше како „црн бран". Најистакнатите „припадници" на естетиката што овој „бран" ја донесе – внимавајте, станува збор за автори од **огромен** формат: Живоин Павловиќ, Душан Макавејев, Александар Саша Петровиќ, Кокан Ракоњац... – освен што драматично ја разбуричкаа домашната целулоидна тиња, во која долго-предолго доминираа шаблонизираните партизански вестерни, напоредно станаа и „виновници" за молскавичен европски пробив на една мала и, дотогаш/главно, идеолошки ригидна кинематографија. Безмалку цели дваесет години (од 1945 до почетокот/средината на шеесеттите) југословенската кинематографија функционираше како стереотипна, „затворена", прилично ригидна/догматска по своите етички ставови („црно-бела"), предоминантно „акциона", по изразот „традиционална" или реалистичка... Како „масовен" и, заради тоа, мошне чувствителен и влијателен медиум, филмот – логично! – беше под постојано внимание и идеолошка **контрола** на државната политика и идеологија. Затоа и беше таков каков што беше.

Тогаш, како и зошто се случи во строго контролираниот југословенски филм молскавично да продре таканаречениот „црн бран"? Затоа што неговите промотори и најекспонирани автори имаа кураж (ама и автентична творечка потреба!) да прават филмови што кон истата таа доминантна („државна") идеологија и естетика ќе бидат критични, скептични, цинични, дефетистични, субверзивни... Филмови што ќе промовираат некои поинакви и „понормални" теми. По дваесетина години доминација на идеолошки стереотипи, запакувани во соодветно канонизирани естетички матрици, дотогашните целулоидни апологии на „револуцијата што тече" и на „социјализмот со човечка лика" нагло започнаа да се деконструираат. Павловиќ, Петровиќ, Макавејев и останатите започнаа да прават филмови коишто се фокусираат на некои сосема поинакви приказни. Во тие филмови, дотогашниот „задолжителен" („дежурен") идеолошки/пропаганден оптимизам веќе не е „поглед на светот", воинствениот прогрес (борба за слобода или за посветла иднина) веќе не фигурира како доминантен темат, а јунаците – бестрашни партизански херои или херои на социјалистичката изградба – целосно ги супституираат некои „банални" и „мали" луѓе, маргиналци: недоверливи, исплашени и збунети антијунаци.

Пишувајќи го сценариото за филмот *До победата и по неа,* Симон Дракул храбро се движи токму по ваквите „црнобрановски" траги. Неговиот радикален текст тргнува од мошне релевантна, но и мошне скокотлива/провокативна теза дека фамозната Слобода (или Победа) не е ништо друго освен фикција, утопија, *празно место,* она што Бодријар го

нарекува *симулакрум*. По Слободата (или Победата, сеедно), доаѓа После: збунувачко време коешто потврдува оти ветувањата што биле давани во нејзиното име, уште помалку очекувањата што кон неа ги насочуваат таканаречените „мали луѓе", никогаш не се исполнуваат. Впрочем, тие ветувања и не се даваат за да бидат исполнети, туку за оние грст-и-два „даватели" да се доберат до моќта. И потоа да ги „изедат своите деца", како во големата драма на Георг Бихнер „Смртта на Дантон".

За жал, филмот *До победата и по неа,* реализиран во „државна" продукција на скопскиот „Вардар филм" (што ќе рече: не без влијание на дежурната идеологија, напротив!) и во сосема конвенционална (рутинерска) режија на Жика Митровиќ, сопствената сценаристичка предлошка ја искористи на вистинскиот начин. Големо прашање е дали, во тогашниот македонски контекст, и можело да се очекува нешто друго. Нешто повеќе.

Второто сценарио што го напишал Симон Дракул е она за филмот *Време без војна,* кој критиката го има атрибуирано како „прв интимистички филм во македонската играна продукција". Филмот е снимен 1969 година, во нешто-како независна продукција (ФРЗ-Скопје), во режија на Бранко Гапо. И во овој случај, сценаристичките интенции на Дракул се значително порадикални отколку што се гледа од снимениот материјал, макар што *Време без војна* треба да го вброиме во поуспешните македонски филмски остварувања.

Уште двапати Дракул ќе се искаже како сценарист за долгометражни играни филмови: во *Цената на градот* (снимен 1970, во режија на Љубиша Георгиевски) и во *Македонска сага* (снимен 1993, во режија на Бранко Гапо).

* * *

Да, не смее да се „скокне" ниту мошне индикативниот оперативен театарски ангажман на Симон Дракул – имено, тригодишниот период на неговото директорување со Драмата при МНТ (1969-1971). Проценуван од денешната безмалку четиридецениска дистанца, која овозможува сериозна оценка, но и објективно вреднување, овој ангажман треба да биде квалификуван како исклучително успешен. Во тие три динамични години, Драмата на МНТ, раководена од Симон Дракул, освен што успеала да реализира дури 15 премиери (за истиот ансамбл ова бројка е, денес, мислена именка!), успеала да направи и некои порадикални естетички поместувања/балансирања, коишто сосема јасно се декодираат веќе од репертоарската политика.

Токму во тие три години, репертоарот на Драмата на МНТ решително е отворен кон тогашните рецентни странски трендови.

Безмалку третина од тој репертоар им била посветена на праизведбите на домашните автори (што е денес, повторно, мислена именка!) –

токму во текот на тие три години биле праизведени драмите *Образов* на Чинго (1969, режија на Бранко Ставрев)), *Чекор до есента* на Арсовски (1969, режија на Димитар Ќостаров), *Под пирамидата* на Пендовски (1971, режија на Илија Милчин) и *Фарса за Храбриот Науме* на Богдановски (1971, режија на Владимир Милчин).

Во истиот период, сериозно внимание ѝ било посветено и на македонската битова драма: повторно биле поставени *Печалбари* на Панов, со Ристо Шишков како Костадин и со Петре Прличко како режисер (1969); Бранко Ставрев, кој токму во тој период ја зацврстува својата позиција на „куќен режисер" во МНТ, но и ја профилира својата режисерска поетика, прави прв радикален/поинаков прочит на една од најуспешните битови пиеси на македонската драматика, *Паритe се отепувачка* на Ристо Крле (1970).

Во режија на Ставрев, токму во тие години се поставени и две претстави што театрологијата денес ги проценува како најважни/најмаркантни за целава декада 1969-1979: *Животот на Галилеј* на Бертолт Брехт (со Илија Милчин во насловната ролја, воедно и во најдобрата ролја што Милчин ја остварил во својата долга кариера) и *Зајдисонце* на Исак Бабељ (со робусниот Ристо Шишков како Мендељ Крик, кој, играјќи токму во таа претстава, дефинитивно се потврдува како водечка театарсдка ѕвезда на новата генерација).

Токму во последната од тие три „години на Дракул", 1971, на сцената на МНТ (во период од одвај два-три месеци) дебитираа и двајцата младци, режисери-почетници, ама и театарции со голема иднина: Владимир Милчин (кој ја режира *Фарса за храбриот Науме*) и Слободан Унковски (кој, на сцената на МНТ ја поставува својата дипломска претстава, драмата на Шон О`Кејси *Јунона и паунот,* со која во Скопје, по неколкугодишен престој во Белград, дефинитивно ја враќа популарната примадона Мери Бошкова)...

Сите овие информции укажуваат дека тригодишното директорување на Дракул со традиционално најкомплексната и најкомпликувана театарска институција во државава, без никакво стеснување треба да биде оценето како храбро и мошне, мошне успешно.

* * *

Дали и во која мера ваквото живо, интензивно, но и исклучително поливалентно занимавање со театарот и, воопшто, со перформативните уметности имало влијание врз формирање/форматирање на авторскиот драмски ракопис на Симон Дракул?

Се разбира, одговор на ваквото прашање – коешто не е поставено како реторичко, уште помалку како хипотетичко! – може да се даде дури по минуциозната театролошка и драматолошка анализа на сите неговите

драмски текстови. Оваа анализа подеднакво треба да ги има предвид и контекстот во кој била испишувана интегралната *dramatica drakuliana,* но и поединечните драмски и сценаристички предлошки што го прават нејзиниот корпус. Ќе потсетам: станува збор за корпусот кој опфаќа четири драми, две (или повеќе?) радио драми, една телевизиска драма и шест филмски сценарија, од кои четири за долгометражни играни филмови. Импресивно, нема што!

Сепак, предмет на нашиот интерес – во овој миг сосема лапидарен, за жал! – е само првата, дебитантска драма на Симон Дракул *Немирна рудина,* единствената негова драма која ја има доживеано театарската реализација. За жал, само една единствена, остварена на сцената на Драмскиот театар во Скопје, на 7 април 1968, во режија на Мирко Стефановски. Поради низа околности, и таа единствена постановка доживеала релативно мал број репризни изведби.

Дракул драмата ја напишал 1955 година во Лазарополе – така е датиран сочуваниот театарски испис, според кој, 13 години подоцна Стефановски ја има поставено својата претстава. Споредувајќи го овој испис со подоцнежната (конечна, дефинитивна) верзија, публикувана во третиот том од избраните дела на авторот (објавени 1988), лесно се констатира дека промените во текстот, што ги извршил тој при редактирањето, не се структурални, ниту пак суштествени, туку се исклучиво формални, „козметички". Со други зборови, верзијата која, според авторот, била завршена уште во октомври 1955 во Лазарополе (кога Дракул учителствува во своето астрално убаво родно село, пасионирано пишува проза и нема безмалку никакви знаења за драматургијата, театарските искуства триж помалку!), несомнено е сосема блиска до конечната верзија на *Немирна рудина.* Доколку е така, а нема причина да се сомневаме во тврдењата на авторот, дебитантската драма на Дракул се наметнува како изненадувачки компактна, дури и од онаа формална гледна точка добро „спакувана" работа. *A good piece of work!*

Попатно кажано, и пред 1988, кога драмата излегува во интегрална форма, сите три чина од *Немирна рудина* биле објавени/објавувани одделно, во различни списанија. Нивното објавување предизвика, дури, некои жестоки реакции.

Најпрвин беше објавен „најдискурзивен", но и **најтезичен** трети чин, во кој противречностите се разрешуваат, а нитките што го водеа дејството дефинитивно се „расплетуваат". Како што наложуваат принципите на класичната (затворена) драматургија, по многу перипетии што му претходеа, расплетот најпосле ги анулира/неутрализира претходните конфликти и ги уклонува запреките. Гледачот ги добива одговорите на сите прашања што ги поставил/поставувал во врска со судбината на протагонистите. Ја добива, дури, и „поуката": катарактична и барем малку морализаторски/идеолошки интонирана. Во тогаш мошне популарното и

читано списание „Разгледи“ (год. II, бр. 4, декември 1959), овој „драмски прилог“ се појави под интригантниот наслов „Малку подолу, другар Исусе“.

Веднаш потоа, на самиот почеток од наредната 1960 година, во другото списание („Современост“, бр. 1, јануари 1960), бил објавен и првиот чин: експликативен, илустративен, полн со убави слики и интензивни („чисти“) чувства. Но и со наслуки кон она што ќе се случува „во средината“. Овој пат прилогот бил насловен со мошне поетична синтагма „Тој ден не беше син...“

Само најпровокативниот, „најцрнобрановски“ и (затоа) **најпроблематичен** дел од драмата – вториот чин, во текот на кој вешто се кумулираат елементите на трагичниот драмски заплет, но и се „покажува“/ експлицира темната (деструктивна) сила што иманентно ја одбележува секоја моќ и секоја идеологија – остана необјавен уште една година. Дури во март 1961, интегралниот текст на овој чин ќе се најде отпечатен во списанието „Разгледи“ (бр. 7, серија трета). Интересно е што, како метатекстуален коментар на тој текст, воведно е објавен и текстот на писмото што авторот Дракул му го испратил на уредникот на списанието, Коле Чашуле. Од тоа писмо (Дракул, 1961:680-683) дознаваме оти, во меѓувреме, околу драмата *Немирна рудина* се насобрала цела серија неспогодби и недоразбирања. Како што вели самиот Дракул, таа доживеала „цела една историја“ (ibid.). Театрите на кои текстот им бил понуден за поставување или воопшто не одговориле на понудата (можеби оваа забелешка се однесува на МНТ?), или (во Прилепскиот театар) ја прекинале комуникацијата „со една доста некоректна сплетка токму во оној прв и најблизок миг од контактот меѓу еден текст и еден драмски колектив“ (Дракул, ibid.)

Сепак, како најнепријатен дел од таа „историја“, Дракул го експлицира неуспешниот обид текстот да го објави „како целина за издавање кај 'Кочо Рацин'“ (Дракул, ibid.). За да ја поткрепи таа епизода, во продолжение на писмото тој ја цитира и негативната рецензија, чијашто непосредна последица беше дефинитивното и неотповикливо одбивање на издавачката куќа да ја објави драмата. Авторот на таа рецензија – угледниот театарски и литературен критичар Јован Бошковски – самиот признава оти со тешко срце го пишува својот негативен приказ за овој ракопис, кој инаку има убави одлики. Нив, дури, и ги наведува – експлицитно:

„Во недостиг од драмски текстови за прикажување во нашите театри, во општото заостанување на драмската литература кај нас, имаме еден ракопис, во кој има изразити драмски дијалози, има основа за создавање на сценска изведба од повисок ранг. Ако кон тоа се придодадат и вонредно убавите, поетични пасажи, во кои Дракул се враќа на своите најдобри страници од неговиот циклус за планината и луѓето од плани-

ната, тогаш навистина е уште поголема штета што попусто е плиснат еден талентиран литерарен напор да се транспонира нешто кое на литературата во секој случај ќе ѝ попречи." (Дракул, ibid.)

„Двојниот" уредувачки потег на тогашниот главен и одговорен уредник на „Разгледи" Коле Чашуле – имено, објавување на „проблематичниот" втор чин на *Немирна рудина* заедно со писмото на авторот на драмата, Симон Дракул, во чијшто текст интегрално се наведува и текстот на рецензијата поради која издавачката куќа „Кочо Рацин" одбила да го печати неговиот драмски првенец – предизвикало, сосема очекувано, силна реакција во литературните кругови. Дотогаш неизведена и неотпечатена (освен, како што видовме, во делови и на разни места) *Немирна рудина* станала предмет на жива полемика. Попатно кажано: литературниот, културниот и јавниот живот во Македонија, тие години, како да бил неспоредливо поинтензивен и поинтересен од денешниов!

Полемиката била водена на страниците на „Нова Македонија", доживеала четири продолженија и – несомнено – предизвикала сериозно внимание. Тоа внимание не ѝ помогнало на самата драма било да доживее некоја брза инсценација (како што знаеме, на неа ќе се почека уште цели седум години!), било да биде отпечатена во форма на книга – на што ќе се чека сè до 1988: четири пати подолго!

Околу што се полемизира тогаш, пролетта 1961?

Формално, околу некои морални/етички/професионални стандарди што треба да се запазуваат при објавување различни текстови. Полемичарите, формално, расправаат околу правото (или не-правото) на еден уредник да ги објавува текстовите на некои други автори без нивна формална согласност: имено, рецензиите што одделни угледници ги пишуваат за потребите на издавачките куќи фактички се пишуваат „за интерна употреба"; тие се сопственост на самиот издавач и не би требало да се објавуваат пред/доколку тој не се согласил со таквиот потег. Во случајот, ниту издавачот, а ниту авторот на рецензијата, Јован Бошковски, не само што не ја дале согласноста, туку и не знаеле дека објавувањето ќе се случи. Затекнати, тие – сега – полемизираат. Во нивно име тоа го прави главниот уредник на книгоиздателството „Кочо Рацин", македонскиот поет Ацо Шопов. (Јован Бошковски не се огласува, ниту со збор!). Полемиката е жестока и, бездруго, непријатна.

Фактички, таа полемика не се води (само) заради принципиелните (академски) ставови околу – како што стои во помпезниот наслов на едно од продолженијата – „опачината на една таканаречена одговорност кон литрературата" (Шопов, 1961:3). Нејзиниот вистински предмет е она што колоквијално го нарекуваме „содржина" на самата драма на Дракул. Макар што тоа никаде не го наведуваат (директно), Шопов и Чашуле полемизираат заради таканаречената „атмосфера" што се создаде околу несомнено *лизгава* тема што авторот ја драматизира. Денес, од оваа

безмалку полувековна дистанца, таа тема би можела да се алегоризира/парафразира и со реторичкото прашање: „Дали, навистина, партизаните биле толку сурови какви што се во *Немирна рудина*“? Или, да ја парафразираме прочуената бихнеровска синтагма, дали е навистина неизбежно револуциите секогаш да ги јадат, но и да ги изедат своите најдобри деца.

Интересно е што во спомнатата полемика (водена на страниците на „Нова Македонија“ од 12 март до 2 април 1961!) на спротивставените страни учествуваат токму двајца веќе (тогаш) реномирани македонски писатели, и двајцата некогашни револуционери и партизани-првоборци: Ацо Шопов настапува како „обвинител“ на драмската теза, а Коле Чашуле како нејзин прилично запален „бранител“.

Да видиме, најпосле, каква страшна и опасна „содржина“ ја театрализира драмата *Немирна рудина*?

Јован Бошковски, во онаа проскрибирана рецензија („за интерна употреба“) што Дракул му ја испраќа на Чашуле, а тој ја објавува во „Разгледи“, таа фамозна „лизгава содржина“ ја парафразира кратко и маестрално:

„Еден командант на еден одред имал љубовница-партизанка, таа родила дете и, од страв да не се открие недозволена љубов, тој ја прогласува за шпионка и ја ликвидира. За да биде случајот уште подрастичен, самата ликвидација се врши на еден навистина патолошки начин – прво преку еден овчар со карактерни црти на патолошки тип, па преку еден партизан-егзекутор што имал и порано случај да се истакне како некаков мистериозен извршител на слични акции. Попусто остануваат усилбите на авторот да најде оправдание за оваа злочиначка постапка на партизанскиот командант Јанко. Зашто, во случајов, не се важни корените на злосторството, не е важна биографијата на злосторецот, која Дракул психоаналитички ја разгледува во понатамошниот тек на драмата. Не е важно ни тоа што кога на теренот на кој дејствува овој случаен партизански командант ќе пристигне бригадата тој ќе биде откриен и ликвидиран поради својот злочин. Важни се и најважни се последиците. Убиена е на жесток начин една жена, една невина жена. Во името на што?“. (Дракул, 1961:681)

Зошто, воопшто, оваа грда и опресивна драмска приказна предизвикала толкаво внимание? Дали само поради својата ефектна фабула, идеална за сценаристичка предлошка на некои од подоцна мошне популарните и успешни југословенски филмови од таканареченото „црн бран“?

Веќе цитираната рецензија на Јован Бошковски експлицитно упатува на ноторниот факт што тогаш (1959/1960/1961) „сите го знаат“: дека проблемот со драмата на Дракул произлегува од нејзиното непријатно совпаѓање со автентичниот „случај од НОБ, кој е искористен за

нејзината фабула". Имено, фабулата на *Немирна рудина* не е само фикционална (литерарна) *конструкција*, туку е резултат на извесна *реконструкција* на автентичниот случај од народноослободителната борба, кој беше „познат како еден немил инцидент од тоа време, во средината на една повисока категорија припадници на револуцијата во Македонија"... (Дракул, 1961:681)

Случајот за кој, инаку, „сите знаеле оти се случил", ама знаеле и кои се неговите протагонисти (и виновникот и жртвата!), транзитирал во проблем и во повод за полемични расправии дури откако бил „изместен" од колективното паметење и „преместен" во еден драмски текст. Интересно е што самиот Дракул тврди оти воопшто не знаел за тој фамозен случај, дека за него дознал дури откако „сите" го препознале во неговата драма! (Дракул, 1961:683)

Го препознале, ама не сакале за него да зборуваат јавно, да го читаат на хартија и – особено! – да го гледаат на сцена.

* * *

Зошто оваа дебитантска драма на Симон Дракул предизвикала (најпрвин) страсна полемика, а потоа и долг тринаесетогодишен премолк, кој ја одложил нејзината театарска постановка дури до 7 април 1968?

Дали и таа задоцнета театарска постановка треба да се толкува (контекстуализира) имено со промените во поширокиот општествен контекст – пред сè оној политичкиот! – и да се доведува во директна врска со таканаречените либералистички тенденции во југословенската и македонската дежурна политика од крајот на шеесеттите, коишто сигурно не можеле а да не ја засегнат и театарската сфера?

А дека ја засегале (дури отаде!) докажува и абруптивната појава на целиот еден тренд – подоцна етикетиран како **политички театар** – кој битно го детерминира имено тој период од развојот на некогашниот југословенски театар. Како неспорен лидер на овој тренд набргу се афирмирал/наметнал токму еден македонски режисер. Зборувам, се разбира, за Љубиша Георгиевски – тогаш исклучително популарен и на целиот простор на заедничката држава („од Триглав до Гевгелија") просто обожуван, разгалуван и наградуван театарски *enfant terrible.*

Имено, на тогашниот официјален југословенски политички **mainstream** (стремеж кон отворање кон светот и, заради тоа, нагласување на демократските слободи, пред сè оние најбенигните, односно оние што резултираат со најмали последици – слободи во областа на творештвото!) насушно му требаа имено такви *enfants terribles* и нивните гласни и радикални претстави, изложби, филмови, книги. Да не заборавиме: тоа се и годините на најсилна меѓународна афирмација токму на оној „црн бран" во бившата југословенска кинематографија, кого го прославија

антологиските филмови „Будење на стаорците“ (Живоин Павловиќ, 1967), „Човекот не е птица“ (Душан Макавејев, 1965), „Собирачи на пердуви“ (Александар Петровиќ, 1967 – специјална награда на фестивалот во Кан), „Заседа“ (Живоин Павловиќ, 1969 – Златен лав на фестивалот во Венеција!)...

Таквите радикални претстави и филмови (но и изложби, перформанси, романи, цели фестивали на авангардна музика и театар...) несомнено ѝ одговараа на тогашната државна политика (која, впрочем, штедро и ги финансираше – тоа беа некои добри години за културното творештво, години на дебелите крави...). Имено, таквите претстави, филмови, изложби и фестивали што навидум куражно ги отвораа „еретичките“ теми, несомнено ѝ беа по мерка на дежурната идеологија која, токму со нивната поддршка и меѓународната афирмација, ефектно ги „потврдуваше“ и ги „докажуваше“ високите демократски стандарди на „*социјализмот со човечка лика*“, каков што токму во тие динамични години декларативно се одгледувал во некогашната заедничка држава. Попатно: тие години историјата ги нарекува „либераралистички“.

Ете, во таков либерален/либералистички контекст беше сосема логично, безмалку неизбежно (всушност, кажано со одиозниот јазик на тоа време, беше „политички подобно“!) онаа иста драма на Симон Дракул, која пред тринаесет години, наспроти жестоките полемики, неизбежно отиде *под мраз,* најпосле да биде турната под светлината на театарските рефлектори. На политичките моќници што во тој миг ја управуваа малата и отпатна Македонија, оние што политичката историја ги води под егидата *македонските либерали* (што и да значеше или, пак, денес значи оваа прилично дубиозна одредница!), бучната и „слободна“ презентација на довчерашната „сомнителна“ и „неподобна“ драма на Дракул им дојде како порачана. Им се намести како уште една од неособенобројни можности за (и овде) јавно и шумно да го демонстрираат сопствениот либерализам. И сопствената припадност кон државниот/југословенскиот **mainstream,** својата верност кон најнов и најкурентен партиски **курс**.

(Зло)употребата на драмата на Дракул беше максимална. Два-три дена по премиерата, на сцената на Драмскиот театар беше организирано дури и *јавно судење* на *Немирна рудина,* за што известува и весникот „Нова Македонија“ од 11 април 1968. Тоа беше едно од неколкуте *јавни судења* на „еретичките“ театарски претстави што во тие години ја „дразнеа“ јавноста, гладна и жедна по таквите „дразнења“: првото беше судењето на претставата *Партитура за еден Мирон* од Коле Чашуле, одиграно на истата сцена две години порано (5 декември 1967) во режија на Љубиша Георгиевски. Последното, пак, беше судењето на претставата *Хамлет од Долно Гаштани* од Иво Брешан, одиграно четири години подоцна (во јануари 1973), пак на сцената на Драмскиот театар во Скопје. По што судењата престанаа да бидат интересни. Останува, евентулано, да погодуваме **зошто**.

(Треба да се констатира дека *Немирна рудина* навистина не е прва „еретичка“ пиеса што во тие години на релативно честите промени во ситни идеолошки чекорења била прикажана на македонските сцени – всушност, „еретичката линија“ во македонскиот театар досига цели три децении наназад, до несреќната *Задруга* на Коле Чашуле, забранета поради идеолошки скршнувања уште во 1950! Ама, тоа е една сосема друга приказна.).

* * *

Што е тоа толку „еретичко“ во *Немирна рудина?* Како неа ја читаме денес? Како ни изгледа, гледана од денешнава перспектива, целава „гужва“ што околу оваа драма се создавала во текот на динамичните шеесетти години?

Наспроти елегичниот („тургењевски“) наслов и, поважно, наспроти евокативниот, та дури и сентиментално детерминиран сценски простор каков што е дефиниран во нејзините екстензивно испишани и сосема наративни/раскажувачки дидаскалии, *Немирна рудина* е „тешка“, мрачна, дури и експлицитно крвава драма. Таа се занимава со убиство, имплицитно и со редица убиства што се случуваат во име на некои „повисоки цели“ и „ветувачка иднина“. Нејзиниот единствен проблем е компромисот што авторот го прави во третиот чин. *Немирна рудина* е, просто, драма на која не ѝ прилега оној бизарен „среќен крај“, за кој Дракул сепак оптира, изневерувајќи го (свесно?) автентичниот „црнобрановски“ мотив што можел да резултира со една навистина моќна, антологиска пиеса.

Рецензирајќи ја премиерната постановка на *Немирна рудина*, одиграна на сцената на Драмскиот театар во Скопје на 7 април 1968 – одвај еден месец пред да избувне студентската побуна што сериозно ќе ја потресе цела Европа, па и цела Југославија (ама не и малата и отпатна Македонија!) – секогаш објективниот и сериозен Александар Алексиев ќе запише оти текстот на Дракул треба (најпосле) да се ослободи од „неговиот изнасилен еретичен ореол“, како и од најразличните произволности што околу него се натрупуваат. Тој, дури, експлицитно тврди оти драмата на Дракул не само што не е „еретична“, туку дека нејзиниот автор во текстот „премногу се оградувал и женирал, инсистирајќи да покаже дека (...) на крај вистината и правичноста ќе мора да победат.“ (Алексиев, 1968:490)

Склона сум да ја прифатам оваа констатација.

И да жалам за дури неколку големи шанси што драмските/сценаристичките предлошки на Дракул не успеале да ги искористат на вистински начин.

Кој знае зошто!

Литература

1. **Алексиев, Александар**, *Задоцнето драмско деби.* Во: „Современост“, год. XVIII, бр. 5/1968.

2. **Дракул, Симон**, *Немирна рудина.* Во „Драми“. Скопје: Наша книга, 1988.

3. **Дракул, Симон**, *Немирна рудина. Скап пријателе Чашуле.* Во: Разгледи, год. III, br. 7, 1961.

4. **Мазов, Иван**, *Дракуловото деби во драматургијата.* Во: Одбрани дела, том 2, Скопје: Култура, 1982.

5. *Македонска театролошка дата-база*, ФДУ: Институт за театрологија

6. **Шопов, Ацо**, *Опачината на една таканаречена одговорност пред литературата.* Во: „Нова Македонија“,12. март, стр. 3, 1961.

7. **Шопов, Ацо**, *Одговор без одговор.* Во: „Нова Македонија“, 26. март, стр. 7. 1961,

Нада Петковска

ДВА ЈУБИЛЕЈА – Р. ПЕТКОВСКИ И С. ДРАКУЛ – КОНТИНУИТЕТОТ НА РЕАЛИСТИЧКИОТ РАСКАЖУВАЧКИ ДИСКУРС

Појдовната точка за ова излагање беше поклопувањето на два значајни јубилеја во македонската книжевност – педесетгодишнината од смртта на Р. Петковски и 75-годишнината од раѓањето на С. Дракул. Меѓутоа, тоа е само основната рамка на нашево излагање, затоа што се работи за нешто многу посуштинско – за обид преку делото на двајцата раскажувачи да се осветлат интересните процеси во развитокот на македонската кратка проза на почетокот на шеесеттите години.

Она што се чини посебно интересно е фактот што и двајцата автори, иако им припаѓаат на различни генерации (Петковски – роден 1916, Дракул 1930), своите први збирки раскази ги објавуваат на самиот почеток на шеесеттите години. Петковски веќе со подолго искуство од предвоениот период, кога прави обиди на македонски, српски и бугарски јазик, Дракул само што навлегува во литературата. Збирките раскази *Рибарот Климе* и *Рашанец* Р. Петковски ги објавува во 1950 година. Прв објавен расказ на Симон Дракул е *Туѓоземјанин*, (Современост 1951), а набргу потоа ги објавува и збирките раскази: *Планината и далечините*, 1953, *Витли во поројот,* 1955.

Доколку се работи за откривање надворешни паралели – нив ги има повеќе меѓу двајцата автори; како прво – интересот кон расказот, но и кон драмската форма. Понатаму – може да се открива и тематска блискост во расказите – предавање автентична слика на родниот крај – (Петковски – Охрид, Дракул – Лазарополе), доминација на социјалните теми, особено на печалбарството, макотрпниот живот на занаетчиите, селаните, работниците, најчесто видени преку визурата на детето, воените и повоените години, но неретко и подалечното минато.

Македонската критика во своите вреднувања на двајцата автори го искажува следново:

За творештвото на Р. Петковски, М. Друговац, во *Историјата на македонската книжевност* забележува:

„Според стилската схема ('реалистичен карактер', 'охридски говор') расказите на Петковски ја ползуваат формулата на народно-реалистичката, регионалистичка белетристика, со историски и социјални мотиви, но, наедно, со поедноставен и симплификуван израз. Писателот се обидува да биде непосреден, ангажиран; расказот има идеја, но е без амбиција сижетните нишки да ги поврзе и вообличи во фабула со наделементарни литерарни сугестии. Доминираат дескрипцијата, со патетични акценти и сентименталност (*Рашанец, Мајка*), со нешто репортерско во скицирањето на меѓучовечките конфликти во времето на Илинденската епопеја (*Рашанец*), во времето меѓу двете војни и Револуцијата и веднаш по неа (*И чорбаџи Коле ѓи пречека партизаните*). Петковски или идеализира, шематизирајќи го ликот, или сосем бегло, констатациски преминува од една во друга состојба, без чувство дека меѓу нив треба да функционираат факторите на психолошката мотивација. Се издвојува расказот *Рибарот Климе*, дискретно потсетувајќи дека овој автор имал и талент и знаење како да ја организира раскажувачката материја и на кој начин возбудливо да прикажува за храброста и моралната убавина на неговиот јунак, спасувајќи го од клишетираноста на борец со идеално идејно лице и од патетиката на големите вистини од кои, во расказиве, обично не се согледуваат душевните преживелици на луѓето." (М. Друговац: 1990, 134-135)

Според И. Точко: „Творбите на Р. Петковски им се блиски на луѓето,: во нив е одразен нивниот тежок живот, нивните надежи, нивната борба..." (Точко: 1956, 2).

Д. Маленко, по повод десетгодишнината од смртта на Р. Петковски, забележува: „Како добар посматрач на настаните, тој ги носи со горчина, длабоко реалистички, во својата душа и бара начин со перо да биде ангажиран.(...). Инаку судбински, како и мотивски, по својата поетска орнаментологија тој исклучиво активно е сврзан за Охрид (....) Познато е неговото гледање на расказот како на исечок од животот, или како убаво опишан настан." (Маленко: 1965,11).

Р. Пешиќ, во текстот под наслов „Раскажувач на македонското поднебје", го одредува Петковски како автор што „открива еден живот кој има во себе многу горчливост, страдања, судрувања, умирања, надежи,(...) Неговата проза: се движи меѓу луѓето не само да ги запознае, туку и да ги разбере, да соживува со нив и верно да ги толкува." За да нагласи дека притоа „Петковски се служел со класични раскажувачки манири, постојано бил во настојување да биде поблизок до едноставноста. (...) Но уште позначајно е (што) во рамките на таа проза живее еден свет кој е автентичен, и кој ги толкува сите белези на своето време. Петковски е раскажувач кој знае да создаде и да воведува во разновидни атмосфери, раскажувач кој открива еден богат регистер на психолошки вистини." (Пешиќ: 1966).

За творештвото на С. Дракул, С. Мицковиќ забележува: „Значи станува јасно дека Дракул во расказите од своите први книги (...) веќе раскинува со раскажувачката традиција на селскиот расказ, и со романтичарскиот и со реалистичко-социјалниот. Дракул ги напушта двата типа раскази, веќе познати во нашата проза, и го бара својот пат. Најблиска определба на она што Дракул го создава во тие први книги (и што ќе остане во неговото раскажување како линија што непрестајно ќе се развива и ќе се збогатува), е психолошкиот приод." (Мицковиќ: 1990, 150.)

„За разлика од своите врсници (...) со кои речиси едновремено настапи во литературата, како цела една гарнитура, во преломните педесетти години, Симон Дракул во прво време не се подаде на младешкиот порив да ги асимилира новите постапки кон литературата што ги сугерираше лектирата на младите и нивното незадоволство од скудното по обем и по артистички достигања, ако не и по идеи, творештво на првите повоени македонски писатели. Неговиот прв расказ (Туѓоземјанин, 1951), по композицијата и по начинот на кој се открива психологијата на ликовите, е пишуван по строги обрасци на класичен реалистички расказ, дури и со угледување на примери од овој литературен правец, што го има одамна достигнато својот зенит. Со таква, во основа реалистичка постапка, Симон Дракул ги напиша сите свои раскази, собрани во двете споменати книги, макар што во некои текстови, оние од подоцнежна дата, се забележуваат признаци дека неговиот творечки проседе е начнат од немирите и сомневањата на литературниот момент, во кој се вршеше своевидна ревизија на изразот, а со тоа и на внатрешната структура на литературното кажување." (Бошковски: 1966, 199-200)

Значи, според Мицковиќ, она што е карактеристично за расказите на Дракул во неговите први книги, е раскинувањето со раскажувачката традиција на селскиот расказ, и со романтичарскиот и со реалистичко-социјалниот, веќе познати во нашата проза, за да го издвои како специфичен за него, – „психолошкиот приод".

Од критиката на Ј. Бошковски, како релевантни определби ќе ги издвоиме: неасимилирањето на новите постапки кон литературата, користење на строгите обрасци на класичен реалистички расказ .

Додека според Х. Георгиевски, С. Дракул „секогаш е преокупиран со конфликтот на јунаците и средината, кој секогаш не е средиште на композицијата, но сепак ја зголемува драмската тензија (...) Во почетните години, постоеше опасност при нијансирањето на јунаците да биде еднодимензионален, а потоа да биде еден од повеќето писатели со регионалистичка ориентација." (Х. Георгиевски: 1988,159).

Во наведената *Историја на македонската книжевност,* М. Друговац повеќето од наведениве карактеристики ги издвојува и како

генерална определба за македонската повоена проза, опфаќајќи ги со терминот регионализам: „Регионализмот, со своите тематски и стилски своеобразности, го специфицира духовниот релјеф и на македонскиот расказ, роман и драма од првиот повоен период (В. Малески, С. Јаневски, К. Чашуле, Р. Петковски, И. Точко, Ѓ. Абаџиев, Ј. Леов). Сè се тоа различни писатели, со свој приод кон регионалистичката тема и со свој регионалистички прозен и драмски говор." (Друговац:1990, 288.)

Не само кај споменативе критичари, туку воопшто, кога станува збор за литературата во шеесеттите години, доминантните определби можат да се сведат на следново: регионалистичка, соцреалистичка, ангажирана литература, литература со социјалистичка идејност, итн. Што значи, дека за неа пред сè се употребуваат класификации од доменот на тематско-идејниот аспект.

По доминацијата на ваквите (негативни) тематско-идејни определби (и вреднувања) на книжевноста во овој период, во македонската литературна јавност започнува и жестоката полемика меѓу реалистите и модернистите, што обележи неколку години од историјата на македонската литература. Иако споменативе автори не се директен предмет на овие бурни полемики, и двајцата всушност се наоѓаат во средиштето на тој процес. Во жестоките спорови околу прашањата за слободата на творештвото, идеологијата и литературата, социјалистичкото и буржоаското, субјективното и објективното, типичното и акциденталното, содржината и формата, оптимистичкото и песимистичкото, пругашкото и салонското, прагматичното и космополитското, догматското и антидогматското, итн. (според определбата на М.Друговац), учествуваа и многумина писатели: Ѓ. Абаџиев и В. Малески, до А. Шопов, Д. Солев, Б. Пендовски и Т. Арсовски. Меѓутоа, според Б. Конески, некои од тие историски закономерни појави треба да се оценат, и како „чисто житејски комбинации кои не спаѓаат во литературата", па затоа во коментарот на појавите треба да се внимава, „зашто историјата на литературата често останува на површината на настаните, одминувајќи го тоа што било суштинска формула на литературниот процес на определено време" (Друговац: 1990, 332 -333).

Мошне индикативна е и тезата на Д. Митрев, што укажува, според М. Друговац, на неговата еволуција како критичар, (со што се согласуваме), „дека литературните проблеми е неопходно да ги набљудуваме и оценуваме како литературни", при што „ќе го поставиме ...на проба нашиот естетски вкус, нашиот усет кон убавото во литературата", за да додаде и една мошне критичка забелешка за македонските писатели и критичари од периодот на шеесеттите, за кои истакнува, не исклучувајќи се ниту себеси, дека во тоа време „бевме сите, кој повеќе кој помалку... луѓе со недоволна, за да не речам, ниска естетска култура." (Друговац: 1990, 339).

Наспроти многубројните споменати определби со кои критиката ја дескрибира повоената македонска литература, а во која доминираат определби поврзани пред сè со нејзните тематско-идејни карактеристики, формално-структуралистичката школа, како што е познато, литературниот текст го исчитува пред сè како литературност, водејќи сметка првенствено за основните формални, стилски и жанровски особини со кои се определуваат моделите на литературните дела. Дејвид Лоџ, врз основа на теоријата на Р. Јакобсон за двата вида/пола на книжевноста: метафоричниот и метонимичниот, прави една општа категоризација на книжевноста. Јакобсон е меѓу првите теоретичари што темелно се занимава со оваа опозиција – (во студиите за реализмот 1927, за Пастернак, 1935). што потекнува од лингвистиката на Ф. де Сосир, според која јазикот има можност да прави селекција по сличност и по блискост (што соодветствува на шемата на Сосир за langue и parole, т.е за парадигмата и синтагмата).

Метафората, како што е познато, настанува со изборот по сличност, а метонимијата е операција на избор по блискост, па оттука таа е тесно врзана со синегдохата, стилска фигура што означува замена на дел за целина. Додека метафората ѝ припаѓа на оската на изборот на јазичните единици, метонимијата ѝ припаѓа на комбинаторната оска на јазикот.

Оттука, според Јакобсон, развојот на дискурсот може да се одвива по две различни семантички линии: една тема може да води до друга или по пат на сличност, патот на метафората, или по пат на блискост/соседство, патот на метонимијата. Според оваа дистинкција Јакобсон подредува многу уметнички и културни појави. Така, на пример, тој истакнува дека драмата во основа е метафорична, а филмот метонимиски, понатаму оваа дихотомија ја открива во сликарството, магијата, психоанализата. За нас е секако битна оваа појава во книжевноста, каде што Јакобсон лирските песни ги определува како метафорични, еповите како метонимиски, додека прозата, која „битно се движи кон соседноста“ се стреми кон метонимискиот пол. Што се однесува до книжевните правци, романтичниот и симболичниот начин на пишување се метафорични, додека реалистичкото пишување е метонимиско, итн. (Д. Лоџ: 1988).

Оваа дистинкција се одразува и на начинот на проучувањето на книжевните дела.

Ако соодветна критичка реакција на метафоричен текст е градењето метајазик кој ќе биде праведен спрема неговата еднаквовредност, соодветна реакција на метонимичен текст би бил обидот да се обнови избришаниот детаљ, текстот да се стави назад во вкупниот контекст од кој потекнува, т.е. да се „дообјаснат“ оние елементи што авторот ги „испуштил“. Се чини дека најпознатиот вид критика на реалистичките

дела го следи точно тој пат. Критичкиот коментар на ваквите дела е помалку расчленување на делото, а повеќе сведоштво за неговата вистинитост или репрезентативност, за неговиот придонес на вкупноста на човековото знаење и човечката мудрост. До одредена точка таквата постапка е природна, и дури, неизбежна во расправите за реалистичката проза. Но таквата постапка никогаш не може да обезбеди основа за „поетиката" на раскажувачката проза, бидејќи е битно ориентирана на содржината, а не на формата. Во најлош случај, таа значи чисто враќање на сè што романописецот сам го изразил поречито и поизоштрено. Според Лоц, можеби Јакобсон мисли точно на тоа кога вели дека реалистичката книжевност „се опира на интерпретацијата". (Лоц: 1988).

Точно тука, се чини, треба да се бара и проблемот со оценувањето на македонската проза во шеесеттите – многуте определби на критиката што ги наведовме погоре се поврзани со тематскиот контекст, со идејните пластови на текстот, но без да допрат до суштинските, поетолошки прашања.

Обележувањето на реалистичкиот текст како метонимиски упатува на фактот дека метонимијата е фигура на *нелогичноѿо* бришење. Тоа значи дека, на пр. при одбирот на деталите, бидејќи не можеме да опишеме сè што има во некој контекст, одделни точки ги одбираме на сметка на неодбирањето други, што важи за целиот дискурс. Но во дискурсот без никакво „поетско" обојување, (Јакобсоновата „прагматична проза"), одбирот на деталите се темели на чисто логички начела: присутноста имплицира отсутност, целината стои наместо делот, предметот наместо неговите атрибути – ако делот или атрибутот не е сам по себе пресуден за пораката: во тој случај се внесува во пораката како целина или нешто по својот сопствен карактер.

Од друга страна, треба да се нагласи дека метонимиската структура не значи дека текстот обилува со метонимии, туку дека темите се поврзуваат врз основа на соседството, а не по сличност.

Без оглед што периодизациите на западноевропската литература што ги наведува Лоц не се во соодветство со процесите во македонската книжевност, оваа дихотомија, како доволно општа, може да се примени и на двајцата македонски автори, поточно, на процесите во македонската литература на самиот почеток на шеесеттите години.

Анализата на расказите на Петковски и на Дракул покажува дека станува збор за метонимиска проза, во која, како што видовме, спаѓа и реалистичката. Но, притоа овој заклучок не се базира на тематско-идејниот слој на расказите, туку на начинот на нејзиното претставување.

Тука, пред сè, се битни начинот на нарацијата, постапката на водењето на композицијата, карактеризацијата на ликот, приказот и функцијата на описот/детаљот, типот на нараторот.

Како мошне важна определба за структурата на реалистичкиот расказ е определбата на Лоц дека:

„Следејќи го патот на соседните односи, реалистичкиот писател метонимиски свртува од заплетот во расположението, во атмосферата, и од ликовите во просторното и временското сместување. Нему му се допаѓаат синегдохичките поединости.“ (Лоц: 1988,135).

Во расказот *Рибарот Климе,* според критиката најрепрезентативен пример на прозата на Петковски, станува збор за опис на настан од животот на рибарите од Охрид, во времето на фашистичката окупација, поконкретно на главниот лик Климе. Расказот започнува со атмосфера на неизвесност, заради појавата на невремето (прикажана преку описот на природата):

„Љуба стоеше крај пенцерето и загрижено гледаше надвор.

Одсекаде, особено од кај Св.Наум се мрачеше, а густи облаци тежеа над езерото што темнееше и се береше.Се готвеше бура, а мажот од Љуба, Климета, уште го немаше. Се смрачи доста и Љуба веќе не можеше да гледа јасно во езерото. (...) Љуба застана крај самото езеро. Ветрот ја дуваше, ја пробиваше, ја прскаше водата од разбиените бранои.Но таа не обрнуваше внимание на ништо. Нејзиниот поглед беше управен на езерото, целата со мислите беше таму. Најпосле, над немирните бранои се покажа кајче. Тоа се лелаше на нив, а човекот во него ги држеше здраво веслата и пазеше да не го преврти некој ненадеен и силен удар на некој бран“ (Петковски: 1950, 5).

Нарацијата потоа се одвива сукцесивно – неизвесноста се анулира со доаѓањето на Климе, но започнува нова – тој повторно мора да оди на разбрануваното езеро со двајцата илегалци.

Во расказот се работи за темпорален тип нарација – настаните се предадени во сукцесивност, што дава илузија за хронолошко течење на времето. Постигната е безлична раскажувачка дистанца на сезнаечкиот раскажувач, кој ги реди событијата. Станува збор за репрезентативен „исечок од стварноста“, од кој се согледуваат односите меѓу луѓето, сиромаштијата, но и цврстината, храброста на малиот човек.

Во изборот на деталите – забележлива е тенденцијата за спојување по блискост, а не по сличност. Станува збор за метонимиска организација на детаљот. Иако изборот на описните точки е направен метонимиски, на места описот добива поетско-симболичка функција.

Според Лоц, би очекувале писателот кој пишува во метонимиски модус да се служи штедливо со метафорските средства; односно да ги направи подложни на надзорот на контекстот – или разработувајќи ги буквално поединостите на контекстот во симболи, или повлекувајќи аналогии од значенското поле поврзани со контекстот; или да се стреми кон споредба, а не кон вистинска метафора кога обрнува внимание на сличноста меѓу различните работи. (Лоц: 1988).

Кај Петковски, описите на природата, пред сè на езерото, не се само атрибути на околината, на Охрид: тие стануваат еден вид метафорска метонимија, односно симбол, кој многустрано се поврзува од една страна со тешкотиите на животот, но од друга со моќта на народот.

Што се однесува до описот на ликот (во случајов – Климе), станува збор повеќе за социјално-психолошки портрет, со блага идеолошка црта, но сосема веројатно вклопена во неговите постапки и во склад со целата ситуација.

Поизразит опис на лик среќаваме во еден друг расказ, *Туѓата работничка.* Во овој случај, расказот започнува со реторско прашање: „Кој не ја познаваше во Охрид тетка Марија?", по што веднаш се надоврзува и нејзиниот опис:

„Малку подзгрбавена, потсвиткана, лете со стар, црн фустан и изветвен џакет облечена, а зиме и со џубе над нив, тетка Марија излегуваше рано наутро од дома и се враќаше доцна вечерта. (...) И стапките ѝ беа лесни, срамежливи, како да се плашеа да стапнат цврсто на земја;(...)" (Р. Петковски: 1950, 17).

И покрај повеќето податоци, и во овој случај станува збор пред сè за опис поврзан со одликите на ликот, како што впрочем стои и подолу:

„Ќе има ли некаде крштевање – викнете ја тетка Марија! Ќе има ли умирачка – пак тетка Марија е тука! А за свадба пак поарна акчилница од неа не може да се најде. А ја бидуваше неа за тие работи. Никој поубаво од неа не ќе зготвеше, никој поубаво не ќе варосаше, никој поубаво од неа не го знаеше редот за секаков случај – и за радост и за жалост!" (Петковски: 1950, 17).

Во расказот е даден и доста детален опис на куќата: „Таа остана сама и оттогаш живееше сè така сама и во своето куќуле под Горнисаре. Едно мало одајче со низок таван, со чардак со изедени од црвоточина и исчадени греди и искривени штици, ќерал, дворче од неколку педи однапред и едно градинче со неколку бајами од задната страна, тоа беше се што имаше тетка Марија." (Петковски:1950, 18).

И во текот на расказот, паралелно со развитокот на настаните се додаваат и други детали и за нејзиниот лик, и за куќата во која живее.

И во овој расказ, како впрочем и во целата проза на Петковски, мошне значајни за структурата на расказот се и описите на природата: „Беше студена февруарска ноќ. Снегот што беше паднат пред една недела не беше истопен уште, а беше замрзнат. Покриени од снегот, и старите куќи како да беа уште повеќе наведени и како да беа собрани од студ, а од нивните стреи висеа мразулци. Целиот град како да беше скриен во себеси; небото над него беше ведро и студено и ѕвездите што мижуркаа со студен сјај изгледаа како да се од стакло." (Петковски: 1950, 20).

Треба да се нагласи и фактот дека дијалогот е предаден во дијалект, што е уште една одлика на реалистичката проза.

Расказите на С. Дракул, во основата ја имаат истата структура, во која метонимичниот приод може да се согледа од повеќе аспекти.

Расказот *Планина,* иако не е назначен локалитетот, укажува на планинскиот лазарополски крај на авторот. Темата опфаќа една епизода од животот на сиромашните селани, временски неопределена, но според контекстот – пред Втората светска војна – кога на одреден ден се „отвора планината" за косење. Започнува со описот на сезнајниот раскажувач на патувањето на селанецот Секо до планината, при што ги изнесува и неговите интимни размислувања за иднината. Нарацијата се одвива сукцесивно, но со мали дигресии во размислувањата на главниот лик, кои го заокружуваат контрастот што е во основата на расказот – наспроти убавите надежи, Секо трагично загинува и сето тоа неповратно пропаѓа. Посредно, се насетува и пропаѓањето на неговото семејство. Значи, и во овој случај имаме темпорален тип нарација – со илузија за хронолошко течење на времето. Безличната раскажувачка дистанца на сезнаечкиот раскажувач, кој ги реди собитијата, како што рековме, се збогатува/се прекинува со размислувањата на Секо, со што дејството се проширува и со настани од минатото и од иднината. И во овој случај може да се употреби определбата репрезентативен „исечок од стварноста", од кој се согледуваат односите меѓу луѓето, сиромаштијата, снаодливоста на малиот човек.

„Некако многу покроце одеше таа утрина неговиот Карчо, некако сосем покроце. Секо често го поттупнуваше со меките петици на опинците по мевот, но сепак вардеше да не го удри силно коњот, ја подигаше ногата и маваше повеќе во полнетицата на самарот. И тогаш Карчо ќе го оптегнеше некако напред-надолу зарастениот во светлива црна волна врат, ќе прифрцкаше со опашката и ќе забрзаше. Клопотарчето тогаш поначесто ѕингираше и на Сека му стануваше некако драго од живите, енергични чекори на коњот под себе. Тогаш тој почнуваше да потпева на нос-на уста една оптегната мелодија, која што заедно со ѕонгирањето на клопотарчето изгинуваше во сенчестата утринска шума крај патот." (Дракул: 1952, 5.)

Изборот на деталите покажува тенденција за нивно спојување по блискост, а не по сличност, што ќе рече дека станува збор за метонимиска организација на детаљот, што особено се забележува во описите на природата, кои се доста чести во расказот:

„...А денот се раѓаше од таму некаде, од зад густите гранки на буките што го покриваа патот и во шумата се прелеваше неговата пријатна сенчеста белина, што како да се точеше меѓу столетните дрвја, зарастени со светливи, како свилени бради. /.../ Видуваше тој како меѓу честите бурјани од малинковици и биљачки, се црвенеат чикери задоц-

нети малинки. А кога излегуваше на голина гледаше како од пред него од исток во силни светли линии се спуштаат зраците на сонцето што огреваше, а околу нив се каделат густите магличести облачинки од пареа. Му се стори еднаш дека денот огрева со убава машка насмевка." (Дракул: 1953,12.)

Иако, главно, нема ништо реторичко или фигуративно во изборот на деталите, сепак како во горниве примери, има и метафорично/поетски елементи (облаците „се каделат", „утро како машка насмевка") – но нив можеме да ги толкуваме како т.н. неполезни детали, затоа што метафоричноста е искористена за опис на еден сегмент на природата, а не во функција на смислата на целиот расказ (освен како своевиден контраст на убавото утро и трагичниот настан, што во случајов не е нагласено).

Што се однесува до описот на ликовите, во веќе споменатиот расказ *Туѓоземјанин* имаме прекрасен портрет на таткото – туѓоземјанинот:

„Татета го знаев по избледената слика што висеше на испуканиот ѕид во одајчето. Таа беше единствената слика во нашата куќичка и затоа ја вардевме и мама, и јас, и Јела. Често си се прашував зошто ние да имаме само една слика, додека по другите куќи имаше многу, премногу...(...) А тате на сликата беше застанат во една здрвена поза, до една чудна, висока масичка, тесна, со светливи валчести ногалки. На масичката имаше китка цвеќе, и неа тате ја држеше со едната рака. Прстите на другата рака, спуштена по снагата, беа чудно притиснати во неговите некако чудни бечви. А татевото лице секогаш ме гледаше со еден строг, но пријатен израз. Тоа беше долгунесто, со големи, испупчени тумби на четвртестото чело, над коешто стоеше стреата на неговиот смуѓав каскет. Носот, долг, тенок и правилен, беше спуштен по средината на лицето... А на местото каде се слеваше тој со челото, стоеја две браздички нагоре. Чудно пријатен израз на тоа лице му даваат тенките, стиснати усни и погледот на неговите очи. Во нивните црнки светкаше нешто што го засилуваше изразот на стиснатите усни. А на левиот образ се црнееше една мала дамка. И тоа беше сè. Но, сепак, тоа не беше сè. Имаше нешто што не можев да го видам, само го чувствував секогаш, кога ќе ја погледнев таа слика." (Дракул: 1963, 124-126.)

И во овој расказ на Дракул мошне значајно места зазема и описот на природата:

„Ридот бргу преминуваше во една лискава, обрастена со шипје и каменеста удолница. Спроти удолницата, меѓу синкастите глогови и шипови грмушки се тегнеше широкиот коњски пат. По него требаше да дојде тате. Надолу, под патот, продолжуваше густа букова шума, чија зеленина се преливаше со една одвај осетна синина и така шумата добиваше пријатна сино-зелена боја. Синината стануваше се поосетна

надолу, во долината. А оттаму идеше едно силно и глуво бучење на река...". (Дракул: 1953, 132 -133.)

Врз основа на анализата на расказите на Р. Петковски и С. Дракул според определбите на Д. Лоц, појдовната теза за континуитетот на раскажувачкиот дискурс ќе ја сведеме на следниот заклучок:

Р. Петковски, речиси на крајот на својот творечки пат (умира во 1955 год.), а С. Дракул, којшто ги започнува своите чекори во македонската литература, можат да се определат како автори на раскази со несомнен метонимиски карактер, односно на реалистички раскази. Според тоа, горенаведените определби на критиката за карактерот на повоената македонска проза (барем за поуспешните), од денешен, а пред сè од теориски аспект изгледаат пренасилени, недоволно образложени, и секако, неправедно обопштувачки. Преку примерот на расказите на Р. Петковски и С. Дракул, може да се потврди континуитетот на реалистичкиот раскажувачки дискурс во македонската повоена литература, кој започна скромно во годините пред Втората светска војна, за свој повисок дострел да достигне во годините по неа, кога творат сè уште претставниците на предвоената генерација (во случајов Петковски), но кога веќе мошне успешно настапува и новата, повоена генерација македонски писатели (С. Дракул). И покрај разликата во годините, очигледно е дека се работи за слично проседе, за формата на реалистичкиот расказ, очигледно најпродуктивен модел кој можеше да биде подложен и на своевидни трансформации, но сè уште чувајќи го реалистичкото јадро.

Литература

1. **Петковски, Р.**: *Рибарот Климе,* Скопје, НоПок, 1950.
2. **Петковски, Р.**: *Рашанец,* Скопје, 1950.
3. **Дракул, С.**: *Планината и далечините*, Скопје, К. Рацин, 1953.
4. **Дракул, С.**: *Витли во поројот,* Скопје, К. Рацин 1955.
5. **Друговац, М.**: *Историја на македонската книжевност 20-ти век.* Скопје, Мисла, 1990.
6. **Точко, И.**: *In memoriam.* Хоризонт, год. 1, 28.10,1956,бр.18., стр.2.
7. **Маленко, Д.**: *По повод десетгодишнината од смртта на Р. Петковски,* Културен живот, год.10, бр. 8, октомври 1965, стр. 11-12.
8. **Пешиќ, Р.**: Раскажувач на македонското поднебје. (сочуван исечок без назнаки на списанието).
9. **Lodge, D.**: *Načini modernog pisanja (metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti).* Zagreb. Globus, Stvarnost, 1988.
10. **Бошковски, Ј.**: Поговор во: С. Дракул: *Одбрани раскази,* Скопје, Кочо Рацин, б-ка Атлас, 1966, 199-207.
11. **Мицковиќ, С.**: *Творештвото на С. Дракул.* Во: *Збор и разбор,* Скопје, Наша книга, 1990,148-161)
12. **Георгиевски, Х.**: Поговор во С. Дракул: *Горко лето.* Избрани раскази. Скопје, Мисла, 1988,159-166
13. **Андоновски, В.**: *Модерноста на реализмот кај Митрев и реалистичноста на модернизмот кај Солев* XXIV Научна дискусија, на XXX-тиот Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, 1998,155-167.

Angela Richter

KNJIŽEVNOST I KULTURA ISTORIJE U PERIODU NAKON DRUGOG SVETSKOG RATA. NEKE PRIMEDBE POVODOM PROJEKTA KOJI JE U TOKU

Određujući kao jedan od tematskih kompleksa ovogodišnjeg simpozijuma brizantan, specifičan odnos između književnosti i istorije, direktno ulazimo u jedan ili ponovo ili uvek moderan diskurs koji je zadnjih godina takođe u Nemačkoj činio osnovu mnogih razmišljanja.[1] Razlozi za takvu pojavu su višeslojni.

Van sumnje je pri tome očigledno jedno: Posle perioda u kojem se govorilo o tome da je istorija savršena ili – u znaku strukturalizma, post-histoire i postmoderne – stavljen u drugi plan, primećujemo novo široko zainteresovanje za nju. Bez obzira, iz koje perspektive gledamo na tu kompleksnu pojavu, jedno je razumljivo: Istorija je presudan momenat ljudskog života. Ne slučajno su na temu pamćenja i sećanja u poslednje vreme pokrenuti serije publikacija i zbornici.

Istorija je osnova kulture, a time i literature; kultura čini značajnu dimenziju istorijskog razvoja. Kultura se refleksivno bavi istorijom i istorijskim situacijama/problemima. Kultura odlučuje o tome šta je u kompleksnom sastavu događaja vredno sećanja, a to na kraju krajeva kulminira u pitanju: Koju politiku sećanja ostvaruje određena zajednica.

- Gledajući unatrag na kompleksne razvojne procese u 20. veku, taj vek se itekako pokazuje kao jedan od dalekosežnih promena i preokreta. Ni jedno od bivših socijalističkih društava, pa ni jedno od ostalih, danas ne može se definisati tako kako je bilo uobičajeno u uslovima podeljene/rascepane Evrope kada je razumevanje Vlastitog istovremeno podrazumevalo ograničavanje od Drugog.
- Polazeći od toga da je za razumevanje aktuelnih procesa neophodno baviti se time što je prethodilo, odlučili smo se koleginica dr. Barbara Beyer sa univerziteta u Lajpcigu i ja da pokrenemo istraživački projekat

[1] Uporedi, primera radi, Assmann i Friese, Eggert, Profitlich i Scherpe, Fischer, Fulda i Tschopp,

na temu: *Književnost i istorija kulture u periodu nakon Drugog svetskog rata. Jugoslavija i Bugarska.* Naše polazište je to da kao svedoci i pratioci tih sudbonosnih promena mi koji smo naučni radnici, imamo i šansu i obavezu sudelovanja u razotkrivanju svega onoga što je prisutno kao doživljeno iskustvo u kontekstu socijalizma, i onoga što se recipira kao posredovano iskustvo iz tih vremena. Na putu do takvih zaključaka o jednom dobu moramo se, na kraju krajeva, takođe pitati kako se to doba ponašalo prema istoriji.

- Pristupi istoriji i njena tumačenja podležu promenama koje su uslovljene društvenim procesima i subjektivnim faktorom, a to na specifičan način proizilazi iz literarnih tekstova. Polazeći od jedne ovakve premise naš projekat na obimnom tekstualnom korpusu, čija je problematika usmerena na kulturološka i politička stanja u jugoistočnoj Evropi (a unutar nje sa posebnim usredsređivanjem i fokusiranjem na državne tvorevine SFRJ i Bugarske), istražuje promene i sve izraženiju diferencijaciju u načinu funkcionisanja i potencijalima delovanja književnosti kao konstitutivnog faktora unutar procesa tumačenja događaja koji su istorijski utemeljeni ili su pak okrenuti istorijskim zbivanjima.
- Vremenski period koji je obuhvaćen našim istraživanjima trenutno se zbog očiglednog prebacivanja težišta književnih i kulturno-istorijskih istraživačkih interesovanja na ranije fenomene i procese u velikoj meri iskazuje kao desiderat, i to kako u okviru unutrašnje tako i u okviru spoljašnje spoznaje. Posebno manjka ono na šta se tokom poslednjih godina polazeći od aspekta nacionalnih filologija uvek iznova ukazuje, a to je objektivno i istorijski utemeljeno ponovno vrednovanje književnih dela koja su nastala nakon Drugog svetskog rata.
- Polazimo od teoretske konceptualizacije pojma *kultura istorije* koju je dao Jörn Rüsen (1989: 109)[2] gledajući na nju kao na "sferu u kojoj se racionalni potencijali istorijskog načina razmišljanja iskazuju u praktičnom životu". Ujedno polazimo i od njenog određivanja kao trodimenzionalne povezanosti kognitivne, političke i estetske dimenzije. Kada se radi o našim istraživanjima, relevantni su pre svega oni momenti u Rüsenovom argumentovanju u kojima se ističe da nije tačan često prisutan kliše po kome je umetnost odslikavanje onoga što političari i naučnici misle: "... Preostaje ostatak koji se ne može instrumentalizovati. Što se umetnost više stavlja u službu naučnih spoznaja to upornije ona razvija svoju estetsku specifičnost, suprotstavljajući je svakom vidu instrumentalizacije. Umetnost na taj način nastoji da spreči da se čulno posmatranje stavi u službu kognitivnog i političkog..." (Rüsen 1989:

[2] Uporedi u vezi sa ovim još i Rüsen 1994. Tamo se kultura istorije posmatra kao zajedničko izuzetno različitih strategija, „javnog istorijskog sećanja sa svojim oblicima poučavanje, davanje legitimiteta, kritika, zabava, odvraćanje, prosvećivanje, dakle, kao "praktično delotvorno artikulisanje istorijske svesti u životu jednog društva" (5).

116). Umetnost se ne može svesti na željeni način realizacije političkih interesa i naučnih interpretacija. „Kao specifičan i samostalan medij istorijskog iskustva i tumačenja ona kreira vlastiti način prilaza istoriji" (*op. cit.*: 118). Dakle, u žiži naše pažnje je, pre svega, estetska dimenzija istorije kulture.

- Istorijski rad na sećanjima, "nalaženje smisla o iskustvu vremena", imajući u obziru i pitanja koja je pokrenuo Hayden White, dakle, u okviru uzajamne povezanosti kognitivne, političke i estetske dimenzije se posmatra kao sfera, tj. proces u okviru koga dolazi kako do međusobnih instrumentalizacija tako i do isforsiranog otpora protiv bilo kakve uzurpacije i do odbrane konkretnih zahteva za autonomijom. Jedno ovakvo shvatanje *kulture istorije* nas, međutim, na neki način ponovo vraća na principijelne probleme duhovno-kulturnog, odn. književno-estetskog rada pod sistemsko imanentnim okvirnim uslovima socijalizma, gde postojanje konkretnih političkih instrumentalizacija – povezanih sa prevaziđenim utilitarističkim shvatanjima i uz pozivanje na postulirani karakter nadgradnje literature i umetnosti – treba iznaći i definisati kao bitan momenat unutar književnih odnosa koji je ujedno povezan sa najrazličitijim trvenjima i konfliktima.[3]
- Stoga će se – ispod "zajedničkog imenitelja", a to je istraživanje književnosti u svojoj istorijskoj relaciji kao faktora za kreiranje istorijski orijentisanih procesa tumačenja stvari – posebna pažnja posvetiti različitim polazištima u vezi sa istraživanjem literarnih tekstova. Stoga nam i nije namera da kreiramo istoriju npr. u smislu istorije književnosti, već da damo problematizujući i selektivan pregled različitih teoretskih perspektiva i većeg broja istorija (Nünning 1998) koji će na kraju krajeva voditi računa i o individualnosti autora i o nacionalnoj pripadnosti učesnika projekta.
- Projekat jeste svakako interfilološki, interdisciplinarni i komparatistički. Objedinuje unutrašnje i vanjske perspektive. Realizuje se uz saradnju učesnika iz zemlje i iz inostranstva. Treba da pojasni uzajamni odnos između književnosti i istorije u okviru južnoslovenskih književnosti (posebno srpske, hrvatske, slovenačke, makedonske, bugarske, bosanske) pod sistemsko specifičnim uslovima socijalizma kao društveno-političke doktrine.

---

[3] U knjizi "*Istorija srpske kulture*" koja je objavljena 1994. godine književni istoričar Novica Petković piše sledeće: "Shvaćena kao deo društvene nadgradnje književnost je podvedena pod ideološku kontrolu sa stanovišta prilagođene marksističke filozofije. Književni razvoj počev od 1945. godine ne može se valjano razumeti ako se ne uzme u obzir ova sasvim nova pojava. Jer on će u primetnoj meri zavisiti od opštih političko-ideoloških promena, koje su znale da budu oštre i nagle, ali su decenije u deceniju gubile na snazi i književnu umetnost ostavljale da se samostalnije razvija." (291) Kada je jugoslovenska strana u pitanju ovo predstavlja zakasnelo priznanje u vezi sa postojanjem sistemski imanentne strukture književnih odnosa – u pitanju je činjenica koja se kako u prošlosti tako i u sadašnjosti različito tumačila kada je u pitanju Bugarska, i kada je u pitanju bila SFRJ. Ova povezanost sa političkim prilikama koju prihvatamo kao fakat obrazlaže dijahronu osnovu odabranog polazišta (1944/45 –1989/90).

Izuzetno velika društvena i nacionalna prestižna vrednost književnosti i kulture u obe države utemeljena je sa jedne strane činjenicom da je principijelno pokušavano da se književnost i kultura stave u službu socijalizma (što je realizovano na različite načine u okviru književnog života u Jugoslaviji i u Bugarskoj), a sa druge strane dugom tradicijom obeleženim i nadalje još uvek prisutnim nacionalno-utilitarističkim shvatanjem o načinu funkcionisanja književnosti. Kao *ključni medij* književnost učestvuje u najrazličitijim javnim diskursima unutar društva.

- Međutim, to ne može biti sve. Treba pokazati kako je unutar kompleksnog političko-ideološkog okvira u Jugoslaviji u Bugarskoj književnost kao sastavni deo *simboličnih sveta* uspela u javnim diskursima, da li i kako se napokon u javnom političkom prostoru mogao razvijati kritički diskurs. To zahteva sporazumevanje i oko „etabliranih naracija", oko slika istorije, oko neliterarnih momenata kulture sećanja itd. To zahteva širenje pogleda na mnoge pojave koje su od interesa za naša razmatranja. I: last but not least: Nemojmo mi misliti da je to područje koje se može obrađivati bez emocija; mnoge priće nisu još do kraja ispričane, čekaju kolegijalnu raspravu. „Istorija se piše naknadno, ali ona nikada nije konačna" (Fischer 2000: 216).
- I ako se u ovakvom najkraće nacrtanom kontekstu pred kraj pitamo kako vrednovati raznovrsno delo makedonskog stvaraoca SIMONA DRAKULA koji je bio i prozni pisac, i autor filmskih scenarija, i poznati kulturni radnik, onda bi moguće linije analize bile možda relevantni postupci i tehnike književnog pristupa / ophođenja prema istoriji, odnos autora prema etabliranim, ozvaničenim slikama istorije, učešće u javnim raspravama oko kulturnog stvaralaštva i sl.
- Umesto zaključka samo to: Saznanja u vezi sa ovim istorijski orijentisanim tumačenjima, a ujedno i u vezi sa ulogom koju upravo na južnoslovenskim prostorima igra istorijsko iskustvo, koje se prenosi putem književnosti, predstavlja nešto što je i iz perspektive "zajedničkog evropskog doma" od velikog značaja. Razmišljanja u vezi sa sličnostima i razlikama, procesima divergencije i konvergencije vode jačoj svesti o nemogućnosti razgraničavanja pojedinačnih kultura samo u tom slučaju, ako se *Drugi* može registrovati i prihvatiti unutar njegove realno postojeće i komplikovane specifičnosti. Nasuprot ovome javni diskursi koji se vode naročito u poslednjih godina pokazuju (i to uprkos svakako prisutnim nastojanjima da se stvari diferencirano posmatraju) da u odnosu na države kojima se mi ovde bavimo, ali i u odnosu na Balkan u celini i dalje postoje fatalne predrasude i površnost prilikom vrednovanja pojava (na šta je još 1999. godine ukazala i Todorova). Po našem mišljenju ovo u prvom redu predstavlja rezultat ograničenog uvida u konkretne unutrašnje društvene i kulturne razvojne tokove, pa i zbog toga radimo svoj projekat.

Literatura

1. **Assmann, Aleida, Friese, Heidrun** (ed.): *Identitäten* (Erinnerung, Geschichte, Identität. 3). Frankfurt a. Main 1998.

2. **Eggert, Hartmut, Profitlich, Ulrich, Scherpe, Klaus** (ed.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit.* Stuttgart 1990.

3. **Fischer, Thomas E.**: *Geschichte der Geschichtskultur.* Köln 2000.

4. **Fulda, Daniel, Tschopp, Silvia Serena** (ed.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium von derAufklärung bis zur Gegenwart.* Berlin, New York 2002.

5. **Nünning, Ansgar** (ed.): Kanonisierung, Periodisierung und der Konstruktcharakter von Literaturgeschichten: Grundbegriffe und Prämissen theoriegeleiteter Literaturgeschichtsschreibung. In: *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick.* Trier 1998, 1-24. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; 2)

6. **Petković, Novica**: Književnost XX veka. U knjizi: *Istorija srpske kulture.* Beograd, Gornji Milanovac 1994, 279-299.

7. **Rüsen, Jörn**: *Lebendige Geschichte. Grundzüge einer Historik III: Formen und* Funktionen des historischen Wissens. Göttingen 1989. (Kleine V.-Reihe; 1542)

8. **Rüsen, Jörn**: Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken. U knjizi: Klaus Füßmann, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Riesen (ed.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute.* Köln, Weimar, Wien 1994, 3-26.

9. **Todorova, Maria**: *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil.* Aus dem Englischen übersetzt von Uli Twelker. Darmstadt 1999. (Original u.d.T. Imagining the Balkans. Oxford 1997).

10. **White, Hayden**: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Aus d. Amerikanischen v. Bigitte Brinkmann-Siepmann u. Thomas Siepmann. Stuttgart 1991. (Sprache und Geschichte; 10).

Сѿефан Влахов Мицов

ИСТОРИСКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И МАНИПУЛАЦИИ ВРЗ ТВОРЕШТВОТО НА ВАПЦАРОВ

Отсекогаш во вреднувањето на историските личности бугарското општество се клати меѓу митологизацијата и профанизацијата.[1] Таквата хаотичност и робувањето на крајности е израз на двозначноста меѓу вековното ропско живуркање и мизерното вегетирање на духот. На индивидуално рамниште со ваквиот фанатизам се митологизираат идолите, и потоа не помалку се обезвреднуваат. Зашто Бугаринот умира да биде на местото на секој кој го надминува со нешто. Ако го слави додека е жив, тоа е затоа за да се најде во неговото опкружување. Обезвреднувајќи го во неговото паѓање, сонува да го замени и притоа неговите заслуги да си ги припише себеси. Притоа, само ако работите може наместо него некој друг да ги заврши по пат на физичко или морално уништување, а нему да му останат иронијата, сарказмот, Итар Петровите спрдарии. По смртта на таков јунак, тој е митологизиран и во тоа колективно славење неговите современици ги прикриваат својата плашливост, подлост и нечистата совест.[2] Така, низ општественото гледиште митологизацијата добива идеолошки димензии кои се во интерес на партиска или државна доктрина. Митологизацијата и профанизацијата на Вапцаров меѓу бугарските таканаречени вапцаролози кои исто така се вртат во маѓепсаниот идеолошки круг: комунизам – антикомунизам – националшовинизам.

На 23 јули 1942 година, Вапцаров беше стрелан од тогашната бугарска власт со обвинување за државен непријател и терорист. За секоја власт е принадлежно да ги профанизира „државјаните“ или „граѓаните“ на својата база на еден единствен критериум дали се со неа или, пак, се против неа.

По 9 септември 1944 година, Вапцаров е прогласен за херој по истата таа основа по која беше и убиен, како активист на БКП и борец

---

[1] Стефан Влахов-Мицов, Митове, култове, манипулации, в. сега, София, бр. 1, 3. 1. 2005.

[2] Той – Кой уби Христо Ботев, София, 1994, стр. 280.

против фашизмот. Започнува обратен процес на митологизација, во кој всушност дефакто, и трајно се втемелува профанизацијата. Убиениот поет ги губи своите природни човечки и творечки вредности и е преобратен во функција на идеологијата, комунистичка и националистичка (по 1948 година). Македонското самочувство на Вапцаров и пред и по споменатото разделно време останува табу-тема. Иако, е сериозен мотив за неговиот растрел заедно со уште еден друг член на Македонскиот литературен кружок Антон Попов. Премолчувањето на изреченото факт од власта пред 9 септември и негирањето потоа од страна на неговата наследничка, ја потврдува нивната примарност на планот на агресивниот национализам. Во таа смисла, денешните недоразбирања меѓу бугарските историчари дали власта пред победата на БКП едноставно била буржоаска, авторитарна, царска или фашистичка, а за време на комунизмот, пак, тоталитарна или едноумна, е за внатрешна употреба, тоа е домашна работа. Бугарската државна доктрина сонува за влијание и за територии и таа си останува непроменета.

Антикомунистичкиот бран во Бугарија по 1989 година, по третпат се обиде да го убие Вапцаров. Некои автори смислија оти полесно ќе можат да го урнат комунистичкиот мит со негова вулгарна психофизиолошка анатема. Откако Вапцаров еднаш веќе беше грешка на грев на комплексите на бугарската држава, а со тоа и на оние на бугарската компартија, сега врз себе требаше да ги нагрби клеветите на луѓе, болни од синдромот за недостаток на разум. Во зависност од степенот на задоцнетиот антикомунистички разгор кај оние кои пишуваа за него, Вапцаров е обвинет за недостатоците речиси на целиот општествен систем во Бугарија по 1944 година (Марин Георгиев, натаму М. Г.), или, пак, е прогласен за „жртва" која треба да биде спасена. Било од комунизмот (Јордан Каменов, натаму Ј. К.), било од македонизмот (Цвета Трифонова, натаму Ц. Т.)

Во книгата „Третиот растрел" (1993) Марин Георгиев сака да наметне оти само луѓе со физички, социјални или морални дефекти ги восприемале комунистичките идеи. Ете зошто во секој поглед Вапцаров го претставува како аутсајдер:

– неспособен да се снајде со своите егзистенцијални обврски и до сопствената смрт ја очекувал помошта на татко му (врховистот-националистот и близок до Дворецот Јонко Вапцаров)[3];

– не успеал да се изгради како самостојна личност и поради тоа станал „слуга",[4] на комунизмот и на македонизмот;

---

[3] Марин Георгиев, Третият растрел, София, 1993, стр. 100.

[4] Исто, стр. 129.

– поради неугледната надворешност и рахитичната анатомија,[5] уште и социјалната загрозеност и малодушноста не бил прифатен од неговата сопруга;

– не бил вреднуван како поет ниту од официјалната власт, ниту од неговите другари,[6] а тоа дополнително го комплексирало;

– без да биде инквизиран, по апсењето од полицијата издал сè[7] и тоа било крај на неговото целосно психофизичко распаѓање.

Ако сепак Марин Георгиев (кој на Вапцаров му ги накалемува сопствените духовни недостатоци, кои на бугарските читатели им се познати од неговата автобиографија „Записки на слугата", 1992) признава и позитивни страни кај поетот, „по душа војувал за новото о доброто", „чувствителен", „не е пароњубец", брза и нив да ги закопа со нова чинија од клевети: „секташки во сешто", „цел живот се мачел да се самоидентификува врз надворешни влијанија", бил платен агент на Русите и друго. Видливо е, оти добрите оценки за Вапцаров доаѓаат од страна на неговите другари и современици кои сè уште не го довреднувале, а негативните, пак, се раѓаат во вообразувањата на авторот. И најнакрај, како своевидно извинување на сопствената амбиција да го убие поетот поради неговите врски со комунистичката партија, М. Г. „милозвучно" го прогласува за жртва на комунизмот.

Никако не е случајно што и повеќе по една деценија од објавувањето на „Третиот растрел", во Бугарија книгата и натаму се препорачува како христоматичен пример за посттоталитарниот психофашизам. Одвратни лаги, полувистини, клинички фантазии се замешани во таква манипулативна маса, во која не само Вапцаров, ами и самиот Господ не би можел да се разбере со Сатаната. Тажниот пример со М. Г., како и динамичната нестабилна општествена ситуација во Бугарија, која ги остваруваше амбициите на некои луѓе одново да ја напишат сопствената биографија (за разлика од нивните следбеници по 1944 година, имајќи со себе повеќедецениска власт), го предизвика и итрувањето во однос на Вапцаров. Додека пресудата за поетот во „Третиот растрел" е категорична и безапелациона, за Цвета Трифонова во „Никола Вапцаров. Текстот и сенката" (2004) Марингеоргиевата „жртва" успеала да се извлече од неговите соблазнители, благодарејќи на својата поезија. Поинаку кажано, Вапцаров одново е прогласен за даровит автор. Но и негирањата во претходната книга, и признанијата во таа на Ц. Т. се конјуктурни. Всушност, тие не се поврзани со личноста на самиот поет, туку нивна цел е да им користат на своите автори. Георгиев и Трифонова се приврзаници на изветре-

[5] Исто, стр. 177 (Анатомия, Опит за физически портрет).

[6] Исто, стр. 133-138.

[7] Исто, стр. 274.

аната бугарска теза дека македонизмот е дело на коминтерновско решение од 1934 година, а кое било прифатено од БКП. Само за разлика од М. Г., кој ја искористува лажната врска комунизам-македонизам и така со еден удар да се реши од Вапцаров, со тоа и со БКП, задачата на Ц. Т. е да го „спаси". Таа ја компарира поетската дарба на исповед на неговите идеи. За таа цел, најнапред таа се впушта во различните варијанти на стихотворбата „Илинденска", напишана во 1940 година. Според неа објавената варијанта била негација на непубликуваниот „Илинден".[8] Да забележам, оти крајот на објавениот текст завршува" Слободна (Македонија) сакаме, не сакаме, не сакаме протекторати!', а пред тоа Вапцаров укажува на напорите востанието да се раководи однадвор и наспрема сè „во Илинден кладовме наша содржина". Секој, дури и малку упатен во историјата, знае оти бугарската држава заради територијални аспирации сакала да го контролира македонското ослободително движење со таканареченото Македонски врховен комитет во Софија. Првичната замисла за Илинденското востание, исто така, се запишува во таа стратегија.[9] Вапцаров, всушност, прави историска ретроспектива не како цел сама за себе, туку во врска со обновените апетити на бугарската државна власт кон Македонија во почетокот на Втората светска војна. Во таа смисла, неговата творба е предвесник-негација на настаните во наредната година, кога Македонија станува бугарски протекторат. Логично е што Вапцаровата позиција ги настрвува мумифицираните шовинистички рецептори на Ц. Т., која во сопствената хаотичност се заплеткува во текстологијата како пиле во ѓубрето. И тврди, оти одделувањето на „Илинденска" од „Илинден" е резултат на Вапцаровата неслобода. Откако демонстративно го „реконструира" целиот текст, односно во едно ги вградува црното со белото.[10] И така самата се негира, дека тие си противречат. Зашто ако последното беше вистина, двете варијанти не би претставувале соодветна целина за објавување на поемата, на што инсистира Ц. Т. Всушност, Вапцаров претпочитувал да го објави само вториот дел од творбата заради воопштовување на содржината и поубавата звучност. А токму тоа ги предизвикува, како што видовме, болните спазми кај Ц. Т.

Амбициозните псевдореконструкции на авторката доаѓаат до еден уште пожалосен резултат во однос на „Рефератот на Никола Јонков Вапцаров за Македонија и задачите на писателите Македонци кон неа, кои треба да ги следат идеите на Гоце Делчев и Даме Груев".

---

[8] Цвета Трифонова, Никола Вапцаров. Текстът и сянката, София, 2004, стр. 132.

[9] Христо Силянов, Освободителните борби в Македония, т. 1, София, 1983 (фототипно издание), стр. 197-209.

[10] Ц. Трифонова, стр. 136-141.

Попатно, Ц. Т. ја обвинува БКП, оти со децении го криела рефератот, за да се оправда за сопственото однесување во четириесеттите години на минатиот век.[11] На ловечката мушичка ѝ паѓа и Вапцаров, кој „покорно се приопштил кон идеите на македонизмот, пропагирани од Бугарската комунистичка партија по заповед на Коминтерната".[12] Ц. Т. брзо ги заборава своите зборови оти Вапцаров бил поет со самочувство и „полемизира со тактиката на директивите и со „братчињата" послушници од Македонскиот литературен кружок".[13] И го нарекува „обичен извршувач во големата политичка игра". Куриозитет тука се противречностите во кои непрестано паѓа Ц. Т., и нејзината способност да истура голем број лаги на мал простор. Авторката се изживува како „Големиот комбинатор" кој треба: од една страна да ја оцрни БКП за позицијата и по македонското прашање, од друга да ја покаже нејзината плашливост, демонстрирана во криењето на споменатиот Вапцаров „Реферат", од трета, да се самовозвеличува, зашто ќе докаже оти „Рефератот" всушност не е документ кој компромитира заради неговата елементарност, од четврта, нејзините бесмислени пируети да докажат дека тој во практика ѝ служел на бугарската државна кауза. И во однос кон Вапцаров Ц. Т. се поставува во улога на судска инстанца која дејствува на принципите: обвинение, секогаш, притоа, ублажувајќи ја вината на состојбите, и ослободување. За Вапцаров такви околности открива во „рускиот агент на Коминтерната и секако на НКВД, евреинот д-р Борис Мајлер, кој во Банско се појавил во 1919 година како божемен „белогвардеец" и дури живеел околу две години во куќата на Вапцарови", и во тоа време го фрлил „отровното семе" во „чувствителната душа на идниот поет".[14] Се чини дека Коминтерната уште во мигот на своето создавање се зафатила со искушувањето на десетгодишниот Вапцаров. Но главоломните „откритија" на Ц. Т. допрва доаѓаат. Во „Рефератот" пред Македонскиот литературен кружок „Своите мисли за „македонското" тој ги изразува од позицијата на одделен, дистанциран исполнител на туѓа волја".[15] М. Г., пак, го карактеризира на обратен начин, како „вдахновен изразител" на истото. А зошто одделен? Затоа што пишувал на бугарски јазик. По таа логика на одвоени и раскинати треба да се вбројуваат и не малку Бугари кои пред Ослободувањето пишувале само на турски и на грчки јазик. Да не зборуваме за големиот број примери во светската книжевност на автори кои по националност му припаѓаат на еден етнос и оние

[11] Исто, стр. 156.
[12] Исто, стр. 161.
[13] Исто, стр. 131.
[14] Исто, стр. 163.
[15] Исто, стр. 166.

кои, пишувајќи на соодветен јазик, се огнени патриоти на друга национална кауза. Очигледно растројството ја засегнало и самата Ц. Т., зашто во „Рефератот“ на Вапцаров (објавен од неа)[16] го впишува изразот кој не постои во текстот „врбување и наметнување“ на „македонско сознание“, кој потоа свечено го отфрла со додавката дека истото не претпоставува такви дејствија на еден етнички организам. И заклучува: „Неорганизираното, разнебитено расположение меѓу идејна замисла и стилско излагање на рефератот секако прават нешто и беспоговорно дека добриот поет е лош партиски агитатор, како и обратно“.[17]

Не е само Ц. Т. таа кога пишувајќи за Вапцаров сонува агонии. Во својот обемен од осумстотини страници роман за поетот „Жед за светлина“ (второ издание, 2005) Марија Радонова од нив се спасува со помош на соцреализмот. Со други зборови, посакуваното го има како реалност. Во конкретниот пример, ги премолчува или ги ретушира непријатните факти, или едноставно си фантазира. Но не за да го спасува Вапцаров, тој како поет и нема потреба од вакви акции, туку комунистичкиот и националистичкиот мит за него. Врв на мистификациите е славниот „Реферат“, во кој поетот се имал свртено кон етнографијата: „Така слаткозборно ја докажа единствената национална неделивост, единствената национална култура, и единството на културниот развиток на Мизија, Тракија и Македонија...“[18] За оваа неверојатна измислица авторката би добила пофалба и од самиот Гебелс. Уште повеќе, кога ќе ги земеме и внимателно извлекуваните цитати од Вапцаровото искажување, со кое таа била добро запозната.[19]

Во името на Јордан Каменов, автор на книгата „Власта, историјата и Вапцаров“ (2004) поетот нашол уште еден свој „заштитник“. И од комунизмот (ниту судот, ниту истражувањата покажале дека Вапцаров имал редовно членство во БКП)[20] и од македонизмот, анализирајќи ги и поезијата и неговите текстови, Ј. К. во нив не открил ништо македонско.[21] За самопрогласениот „најдобар познавач на Вапцаров“ и негов биограф,[22] власта „за неколку месеци „продуцира“ од еден невин политички субјект непријател број еден во Разлошка околија. На 20 мај 1941 година, таа брутално ја забранува и неговата професионална реализација. Така, му ја одзема прекрасната можност

[16] Исто, стр. 174-180.

[17] Исто, стр. 169.

[18] Мария Радонова, Жажда за светлина, София, 2005, стр. 419.

[19] Ито, стр. 420.

[20] Йордан Каменов, Властта, историята и Вапцаров, София, 2004, стр. 158.

[21] Исто, стр. 21.

[22] Исто, стр, 2, 208, уникатен пример за повторување на една и иста авторска самопофалба.

да прерасне во литературен водач на младото поколение и целосно да ѝ се посвети на жедуваната книжевна работа".[23] И така го направила „навистина лесна жртва на историјата". Сега виновникот не е БКП, и поконкретно Цветко Радојнов, туку самата „историја" со која Вапцаров направил „обклада". Плашејќи се дека отишла далеку со своите критикувања на власта која го уништила поетот „заслепен од својата моментална сила", Ј. К. открива и друга причина за погибијата; „слабо организирана" судска одбрана.

Остава впечаток дека секој од гореневедените автори, независно од афишираното самочувство на изречени вистини од последна истанца за Вапцаров, навистина се немоќни како во коментарите, така и во нивните заклучоци. Очигледно поетот и неговото творештво за нив биле преголем залак и кога го навредуваат и кога го фалат, и никако притоа да излезат од суштината на своите ситни душички, на обично слугинче кое се запишува во некакви зададени рамки и извршува конкретни задачи. Навидум скромното однесување на Вапцаров како човек и како творец ги збунува, оти можат и него да го подведат под вообичаен именител, да го класифицираат низ своите закржлавени сетила. Всушност, така за поетот си мислеле и некои од неговите идејни соборци пред и по 1944 година. Зад величествената фигура на Вапцаров, зад ненаметливото негово присуство и учество во разни социјални функции, дури и зад неговата прекрасна поезија разбирлива за сите слушатели и читатели, се крие уште нешто. Големо и драматично. Тоа го поврзува со автори како Григор Прличев и Крсте Мисирков, во кои се идентификува и се синтетизира крвавата Голгота на балканската реалност.

Уште како седумнаесетгодишник, Вапцаров ја објавува стихотворбата „За татковината" (Родина, Софија, 1, 5, 1926), во која ги назначува граничните места на родната територија: Пирин, Струма, Преспа, Шар, Воден.[24] Во стихозбирката „Моторни песни" веќе има цел циклус „Песни за татковината". Ниту во една од тука поместените стихотворби: „Татковина", „Земја", „Песна", „Татковина имам", „Ајдучка" и „Елтепска", Вапцаров не излегува надвор од неговата покажана татковина Македонија.[25] Нешто повеќе. Во стихотворбата „Земја" напишана во текот на 1939 година, во Софија, каде што живеел веќе неколку години, тој е категоричен: „Таа земја, / сега што ја чекорам, / таа земја, / в пролет што ја буди југот, / таа земја – своја не ја знам, / таа земја, / простете: е туѓа!" Во „Татковина" поетот се исповедува: „Пак тебе те сакам / татковино Гоцева, Дамева, / во тебе се

[23] Исто, стр. 60.

[24] Гане Тодоровски, Македонската книжевност во 20 век, Наша книга, Скопје, 1990, стр. 110-111.

[25] Никола Вапцаров, Сочинени, Софи, 1983, стр. 47-56.

родив, / младините тука ми беа". Јасно и категорично, кога имаме предвид оти Вапцаров е роден во Пиринска Македонија. Во споменатата стихотворба „Земја", Вапцаров не само за првпат ја црта границата на својата земја и „Татковина": Пирин, Охрид, „блескотниот брег на Егеј", но ја завршува со рефренот: „По Беласица телени мрежи...", симбол на поделената Македонија од Грци, Срби и Бугари. Со години бугарските и македонските книжевни историчари се расправаа за етничката припадност на Вапцаров, главно врз примери од песните „Татковина" и „Земја". Всушност, целокупното творештво на авторот го претставува како поет со македонско самочувство. Творбата „Реферат", на пример, е симптоматична со обединувањето на социјалните со националните погледи на Вапцаров. И со спремноста да ја пролее и сопствената крв за своите поробени браќа и за татковината. И не само тоа. Паралелно со географската и етничката, поетот ја разоткрива и невидливата територија на Македонија. Таа е насекаде каде што суштествува како звук, белег и натпис (на пример пекарницата „Охрид") и каде што живеат Македонци. Стихотворбите како „Крали Марко" и веќе цитираната „Илинденска", исто така, не оставаат сомнеж за македонската идентичност на Вапцаров. Првата стихотворба му е објавена во весникот „Кооперативна заштита", од 25 октомври 1941 година. Во тоа време бугарските војски се во Македонија и пропагандата тврди оти „националниот идеал" е остварен. А еве го Вапцаровото објаснување: „Кој не мина, тој не уапа.../ А една ли мина непријателска орда!" И стигнува до горчливата иронија да го повикува духот на некогашниот македонски владетел да се бори „боздоганот со тенковска колона". Во стихотворбата „Кино", објавена на 27 февруари 1941 година, исклучително суптилната иронија има обратен правец и ја визира „човечката драма" на бугарскиот хан Крум, кој си поставил невозможни завојувачки цели и умрел од срце.

Мислите, идеите, мечтите во Вапцаровата поезија се во органско единство со ставовите во неговите реферати пред Македонскиот литературен кружок. Тоа целосно го негираат тврдењата на Ц. Т. за компарирање на сопствените самочувства на поетот и неговото творештво. Така, што би останало од Вапцаров ако ги отфрлиме неговите социјални стихови и „Песни за татковината"? Тука е место да обрнеме внимание на несогледаната македонска мелодичност кај Вапцаров од Ц. Т. и Ј. К. врз самото именување на стихозбирката „Моторни песни" и на сите делови во неа: „Песни за човекот", „Песни за татковината", „Песни за една земја". Не оти на поетот толку му се пеело, едноставно во „непостоечкиот" македонски јазик и тогаш, и денеска „песната" е синоним на бугарската „стихотворба". И во тој однос Вапцаров направил сопствен избор. И одново поетот го дава најдобриот одговор на обвинувањата дека пишувал по партиска нарачка. Како и на спекула-

тивната теза оти бил зависен од татко му, што според некои автори (М. Г.) го комплексирало, а според други (М. Р.) го формирало како бугарски патриот. Вапцаровата еманципација од татковското влијание почнува многу рано. Уште со речта при неговото враќање од Морското училиште во Варна, во јуни 1932 година, тој јавно ги искажува своите социјални сомнежи. Пиесата „Деветтиот бран", пишувана пред 1935 година, има изразит автобиографски знак и го разоткрива конфликтот со неговото семејство по две линии: социјална и етничка. Дејствието се случува во една фабрика за кожи каде што синот на директорот му се спротивставува на својот татко и на другите претпоставени од власта заради искористувањето на трудот на работникот, не случајно именуван како Арсо Македонецот. Впрочем, напнатност меѓу Вапцаров и неговите блиски се чувствува и во неговите писма до нив, независно од почетните обраќања: „Мили родители", „Мили татко", „Др. татко". Споменатата пиеса, а пред тоа и стихотворбата „За татковината" докажуваат, оти Вапцаров имал однос по „македонското прашање" далеку и пред неговото вклучување во Македонскиот литературен кружок во есента 1938 година. Судбината на неговите јунаци е илустрација на социјалната и на народносната дискриминација кои се обединуваат во едно. Токму од позицијата на личност и на творец со македонско чувство, во својот „Реферат" поетот си ја допушта критиката: „Несреќата беше, тоа што ние кажувавме реплики секогаш по политичкиот суфлер", визирајќи го формирањето на Кружокот по иницијатива на БКП, и решението на Коминтерната со кое се признава постоењето на македонската нација. Ако понекогаш Вапцаров „полемизира со тактиката на директивите" (според израз на Ц. Т.) и со своите пријатели од Кружокот, тоа е зашто бил против исчекувањето на надворешно партиско или политичко решение. Не случајно кога се разгледува издавањето на антологија на македонската поезија, тој ги цитира зборовите на Крсте Мисирков од неговата книга „За македонцките работи" (1903) за потребата од македонски литературен јазик. Левичар по убедување, поетот во антифашистичкото движење се вклучува со надеж оти една победа на антихитлеровската коалиција ќе го реши и македонското прашање. За него, како што тоа се покажува и од неговата анализа на поезијата на Ангел Жаров,[26] социјалното оди рака под рака со националното. Во последните месеци од својот живот Вапцаров толку се вознемирува од судбината на Македонија, што влегува во полемика со Цветко Радојнов, чиј помошник бил и претставувал и за него апсолутен авторитет. Радојнов му предложил на поетот да напише пропагандна стихотворба, но тој во желбата „да

[26] Ц. Трифонова, стр. 200.

ја избере најблиската до своето срце“ тема, „одлучил да пишува за војната во Македонија“.

Стихотворбата „Хроника“, меѓутоа, не била прифатена од Радојнов поради „погрешната идеолошка основа, зашто најнапред се однесува за настани кои веќе се минато. Ми направи забелешка, оти погрешно го напаѓам целиот германски народ, а треба критиката да биде упатена кон фашизмот. Како неумесна нагласеност ја одвои мислата дека не за првпат кај нас влегува историјата со крвава муцка (нагласил С. В. М.), зашто во Македонија влегувале и Турци, и Грци, и Срби, и Англичани и во овој миг ние немаме потреба да ги пропомнуваме сите тие нешта“.[27] Вапцаров учествува во антифашистичкиот отпор како македонски патриот кој ги идентификува окупаторите во својата Татковина („кај нас“) повеќе етнички, отколку идеолошки и политички. И за кого победата над фашизмот значи и право на Македонците за самоопределување. Самочувството на творец кој гледа во иднината го поставува над партијците-националисти од БКП. Затоа и неговите последни зборови пред читањето на пресудата се: „не бил член на комунистичка или работничка партија, туку бил член на антифашистичка организација“. И за власта Вапцаров е посебно битна личност, како што е забележано во заклучокот на полицијата: „Лозан е техничко лице на Васил (псевдоним) по некоја друга линија, независно од партијата... Зад Лозан било можно да се кријат многу важни личности“.[28] Затоа и најмногу бил распрашуван, а обвинителниот акт (девет страници) е подолг од оние за раководителите на БКП: Цола Драгојчева (пет страници) и Антон Иванов (четири страници). Како да си го објасниме тој податок?

Би било несериозно да ја прифатиме верзијата на Ј. К. оти власта ја надвреднувала улогата на Вапцаров заради незнаење. И дека тоа надвреднување „очигледно паѓа“,[29] откако полицијата го уапсила Цветко Радојнов и тој ја објаснил функцијата на поетот во организацијата. Димензијата на обвинителниот акт е подоста слаткоречива. Во моментот, кога речиси целото раководство на БКП паѓа во рацете на познатиот полициски шеф на одделението „А“ Никола Гешев, квалификации како таа – „незнаење“ за дејноста на комунистичките раководители – едноставно не се прифатливи.[30] Во полицискиот заклучок по однос на Вапцаров се наметнува како негова работа „по некоја друга линија, независно од Партијата...“ според Радојнов.

[27] Й. Каменов, исто, Протокол за разпит, стр. 90.

[28] Исто, стр. 131.

[29] Исто, стр. 150.

[30] Добри Желев, Никола Гешев и неговите секретни операции, София, 1994, стр. 97-121.

Очевидно е, дека и покрај долгите искажувања на поетот пред полицијата, истргнати со психолошки и физички притисок, тој не споменува ништо за својот соработник Македонецот Антон Попов. Тоа не му пречи на судот да изрече смртна пресуда и за Попов, иако тој ги извршува Вапцаровите обврски само еден месец. Денешните потфрлени реплики од Ј. К. оти власта „претерела" со своите тортури над Вапцаров, или оти судот си допуштил „грешка" (земајќи повод од такви мислења, главниот обвинител Никола Филчев покрена дело за замена на некогашната пресуда), практично имаат цел да го сокријат бугарскиот државен национализам. Преземајќи вина на една конкретна власт и еден конкретен суд. Всушност, тогашната полиција и судот работеле соодветно на државната доктрина. Судот го штеди политичкиот секретар на ЦК Трајчо Костов, а им се одмаздува на Вапцаров и на Антон Попов, зашто во нив гледа уривачи на митот за „обединета Бугарија", кој во тој момент изгледа реален. Меѓутоа, податокот дека „големите риби" (израз на М. Г.) во бугарската компартија брзо оздравеле како резултат на „нецелосно видување" од страна на полицијата или на судското поданство, секогаш оставало посебен впечаток. Според М. Г., причината е што биле двојни агенти, на КГБ и на Државната безбедност. Тезата не изгледа логична заради речиси целосното ликвидирање на испратените посредници и падобрани од Москва во Бугарија. Наведениот податок непосредно наметнува претпоставки оти Сталин сакал да се ослободи од непожелни политички личности и затоа ги осудил на смрт. Но, според искажувањата на некои од уапсените, нивното враќање во Бугарија било по лична иницијатива. По 1944 година, на чело на БКП и државата привремено се назначуваат активисти кои пред тоа живееле во Советскиот Сојуз. Постепено нивните места ги заземаат внатрешни лидери на компартијата кои ги потиснуваат емигрантите. Не на последно место и заради нивното бројно проретчување. Глупаво е да се мисли оти Сталин работел против советските интереси во Бугарија. Нештата се многу поупростени. Гешевата полиција амбициозно ги ликвидирала комунистите кои доаѓале од Москва и биле поврзани со Коминтерната, и оние кои живееле во Бугарија, но биле туѓи на државната националистичка доктрина. Поинаку речено, преќутно биле толерирани комунистите-националисти. Резултатот од таквиот однос е видлив подоцна во периодот од 1944 до 1948 година.

Низ сопственото искуство како личност и како природа, Вапцаров се чувствувал обезвреднет од државата и ограничен од правилата на бугарската компартија и нејзините егоистични цели. Тоа и го предизвикува да го совлада чувството на самоодржување и најпосле да изјави оти „бил член на антифашистичка организација", а не на компартијата. Таквото признание му ја влошува состојбата. Нема

сомнение, дека Вапцаровиот адвокат го убедувал да направи компромис и да повика за сведоци во судот авторитетни политички личности, кои ќе изјават „дека сум националист и патриот“. Во еден момент мислата за евентуално спасување го преокупирала, иако неколкупати од него споменуваните изрази „националистички и патриотски дух“ можат да се толкуваат двосмислено. Нема поголем цинизам од тоа да се прави заклучок за етничката припадност на еден човек од неговото однесување, кога тој е исправен пред стрелање. На крајот на краиштата, со својата изјава пред судот дека е антифашист, Вапцаров го отфрла мигновениот компромис и останува доследен самиот на себе. Токму последново денеска нѐ обврзува да го „ослободиме“ поетот од догмите кои го заробуваат со децении. Речено поедноставено: од политичката и идеолошката конјунктура од националистичката реторика. Нема да излезе ништо страшно и лошо од тоа оти Вапцаров пишувал на бугарски јазик, а бил со македонско сознание. Влијанието на неговата поезија одамна ги надминала и бугарската и македонската книжевност. За неколку години ќе одбележуваме еден век од неговото раѓање. Грдо е кога годишнините светот го поделуваат на противречни страни, и уште погрдо е, ако тоа се случува меѓу два соседни народа. Војната за тоа кому му припаѓа авторот на творештвото, кое им даде крилја на луѓето од светот за слобода и за посреќен живот, е недостојна. Крајно време е да созрееме за идејата дека големите личности им припаѓаат на сите. Уште повеќе, кога тоа самите тие го докажале со сопствениот живот и со творештвото.

Васил Тоциновски

ЛИРСКАТА ИСТОРИЈА НА НИКОЛА ВАПЦАРОВ

Животот и делото на Никола Вапцаров неминовно ги исполнува историјата и самите потоа стануваат историја. Таа е и влез и излез во неговите животни и творечки врвици. Едноставно, на сопствен оригинален начин историјата ја изговара или ја запишува како мошне читлива и интересна приказна. Како приказна дури и кога не го има потписот на авторот, јасно со неговата книжевна посебност, ја потврдува творечката идентификација на Вапцаров. Во рефератот поднесен на основачкото собрание на Македонскиот литературен кружок во Софија, крајот на октомври 1938 година, говорејќи за историската мисија на македонскиот писател децидно нагласува: „Ние треба да ја познаваме македонската историја и најмногу историјата на национално-револуционерното движење – Илинден, Гоце, Даме".[1] Аналитичен и критичен во толкувањата и во оценките за реалните состојби, посебно се задржува на оние „спомени што го бараат спознанието на секој Македонец"[2] во одговорноста пред пишаниот збор. Одвојуваме неколку редови од неговата лирска историја. „Ние не најдовме една колку-годе пригодна форма за да разбудиме жива вера во пекарскиот работник, во чевларот, во гладниот земјоделец, во ситниот чиновник, ние теоретизиравме, класно расклативме едно сосема конкретно прашање, едно просто прашање што е спомен, едно прашање чие име е Татковина. А тоа со родилни болки живееше во тие луѓе, тоа ги тераше да сонуваат една малечка куќа со расцветани дрвја во Тетово или насмолен рибарски чун во Костур, или една стара легенда што ја раскажуваат покриените со мов ѕидови во Прилеп и колку уште спомени што го бараат спознанието на секој Македонец. Не дека фурнацискиот работник, не дека гладниот земјоделец, не дека ситниот чиновник не мислат оти парите за леб во сегашниов економски систем нема да стигнат

---

[1] Македонскиот литературен кружок, Софија, 1938-1941, документи, избор, превод, редакција и белешки Васил Тоциновски, изд. Архив на Македонија и Матица македонска, Скопје, 1995, стр. 44.

[2] Исто, стр. 41.

и во независна Македонија, но нашата грешка е тоа што не најдовме жива врска меѓу економиката и животот, меѓу нас и оние што не ги разбираат нештата во онаа широчина во која ние ги разбираме".[3]

И на испитувањата и долгите мачења во полицијата пред трагичниот растрел во 1942 година, историјата на сопствената опстојба Никола Вапцаров ја раскажува како приказна. Тоа низ нови и досега непознати документи од полицијата, кои ги проследуваат последните две години од животот на поетот, се потврдува и во книгата „Власта, историјата и Вапцаров" од Јордан Каменов.[4] Во извлечените редови од рефератот историјата како „сосема конкретно прашање" се идентификува и се пресоздава исклучиво со Татковината како негов доминантен поетски знак, тие, историјата и татковината се „една стара легенда" со „онаа ширина" за нивно толкување и вреднување.

Вистините се дел од историјата. За нив релевантни се фактите и аргументите, не душата и срцето. Етичкиот и естетскиот подвиг на Вапцаров го имаат сопствениот знак и својата трајност кога тој „од скромен и ненаметлив творец, едвај забележан во својата средина и време, тој прераснува преку својата херојска смрт во трајна, монументална претстава за писател пгго единствено можел да значи синоним на неразделното единство на зборот и на делото, писател што постојано ќе нѐ враќа кон обичните вистини за тоа дека литературата, кога ќе го лоцира својот естетски феномен врз цврстиот постамент на највисоко осмислената морална позиција станува и елементарна неопходност и трајна смисла на животот. **Случајот** посака, во Вапцаровиот и вапцаровскиот пример да ја добиеме таа прекрасна симбиоза помеѓу уметноста и моралот, помеѓу националното и социјалното одредување, помеѓу интернационалниот алтруизам и интимната човекова исповед, помеѓу општествената функција на поетскиот збор и неизбежноста да се пее".[5]

Песната „Историја" беспоговорно е токму онаа песна **која** целосно и трајно ја објаснува и ја идентификува Вапцаровата поетика. Нејзината субјективна, лична приказна и драма ја карактеризираат искреноста и непосредноста, веруваат во луѓето и во животот, во иднината, истрајбата и непокорот. Реалниот став е отворен дијалог со епохата и со историјата. Едногласна е критиката за „грандиозниот мотив: мажествен и чесен разговор со историјата, провокативен, предизвикувачки, луциден, ироничен" во песната „Историја". Поетот е непогрешлив вљубеник во животот. Така и го започнува директниот дијалог со историјата, прашувајќи што ветува таа со нејзините жолти и стари лисја. Единствениот

---

[3] Исто.

[4] Йордан Каменов, Властта, историята и Вапцаров, изд. Пространство – форма, София, 2004, стр. 205.

[5] Никола Ј. Вапцаров, Творби, избор и предговор Ганс Тодоровски, изд. Мисла, Скопје, 1979, стр. 7.

живот и единствената историја се испречуваат пред луѓето од фабриките и канцелариите, пред простите селани „со миризба на лук и скиснато", кои јасно прашуваат дали ќе имаат и благодарност „за сите настани и жртви, / кои за тебе сме ги дале / со животот на толку мртви". И конкретно во петтиот катрен, пее за местото и значењето на поетот и со дилемите и прашањата: „Зар беше живот – да го речеш? / Зар беше живот – да го риеш? / Го разриеш ли – реа сече / и горчи, чиниш отров пиеш". Се извишува гласот на милионите гладни и боси, несреќни и проколнати луѓе на сите страни по светот. Во нивните челни редови е човекот на иднината и големиот светски поет Никола Вапцаров.

Поразија е егзистенцијата, зашто „Сме гинеле ко муви в есен, / се влекле жени по задушници, / и плачот ќе им станел песна, / но, само троскотот ги слушал". Во приказната се вградуваат многу други приказни. За татковците кои умувале оти „си било така, така ќе е", за оние кои крај празната софра немале мир и тргнувале во светските беспатишта, но нив им се спротивставува сопствениот револт „Понатаму јас не можам. Јас нејќам". Поетот го има сопствениот долг и точно ја знае **својата** задача. „Но, в многутомните писанија, / под секој ред, под буква секоја / ќе вика нашето страдание / и ќе се заби непречекливо". Зашто гладни се устите и рапав е јазикот „бидејќи животот нас гадно / не биеше со тешки шепи". Својата и идентификацијата на генерацијата творци на која ѝ припаѓа се забележуваат: „Стиховите што ги пишуваме, / крадејќи мир од сништа слатки, / не парфеми не потсетуваат, / начмурени се и се кратки..." Секако станува збор и за песна-манифест, која кажува оти не бара награда за маката и она што секако посебно треба да се нагласи е инсистирањето за индивидуалноста на поетското писмо, кога „и нема со клишиња подзаборавени / по твоите томови да шараме, / вековите што ги создавале." Завршната строфа го воспева единството на човекот и на творецот, нивната висока етичка и естетска вредност како траен знак за иднината. „Но, кажи им со зборој прости / на луѓето што зад нас зачекориле, / што ќе не сменат нас на постот, / речи им: храбро сме се бореле!"

Вапцаров во оваа песна го актуелизира прашањето за учеството во создавањето на историјата, како и во песните „Илинденска", „Селска хроника", „Кино". Гласот на поетот се воздигнува и се разгласува како глас на милионите. „Овдека, во песната 'Историја' Вапцаров како да му испева химна, апотеоза на она триумфално и сеопфатно 'Ние': луѓето што опстојуваат; малите, непознатите, силните... Да се вратиме пак на песната 'Историја'. Во неа ги откриваме најилустративно (не: декларативно), како во фокус, идејно-содржинските релации на Вапцаровата поезија. А тоа е она што најчесто го нарекуваме: конкретност, одреденост или опредметеност – најважен момент во неговата поезија. Секојдневноста бидува преточена во лирски восклик, човековото битие во човечки бит, вселената и земјата – во роден дом на човекот, во место за страдања и радости.

Присвојувањето на човекот, минува низ конкретизирањето на односите и соодносите меѓу човекот и стварноста, човекот и околностите околу него. Машината кај Вацаров добива улога на лице, на лирски херој! Тоа не е случајно, тоа е израз на новите конкретни претстави на иднината (не: во експресионистичко-футуристичките визии на Маринети, сепак!), на нов идеен однос кон животот воопшто, нов однос кон трудот".[6]

Учеството или неучеството во создавањето на историјата се тема и во песната „Илинденска". Нештата се поставени и разрешени уште во првата строфа. „Вината не беше наша, / таа кај друг се крие, / и туѓи прсти тогаш / стотонска вина сторија!/ Но, штом ќе дојде ден, / и штом ќе треба, ние / за се ќе и рскажеме / на мајката историја". Веднаш е нагласена и одговорноста пред историјата. Последниот стих луцидно ја има и функцијата на мисла и смисла на кажаното и на пораката од една, и на крајот, на конечниот суд од друга страна „на мајката историја". И таа протекува како нова и оригинална приказна. И кога гнасните раце почнале да му џбараат на народот во душата, гневот толку нараснал, и ја внесува интригата за тираните „та, не сфати волчката им нарав // и муцките на ѕверови во овчки кожи" оти се враќа злото. Народот не се предава, го почнува бунтот, свесен дека своите национални и социјални права и слободи единствено се изборуваат со сопствена борба и со сопствени жртви. Епопејата на македонскиот народ се најубавите и највеличествените страници од историјата на Македонија. Нив неповторливо ги тестаментира поетот, „со крвта / на народот обичен / во Илинден наша / содржина кладовме!"

Се изградила република и во тој чин на државност поетот ги вградува идеалите на многу генерации и поколенија кои како жива, вековита и лековита вода се преторуваат во традиција и континуитет. „А беа исто млади колку нас, / се такви, какви што сме ние. / Се бореа, / умираа без глас, / како што утре, / ќе умреме / и ние". Ги препознаваат поколенијата Питу Гули и Никола Карев, активирајќи го прашањето за учество на личноста во историјата, пеејќи во други наслови за Исус Христос, Марко Крале, Христо Ботев, Максим Горки, Јиржи Волкер и за омилениот херој Гоце Делчев. А, секако, најубавата и највредносна историја ја испишува само слободниот човек. „И ако требаат пароли – в ред! / До месецот ќе кренеме плакати. / Слободна сакаме, / и без, / без протекторати..."

Преуранетото востание, туѓите интереси и пропаганди на кои укажува поетот и кои се неминовно огасружување на епопејата Илинден, ќе бидат сенката зад „оние што ја извојувале таа морална победа ќе станат

---

[6] Одбрани творби од Никола Вапцаров, приредил Ганс Тодоровски, изд. Мисла, Скопје, 1971, стр. 16-17.

пример за идните поколенија. Утрепшите револуционери ќе се идентификуваат со легендарниот Питу Гули, со јуначниот Никола Карев. Тоа утре ќе покаже дека пресметката е близу. Поената на песната е во пораката до светот: дека Македонците ја сакаат својата слобода, извојувана со сопствени сили, онака, како што тоа го проиагирал Гоце Делчев, и дека таа Македонија 'Слободна **ја** сакаме / и без, / и без протекторати...' – што претставува решително одбивање на секаква помош зад која се кријат шовинистички и завојувачки тенденции".[7]

Непријателите ги **има** на сите страни, и од Беласица и од Охрид. Топовите бијат кон ѕвездите, душата е стисната меѓу заби, **но** никој не мисли да умира. „Та денес не навалегува за првпат кај нас / историјата со муцка окрвавена. / Со векови сме чекале, и сега за нас / ќе ја потрпиме на барут чурлавата". Сопствената борба ѝ се спротивставува на историјата маќеа. Решеноста е да се изоди патот до крај. Ниту еден пораз или поразија нема да ги уништи нив „изморени, парталави, сокршени", кои вракајќи се кон своите домови ќе ги пресретнат злобни и намрштени, од глад ќе вијат по пустите полиња и во гората ќе се престорат во глутници. Вербата во човекот, во животот и во иднината низ овие нејзини елементарни вредности е, всушност, верба во историјата. Последната строфа од третото пеење порачува: „Се ближат дни... и прашањето те свива / зошто е таа болка, таа средба дива, / толку е скриена нејзината срцевина".

Рефератот од основачкото собрание на Македонскиот литературен кружок Вапцаров го преточил и во песната „Реферат". Поетите ја бранат татковината и **ја** создаваат историјата. „Слушнете, така е, / нас нѐ тресна / епохата, животот, лебот. / Па ја помисливме / земјата таткова тесна, / тесна за песниве, / бидејќи очите наши / гледаа накај ѕвездите / и на сигналот чекавме, / чекавме зората / од гром да ги отне / на дните вадите / прелеани". Историјата составена од епоха, живот и леб. За песната Димитар Митрев ја дава и оценката: „**Овој** оригинален и длабоко реалистичен потход на најполно приближување кон стварноста на секидневието, кон она што го доживува и чувствува во моменти на патриотско просветлување обичниот македонски човек – Вапцаров го пренесува и врз планот на македонското минато. Не само во сегашноста, но и во минатото – треба да се пронајде и да се изнесе на показ изворно-македонското, оригиналното и самобитното, ослободено од заборав и очистено од кората на мракот".[8]

Историјата како приказна во „Песна за човекот" се води меѓу една жена и двајца мажи. Конкретна е и темата за расправа „За човекот во новото време". Дамата е згрозена и бара да не се говори за човекот,

---

[7] Георги Огалев, Македонска книжевност 1800-1945, втор дел, Првата половина на 20 век, изд. Институт за македонска литература, Скопје, 2003, стр. 178-179.

[8] Димитар Митрев, Вапцаров, изд. „Кочо Рацин", Скопје, 1954, стр. 38.

битието што го мрази, **оној** што ја грабнал секирата и бесно го изнасекол **својот** брат. Потоа се измил, отишол во црква да побара мир и така му станало лесно. Приказната е историја. Реагира еден од мажите: „Се наежив сиот. И тешко ми стана. / Но, куц сум / јас малку / в **теорија,** / и реков по човечки, / без злоба: / ќе **фанам** / да пробам со таа историја". Се раскажува приказна за која неколкупати поетот повторува дека можела да се сретне во некоја песна, „божем в книга", типизирана е „ја почнувал тогаш / тој својата песна" како логика за поентата „Песна за **човекот".** Синот кога разбрал дека татко му сокрил некакви пари, му ги одзел насила и потоа му зарил нож во грбот. Документарноста на приказната е засилена со податокот дека се случила во селото Могила. Злосторникот бил осуден на смрт, и во затворот, Вапцаров го покажува егзистенцијалниот апсурд и парадокс, среќавајќи луѓе тој „човек се престорил". Судниот ден додека оди на бесилка, ја гледа зората и во неа **„својот** жален и кален, жолчен и безочен век", нова историја, и помислува оти можеби со неговото бесење на злото ќе му се стави крај. „Животот во песна на пролет ќе плисне,/ ќе блешти ко пролет сјај..." Застанат под бесилката, радувајќи му се на еднаш и кратко дадениот човечки живот, гласно ја запеал својата песна. Го гледале луѓето преплашено, безумно и вцашено, дури и затворот се згрчил од трепет. Мракот се преплашил здраво, само насмеани ѕвездите повикале „Човеку, браво".

Се менуваат приказните како на филмска лента. Потаму е јасно, пее поетот, јамката го зграпчила вратот и мрак. И му се обраќа за мислење на **својот** читател. А сиротата дама почнала да плаче и крикнала: „О, ужас! О, ужас! / Вистинито не е / сведоштвото ваше – како што се вели! / Та, каков ли ужас?!?/ Човекот си пеел. – / А тоа е прекрасно нели?" Минливоста и бесмислата како дел од погоренаведените димензии на егзистенцијата се составки на историјата од бројните приказни раскажани во „Песна за човекот". Во неа Вапцаров уште еднаш само **ја** потврдува сопствената безмерна љубов кон животот, но и кон човекот и кон нивната несовршеност, испревртеност и нелогичност од кои нема бегство. Тоа како да е кафезот во кој чемрее птицата со искршени крилја.

Поетот го засегнува прашањето за дехуманизација на времето во создавање на историјата. Тие процеси стануваат дури и знакови на идентификација за историјата. На тој план мошне илустративна е песната „Епоха". Индустријализацијата на светот полазува како морници по телото и свеста на човекот. Првата строфа едноставно, е грозоморна слика. „Машини, / машини, / и челик / и масло, и пареа, / и смрад. / Во небото – оцаци од бетон, ко стрели, / во визбите – сенишна глад". Во оваа слика ги нема куќите и зградите, улиците и булеварите, колоните од луѓе и автомобили. Доминираат машините, пареата и смрадот, како смрт се закануваат во небото забодените оцаци од бетон, а далеку од очите и од срцето на светот, отфрлен и заборавен кутриот човечец е „во визбите -

сенишна глад". Единствена цел е профитот исцеден од крвта на милионите гладни и понижени.

Тие се на сите страни од светот. Поетот во основната приказна како дел од историјата, внесува нови приказни. Елеваторите грмат, а на старата познаница времето в лице му забива силна тупаница моторот. Во постојаните возвраќања како егзистенцијална димензија, човекот неуморно се бори. „Го скина 'магичниот круг' / човекот и денес лета / колку слободната птица брзо". Но, животот гнети. Тој бесмилосно ги има со јажина врзано крилјата и уште бара „да не задуши во мовта отровиица / на својата рѓа стара". Јасно е покажана ретроградната функција на историјата и нејзиното враќање назад, во мракот и незнаењето, во амбисот на сопствените промашувања и **измами.** Секој нов изум и не значи чекор напред, не носи среќа и просперитет, та со право поетот забележува „и жедниот стремеж го стиска / небесниот челичен шлем". Едно зло никогаш не останува само, истото се случува и со доброто, тие секогаш се оствруваат во низа од циклуси. Човекот и животот е пекол. „А долу во немир се плиска / човечкото море, в мрачен амблем. / Попусто пароли за братство – / Животот ко карпа стои. / Животот – тој долен подлец – / што цинично дофрла: 'Војна е, луѓе мои!'" Во најголемото зло на човештвото -војната, познати се целите за освојување на нови територии и благодети. Се поставуваат многу прашања кои јасно го одразуваат паничниот страв: за безбројот од гладни, за бесцелните умирања, за изгубената младост, за нашите судирања со светот. Одговори нема, злото несопирливо галопира напред. Завршниот катрен од песната не е само прекор, туку и луцидна поука. „Епохата на жестокост дива, / затрчана лудо напред. / Зовриена, челична епоха / пред прагот на новиот свет". За дехуманизацијата на времето во создавањето на историјата, по други поводи, Вапцаров пее и во „Не сега не е за поезија", „Зборови", „Пролет", „Доаѓаат денови".

Остануваме на темата и со песната „Хроника". И во неа сликата ги има како релевантни назнаки општочвечкото и универзалното, сликата на светот, документирана со приказни од заводите „Круп", „Баер", „Викер". Првите три строфи се три приказни. Во заводите на „Круп" се лијат гранати, а господарите им порачуваат на работниците „работете здраво, за вас ќе се тие". Во немуштиот дијалог како бесмисла е мислата на работничката класа оти „тие крвта наша стрвно ќе ја пијат". Завршниот стих од катренот е општото бунило „полнете ги добро, милиони сме ние..." Трите точки како граматички знак се отворена врата за вториот катрен, втората приказна од заводите на „Баер". И таму „измислиле гас / од соило ново! И тој е за нас". Едноставноста, јасноста, би рекле упростеноста на поетската порака како специфичности во поетското писмо на Никола Вапцаров, имаат убав пример во двата стиха: „Тој нашите гради саѓени ги цели. / Сликата е јасна... Ти текнува, нели?" Сега приказната поставува прашање. Но наместо одговор, следува и новата, трета приказна. Во

„Викерс“ се дупчеле картечнички грла од кои во една минута можеле да бидат исфрлени шестотини куршуми. Гласот на народот точно знае оти „по нашите глави ќе решетат тие“, и резултатот пак е познат. „О, бидете среќни! Среќни да сте вие!“ Поетот летописец пораките ги испраќа како чуденка за безумието и бездушноста на новиот општествен поредок.

Последните четири стиха не се приказна. Тие не се ниту какво било сумирање на претходно искажаните нешта. Катренот е авторска порака, обраќање во прво лице, директен говор за поразиите на „ерава наша“, на сопственото катадневие и секако најмногу предупреда. „О, бидете среќни. Не гледајте како / не достига луња, не обвива мракот. / Застанете мирно пред ерава наша! / Но, потивко молам! Без мрмор, без кашлање!“ И во оваа песна, да забележиме, видливо е лектирното влијание од класиците на новата руска поезија.

Во нашата приказна, пак, за лирската историја на Никола Вапцаров само по себе се надоврзува приказната посветена и именувана „Пушкин“. Песната е дел од оние стихови во кои авторот го актуелизира прашањето за уметноста, да се потсетиме притоа на „Не, сега не е за поезија“, „Кино“, „Ботев“, „Рибарски живот“ и други. Епската слика за немерливите руски пространства ја покриле мрак и гнет, земјата е „кинатица негибната в шир“ и уште повеќе, таа е вертеп и жесток стивнат мир. Тундри и ветришта се на север, бескрајни диви стегш се простираат на југ. Сега во оваа песна времето на Вапцаров не се брза, туку се влечка, пее и го пресоздава во старо и бездомно куче. На таа општа слика и на тоа колективно меморирање ѝ е спротивставено индивуалното, судбински човечкото одредување. Кој е Пушкин!? Одговорот е дециден: „Ти беше туѓ и непознат. / Тогаш, за твоите песни / не знаеше припростиот народ“. За пустошот во една земја, за националните трагедии Вапцаров пее и за својата татковина во лирските фрагменти „За Македонија“.[9]

Колективното доминира и во втората строфа како нова сила која ги урнала старите општествени уредувања и норми на живеење и на мислење, и создала нов свет и нов живот. Задружниот труд и задружниот човечки врвеж, пее поетот, ја создале новата светлина и не само што ги отвориле новите патишта, туку едноставно на дело „еден среќен живот родија“. Па сосема очекувано, наспрема кратките почетни две строфи, кратките приказни, третата строфа не само по бројноста на стиховите, четириесет и пет стиха, туку по темите и мотивите прераснува во поема, во ода за човекот, трудот и животот. Тоа се стихови за новиот човек и за новиот живот. Поетската оригиналност и непосредноста на исказот се одразени во најавниот, тоа е неговата функција во творечката тенденција, првиот стих во новата приказна за историјата: „Сега е друго. Ене на:“ Како

[9] Никола Вапцаров, Песни за татковината, подготовка и превод Блажс Ристовски, изд. Мисла, Скопје, 1986, стр. 328-331.

студена и жуборлива вода од планинските височини потекуваат поетските пораки.

Сликите сами по себе се идеализирани. Еден млад работник, стругар додека траел пладневниот одмор со насмевка ја читал книгата на Пушкин и го почувствувал како другар. Со него можел јасно да ги гледа убавиците ѕвезди како гаснат на небото или како наутро блешти сонцето во искри од просторната и проросена степа. Пораките се издигнуваат до степен на етичка мерка. „Тој има леб, / и уште гордоста, / дека таму – во фабричниот трескот / неговата мозолеста рака / една епоха твори". Историчноста во поезијата е ставена на највисока точка. Всушност поезијата станува историја. Тоа го покажуваат стиховите што следуваат. „И нерастревожен тој сфаќа / кој во него песна створил". Животот е песна, па сфатен е гневот на Мазепа мрачен, пролетниот склад на Ленски, жестокоста на сопствената смрт и гнилата суета, страшната злоба, животот на еден поет, постојаното одење на животот напред кој ги рушел сите ѕидови и препреки пред себе „а народот пак чуден бил / и во своите волшебни песни / и во својот живот се заљубил". Неочекувано поетот внесува нова идеализирана приказна за една девојка од колхозот која го љубела младиот морнар. И нејзиниот живот е песна. Од усните кои биле како алев мак излегува воскликот: „Ах, колку радосно е да се живее / сакан мој морнару млад!"

Завршната строфа од седум стиха, е уште еден поетски манифест на Никола Вапцаров. И пак нештата се соопштени со бескрајна едноставност, искреност и топлина. „Тоа е таму. / Но ете денес – / зошто ли? – не знам, / но јас се учам / секој свој протест да го пишувам / и многу искрено / и многу звучно".

Илинденските приказни како најсветли и најсвети страници од историјата на татковината Македонија, неповторливо се; испеани во песната „Земја". Самата песна е историја; во неа се цртаат границите на татковината, се пее за безмерната љубов кон мајката татковина, за сопствената борба и сопствените жртви во извојување на своите национални и социјални права и слободи и децидно се прокламира националната припадност. Песна на љубовта и непокорот. И секако извонредна илустрација кога станува збор за релациите меѓу литературата и историјата, и за единственото и највисоко достоинство на секое книжевно дело содржани во неговиот естетски резултат. Но, тоа е и песна чии високи етички димензии на универзален план ја поставуваат и јасно ја разрешуваат историјата и нејзината древност, и сите нејзини и правдини и кривдини. Секакви видови коментатори пред вистината на песната „Земја" на Никола Вапцаров стануваат безутешно грешни и смепши. Од секоја буква, збор, стих и строфа толку возвишено се разгласува гласот на вистината за почит, доверба и љубов меѓу народите.

Благој Стојчовски

СТАВОТ НА ДИМИТАР ВЛАХОВ ЗА МАКЕДОНСКАТА НАЦИЈА И ЗА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

Димитар Влахов ѝ припаѓа на плејадата истакнати национални револуционери, општественици, културни дејци и публицисти, чиишто животни врвици и дејност се протегаат низ XIX и XX век. Тој период е мошне значаен за национално-ослободителните борби и ослободителното дело на македонскиот народ. Проследувајќи го животекот и исклучителната револуционерна, политичка и друга дејност на Д. Влахов[1], откриваме една типична заедничка судбина на нашите афирматори – интелектуалец кој со макотрпно чекорење низ многубројните животни крстопати ќе го бара своето нескриено чувство и желба за оддолжување кон сопствениот народ. Неговото време беше период на непогодни околности за национален, културен и просветен просперитет, па затоа и не можеше поинаку да се изоди животната патека, туку само со непосредни лични жртви и лишувања, со многу голема упорност и стоицизам. Тој беше еден од ретките македонски револуционери што ја имаше таа среќа да биде жив сведок на двата македонски Илиндена – првиот во 1903-та и вториот, како што во своите заветни мисли го навести Димо Хаџи Димов, – во 1944-та кога македонскиот народ ги оствари своите вековни идеали за национална и социјална слобода и државност на само еден дел од својата етничка територија. А тоа беа стремежи и нескриени желби што низ векови ги носеа генерации македонски револуционери и во кои беа сублимирани традициите од претходните национално-револуционерни борби на редица наши борци, преродбеници и идејни дејци.[2]

Природната дарба и повеќегодишниот престој во неколку западноевропски земји, придонеле Димитар Влахов да ги научи германскиот и францускиот јазик, а подоцна за кратко време да го совлада и турскиот јазик до таа мера што можел со него да се служи во дебатите на Отоман-

---

[1] Роден 1876 и дивее до 1957 година.

[2] Поопширно за неговиот живот и дело види: Мемоари на Димитар Влахов, Скопје, 1970.

скиот парламент во Цариград. Неговиот престој во Русија му овозможил да го совлада и рускиот јазик, а подоцна делумно да се служи и со италијанскиот јазик. Со други зборови, Димитар Влахов бил полиглот, чиешто знаење странски јазици му ги отворило вратите и хоризонтите за контакти со надворешниот свет. Тој има голем придонес во ширењето на вистината за Македонија во меѓународната прогресивна дејност со неговите перманентни напори за поврзување на македонското ослободително движење со другите национални и прогресивни движења во Турција, на Балканот и во Европа.

Димитар Влахов се вклучува во борбата на својот народ за национално и социјално ослободување во периодот кога веќе беа поставени темелите на Македонската тајна револуционерна организација, кога таа ја имаше воспоставено својата широка мрежа и активност во сите слоеви на македонското население, а особено меѓу помладата генерација. На деветнаесетгодишна возраст тој станал активен член на Македонската револуционерна организација. Уште од самиот почеток на својата револуционерна дејност тој сметаше „оти македонското движење не е ниту бугарско, ниту српско, ниту грчко и дека Македонија е земја што заслужува да биде една одделна единка, чијшто народ е посебен народ, во смисла на тие, на соседните земји, дека тој има своја историја, своја непрекината, во текот на десетици години, револуционерна дејност за ослободување и дека тој народ има свој голем придонес во делото на општословенската култура“.[3]

По завршувањето на гимназијата тој бил поставен за учител во Белградчик (Бугарија), каде што се дружел со социјалистите, а за време на неговите студии во Софија соработувал со Васил Главинов и Антон Шулев. Кога престојувал во Швајцарија контактирал со Ленин, Луначарски, Плеханов, Акселрод, Троцки и многумина други, како и со бројни француски и германски социјалисти. А од 1903 година тој членувал во Бугарската социјалистичка партија (тесни), т.е. партијата на Благоев, Димитров, Коларов и Харлаков. Тогаш тој станал и член на ЦК на ВМРО.

Прашањето за политичка автономија на Македонија тогаш е многу актуелно. Но бугарскиот дворец, како и сите партии во Бугарија, некои повеќе, некои помалку, како и еден дел од Македонците заведени од нив, целеа за приклучување на Македонија кон Бугарија, додека прогресивниот дел од Македонците имаше за цел создавање на една посебна политичка единка, одвоена држава или во сојуз со другите држави на Балканот или, пак, создавање на самостојна држава во рамките на балканска федерација. Димитар Влахов во текот на целата своја политичка и општествена дејност ѝ остана верен на таа цел. Водејќи бескомпромисна

[3] Цит. дело, дел I. Истото е поместено и во Спомени за татко ми од Густав Влахов, Скопје, 1968, 4.

борба против големобугарските, големосрпските и големогрчките аспирации, тој беше длабоко уверен дека само револуцијата и социјализмот можат да му донесат слобода на македонскиот народ и чесно и суверено место меѓу балканските народи.[4]

Во поглед на македонското национално битие, Димитар Влахов, како и многумина други Македонци од тоа време, бил оптоварен со баластите што ги носеше епохата во којашто живееше, работејќи за ослободувањето на својот народ, најнепосредно учествувајќи во неговото политичко и национално дозревање. И тој, заедно со својот народ, повеќепати мораше политички да се определува, секогаш одбирајќи ја вистинската насока.[5]

Според Димитар Влахов, Македонија во нејзините етнички и географски граници претставува една културна целина. Во текот на 19 век, а особено по Берлинскиот конгрес од 1878 година, кај македонските Словени постепено настапува една промена во поглед на нивната национална припадност и започнува еден процес на оформување на македонската нација. Во тоа време мал бил бројот на Македонците меѓу македонските словенски маси, што не се сметале за Македонци, за одделна македонска нација.[6] Фактот за оформувањето на македонската нација тој го обработува во повеќе свои трудови, со редица околности, а имено: „Македонците до Берлинскиот договор, иако живееле во една заедничка држава – Европска Турција, со Бугарите од Мизија и Тракија, и со словенското население од низа реони од Србија што биле присоединети кон неа по силата на Берлинскиот договор – се чувствувале потесно поврзани помеѓу себе како луѓе што зборуваат на еден ист јазик, се одушевувале од едни и исти идеали и стремежи, и се бореле со едни и исти непријатели.“[7]

По Берлинскиот договор, тоа заедништво, тие меѓусебни врски на Македонците се засилувале и тие станувале поблиски едни со други, како луѓе, што претставуваат една национална и културна целина.[8]

Македонците воделе заеднички борби против угнетувачите и против разните пропаганди, бугарската, српската и грчката, коишто биле непријателски и асимилторски настроени кон македонското ослободително дело, од една, како и против востановените режими на проследување, терор и грабежи од страна на окупаторите Бугари, Срби и Грци, од друга страна. Тоа, пак, ги засилило врските меѓу самите Македонци и

---

[4] Густав Влахов, цит. труд, 5,6.

[5] Манол Пандевски, Димитар Влахов, Живот и дело, Свечен собир посветен на Димитар Влахов (одрдан на 8. ноември 1978 во МАНУ), Македонска академија на науките и уметностите, Скопје, 1979, 11.

[6] Димитар Влахов, Македонска народно-ослободителна борба, Софија, 1946, 12.

[7] Истото,13.

[8] Истото, 14.

го поттикнало македонското сознание што започнало да се формира кај нив. Сето тоа овозможило да се засили процесот на нивното формирање како самостојна, одделна јужнословенска нација. Тој процес бил извршен во сите слоеви од македонското општество.

Сепак, прашањето за ставот на Димитар Влахов за македонската нација и за македонскиот јазик најоптимално е обработено во неговата студија „Формирането на македонската нација и македонскиот јазик" објавена 1948 година во САД.[9] Уште на самиот почеток од студијата тој не заборава да го истакне македонскиот јазик како неопходна компонента за целосно оформување на македонската нација. Според него, македонскиот јазик се одликува од другите јужнословенски јазици, а посебно од бугарскиот јазик, особено ако се земе предвид дека како основа на неговото формирање биле земени централните македонски говори,[10] на кои подоцна ќе бидат пишувани нашите весници, списанија, литературни и други трудови. Познато е дека великосрпските и великобугарските шовинисти го оспорувале правото на македонскиот народ да биде самостојна одделна јужнословенска нација, не признавајќи го македонскиот јазик и нарекувајќи го дијалект на српскиот, согласно мислењето на великосрбите, а дијалект на бугарскиот јазик, согласно ставот на великобугарските.[11] Тие стоеле на една линија и се наоѓале на една иста платформа. Но, сепак и тие нивни ставови со текот на времето еволуираат, иако биле свесни дека Македонците се посебен народ.

Македонскиот народ имајќи го предвид своето богато историско и културно наследство низ вековите е народ којшто има своја сопствена култура што се разликува од онаа на соседите и претставува една посебна целина. Овој свој став Д. Влахов го објаснува со фактот дека „Македонија е словенска земја, и кога словенството почнало да зајакнува, таа била окупирана од различни варварски племиња, кои се стопиле со првобитните жители на Македонија... Македонија никогаш не била елинска земја. Франсис де Пренс, основачот на Лигата за заштита на правата на човекот и граѓанинот во Франција, вели: Македонија не била елинска дури и за времето на Филипа и Александра Македонски, коишто биле единствените претставници на елинскиот народ во таа чисто варварска средина."[12]

Почнувајќи од првата половина на XIX век, македонскиот народ почнал да води борба за духовно ослободување од грчката патријаршија, а подоцна и против асимилаторската политика на бугарската Егзархија.

---

[9] Димитар Влахов, Формирането на македонската нација и македонскиот јазик, Македонско-американски сојуз во САД, Детроит, Мичиген, САД, 1948, 1-48.

[10] Тоа уште 1903 година во својата книга „За македонцките работи" го нагласува Крсте Петков Мисирков

[11] Димитар Влахов, Формирането на македонската нација, цит. дело, 5,6.

[12] Истото, 9.

Треба да се одбележи фактот дека Македонците на тој план дале голем придонес. По Берлинскиот договор настанува промена во свеста на македонскиот народ. Како што е познато, согласно тој договор од 1878 година, Бугарија ја доби својата национална слобода, а Македонија остана и понатаму турска провинција. Иако согласно Берлинскиот договор беа предвидени извесни реформи по однос на Македонија, тие никогаш не беа спроведени во дело. Културната и оружената борба што македонскиот народ ја водел по Берлинскиот договор, со цел да го добие своето полно духовно, политичко, економско и културно ослободување, придонело за зајакнување на суштинските блиски односи меѓу Македонците од разните краишта на Македонија. Меѓутоа, соседните балкански држави настојувале да присоединат еден дел од македонската територија, обидувајќи се со испраќање на вооружени банди во Македонија да го принудат македонскиот народ со насилни средства да ја поддржува политиката на тие држави.

Делбата на Македонија по Балканските војни меѓу трите балкански држави, според Димнитар Влахов им нанесе силен удар на националните интереси на Македонија. Режимот на угнетување и пљачкосување беше воведен во сите области на Македонија, а беше применуван од страна на великосрбите, великобугарите и великогрците. Сето тоа придонело кај македонскиот народ да произлезе сознанието дека тој претставува еден одделен народ, којшто има свои специфични национални белези и оти тој претставува одделна јужнословенска нација.[13] По Првата светска војна, на многумина и од самата десница на македонското движење им стана јасно дека со таканаречената „ослободителна мисија" на Бугарија не само што не може да се постигне ослободување, туку дојде до распарчување и систематска денационализација на македонскиот народ. А, што се однесува до Србија и Грција, кај мнозинството од македонскиот народ никогаш не постоело верба во ослободителната мисија на овие две соседни држави.

Мошне значаен е периодот по победата на Младотурската револуција и по изборот на Димитар Влахов во турскиот парламент, како кандидат на левицата на Македонската тајна револуционерна организација, каде што дејствуваше како социјалистички депутат. Македонците од Тиквешката и Струмичката област гласале еднодушно за кандидидатот на левицата. Периодот од 1908 до 1912 година се години исполнети со секојдневни напори и борба.

Мајскиот манифест, кој беше објавен на 15 јули 1924 година во списанието „Балканска Федерација", и чијшто главен редактор беше Димитар Влахов, беше прифатен со голема радост како меѓу македонската

[13] Димитар Влахов, цит. дело, 13.

емиграција во Бугарија, така и меѓу Македонците во Вардарскиот, Егејскиот и Пиринскиот дел на Македонија, како и во емигрантските средини во САД, Канада и Австралија.[14] Основните постулати на Манифестот беа прифатени и од емигрантската комисија на БКП, од Федеративната организација, како и од Илинденската организација. Тој не беше прифатен само од владите на балканските држави меѓу кои Македонија беше поделена. Токму во тој период во Бугарија започнаа да се објавуваат разни невистини и фалсификати за дејноста на Д. Влахов, со цел да се дискредитира неговата популарност кај широките македонски маси.

На пленумот на Комунистичката интернационала одржан 1934 година во Москва, на којшто присуствуваше и Димитар Влахов, на дневен ред на седницата на Извршниот комитет на Комунистичката интернационала беше поставено и македонското прашање, а како претходница на неа, беше одржана конференција на балканските комунисти што во тоа време се наоѓаа во Москва. На оваа конференција не присуствуваа Коларов, Антон Иванов, Станке Димитров, ниту Велко Червенков, што на Д. Влахов уште тогаш му станало симптоматично и сомнително.[15] На неа говорел Гаврил Генов (раководител на Септемвриското востание од 1923 година во Бугарија), кој ја поддржал тезата за постоење на македонската нација. Тој се заложил балканските комунисти да ѝ дадат помош на македонската нација. Тој се заложил балканските комунисти да ѝ дадат помош во нејзиниот понатамошен развој. На оваа конференција, меѓу другите, говорел и Димитар Влахов. Меѓутоа, балканскиот секретаријат на Извршниот секретаријат на комунистичката интернационала требало да го разработи прашањето за формирањето на македонската нација и да изготви соодветна резолуција. Таа задача му била доделена на еден член на Секретаријатот, по народност Полјак, кој мошне малку знаел за македонското прашање. За таа цел го замолил Димитар Влахов заеднички да изработат една предлог-резолуција.[16] Но, за жал, таа резолуција останала како мртва буква на хартија.

Целиот свој живот Димитар Влахов ѝ го посветил на борбата на македонскиот народ за ослободување и обединување во една политичка целина, за признавање на неговиот народ како посебен народ со свој јазик, минато и иднина. Под влијание на бројни фактори и борби за сопственото опстојување на овие балкански простори, Македонците национално се освестиле дека тие претставуваат одделна јужнословенска нација која ги поседува сите особености на една нација. Македонскиот народ ги исполнува сите елементи коишто го карактеризираат поимот нација.

---

[14] Манфестот, исто така беше објавен и во весникот „Илинден" – орган на Илинденската организација на ветераните од Илинден, во тираж од неколку илјади примероци

[15] Густав Влахов, цит. труд, 29.

[16] Резолуцијата е печатена во „Македонско дело", 1934 г.

„Еден од елементите на поимот нација е тој што таа претставува една определена човечка заедница, која има свој историски развиток. Во потврда на тоа дека Македонците претставуваат една заедница од луѓе ни потврдува нивната вековна борба за духовно и политичко ослободување. Дури и тогаш кога Македонците, заедно со Бугарите од Мизија и Румелија – Тракија, воделе заедничка борба против туторството на фанариотите, тие чувствувале дека се меѓусебно тесно поврзани, но дека со ништо одделно од тоа што се Бугарите, сметајќи се себе си како една целина, како една национална целост.“[17]

Според Д. Влахов неопходни елементи за постоењето на една нација се:

1. Таа да поседува компактна територија, односно таа нација да живее на заедничка територија. Македонците ја имаат таа територија, а таа претставува една географска целина. Границите на Македонија се: на исток реката Места, на североисток, север и северозапад: Рила, Осогово и Шар Планина, на запад: Кораб, Бигла, реките Црн и Бел Дрим, на југ: реката Бистрица, Олимп и Белото Море. Според Димитар Влахов, тие се признати од сите добронамерни и непристрасни учени. Овде тој не ги зема предвид научниците од балканските и другите земји, коишто ја прилагодувале својата наука спрема империјалистичката политика на соседните држави во однос на Македонија. На нив науката им служела како инструмент да ги оправдаат стремежите на соседните балкански држави да ја завладеат Македонија. Тоа особено се однесува на балканските научни работници – шовинисти, коишто го менувале своето мислење според задачите и потребите на нивните влади. Некои од тие научници, дури го негирале и постоењето на Македонија.[18]

Вториот услов за постоењето на една нација е таа да претставува една економска целина. Македонија секогаш претставувала, па и сега претставува, една потполна економска целина. На територијата на Македонија, која е заградена со планини, реки и со Егејското Море, се среќаваат најразлични земоделски култури. Излезна точка од заокружената економска целина претставуваат Солунскиот залив и Егејското Море, каде што се влеваат сите македонски реки, со исклучок на Црн и Бел Дрим, а самиот Солун е во исто време и центар од каде што почнуваат сите патишта кои водат кон Македонија, а и од Македонија кон другите земји.[19]

---

[17] Димитар Влахов, Формирането на македонската нација, цит. труд, 18.

[18] Истото, 18,19.

[19] Димитар Влахов не изоставил да ја истакне мошне поволната клима во Македонија што овозмодува одгледување на повеќе индустриски култури, како: тутун, памук, сусам, ориз, лен, коноп, грозје, свилена буба, овошје и зарзават, доволни да го прехранат македонскот население, а дури и за размена на стоки со соседите. Исто така, и сточарството во тоа време било прилично развиено.

Македонија, исто така претставува и една национално-политичка целина. Овде Д. Влахов го истакнува постоењето на Самоиловата држава, потоа востанието на Петар Дељан, а за време на петвековното турско владеење, Македонците воделе непрекинати борби за своето политичко, духовно и економско ослободување. Македонците како целина, особено активно учествувале и против духовното подјармување од страна на фанариотите и од егзархистите. Борбата на Македонците за нивно духовно ослободување се одликувала со упорност што продолжила со векови. Таа борба во почетокот се манифестирала во стремежот во црковната богослужба и во училиштата да се употребува и да се учи на мајчин словенски јазик.[20] За остварување на тие стремежи Македонците се служеле со разни средства. Тие праќале петиции до султанот и до рускиот пратеник во Цариград. Во исто време се зајакнувал стремежот на македонските Словени кон просветата која се ширела со развивањето на нивната национална свест. Димитар Влахов не изоставил да подвлече дека првите училишта на македонски словенски јазик биле отворени во манастирите, а потоа во градовите Велес, Штип, Кратово, Прилеп, Кукуш, потоа појавата на разни буни и востанија за време на Источната криза, кои подоцна зазеле поширокі размери во лицето на ВМР Организација. Илинденското востание и Крушевската Република му помогнале на македонскиот народ да се почувствува уште повеќе сврзан помеѓу себе отколку дотогаш. Таа епска борба придонела да се подигне уште повеќе националното и политичкото сознание на македонскиот народ, да се осознае тој народ, дека тој има право како одделен јужнословенски народ на самостојно национално и политичко постоење[21].

Македонија претставува и една културна целина. Македонскиот народ има своја засебна култура за којашто светот мошне малку знае. Влахов овде укажува на фактот дека Македонците учествувале во културниот живот на Бугарите, на Србите и на другите јужни Словени, како и воопшто на сите Словени. Македонците на словенските народи им ги дале браќата Кирил и Методиј, коишто ја создале словенската азбука и писменост. Обидувајќи се да истакне дека Македонија е библиска земја тој подвлекува дека словенските првоапостоли Кирил и Методиј превеле бројни книги со религиозна содржина, што биле во духот на тоа време, на мајчин јазик на којшто зборувале нашите словенски браќа од околината на Солун. А, учениците на Кирил и Методиј: Климент, Горазд, Ангелари, Наум и Сава, ја продолжиле дејноста на своите учители по словенските земји.[22]

---

[20] Овде Д. Влахов прави обид да го истакне континуитетот на македонскиот опстој низ времето и просторот

[21] Истото, 28,29.

[22] Истото, 29,30..

Книжевните традиции на македонскиот народ се, исто така, големи. Овде Димитар Влахов прави пресек на книжевните традиции кај Македонците коишто на историската сцена се појавуваат во почетокот на XIX век. Познато е литературното дело на Кирил Пејчиновиќ-Тетоец, потоа Јоаким Крчовски, чијшто сочиненија биле публикувани во Будимпешта со помош на македонските патриоти од Штип, Кратово, Куманово, Струмица, Велес, Скопје, Битола, Галичник, Гостивар, на македонски словенски јазик. Во Македонија била отворена и првата печатница во која се печателе трудовите на македонските писатели. Основач на таа печатница бил познатиот монах Теодосиј Синаитски од Дојран.[23]

Гордост на македонската култура е и македонскиот фолклор. Тој ги зачувал сите свои особини коишто ги имал од искона. Тој има свое сопствено обележје како резултат на дарбата на македонскиот народен гениј, а македонските песни се пеат не само во Македонија како македонски, како творби на македонската култура, туку и во Бугарија, Србија, Хрватска и на други места како творби – рожба на македонското поднебје.

Посебна особеност и специфика Димитар Влахов среќава и во македонските игри и ора. „Во нив е изразена македонската душа. Особен интерес постои за македонските весели песни, за македонските народни ора, русалиите и др.“[24]

Според Димитар Влахов значаен елемент за постоењето на една нација претставува македонската народна носија како значајна компонента на македонската народна култура.[25]

Иконографијата, според Д. Влахов, исто така, претставува значајна карактеристика на македонската култура. Богатите икони и фрески во црквата Св. Софија во Охрид, во Св. Јован Бигорски, Св. Пречиста во Кичево, во манастирот во Слепче, Св. Димитрија, Св. Прохор Пчински, во црквата во селото Псача претставуваат неценливо национално богатство на македонскиот народ. Тука спаѓа и даборезот и прекрасните резби во повеќе македонски цркви и манастири, коишто претставуваат достигнувања на полето од народната уметност од највисок дострел.[26]

Условот на психолошката складност (хармонија), којашто се одразувала во целата култура на македонската нација претставува уште една главна карактеристика на една самостојна нација. „Нациите се одликуваат една од друга, подвлекува Сталин, не само според условите на нивниот живот, туку и според духовниот облик којшто се изразува во

[23] Димитар Влахов мошне добро ја познава македонската историја, традиции и култура. Тој ги наведува имињата и на Рајко Жинзифов, Натанаил Кучевишки, Григор Прличев и на други познати и признати македонски книдевни дејци.

[24] Димитар Влахов, Формирането на македонската нација, цит. труд, 31,32.

[25] Истото, 32.

[26] Истото, 32,33.

[27] Сталин, Марксизмот и национално-колонијално прашање, Москва, 1936

особеностите на националната култура. Ако тие зборуваат на еден и ист јазик, како што е случајот со Англичаните, Северноамериканците и Ирците претставуваат три различни нации, не помала улога игра тој посебен склад кој доаѓа до израз кај тие народи, пренесувајќи се од колено на колено, како резултат на нееднаквите услови на животот.[27] Психолошката складност, хармонијата или националниот карактер се јавува кај набљудувачите како нешто неопипливо, нематеријално, но само до толку до колку што се јавува во особеностите на културата, додека во прашањето, коешто се однесува до целата нација таквата психолошка складност сепак е опиплива и не може да се игнорира. Не е потребно да се каже дека „националниот карактер" не е нешто коешто е дадено еднаш за секогаш, бидејќи тој се менува заедно со условите на животот. Но, доколку тој постои во дадениот момент, тој става печат на физиономијата на секоја нација.[28]

Македонците поседуваат и свои специфични караткеристики коишто не се среќаваат кај другите народи. Според Д. Влахов, Македонците, каде и да се наоѓаат, ако само продолжат да ги одржуваат врските со својата татковина, со своите најблиски, со својот народ, редовно ги зачувуваат основните црти на македонскиот карактер. Значајни карактеристики кај Македонците се и нивната чесност, нивната приврзаност кон татковината, семејството, децата, почитта кон постарите и заслужните луѓе, љубовта кон народот и чувството на солидарност, трудољубивост, обичаи, традиција.[29]

Една од најзначајните карактеристики на една нација секако претставува нејзиниот јазик. Македонците имаат свој одделен јужнословенски јазик, свој литературен јазик.[30] Што се однесува до македонскиот јазик, Димитар Влахов подвлекува дека „тој постои и дека во блиска иднина тој може да еволуира до степен на оние јазици коишто се најзвучни и најмелодични".[31] Македонскиот јазик тој го гледа како средство за комуникација и меѓусебно разбирање. Но, тој не треба да се развива специјално во утврдувањето на апстрактни поими коишто ние ќе бидеме присилени да ги позајмиме, соодветни изрази, од другите народи со коишто сме во најблизок контакт. Некои српски и бугарски револуционерни кругови сметале дека нашиот јазик употребувал бројни заемки од соседните и од странските јазици и како таков, тој може да се претопи во некој од соседните јазици. Сосема погрешна констатација, која во себе, според Д. Влахов, крие посегање по нашиот јазик и нашето минато. Тој

[28] Димитар Влахов, Формирането на македонската нација, цит. труд, 33.

[29] Истото, 33.

[30] Македонскиот јазик е кодифициран во 1945 година, станувајќи памноправен член во семејството на светските јазици.

[31] Истото, 34.

правилно го нагласува фактот дека ниту еден јазик не може да биде имун од заемки коишто претставуваат богатство на тој јазик.

Димитар Влахов го наведува фактот, како што е познато, дека различни народи може да имаат заеднички литературен јазик, како на пример; „Американците, Англичаните и Ирците се служат со еден и ист јазик – англискиот, иако тие претставуваат три различни нации. Истото може да се каже и за Србите и за Хрватите, чијшто јазик е речиси ист, а знаеме дека во конкретниот случај се работи за постоењето на две нации, и Срби и Хрвати. Истото може да се каже и за Германците и Австријците, коишто имаат заеднички книжевен јазик, но сепак претставуват две одделни нации.“[32]

А, што се однесува до македонскиот јазик, точно е становиштето на Крсте Петков Мисирков дека македонскиот јазик е самобитен јазик, близок на двата соседни јазика – српскиот и бугарскиот, но различен од нив. Едно е значајно – сите словенски јазици имаат свои сличности бидејќи почиваат на општословенска основа. Македонскиот литературен јазик е оформен како една реална потреба по силата на објективни фактори и согласно законите на јазичната еволуција како и многу други јазици. За основа на македонскиот литературен јазик се земени говорите од централното македонско наречје.

Прашањето за формирање на македонската нација и кодифицирањето на македонскиот литературен јазик е правилно решено со основањето на македонската народна република во рамкитте на ФНРЈ. Македонскиот народ беше убеден дека претставува нација која располага со сите елементи што ги поседува една нација и еден народ. Тој долго време се борел како една национална целина за свое целосно ослободување од различните ропства на коишто бил подлежен и има полно сознание дека претставува една одделна јужнословенска нација. А, со оформувањето на Македонците во засебна нација логично е да престанат сите конфликти меѓу соседните и по менталитет блиски народи, а Македонија да престане да биде јаболко на раздорот или монета за поткусурување, туку да претставува алка за поврзување меѓу балканските народи. Со оформувањето на Македонците во посебна нација, нивното национално обединување можеше да се оствари во еден ослободен дел во Народна Република Македонија, како неразделен дел од Титова Југославија.

Македонскиот народ ја извојува својата слобода во текот на народноослободителната борба и Револуцијата само во Вардарскиот дел на Македонија. Тој се здоби со национална независност, ја основа македонската држава – федерална Македонија во сојуз со другите федеративни единици на Титова Југославија.

---

[32] Истото, 35-36.

Македонија ја доби својата слобода врз основа на принципите, прокламирани од АВНОЈ во Јајце, на 29 ноември 1943 година и врз основа на решенијата на самиот македонски народ, донесени на Првото заседание на АСНОМ одржано на 2 август 1944 година во манастирот Прохор Пчински.

Оформувањето на македонскиот народ како одделна јужнословенска нација, востановувањето на одделен литературен јазик, претставува една многу важна етапа не само за историјата на македонскиот народ, но и за историјата на останатите јужнословенски народи. Тоа оформување на македонската нација и на македонскиот јазик ќе придонесе еднаш за секогаш да се откорнат корените на великобугаризмот и великосрбизмот. Историските настани докажале дека оформувањето на македонскиот литературен јазик е една неопходност не само за културниот развој на македонскиот народ, но и за неговото политичко воспитување. Оформувањето на македонската нација како одделна јужнословенска нација и востановувањето на македонскиот литературен јазик го става македонскиот народ на рамна нога, во секој поглед, со останатите јужнословенски народи.

Димитар Влахов беше свесен дека со народноослободителната Револуција беше ослободен само еден дел од Македонија – Вардарскиот, но останаа неослободени уште два дела. Слободниот дел на Македонија е 2/5 од целата површина на Македонија. Најголемиот дел ѝ припаѓа на Егејска Македонија, кој се наоѓа под грчка власт, и Пиринска Македонија, кој се наоѓа под Бугарија. Димитар Влахов подвлекува дека тие простори ѝ припаѓаат на Македонија и сите се еден народ, една нација. Тој народ се борел заеднички повеќе од половина век за своето политичко ослободување и целта на Македонците е да бидат заедно. Тој смета дека правилна е желбата на овој народ да се обедини во една држава. Тоа е негово законско право. Обединувањето на Вардарскиот дел на Македонија со другите југословенски народи стави крај на апетитите на соседните балкански држави за нивна доминација на овие простори. На тој начин исчезнаа споровите на српските и бугарските шовинисти по прашањето дали Македонците се Бугари или Срби. Тие останаа Македонци иако во еден дел од својата земја.[33]

Придонесот на Димитар Влахов за македонската нација и за македонскиот јазик може да се оценува кога се разгледува низ призмата на неговото континуирано и вонредно активно учество на македонското ослободително движење во текот на повеќе од пет века, и особено низ придонесот на воените и повоените години, кога тој за Македонија

[33] Димитар Влахов имаше голема делба да ја види Македонија обединета во нејзините етнички, географски и природни граници. На тој идеал му го посвети целиот свој дивот. А, тој идеал, забеледува тој, ќе биде кога-тогаш остварен.

работеше, првин во СССР, а потоа во Југославија, по нејзиното ослободување. Димитар Влахов претставува жива врска меѓу неколку македонски револуционерни генерации и меѓу илинденската епоха и периодот на НОБ и Револуцијата. Исто така, тој претставува и нераскинлива врска на прогресивната организација со матицата на македонскиот народ во лицето на тогашната Народна Република Македонија во нова Југославија.

Тој беше еден од ретките македонски родољуби од постарата генерација, од генерацијата на ВМРО и на Гоце Делчев, што доживеа остварување на вековните идеали на македонскиот народ за своја сопствена држава за коишто се бореа и гинеа низа македонски генерации, чиишто мечти и соништа се вградени во темелите на македонската државност и дело.

Имајќи ја предвид богатата политичка, револуционерна и културно-просветна и публицистичка дејност на Димитар Влахов, неговите правилни и издржани ставови за формирањето на македонската нација и на македонскиот јазик, со право можеме да заклучиме дека е тој еден од нашите најистакнати предводници, осмислувачи, идејни дејци и борци не само во прогресивното движење на македонската емиграција во повеќе земји, туку и во македонското националноослободително движење, воопшто.

Севим Пиличкова

МАГИСКАТА СИЛА НА ЗБОРОТ

Верувањето во разни натприродни појави како, на пример: претскажувања, клетви, благослови, баења, предодреденост на случките и настаните, и слично (коешто потекнува од древното митско сознание на луѓето), меѓу другото, довело до верувањето во натприродната сила на говорот, што се манифестирало и во светот на народните умотворби. Согласно магиската практика и начинот на размислување во древните примитивни општетства, се верувало дека меѓу случките во животот и зборовите со кои тие се именуваат постои тесна врска и органска зависност, односно дека зборовите, како израз на една желба, имаат власт да ги предизвикаат самите тие нешта или состојби.

Оттука, освен разните обреди и обредни игри коишто се прастаро магиско средство преку кое се влијаело врз природата, истата цел се среќава и при изговарањето на благословите и клетвите како говорно-јазична магија. Се верувало дека со изговарањето на замисленото во форма на благослов или клетва тоа добива некаква таинствена сила и дека секое обредно дејство претставува причинско предизвикување на соодветни состојби, како пријателско или непријателско замислено влијание врз нештата или луѓето.

Ова древно митско сознание и верување во магиската сила на зборот, што живеело во светот на митологијата зад поттекстот на општественото сознание, оставило длабоки корени и траги во свеста на луѓето. Меѓу другото, за тоа сведочат и многубројните благослови и клетви присутни во усното творештво и секојдневието.

Како посебно интересни се издвојуваат четворостиховите, во турската народна поезија, познати со терминот „мане“[1], во чии текстови многу често посакуваната порака се постигнува со благослов или клетва[2]. Благословите се однесуваат на среќата, здравјето и човековата

---

[1] Севим Пиличкова, Манињата кај Турците од Македонија, Скопје, 1986.

[2] Севим Пиличкова, Кон проучувањето на благословите и клетвите во манињата со љубовна тематика, Македонски фолклор, Година 22, број 44, Скопје, 1989, 105-115.

благосостојба, кои се кажуваат како пожелувања во моменти на добро расположение, а со цел да ја поткрепат магијата, да ја насочат и конкретно да ја осмислат кон предизвикување на соодветни дејства.

Со прифаќањето на исламската практика, првобитното верување во магиската сила на зборот од многубожечкиот период Турците го надополнуваат и исполнувањето на желбите го бараат, обраќајќи му се на Алах и на другите муслимански светци. За овој развој во религиозната мисла сведочат турските благослови-молитви, коишто започнуваат со стереотипниот почеток „Да даде Алах...".

Примери:

Allah bizi kauştursun bu giren ay içinde.	Алах нека не ќердоса во месецов што доаѓа.
Ya Muhamed ya Ali kauştursun iki yari.	Или Мухамед или Али да усреќат двајца вљубени.

Во моменти кога човекот се наоѓа во неизвесност пред некој значаен настан од животот, тогаш, исто така, се прибегнува кон говорна магија со цел да се олесни психичката напрегнатост. Токму во ваквите моменти на очајување и несреќа, мака или омраза и завист се раѓа клетвата како спротивност на благословот. Според народните верувања, клетвите имаат задолжителна сила и тие неминовно се исполнуваат, исполнувањето е рамносилно на законитост, бидејќи тоа резултира од примитивната вера во магиската сила на зборот. Се верува дека е најтешка мајчината и татковата клетва, особено ако се изречени во конкретни лоши моменти. Најчести клетви се оние кои поради честата употреба се јавуваат како своевидни формули.

При изговарањето на клетвите, исто како и при благословите, своите желби човекот најчесто ги искажува повикувајќи се на неприкосновениот божји авторитет. Така, на пример, клетвените формули: „Алах несреќа да ти даде!", „Алах душа да ти земе!", „Алах од сиромаштво да не те избави!" се едни од најчестите клетви.

Примери:

Beni yardan ayıran ermesın haftasına!	Кој од либе ме раздели
Beni yardan ayıran doymasın genç yaşına!	Кој од либе ме раздели на младоста да не ѝ се насити!

Инаку, најчести желби во клетвените формули се: „Очите да му ослепат!“, „Бел ден да не види!“, „Очите на патиштата да му останат!“, „Стомакот сит, очите гладни да му бидат!“, „На очи сон да не му дојде!“, „Очите крвави солзи да му ронат!“, „Очите земја да му ги насити!“...

Ова искуство и верување во моќта на говорот се одразило и во народните приказни каде што, како волшебниот предмет, така и волшениот збор може да се сопственост и обележје на натприродна моќ на главниот јунак или на некој друг лик од сижетното дејство во нарацијата.

За да се појави магиската сила во зборовите, од суштинско значење е потребата ликот во нарацијата точно да ги изговори. Токму поради оваа условеност и неминовност, медијалните формули се одликуваат со својството на најнепроменливи наративни делови во текстовите од народните приказни коишто, поради долгогодишната употреба, претставуваат своевидни цитати и сведоштва за јазичното потекло на една народна приказна.

Изразите и медијалните формули со волшебна моќ во текстовите од народните приказни функционираат по пат на опозицијата *изговорен / неизговорен збор*. Овие изрази и формули од светот на народните приказни (волшебните приказни и новелите) се претставници на директниот говор и тие се максимално автономни во однос на конкретниот говорник. Значи, битно е тие да се изговорат, но, притоа, сосема е сеедно од кого. Оваа специфичност ја содржи и функционалната сличност на зборовите со волшебните предмети.

Доколку зборовите се одвојат од предметот на којшто се однесуваат, во тој случај зборовите во формулите стануваат пасивни и не функционираат. Но, на истиот начин се пасивни и не функционираат и волшебните предмети, сè додека некој од ликовите во приказната не ги ослободи од нив скриените магиски сили предизвикани од соодветни постапки во сижетното дејство коишто се одликуваат со натприродна моќ.

Значи, суштественото значење на медијалните формули е условено од магиската сила на зборовите од кои е составена формулата. За да се појави магиската сила којашто е сокриена во зборот, од суштинско значење е потребата тој збор да биде изговорен точно од ликот во нарацијата. Токму поради оваа условеност и неминовност, формулите се одликуваат со својството на најнепроменливи наративни делови, коишто, поради долгогодишната употреба, претставуваат своевидни цитати и сведоштва за јазичното потекло на една народна приказна.

Посебно внимание предизвикуваат медијалните формули со магиска функција. Анализата на текстовите од турските народни приказни покажува дека освен употребата на волшебните предмети, за време на нарацијата може да се користат и волшебните зборови

коишто ги изговара некој од носителите на сижетното дејство во приказната. Проучувањата на оваа материја говорат дека функционалната сличност меѓу волшебните зборови и волшебните предмети се содржи во конкретна причина. Имено, доколку се одвојат волшебните зборови од објектите со кои се поврзани, во тој случај тие зборови остануваат пасивни, исто како што се пасивни и волшебните предмети сè додека не дојде до ослободување на магиската сила, што настанува по пат на одредени активности, скришно содржани во ваквите предмети.

Со изговарањето на волшебните зборови доаѓа до отворање на можностите со кои овие зборови делуваат врз објектите, случките и ликовите од тој свет. Односно, со изговарањето на магиските формули доаѓа до материјализирање на потенцијалните можности коишто ги поседуваат зборовите. Меѓутоа, за да се појави скриената сила во овие магиски формули, неопходно е тие да бидат правилно изговорени.

Освен нивната употреба поради активирање на одредени настани во светот на народната приказна, магиските формули може да предизвикаат и чисто материјален резултат. Во зависност од намерата на оној што ги изговара, ваквата употреба на магиските формули има двоен резултат:

1. Магиски формули што предизвикуваат материјализирање со негативен резултат.
2. Магиски формули што предизвикуваат материјализирање со позитивен резултат.

Проучувањата на медијалните формули и нивното функционирање во народните приказни покажуваат дека во некои приказни изговарањето на овие формули имаат толку силна магиска моќ што може да предизвикаат најразновидни дејства на предметите кон кои се упатени.

Така, на пример, во ситуации кога магиските формули се изговараат како клетви, тие можат да предизвикаат боледување поради нереализирана љубов, како што е случајот со јунакот кој ја предизвикува лутината на бабата – вештерка од „Приказна за трите калинки" (AT-408)[3].

Клетвите, изговорени во разни моменти од сижетното дејство, може да предизвикаат разновидни тешкотии кои треба да се совладаат за да се докаже зрелоста на јунакот. Клетвата, како еден од испитите на половата зрелост кој треба да го положи јунакот од приказната за

[3] **Antti Aarne-Stith Thompson**, The Types of the Folktale, FF Communications No. 184, Helsinki, 1964.

да се здобие со статусот на возрасните, може да доведе до скаменување на јунакот.

Пример:
Allah versm taş olasın! /
Да даде Господ камен да се сториш!

Со изговарањето на клетвата може да се предизвика и полова метаморфоза. Добар пример за ваквата функција на кажаната клетва содржи една од епизодите на приказната „Девојката која стана момче". На почетокот од сижетното дејство во приказната помошникот со натприродна моќ го кажува упатството за успешно решавање на тешката задача, искушение на јунакот. Тоа предизвикува лутина кај мајката на лавовите која резултира со изговарање на клетвата што предизвикува полова метаморфоза кај јунакот од приказната. Овој исход од изговорената и исполнета клетва го разрешува првичниот недостаток од сижетното дејство во оваа приказна: таткото кој има само ќерки, не знае дека и последното од децата, четириесеттото е ќерка. Во текот на целото сижетно дејство, девојката – јунак дејствува престорена како машко за да не ја предизвика лутината на таткото и за да ја утеши уплашената мајка. Затоа, ефектот на изговорената клетва е посакувано решение за сите ликови од оваа турска народна приказна.

За разлика од посочениот случај, при изговарање на магиските формули во функција на благослов се предизвикува сосема спротивен резултат:

Allah versin altınle dolasın! /
Да даде Господ со злато да се наполниш!

Исто така, освен промени кај предметите, магиската сила што ја содржат овие формули може да предизвикува разновидни промени и кај луѓето. Така, на пример, некои од нив веќе беа дадени како илустрации од ваквиот начин на функционирање на магиската сила на зборовите, содржани во медијалните формули од кои, како посебно интересна, ја издвојуваме половата метаморфоза кај ликот од приказната. Со материјализирањето на клетвата се постигнува и очекуваната цел од искушенијата на јунакот, односно недостатокот од почетокот на нарацијата, содржана во реализација на полова метаморфоза:

Erkek isen dişi olasın, dişi isen erkek olasın!
Ако си момче девојче да станеш, ако си девојче – момче да станеш!

Како што може да се види, клетвата изговорена од страна на негативниот лик и насочена кон јунакот, всушност, доведува до исполнување на желбата на двајцата ликови од приказната, а со тоа и до отстранување на првичниот недостаток од сижетното дејство, коешто се содржи во следново:

1. Остварување на желбата на царот кој е несреќен што нема син бидејќи и четириесеттото дете е ќерка.
2. Остварување на желбата на најмалата царска ќерка која е престорена во момче и во која како момче се вљубува царската ќерка од друго царство.

Зависно од начинот на употребата на зборовите од кои е составена магиската формула, таа може да ги контролира и да ги насочува движењата на предметите во текот на сижетното дејство.

Така, на пример, во приказната *„Sırma saçli kız, ayle yıldızli çocuk“ / Девојчето со златна коса, момчето со ѕвезда на челото,* (AT-707), кога најмалата сестра ќе го исполни ветувањето, таа ќе се омажи со царскиот син и ќе роди две деца со белези: девојче со златна коса и момче со ѕвезда на челото, од завист двете постари сестри ќе сакаат да ѝ се одмаздат. Реализирањето на одмаздата доведува до нанесување штета на ликот на мајката и на двете деца, кои затворени во ковчег се фрлаат во морето. Чинот на одмаздата влијае на настаните што следуваат во сижетното дејство.

За појавата на решение кое ќе доведе до спасување на децата со чудните белези, неопходно е во сижетното дејство да се употребат зборовите од магиската формула. Како илустрација на функционирањето на овој тип медијална формула приложуваме дел од текстот на сижетната епизода во која исходот од постапката на ликот-спасувач на децата зависи од начинот на изговарањето на формулата:

Padişajın çocuy kızar, emreder gömsünler karisıni dört yolun ortasında em kim ne geçecek tükürsün ona. Eh şimdi, brakalım onlari orda, alalım bu küçük çocuklari bakalım ne yapaylar. Neise.

Bir yerde gene bir balıkçi yaşaymiş. O her gün balık tutma}a gidermiş. Bir gün gider bu balıya, bakar denizde bir sandık. Balıkçi demiş:

– Mal isen bana gel, can isen benden git.

Nekaa ne buni demiş balıkçi, bakar ki sandık uzaklanırmiş. Pişman olur bu em tekrar konuşur:

– Mala ne yapayim? Can isen bana gel, mal isen benden git.

Buni der balıkçi em bakar ki sandık başlar ona dogri yaklaşır. Açar balıkçi sandıy açan ne görsün? Içerde iki maksım! O maksımlar gene: o onun küçük parmagıni emermiş, o onun emermiş. Alır maksımlari balıkçi em evıne götürür. Onun zaten maksımlari yokimiş.

Се налутил царскиот син и наредил да ја закопаат најмалата сестра на сред пат и кој ќе помине да ја плукне. Ех сега, да ги оставиме нив таму, да видиме двете деца што прават. Нејсе.

Си живеел некаде еден рибар. Тој секој ден одел риби да лови. Еден ден, кога отишол рибарот по риби, здогледал тој еден ковчег во морето. Рибарот рекол:

– Ако си богатство дојди кон мене, ако си душа бегај од мене.

Штом го кажал тоа, рибарот видел дека ковчегот почнал да се оддалечува и веднаш се покајал и рекол:

– Што ќе ми е богатство? Ако си душа дојди кон мене, ако си богатство бегај од мене.

Го кажал тоа рибарот и видел како ковчегот почнал да му се доближува. Го отворил рибарот ковчегот и што да види? Внатре – две деца! Ги земал тој децата и ги однел дома кај жената. Тие си немале свои деца...

Од илустрираниот наративен дел се гледа дека штом сиромашниот овчар го здогледал ковчегот во водата, тој сака да дознае што има во него и ги изговара зборовите од формулата. Од цитираниот текст се гледа дека во зависност од начинот на изговорените зборови (од кои е составена медијалната формула), ковчегот се оддалечува или му се доближува на овчарот. Се разбира, со оглед на големата сиромаштија, првата помисла на овчарот е дека во ковчегот има некое богатство. Затоа, волшебните зборови од кои зависи насоката на движење на ковчегот, тој ги изговара на погрешен начин и, така, тој успева да ја дознае вистинската содржина на богатството од ковчегот. Имено, кога овчарот погрешно ги изговара зборовите од формулата, доаѓа до спротивен резултат од очекуваниот:

Mal mısın, can mısın? Mal isen gel buraya, can isen git üteye.
Богатство ли си, душа ли си? Ако си богатство пројди кон мене, ако си душа оди од мене.

Значи, ковчегот почнува да се оддалечува од добронамерниот овчар кој нема свои деца и веднаш потоа, кога овчарот го изговара довикувањето на необичниот ковчег со правилните зборови, тоа резултира со активирање на реализирањето на нивното магиско дејство, односно, ковчегот со двете царски деца почнува да му се доближува на сиромашниот овчар. Со правилното изговарање на зборовите од формулата со магиско дејство, овчарот се определува за најдоброто решение, како за децата, така и за себе:

Can mısın mal mısın? Can isen gel buraya, mal isen git üteye. /
Ако си душа дојди кон мене, ако си богатство бегај од мене.

При изговарањето на зборовите од овој тип медијални формули, најчесто, ликовите од народните приказни прво доаѓаат до сознанието за правилното функционирање на формулата, потоа одлучуваат што повеќе сакаат, и најпосле, како во конкретниов случај, се дознава која е содржината на ковчегот.

Ана Мартиноска

ИСТОРИЈА – ФОЛКЛОР – СОВРЕМЕНА ЛИТЕРАТУРА

(стереотипи и нивна трансформација)

Врските на минатото и сегашноста, односите на историјата и творештвото на еден народ и посебно нивната улога во процесот на создавање на неговиот етнички, национален и културен идентитет отсекогаш биле популарна тема во нашата средина, но се чини дека уште повеќе добиваат на значење во денешниве времиња. Минатото како категоријата и историјата како наука која ни го доближува и го презервира за идните поколенија, во современото македонско (сè уште транзиционо) општество добиваат симболична функција во процесот на еманципација и етничка идентификација на нашиот народ. Сведоци сме на масовни навраќања во минатото, обиди за разбирање, па дури и преиспитување на историјата, мистифицирања на некои ликови и настани од нашето поблиско или подалечно минато, а сето тоа широко распространето во катадневните процеси, но забележливо и во современото творештво кое се создава во земјата. Се разбира, не станува збор за процес кој е нов, туку одејќи наназад во времето, се потсетуваме дека македонската културна традиција, тука пред сè мислиме на нашиот фолклор, често се допирал со теми од историјата. Затоа, во ова излагање ние најпрвин ќе се фокусираме токму на односот на историјата и фолклорот, а дури потоа ќе се обидеме да ги проследиме и релациите и трансформациите на тој однос во современото литературно творештво.

Неспорно е дека историјата има свои извори и начини за расветлување на минатото, но исто така и дека како еден од изворите може да се користи и народното творештво. Некои автори дури тврдат дека „Фолклорот често ја прикажува историската реалност на поцелосен, попроникнувачки начин отколку другите извори.“ (Krekovicova:5) Не претендирајќи да одиме до вакви крајности, сепак сакаме да потврдиме и да покажеме дека фолклорното творештво не само што тематски често се фокусира на ликови и настани од историјата, туку истовремено сведочи и за рецепцијата на историските настани меѓу народот и инспирацијата што од нив ја црпеле нашите анонимни творци со векови

наназад. Покрај тоа, во фолклорот ги лоцираме и вистинските идентификациони карактеристики на еден народ, можеме да ја декодираме нивната рефлексија (преку слики, симболи, стереотипи, предрасуди) и да го разбереме како начин за создавање, потврда и објава на идентитетот. (Krekovicova:6) Овие напомени секако важат и за фолклорот во Македонија, кој, како што е добро познато, се развивал под силно влијание на историските услови и бројните воени конфликти, политичките, културните, религиозните и асимилативните притисоци на многу различни нации во текот на целата историја на македонскиот народ (од Византијците, преку Србите и Бугарите, па сè до Турците).

Хронолошки гледано, уште „Византија оставила длабоки траги во душата на македонскиот човек, сврзани со трагедијата на цар Самоил и неговата војска. Таа трагедија внела голем страв во срцата на народот, кој како да се закостил во неговата душа и се влече низ сите подоцнежни историски периоди и трае сè до наше време. Страв од сопствено исчезнување и постоење, кое ги одбележува вековите на живеење на овие простори..." (Вражиновски 1997:31) Овој страв Танас Вражиновски го нарекува и „фаталистичко мислење во однос на судбината на македонскиот народ" (Вражиновски 1997:34) и со него ги врзува и верувањата во судбината, к'сметот и среќата[1], со кои изобилува нашето фолклорно, но и литературно творештво. Но, покрај ваквите чувства, овие историски процеси кои се исклучително значајни за нашата нација, предизвикуваат и таа да се насочува кон самата себе, градејќи посебна колективна психологија на жед за национално единство, на љубов кон земјата и народот, нивно самопромовирање во борбата за зачувување и потврдување на сопствениот идентитет. Притоа, сликата на Македонците за себе во нивните фолклорни творби ги потенцира нивните позитивни квалитети и најчесто се спротивставува на сликата за членовите на другите етнички групи во земјата, првенствено изразена преку силно манифестирани негативни судови за нив, обично базирани на стереотипи, како и на декларации на опозицијата ние-тие. Се разбира, не станува збор за процес кој е уникатен за Македонија, бидејќи и останатите европски земји, посебно во периодот на романтизмот, сведочат за вакви појави каде што етноидентификацијата се актуелизира по пат на споредба при средба со „аутсајдери", кои не ѝ припаѓаат на истата група како и ние. Постојат тврдења според кои војната е често онаа која доведува до контакт помеѓу луѓето од различни групи, па оттаму народните воени песни, легенди и приказни секогаш се градат врз еден шаблон во кој опасноста секогаш доаѓа од непријателот, но ситуацијата се решава со нашите паметни постапки. Нивното

[1] „Често се среќаваат изреките од типот: 'таков ти е касметот', 'така е напишано', 'така е од Бога дадено', 'така е од Бога пишано' и сл." (Вражиновски 1997:34)

кажување е средство за истакнување на разликите помеѓу нив и нас, зајакнувајќи го чувството на еднаквост внатре во нечие сопствено општество. (Ilomaki:103-105)

Иако генерално ова важи за сите периоди од историјата на Македонија, сметаме дека тоа посебно се однесува на усното творештво создавано за време на петвековното управување од страна на Отоманската империја[2], кога Македонците се обидувале да ги зачуваат карактеристиките на своето потекло, својот јазик, обичаи и религија. (Пенушлиски, 2003:8) Оттаму, македонските фолклорни творби, и тоа од различни жанрови, од епската поезија, преку преданијата и легендите, па сè до кусите фолклористички жанрови, сведочат за времињата и местата, настаните и ликовите од историјата. Некои од нив се веќе опстојно разгледувани од нашата научна јавност[3], па ние во оваа прилика само ќе ги подвлечеме главните оски на познатите тези, релевантни за нашата денешна тема. Имено, во односот на историјата и фолклорот, посебно е значајна улогата на историските преданија. „Тие исполнуваат важна општествена функција на историска хроника и првенствено ѝ претходат на науката како форма на општествена свест... кога историската наука достигнува едно повисоко ниво на својот развој, тогаш преданијата престануваат да ја играат својата улога и веќе се сметаат за помалку важен тип на одразот на историската стварност, бидејќи во нив сè повеќе навлегуваат елементи на фантастиката..." (Вражиновски 1992: 10,11) Така, помеѓу историските преданија среќаваме такви што се потполно во согласност со историјата преку реално бележење на вистински историски настани, но има и такви во кои историската основа трпи извесна фолклоризација т.е. трансформација во контекст на народните сфаќања на настаните и ликовите од историјата. Слична е ситуацијата и во македонската епска поезија, каде што третманот на историските мотиви е прилично типикализиран, а карактерите се прикажани во црно-бел манир, најчесто хиперболизирани и идеализирани, неретко со митолошки и натприродни карактеристики. Притоа, централната позиција е резервирана за победите на македонските херои во битките против непријателите, главно Турците и Арапите, и за легендарните македонски херои како слики на нашата жед за правдина, презентирани во фолклорот како бестрашни, непобедливи, чесни и секогаш победници. Наспроти епската глорификација на македонскиот херој како заштитник на народот, Другиот е апсолутно

---

[2] „Ниту еден историски настан и ниту една епоха во нашата историја не оставила толку длабоки траги како појавата на Турците во Македонија и на Балканот." (Вражиновски 1997:35)

[3] Меѓу нив ги издвојуваме: Танас Вражиновски. *Македонски историски преданија,* Скопје: Матица македонска, 1992; Кирил Пенушлиски. *Македонски фолклор – Студии и прилози*, Скопје: Матица македонска, 2003, Валентина Миронска – Христовска, *Македонските преданија за места*, Скопје: Институт за македонска литература, 2000 и др.

негативен лик, суров и безмилосен, типичен антихерој, понекогаш дури и со монструозни одлики. Еден од најпопуларните фолклорни ликови е Крале Марко, чија поетска слика се среќава во творештвата на сите јужнословенски и некои од несловенските балкански народи. Познато ни е дека неговиот шематизиран и хиперболизиран опис прикажува исклучително храбар херој, натприродно снажен, со магични помошници во ликовите на неговиот коњ, оружје или побратими, додека Другите и овде се типични негативни херои. Она што во контекст на нашава денешна тема мора да се истакне е фактот дека и покрај тоа што овој лик е изграден врз основа на реална историска личност[4], очигледни се непоклопувањата меѓу историската вистина и народната визија, но и без тоа „она што е познато (од историските сознанија) не би можело да ја оправда величината на неговиот епски лик и најширокатa популарност кај јужнословенските народи, и беспорниот факт дека тој и денес е жива легенда на најсакан народен јунак со немерлива, гигантска сила." (Пенушлиски 1983: 9)

Подоцна во историјата, и Илинденското востание во Крушево во 1903 г., кое „без оглед на краткотрајноста и трагичниот крај, во свеста на народот и во историјата остави длабоки историски и душевни траги" (Вражиновски 1997:43), станува предмет на слична епизација, т.е. сведоци сме на транспозиција на историските настани и ликови во фолклорен дискурс. Односот на фолклорот кон историјата и овде е со различен степен на веродостојност, од навидум реално прикажување на фактите, преку нивно преосмислување во духот на идеализацијата на нашите борци, па сè до целосни легендарни изрази на верувањата и фантазијата на народните творци. Истата фолклорна традиција продолжува и во Втората светска војна со бројните фолклорни креации за партизаните и нивната борба против фашистите, кога имаме примери на адаптација на старите песни со имплементација на нови зборови, но со задржување на константниот систем на формули и стереотипни слики за „клетите" непријатели. Нив ги задржуваат и творбите од македонската уметничка литература, посебно во нејзината прва фаза, создавана претежно врз корените и традицијата на македонскиот фолклор, како еден природен развоен процес. Тие не само што се конструираат врз фолклорни поетски и наративни мотиви, туку и продолжуваат да ги употребуваат народниот јазик, стилистиката, семантичките фигури, типичните метафори, постојаните епитети, хиперболи и контрасти.[5]

Фолклорните претстави за историјата и посебно фолклорните стереотипи за историските ликови и настани имаат значајни импликации

---

[4] За историските сознанија види повеќе во Пенушлиски 1983: 9-13

[5] Првиот роман кој сосема ја избегнува стереотипната поделба на добрите ние напроти лоши тие е „Смртта на дијакот" на Драги Михајловски

и рефлексии и врз современата македонска литература. Една од главните причини за употребата на овие „стари" стереотипи е да се предизвикаат познати слики во главите на луѓето, подеднакво добри и лоши, и да се употреби овој допир на традицијата како основа за нови идеи и поетски иновации. Овој труд ќе проследи дел од ваквите трансформации во поетските дела на повеќе македонски автори, притоа првенствено сакајќи да истакнеме дека честопати фолклорот е пренесувач на традицијата низ времињата од дамнина до денес, нишката која ги поврзува и преку која историјата влегува и станува дел и од современата литература.

Во ваков контекст, во прв ред ќе проговориме за Блаже Конески, кого голем број истражувачи го истакнуваат не само како еден од најдобрите македонски поети на сите времиња, туку истовремено и како адекватен пример за проследување на влијанијата и инспирацијата на македонската усна литература врз современата.[6] Како што истакнува и самиот Конески, „Јас сум ги користел тие мотиви во своите песни „Болен Дојчин", „Одземање на силата", „Стерна", „Марковиот манастир" и др. Се разбира, со тоа сум нашол начин да ја искажам својата животна филозофија, своите дилеми, своите возбуди и огорченија. Јас вршев иновација, ги вклопував старите пораки во современ израз и ги варирав по начин што му одговара на интересот на современиот човек. Меѓутоа, јас за сето време бев уверен дека по длабочината на сфаќањето на проблемите, во филозофска смисла, по ништо не ги надминувам своите претходници кои на истите тие мотиви им дале израз соодветен на својата епоха. ... Во процесот на иновација една погодност произлегува за поетот што по ваков начин може да ги чувствува традиционалните мотиви. Бидејќи се тие веќе присутни во свеста на колективот, авторот преку нив стапува полесно во врска со својот аудиториум, наоѓа спонтан одглас во него, а едновремено на самиот колектив му дава можност да одмери во колкав обем и со каков успех е извршена иновацијата." (Конески:9,10)

Овие ставови на Конески кореспондираат со познатите теории за книжевноста како реставрирање на традицијата, допишување или преосмислување на веќе напишаното, актуализација, конфликт меѓу илузијата на автентичност на новите дела и нивната поврзаност со традицијата и веќе напишаното. Книжевниот текст денес е дефиниран како меѓутекст т.е. како интертекст. Во таа смисла, според Ќулафкова, „циклусот за Марко Крале е неколкукратен интертекст/палимпсест во поезијата на Конески, кој ги актуализира митските слики (првообрас-

[6] Така на пример еден цитат вели: „За Блаже Конески македонската народна уметност е склад за превосходна инспирација. Од митското, народносното, од богатиот македонски фолклор, што за него е и емпириска проверка, создаде прекрасна оригинална поезија." (Момировска:240)

ците на стерната, „матната вода“, призраците и привиденијата, паганските верувања, персонификациите на смртта, злото и осаменоста), историско-легендарните колективни и културни паметења (Марко Крале, неговата сила рамна на божјата, градењето на Марковото кале/црква и манастир, жртвувањето на децата при големите градби, песјото брдце), народниот говор и усното предание (особен вид практика и меморија), библиската стилистика и православната топика (Господовата сила, плачот на Рахела, светците, „ѓаволскиот кот“) и конечно, неговиот личен и индивидуален поглед на светот, смислата и потребата од пародирање и гротескно видување на митемите и културните претстави за минатото и за некои „вечни“ вредности, поставени во антитетичен, парадоксален и демитологизирачки однос...“ (Ќулафкова:245-249)

Без сомнение овие песни[7] остваруваат врвно уметничко ниво на поетска експресија. Урошевиќ смета дека Марко Крале и Болен Дојчин од Блажевите песни страдаат од хибрис[8], имено Марко Крале (...) е обдарен „со неимоверна сила“ и расте „мускулесто, како даб, на глуждови“; Болен Дојчин е „преполн сила што придојдува како матна речна глава“. Но таа обдареност со преголема сила е само по себе предизвик на судбината. Прекумерноста ја нарушува рамнотежата на космосот и ја води личноста, низ која се манифестирала, во пропаст. Марко Крале го носи потоа во себе чувството дека е како „пресушена подземна река во која темницата уште не е успокоена од татнежот на брановите“; Болен Дојчин вели за себе: „Паднав како црешово дрво од премногу род“. Како и кај личностите од античката драма, кај Едип да речеме, и во судбината на Марко Крале и Болен Дојчин самоувереноста и пркосот го носат во себе зародишот на трагичната грешка која потоа се претвора во вина чии почетни симптоми се назначителни, а крајните последици стравотни. За оваа казна да биде белег на божествен и космички закон, таа мора да падне врз личност со највисоки квалитети, одбрана меѓу најдобрите. Хибрис е балкански фатум кој ги погодува само оние што се на врвот од славата, моќта, силата, оние што се родени со чувство дека се „бележани меѓу сите“.

„Има во тоа своевидно балканско проклетство, кое, ете, се прелеало од античката митологија во грчката трагедија, од грчката

---

[7] Се мисли на циклусот песни за Марко Крале, кој зазема централна позиција во поезијата на Конески, кон него додавајќи ја и песната за Болен Дојчин, иако таа не се вклопува формално во овој циклус.

[8] „И двете личности од овие песни, и Марко Крале и Болен Дојчин, во интерпретацијата на Конески се исклучителни личности кои покажуваат една особена индивидуалност што очигледно ја надвишува нивната средина; и Марко Крале и Болен Дојчин се обдарени со една духовна и физичка сила која прави од нив луѓе способни за секаков подвиг; и Марко Крале и Болен Дојчин се личности што на крајот страдаат токму поради тој вишок на сила поради таа особена бележаност што се претвора во своевиден вид проклетство. Поради тоа можеме да речеме дека и двајцата овие епски херои страдаат – како и многуте личности од грчката митологија и од античката драма – од хибрис.[8]“ (Урошевиќ 2001:190)

трагедија во фолклорот, од фолклорот во поезијата на нашиот поет – повеќе можности за толкување. На еден социолошко-антрополошки план тоа би било чувство на загрозеност на исклучителните индивидуалности во една средина која не само што не е свесна за нивната вистинска вредност, туку и покажува нетрпеливост, страв и завист пред таквото отскокнување од просекот. На еден филозофско-метафизичен план хибрисот би можел да се доближи до една своевидна фаустовска жед по досегање на Апсолутното, но и до придружбата на таа жед – свесна за казната што демне по нејзиното задоволување…" (Урошевиќ 2001:191)

Значи, во песните на Конески не се работи само за промена на композицијата и на метриката со слободната прозодиска организација на стихот, туку и за целосна модификација на идејно-тематската основа, оддалечување од фолклорната матрица, а со самото тоа уште познначајно оддалечување од историските темели. Споредено со народните песни кои најчесто имаат happy end и победа на македонските херои, крајната порака на поезијата на Конески е длабоко трагична. Изнесените становишта на академик Влада Урошевиќ, меѓу другото, говорат и за привлечноста на самата тема, која пронашла свој одраз и во поетските изблици на овој автор. Во песната „Болен Дојчин" Урошевиќ ги позајмува од фолклорот единствено ликовите, но не и другите карактеристики или поетиката на народната песна. Неговиот Болен Дојчин е насликан како тежок човек на кој не може да му се угоди, нервозен и раздразлив, дури неподнослив, кој, како што иронично вели поетот,: „Размислува како би било добро/ да се разболи за да може на мира да ги чита/ дебелите романи за Црната Арапина." (Урошевиќ 1986:25)

Покрај Конески и Урошевиќ, и дел од творбите на Радован Павловски сведочат за трансмисијата на добропознатите слики и стереотипи од македонскиот фолклор. Иако тој се смета за поет чија поезија е неспоредливо свежа, автентична и метафорички богата, сепак и во неговата поезија можат да се забележат попатни допири со фолклорните пораки, слики и стереотипи. Во песните „О Црна Арапина во поход" и „Троглава песна за триглавата Арапина" го среќаваме истиот стереотипен негативец, но прикажан во помалку надреалистички слики: „Лелек/ ѕвона/ Оф/ какви тешки ѕвона/ Црната Арапина помина/ по белото друмје/ со отворен меч/ Ружите се испарија/ кружејќи над главите/ како лелек/ Оф тој црн меч/ што го расипа времето." И уште повеќе, Црна Арапина овде прераснува во „инкарнација на севкупното метафизичко зло што им се заканува на луѓето, шета по ноќното друмје во придружба на кукавицата што зловесто му кацнува на мечот." (Ѓурчинов:139)

Сведоштва за слични рефлексии среќаваме и кај Петре М. Андреевски, Славко Јаневски, Јован Котевски и Богомил Ѓузел, но и кај некои

од авторите од помладата генерација, како Јовица Тасевски-Етернијан на пример. Неговата песна „Болен Дојчин“ иако не кореспондира директно со фолклорниот мотив, сепак ја употребува симболиката на епитетот „црн“ во неколку варијанти – ударот на црните дамари во неговите вени, победата на дивото црно куче и само во еден стих ја изразува неговата желба да го убие лично Црна Арапина.

Освен во поезијата, овие слики и стереотипи преземени од македонскиот фолклор ги среќаваме и во останатите жанрови на македонската современа литература, во романите „Марко Крале“ на Слободан Мицковиќ[9], драмите „Болен Дојчин“ и „Ангелина“ на Георги Сталев, потоа во „Лепа Ангелина“ на Благоја Ристески – Платнарот[10] и редица други. Во сите нив, како и во анализираните поетски примери, историските тематски структури и карактери се базирани врз фолклорна основа, често и директно цитирана во самите текстови, но истовремено имаме и продолжување на дејството од фолклорните поетски или наративни варијанти, или препрочитување и надградување на мотивите. Притоа, користењето на елементите, симболите, митовите и мотивите од фолклорниот материјал се крајно слободни, условни и често мошне сложени, што секако зависи како од индивидуалните својства на одделните творци, така и од посебните барања на нивните лични поетики. (Ѓурчинов:140) А, ако на крај се запрашаме дали овие историски ликови доаѓаат до новите генерации на 21-иот век преку историјата, фолклорот или литературата, наместо одговор, со ризик да бидеме сфатени несериозно, сепак ќе понудиме алузија на луцидните ликови од К-15[11] : „Крали Марко е пиво!“

Пред самиот крај, уште една напомена. Имено, додека во целиот погоре изнесен текст се обидувавме да покажеме дека токму фолклорот е оној преку кој историјата полесно кореспондира со современото литературно творештво, овде ќе изнесеме и еден контрааргумент, всушност пример на сосема спротивна ситуација. Станува збор за мегапопуларниот историски лик на Александар (Велики) Македонски, кој е посебно интересен токму во однос на разгледуваната релација историја-фолклор-литература. Притоа, веднаш ќе се оградиме од заземање став по отворените прашања од историјата, не сакајќи воопшто да навлегуваме во дебати како оние присутни во нашето секојдневие во кое од една страна имаме нихилистички однос кон историјата на античка Македонија, присутен во нашата јавност со децении наназад под влијание на славистичката теорија за заедничкото

[9] Повеќе види кај Лорета Георгиевска-Јаковлева во...

[10] Повеќе види кај Мишел Павловски „Театарот и митот“, Скопје: Ми-Ан, 2004

[11] К-15 повеќепати си поигрувааат и со ликовите од нашата историја, за потсетување ги споменуваме скечевите со Гоце Делчев и другите комити, оние со Тито и др.

потекло и блискоста на сите словенски народи, а од друга страна го имаме феноменот на зголемен интерес за овој период и речиси идолатриски однос кон ликот на Александар Македонски. Наместо тоа ќе се задржиме само на фактот, веќе истакнуван во нашата наука која напати го разгледувала овој проблем[12], но ни се чини помалку познат на пошироката јавност, дека „фондот на македонските народни умотворби за Александар Македонски е ограничен... (и) содржи само шест преданија[13] и една песна во две варијанти." (Пенушлиски 1997:36) Односот на овие преданија кон историјата може да има различен степен на коректност при одразувањето на историската стварност, со варијација од сосема коректен однос во некои од преданијата, како на пример оние кои ги обработуваат мотивите за борбите меѓу Александар Македонски и персискиот цар Дариј, преку контаминирање на историјата со универзални фантастични моменти, како во преданијата за барањето на бесмртната вода од страна на Александар Македонски, па сè до неретките моменти на целосна некомпатибилност со историската вистина, како во преданијата за неговите борби со Турците. Всушност, тука имаме епски анахронизам т.е „пренесување на неговиот живот од еден временски период во друг. Временски судбоносен за македонскиот народ. Поаѓајќи од овој факт, оваа појава ја сфаќаме како разбирлива, закономерна и оправдана, имајќи го предвид познатиот момент во фолклорот: во зависност од дадената историска ситуација познати јунаци од минатото коишто живееле и дејствувале на дадениот простор да бидат адаптирани во актуелниот временски период... иако тоа не е директно прикажано, се среќаваме со познатото верување дека историските лица, коишто играле важна улога во животот на народот не умираат, туку продолжуваат да живеат..." (Вражиновски 1992:27) Ова секако отвора нови прашања пред нашата наука, како на пример зошто бројот на ваквите фолклорни творби е толку мал, и обратно, зошто денес се зголемува бројот на современи творби на оваа тема, меѓу кои ќе ги споменеме романот „Александар и смртта" на Слободан Мицковиќ и романот за деца и младинци „Домот на Александар" на Митко Манцуков. Само за илустрација накусо ќе потсетиме на она што Александар Прокопиев го потенцираше во однос на романот на Мицковиќ во „Постмодерен Вавилон". Имено, прифаќајќи ја поделбата на Еуген

---

[12] Танас Вражиновски, Ликот на Александар Македонски во македонската народна поезија, во *Македонски историски преданија*, Скопје: Матица македонска, 1992, 15-33; Кирил Пенушлиски, Александар Велики (Македонски) во македонскиот фолклор, во *Митот и фолклорот – разглед на мотиви*, Скопје: Зумпрес, 1996, 35-72; Вера Антиќ, Романот за Александар Велики и фолклорот, во „Од средновековната книжевност", Скопје, 1976, 157-161 и др.

[13] „Цар Александар" објавено во Зборникот на браќата Миладиновци, „Александар Македонски ја изумил војната" забележано од Кузман Шапкарев и четири преданија забележани од Танас Вражиновски, објавени во „Македонски народни преданија", Подготвил Танас Вражиновски, Скопје, 1986

Н. Борза за три нивоа во толкувањето на Александровата личност: митолошко-романтичарски, историски и човечки, Прокопиев истакна дека во „Александридите“ и во фолклорот е доминантен првиот тип, додека во „Александар и смртта“ е засилен човечкиот аспект во согледувањето на историјата. Истовремено, неодминливо е дека Мицковиќ во своето дело ја претпоставува документарната историска заднина, што придонесува тој да може да се прифати и како интертекстуална градба... (Прокопиев: 85-91)

Секако дека разгледуваниот проблем заслужува посебна студија која не беше наш предизвик во оваа прилика, туку единствено сакавме со уште еден пример да ја потврдиме елаборираната теза дека насловната тријада историја-фолклор-литература крие исклучително комплексен однос, за кој треба уште многу да се размислува.

Литература

1. **Вражиновски, Т.**, *Илинденски прозен револуционерен фолклор*, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 1981
2. **Вражиновски, Т.**, *Македонски историски преданија,* Скопје: Матица македонска, 1992
3. **Вражиновски, Т.**, *За националниот карактер на Македонците,* Скопје: Матица македонска, 1997
4. **Ѓурчинов, М.**, *Пред прагот на иднината*, Скопје: Македонска книга, 1991
5. **Pomaki, H.**, *The War between Us and the Other,* – Folklore in the Processes of Community Identification, Etnologicke studie 1, Bratislava, 1994
6. **Конески, Б.**, *Светот на песната и легендата*, Есеи и прилози, Скопје: Гоце Делчев, 1993
7. **Krekovicova, E.**, Preface – *Folklore in the Identification Process of Society*, Etnologicke studie 1, Bratislava, 1994
8. **Момировска, Н.**, *Изворното и креативната надградба во поетиката на Блаже Конески, – Придонесот на Блаже Конески за македонската култура*, Меѓународен научен собир, 17 и 18 декември 1998 година, Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, 1999, стр. 239-242
9. *Нова и современа македонска поезија.* Приредил Раде Силјан, Скопје: Матица македонска, 1996
10. *Марко Крале – легенда и стварност.* Приредил Кирил Пенушлиски, Скопје: Мисла, 1983
11. **Пенушлиски, К.**, *Митот и фолклорот – разглед на мотиви*, Скопје: Зумпрес, 1996
12. **Пенушлиски, К.**, *Македонски фолклор – Историски преглед*, Скопје: Матица македонска, 1999

13. **Пенушлиски, К.**, *Македонски фолклор – Студии и прилози*, Скопје: Матица македонска, 2003

14. *Песна зад песните – Антологија на современата македонска поезија.* Избор, вовед и белешки: Венко Андоновски, Прилеп: Стремеж, 1997

15. **Прокопиев, А.**, *Постмодерен Вавилон,* Скопје:Институт за македонска литература, 2000

16. *Stereotypes and Prejudice, Key Readings in Social Psychology*, Edited by Charles Stangor, USA: Taylor and Francis, 2000

17. *Stereotypes and Stereotyping.* Edited by C. Neil Macrae, Charles Stangord, Miles Hewstone, New York, London: The Guilford Press, 1996

18. **Taylor, D., Aboud, F.**, *Ethnic Stereotypes: Is the Concept Really Necessary?* – Canadian Psychologist, Psychologie Canadienne, Oct.1973, Vol.14, No.4

19. **Урошевиќ, В.**, *Исправен пред походот на злото* (Кон поезијата на Блаже Конески). – Астролаб, Скопје: МАНУ, 2001

20. **Урошевиќ, В**, *Химнополис*, Скопје: Македонска книга, 1986

21. **Ќулафкова, К.**, *Интертекстот во песните од циклусот Марко Крале од Блаже Конески. – Придонесот на Блаже Конески за македонската култура*, Меѓународен научен собир, 17 и 18 декември 1998 година, Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, 1999, стр. 243-250

Снежана С. Башчаревић

ЖИВКО ЧИНГО И БРАНКО ЋОПИЋ – ЈЕДНА МОГУЋА ПАРАЛЕЛА

(Аспект медијатора у ***Сребрним снеговима*** *и* ***Баште сљезове боје****)*

1.

Књижевно уметничко дело је јединство текста и контекста.[1] Да би се један такав артефакт разумео, неопходно је тумачење текста. Скупови чињеница које одређују његову природу јесу *медији*.[2] Отварање питања медијације значи отварање питања посредовања, тј. посредника. Израз медијација омогућује да се поводом тумачења текста говори о два медија: унутрашњем и спољашњем: о медијуму који се остварује у тексту или путем текста и о медијуму који чини основ контекста. Откривајући унутрашњи медиј, на основу чињеница, откривамо скуп посредовања и посредника у којима је текст настао или у којима може да обитава. Чинилац који преко текста комуницира с писцем и читаоцем у модерној лингвистици и теорији комуникације назива се *медијатор*. У Бахтиновој дијалошкој концепцији, он се назива и *сабеседник*.[3] Начин догађања дела који зависи превасходно од тога чиниоца биће приказан кроз модус дечака/наратора[4] у *Сребрним снеговима* Живка Чинга и *Баште сљезове боје* Бранка Ћопића. Указаће се да дечак/наратор није пасиван медиј, већ равноправан партнер писцу који обликује истине о рату и детињству.

2.

Предмет интерпретације су, дакле, 1) роман *Сребрни снегови* Живка Чинга и 2) збирка приповедака *Башта сљезове боје* Бранка Ћопића. Кроз перспективу једног проблема (аспект медијатора) врши се компаративна анализа.

---

[1] П. Милосављевић, *Теорија белетристике*, „Просвета", Ниш, 1993, 189.

[2] Латинска реч медијација (mediatio) значи „посредовање", „посредништво", а реч медиј (medium) има више значења. У новије време у литератури се све чешће среће реч медијатор, која је по пореклу француска (mediateur) а чије је значење – „посредник". Уметност уопште тешко може да се објасни без појмова медијума (medija), медијатора и поступка медијације.

[3] М. Бахтин, *О роману*, „Просвета", Београд, 1989, 102.

[4] Лик који излаже радњу у целини (приповедање у првом лицу, приповедање у трећем лицу, становиште) – глас који повремено објашњава и тумачи смисао збивања у неком делу, те на тај начин одређује перспективу у којој нам се догађаји представљају. (*Речник књижевних термина*, „Романов", Бања Лука, 2001, 648.

Чинго и Ћопић припадају реду књижевних стваралаца чије дело има динамичан ток догађаја. Најбитнију карактеристику Чинговог талента представља приповедачка способност, али се она подједнако исказује и у романима. То показује и композиција романа *Сребрни снегови*.[5] Многа поглавља су тако написана и укомпонована у целину да би могла стајати и самостално. Приповетке Б. Ћопића на основу међусобне повезаности света детињства и ратне тематике могу се с подједнако права прогласити парцијалним поглављима једног романа. Оба писца у приповеткама и романима обрађују теме о животу на селу у послератном периоду.

Ж. Чинго пише крајње једноставно, у духу народног казивања. Његову стваралачку природу карактерише наративност, што уочавамо у роману *Сребрни снегови*, где свако поглавље садржи по једну микротему, експлицитно дату као нараторов говор. Роман је испричан у првом лицу, у форми сећања сеоског ђака, с одређене временске дистанце:

„Отада је прошло већ много година, да не претерамо, можда хиљаду, пет хиљада. Али као да је то било данас, кад је Ген дошла к нама у Скутаско. Све ми је, ево, пред очима. Само то, јер се ова прича дешава у време кад сам ја био још сасвим прост; прост и неук.“[6]

Дечак/наратор показује способност да сажме збивања, да их саопшти на уском простору и тежњу да изнесе своје виђење света. Питање фабуле, ће надаље, у роману бити у тесној вези са питањем функције света детињства и народноослободилачке борбе. Исти елементи чине аутентичну унутрашњу перспективу дечака/наратора и у збирци приповедака *Башта сљезове боје* Бранка Ћопића:

„У јабучару, у хладовитој сјенци жандармеријске станице, сједи уврх стола бркати командир Мунижаба, родом из Лике, а с обје стране уоквирују га његови потчињени. Здесна је шкорави каплар Јово, а слијева помоћни жандар, Ђурајица Рашула.

Пред њима је ракија, бокал с водом и отворена школска свеска. Сва тројица забринуто буље у тај чисти квадрат хартије као да ће отуд сваког трена искочити враг ко зна какав преступник, можда чак и сам комуниста, далеко му лијепа кућа.

Посао који треба обавити није ни лак ни обичан: ваља им спјевати пјесму. Пјесма и жандари, хех!“[7]

У наведеним пасусима медијатор нас упознаје са личностима које сведоче о догађајима из народноослободилачке борбе. На тај начин предодређује се идејна пројекција рата и револуције и битна сазнања о човеку у њима. Ж. Чинго и Б. Ћопић предност дају духу приповедања.

---

[5] *Сребрни снегови* (1966) је дело које у тематском погледу представља особени спој традиционалног и савременог прозног текста и круну пишчевог стваралачког рада. Од 26 поглавља овог романа за децу многа од њих су написана тако да би могла стајати самостално. Роман је показао пишчево познавање дечје психологије, али је намењен и одраслима.

[6] Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, „Народна књига“, Београд, 1973, 7.

[7] Б. Ћопић, *Башта сљезове боје*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, 99.

Лик медијатора опредмећен је кроз нарацију. Он постаје сведок. У *Сребрним снеговима* и *Башти сљезове боје* створен је аспект који одређује перспективу упоређивања прошлости са садашњошћу, при чему прошлост непрестано добија на вредности. Дечак/наратор није ауторитативан хроничар догађаја везаних за пишчев родни крај у преломним тренуцима његове новије историје. Он је судеоник у радњи, што значи да исказује и тумачи догађаје из личне перспективе.

Сачувавши лични и исповедни тон дечак/наратор се не одриче привилегије комуникације с другим. Ову тврдњу поткрепљујемо примером из *Баште сљезове боје*:

„Дан-два касније ето ти пред нашу кућу жандарма. Водили су истрагу па се нешто, уз пут, сјетише мене.

– А гдје вам је оно момче које је Дрмогаћу водило по селу?

Кад ме изведоше пред наредника, он зачуђено подиже обрве, очекивао је ваљда, много старијег дјечака, а онда се намршти и строго упита:

– Име и презиме?

– Бранко Ћопић.

– Аха,? – гракну он као да је чуо богзна какву страхоту.“[8]

У овом облику комуникације нема херметичког издвајања. Зависно од тога на шта је медијатор желео да стави већи нагласак-монологичност или дијалогичност исказа – његов аспект је могао добити у тексту различите функције. Могао се концентрисати на интимну (монолошку) исповест или на дијалошки карактер и тада уводити драмске црте у прозу као у *Сребрним снеговима*:

„ (...) а колико ти је сада година, Клименте?

– Не знам колико ми је година Ген, рекох, људи смо, срамота је да те слажем, само ти могу рећи отприлике, према времену у којем сам рођен, Ген...

– А када је било то време? – упита Ген.

– Давно, Ген, за време кризе, у бившој, у оном проклетом, мутном времену, нешто мало пре рета... Ех, Ген! Гадног, гадног проклетог рата, праве але! Узме тај рат човека, смрви га , узме другог, трећег, аждаја права, бестрага му глава! Ех, тај проклети рат, неки проклет био!“[9]

Вођењем нарације у првом лицу посредством медијатора код Чинга и Ћопића постигнут је акт личне исповести и презентације субјективне тачке гледишта. Оба аутора одабрала су овај медијум за естетске сврхе, тако да читаоц у његовом аспекту посматрања и систему нарације препознаје угао посматрања и начин израза као свој, „читљив“, њему одговарајући.

---

[8] Б. Ћопић, *Башта сљезове боје*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, 92.

[9] Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, „Народна књига“, Београд, 1973, 51.

Уметничким обликовањем догађаја из послератне свакидашњице медијатор у *Сребрним снеговима* гради препознатљиви магијски реализам, којим сугерише везе и односе човека са стварношћу:

„Из метака би стриц извадио барут, сео поред ватрице, зими ионако нема друга посла, узео би мали чекић и куц, куц, одвајао би зрно од чауре а барут би затим истресао у грнац, напунио би барутом неколико грнаца, сакрио их негде на сувом, у поткровљу тамо где се држе прасеће кожице, ракија и остала богатства, која морају бити подаље од дечијих очију.“[10]

Истанчано осећање за истину о рату изражено је низом описа и код Б. Ћопића:

„Над градом који се тресе у тутњу битке, кроз перјанице дима већ се пробија руменило предвечерја. Чађаво сунце, преморено и равнодушно, чучи на мрком рубу планине.

– Залази већ једном, цицвару ти љубим! – моле га и куну љути Крајишници, потамнели од неспавања, прашине и сваког другог ђавола који им, ево већ други дан, непрекидно јаше за вратом. Кад зађе сунце, све им се чини, и град ће коначно клонути и престати с отпором.“[11]

Чинго и Ћопић у својим делима истовремено теже ка стварном представљању догађаја, али и за њиховом сликом у доживљају медијатора. Значи, догађаји подлежу узрочно-последичном току, субјективној визији дечака/наратора и оном што се, због евокације догађаја и ситуације ликова, може назвати лирском експресијом постојања. Оба писца су дала један нов индивидуум или тип јунака који је између типа који осећа и чини лирску раван текста и оног који казује и чини епски ток радње. Медијатор тежи да систем нарације буде конкретан и позитиван. Његов суштински аспект у наведеним примерима био је да систем доживљаја уреди на основу стварне слике света.

3.

Дечак/наратор у *Сребрним снеговима* и *Башти сљезове боје* је своју слику света створио на темељу најдубљег јединства са детињством и револуцијом. У основи стваралачког дара оба аутора је сентименталан приповедач. По снажном осећању рата и детињства Чинго и Ћопић су јединствени писци. Закључујемо да је компарација између Ж. Чинга и Б. Ћопића била могућа, јер је у делу оба писца предност дата духу приповедања. Лик медијатора опредмећен је кроз нарацију. Он је пишчева творевина, чија прича заузима цео роман. Као судеоник у радњи исказује и тумачи стварне догађаје из аутентичне унутрашње перспективе коју чине мотиви рата, револуције, детињства и завичаја.

---

[10] Исто, 158.

[11] Б. Ћопић, *Башта сљезове боје*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, 134.

Литература

1. **Барт, Ролан**, *Књижевност, митологија, семиологија*, „Нолит“, Београд, 1979.
2. **Бергедер, Оливије**, *Симболика*, „Књижевна заједница Новог Сада“, Нови Сад, 1988.
3. **Ђурчинов, Милан**, *Нова македонска књижевност*, Нолит, Београд, 1988.
4. **Еко, Умберто**, *Симбол*, „Народна књига“/„Алфа“, Београд, 1991. 5.Јеврић, Милорад, *Македонски роман о рату и револуцији*, Јединство, Приштина, 1989.
6. **Jaus, X. P.**, *Estetika recepcije*,Beograd, 1975.
7. **Јунг**, *Човек и његови симболи*, „Младост“, Загреб. 1973.
8. **Кулишић, Шпиро**, *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ, „Интерпринт“, 1998.
9. **Купер, Џин Кембел**, *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*, „Просвета/Нолит, Београд, 1986.
10. *Македонска књижевност*, Просвета, Београд,1968.
11. **Марино, Адријан**, *Модерно, модернизам, модерност,* Народна књига, Београд, 1997.
12. **Марјановић, Воја**, *Бранко Ћопић* (разговори и сусрети), Београд, 1990.
13. Исти, *Бранко Ћопић у светлу књижевне критике*, Стручна књига, Београд, 1987.
14. **Марковић, Слободан**, *Бранко Ћопић*, Издавачко предузеће „Рад“, Београд, 1966.
15. **Милосављевић, Петар**,*Теорија белетристике*, Просвета, Ниш, 1993.
16. Исти, *Логос и парадигма*, Требник, Београд, 2000.
17. **Палавестра Предраг**, *Уметност и симболичке форме*, Веселин Маслеша, 1989.

18. *Речник књижевних термина,* Романов, Бања Лука, 2001.
19. **Рот, Никола**, *Знакови и значења*, „Нолит“, Београд, 1982.
20. *Свеска симбола*, приредио, Бора Ђоковић, Београд, 1980.
21. **Ћопић, Бранко**, *Башта сљезове* боје, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.
22. **Ченгић, Ернест**, *Ћопићев хумор и збиља 1-2*, „Глобус“, Загреб, 1987.
23. **Чинго, Живко**, *Сребрни снегови*, Народна књига; Београд, 1973.
24. **Чукић, Зоран**, *Оазе,* Никшић,1986.
25. **Chevalier Jean / Gheerbrant, Alain**, Rječnik simbola, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983.

Часописи:

1. *Израз*, бр.2, Свјетлост, Сарајево, 1974.
2. *Књижевна историја: часпоис за науку о књижевности*, бр. 119, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2003.
3. *Освит,* бр.21,год.7, Лесковац,1998.

Весна Мојсова-Чепишевска

СКОПЈЕ – ИМПЛИЦИРАНА СЕМИОТИКА НА СРЕДИШТЕТО

Поттикот за овој текст лежи во најновата книга на Томислав Османли *Приказни од Скопје* (Скопје: *Култура*, 2005) и особено во нејзиниот поднаслов: *за пеперутките, облаците, насмевките и борите на Градот*, како и во описот што Елизабета Шелева го дава за една, како што вели таа, *ретко убава разгледница, со панорама од старата скопска чаршија*[1]. Имено преку нејзиниот текст, пред нас се открива една најсекојдневна слика на *полукружна засводеност на влезната порта, зад која впечатливо синее еден пркосен небесен отсечок, дополнет со бујното зеленило на бршленот*, зад која, вели Шелева, *се отвора типичната панорама на една, вообичаено примамлива, медитеранска глетка*. Но, ефектот на ова опишување на замрзнатиот момент со помош на фотографскиот апарат се доживува во вистинско светло дури кога таа ќе заклучи дека *овој впечаток само ја потврдува медитеранската носталгија*, зашто пред нас е *безнадежно суво-земното Скопје* или зашто *под непорекливото влијание на летната жега одново проработел копнежот по морето (водата)*. Можеби зашто, како што вели Урошевиќ, *пронаоѓањето на ситните, одвај забележливи знаци на влијанието на морето во пределот ... понекогаш е повозбудливо од излегувањето на самиот брег*[2].

Томислав Османли е фасциниран од градот, но не од машинизираниот град, туку од обичното градско секојдневие кое му го открива ***чудесното*** во смисла и на онаа бодлеровска или аполинерова потрага по новото и непознатото, и не од кој било град, туку од неговиот и единствен град на едно детство. *Приказни од Скопје* се всушност сведоштво за една стварност во која соништата со ништо не се јасно разграничени и одвоени од самото јаве. Овие приказни нудат една многу

---

[1] Елизабета Шелева. „Медитеранот – хибриден концепт и заводлива семиотика на средиштето" во *Спектар*. – Скопје: 2004, год.22, број 43-44, 91-97.

[2] Влада Урошевиќ. „Привлечната моќ на Медитеранот" во *Македонската литература и култура во контекстот на медитеранската културна сфера*. – Скопје: *МАНУ*, 1998, 231-236.

страсно доживеана книжевна карта на Скопје, на она Скопје на неговото рано детство, непосредно пред земјотресот, но и Скопје на неговото момчештво. Пред нас заживуваат бавчите на „Кермес" и разгргорената дебармаалска „Идадија", тој жив споменик на кафеанската култура на Скопје, стивнатиот „Пелистер", кафаеанските „мињони" отворени на Кејот „13 Ноември", оживуваат и некогашната продавница „Громби", веќе непостојната црква Св. Константин и Елена, преостанатиот оџак на „Конзерваекспорт", *кој може да биде тревожечко потсетување за тоа како еден жив град оттиде во чад и испари како никогаш да го немало* (*ПС*, 129), но и заскокоткува мирисниот таан на липите, тој скопски кантарион.

Како му успеа на Османли да го направи Скопје средиште на светот? Или, како средиштето на светот го помести и го смести токму во Скопје? Како сувоземното Скопје воспоставува врски со далечното море, како тоа Скопје создаде и остава траги на некаква нејасна, но упорна желба одредени слики да се поврзат со медитеранизмот? Тоа се прашањата кои провоцираат од овие *Приказни од Скопје*.

Центарот, особено во последно време, е престижна категорија, па во тој конктекст и борбата за центарот станува премногу актуелна, зашто таа прераснува во борба за престиж, за статусен карактер, за статусни предиспозиции[3]. Затоа понекогаш е доволно само *морето да се насети некаде во заднината на пределот, како можност, како невидливо но моќно тајно средиште*, вели Урошевиќ (Ibid. 231). Фантазијата на Османли е дива, слободна, на места дури се движи кон автоматизам, како на пример во водените приказни кои се случуваат за време на големата поплава на Градот од 1962 година: ... *во себе, секој од нас си врти некоја своја приказна, измокрена од штотуку поминатата поплава, без друго сите различни, а сепак сите во нешто слични. ... во мојата немаше „евакуации" и спасувања, туку спротивно, едно длабоко нуркање, едно ново и радосно подводно и натстварно видување, едно топло предавање на бистро-сините води што така чудесно го преплавија мојот детски град...* (*ПС*, 43). Во реалните сцени водата е застрашувачка, уништувачка:

...поплавата беше додраматизирана и наскоро во очите на Градот, доби контури речиси на нов старозавет Потоп. (*ПС*, 33);

...се ширеше глас, дека плоштадот и улицата „Маршал Тито" се претворени во едно длабоко езеро... (*ПС*, 33);

---

[3] Шелева вели дека ако денес им се обратиме на политиколозите и од нив бараме одговор на прашањето дали и како се поместува средиштетот на светот, тие ќе укажат дека тоа е евидентно преку фактот дека наспроти традиционално привилегираниот медитеранизам, од 16 век па наваму, центарот на светот сè повеќе се поместува во прилог на атлантизмот, како нововоспоставен приоритет (центар) на светска моќ. (Ibid. 92)

Скопје, велеа тогаш, е претворено во едно големо разлеано вардарско езеро. (*ПС*, 34);.

но во светот на детото таа е разиграна, освежувачка, возбудлива, на моменти страотна, на моменти предизвикувачка:

Уплашен, видов дека ми нема друго и дека ќе морам да се нурнам во водата што и онака продолжи да расте. Зедов здив, ги затворив очите и се вбрцнав во жолтеникавата вода, а кога по некое време ги отворив очите, видов како водата се бистри и посинува, потсетувајќи ме на онаа од неодамнешното летување во Охрид. (*ПС*, 36)

Морето, а со тоа и секоја поголема вода, има значење на архетипски мотив или поточно има значење на сон за ослободената креативност и спиритуална енергија. Затоа и таа надојдена вода се трансформира во една голема, спокојна, светла водена површина која на авторот му прилега како нашето Охридско Езеро, кое и по многу нешта му припаѓа на медитеранскиот духовен и културен ареал. Со тоа кај него исчезнува и она познато чувство за балканскиот фатум, она чувство дека живееме во стеснет, затворен, полузаспан, со високи планински венци, заграден простор. Значи, исчезнува чувството на инфериорност, поради припадноста кон една духовна провинција. Нему, како впрочем и на голем број македонски автори, токму Медитеранот му ја овозможува посакуваната компензација и неопходната рехабилитација од провинцијалната тегобност на Балканот.

Така, Томислав Османли, промовира едно виртуелно море во своите *Приказни од Скопје*. Истакнатиот проучувач на Медитеранот Предраг Матвеевиќ прави разлика меѓу географската (акватична, дескриптивна), од една, и контекстуалната (ментална, нормативна) парадигматика на Медитеранот, од друга страна, која, еве, во случајот на Османли постојано се преплетува: *А, облаците, како бели, леки, нестварни кораби ма мечтите расловени по небеската шир, продолжуваа да си ја менуваат формата* (*СП*, 133). Нашите автори со толкава страст ѝ приоѓаат и ја прифаќаат како свој израз оваа категорија, зашто во рамките на овој поим се одигрува едно постојано и драматично имаголошко преплетување на повеќеслојни реалности и повеќекратни симболи. Уште повеќе, Медитеранот станува релевантен и за самиот процес на градење на автоимаголошката претстава на Македонецот: откривајќи го токму во Медитеранот својот „роден крај", својата „изгубена татковина" (Шелева. Ibid. 94).

Медитеранот, етиолошки е центар на светот. Но тој ја овозможува истовремено и херменевтиката на центарот и херменевтиката на маргината. Медитеранот, типолошки се поистоветува со патувањето, прогонството, паганството, номадството, па дури и со егзотиката. Тој е своевиден геопоетички симбол и особено хронотоп на страста и врелината. Токму таквиот Медитеран се препознава и во *Приказни од Скопје*:

Рано лѣте, кога водостојот на Вардар опаѓа и среде водите на реката се појавуваат мали островца што брзо зазеленуваат од дивите тревки, скопскиот кеј замирисува на липа. И, како што Градот сè подлабоко станува во летото, така мирисот на липата станува сè посилен, лепејќи се по вжештените улици, тротоари, летните маички на минувачите, по усвитените градски автобуси ... (*ПС*, 17)

Притоа, тој се препознава овде како типолошка аналогија од климатски вид. Значи, Медитеранот е активиран *како тактилно даден и непосредно досеглив хронотоп* (Шелева. Ibid. 93). Во тој контекст и она Скопје ситуирано во топло поднебје, озрачено и обележано со присуството на сонцето кое пржи, со бујната вегетација, со изразените мириси, особено кога Османли вели:

...нитту еден знак не го навестува подобро летото, од миризбата на липата во Скопје отворајќи го најбезгрижниот период во годината, кога зоврива казанот меѓу Водно и скопското црногорие разладуван единствено од потсекнатите води на реката и од вардарски развигор што ја подраздвижува омарнината. (*ПС*, 18)

Но, Медитеранот се ситуира и во областа на имагологијата поточно во културално обусловените претстави во менталитетот на луѓето кои создаваат одредени слики за други простори, култури, литератури, книжевни ликови и постапки. Ова Османли особено го доловува преку сликата на скопскиот пазар:

Живее, разгргорен, а сепак спокоен и човечки едноставен – неизменет, измешан и буен, национален, балкански, ориентален, колку и интернационален – во раскошот на есенскиот берикет: во зрелиот килибар на грозјето, во ориенталната боја на алпиперот, во медитеранската топлина на портокалот, во румената, непредвидлива јадрост на јабучарот, во акварелните прелевања на јаболката, во сончевината на делишесот, во есенската сочност на морковот, во шарската белина на гравчето, во бисерниот отсјај на оризот, во винската боја на цвеклото, во лакираниот сјај на црниот патлиџан, во сувата лутина на буковецот, во зеленолисната свежина на магдоносот, во пријатниот мирис на целерот, во опојот на мајчината душица, во благородноста на пазарскиот муабет, во топлината на вриежот, во бујното враќање на минатото... (*ПС*, 235)

Пзарот беше царството на мајка ми. Нејзината радост и смисла во делникот. (*ПС*, 235)

О, колку се досадував кога одевме на пазар. Онолку колку што таа во него уживаше. Радувајќи се кога ќе одбере добар пазарлак меѓу постојано богатата понуда на емишот и зарзаватот. (*ПС*, 236)

Томислав Османли во своето прозно исцртување на стварноста, никогаш не го става акцентот на развојот на самата приказна, туку пред

сè на доловувањето на една специфична атмосфера како што е онаа сред капачките од Пошта-бања, во која се случува првата средба на авторот-дете со голото женско тело: *Веќе заборавам зошто сум влезен во амамот, та љубопитно разгледувам по тие бујни тела, по белите боски, по зарумените бедра низ кои се истура водата, и веќе не слушам ништо, само гледам некои слики во маглата и ја вдивам пријатната топлина на бањата во која се забелуваат женски тела, сè додека не ме сепна еден глас што ја нарушува топлината на глетката и ме натерува да видам жена, свесна за својата голост, токму со моето присуство, детско и невино, но за прв пат загледано во непознатите тела на жените што го изведуваат својот исконски, стар ритуал* (*ПС*, 29-30).

Овде особено се препознава *Левантот*, источниот Медитеран како специфична потцелост во која доаѓа до израз хибридниот спој на византиската традиција со ориенталните елементи.

Медитеранското поднебје го карактеризираат повеќе митови, меѓу кои особено се издвојуваат како посебно значајни и универзални по својот карактер политичкиот мит за втемелување на Градот (искажан во *Енеида*) и еротскиот мит за потрага или прогонство (олицетворен преку *Одисеја*). Преку свои митови, Османли ги оживува споменатите и на тој начин Скопје го издига до митски град.

Катерина Петровска-Кузманова

ДОПИРНИТЕ ТОЧКИ МЕЃУ ФОЛКЛОРОТ И ТЕАТАРОТ

Дефиницијата на еден објект што е полиморфен како што е театарот, не може да биде изведена единствено од историјата, туку и од културниот и лингвистичкиот процес, бидејќи во себе содржи голем број импровизации. Изделувањето на минимални дефиниции за неговите три компоненти: видот на текстот, местото каде што се изведува во определено време и дејството кое се развива го отвора прашањето: Дали тие имаат минимум ексклузувни својства кои го прават можно постулирањето на театарската специфика? Понекогаш тоа е упорна сличност со не многу чист идентитет и генерички забелешки. Со други зборови, нешто може да се смета за театрално, но генерално еволуциската забелешка е компромисна. Од историска гледна точка театарот се дефинира исто така во согласност со таа дистинкција: застарена како и разликувањето на (видот, местото и функцијата) во разбирањето. Спецификата на театарскиот текст – и истражувањето на видот кој – не се наоѓа надвор од различните приближувања. Спротивно на модерната поезија (со нефигуративна природа), новелите и театарската приказна (фабулата или описот во согласност со друга терминологиија и карактерите). Но, како и секој вид тие не го менуваат самиот метод. Накратко, новелата ќе биде резервирана за описот и нарацијата, додека театарот е генератор на акцијата (присуството), дијалозите и автономијата (карактерите) што аспирира на мимезисот. Но, во практиката оваа линија не е чиста. Во расказите постојат дијалози, во театарот раскажување. Сцената може да биде субјективна и/или фокусирана. Театарското место имплицира неколку размислувања за локацијата во социјалниот простор, постоечката или адаптирана зграда, соба-сцена. Понекогаш историјата што ни ги дава овие опции е еволуирачка, движечка, и тоа е еволуција мутатис – мутандис која смета дека сè може да биде театрализирано. Со други зборови, специфичноста помалку се наоѓа во единствениот избор, отколку во алтернативата: или во нејзината инверзија. Наративноста ја населува и животинската и човечката метаморфоза – рептилите, птиците, рибите, луѓето, камењата. Зборо-

вите се еден вид слоеви кои преку теориското просветлување, ги восприемаме како алтернативен поглед на културата, природата и историјата.

Прашањето за допирните точки меѓу фолклорот и театарот неминовно нѐ упатува на Аристотел и неговата „Поетика". Во врска со ова дело треба да кажеме дека поделбата на родовите на епос, лирика и драма, во фолклорот целосно е позајмена од него и сосема се совпаѓа со литературната терминологија. Во епохата на Аристотел разбирањето на фолклорот како појава различна од литературата, сѐ уште не било присутно. Заради тоа во „Поетиката" театарот се разгледува како синкретичка уметност која има зборовно-музички карактер, бидејќи античките драми се пееле и се исполнувале со музичка придружба, како и епот, а лирските стихови сѐ уште ја немаат добиено својата надворешна поетска форма, туку се пееле и се исполнувале со музика. Терминот театар доаѓа од грчкото (theatron и theomai), а со него денес најпотполно и најцелосно се изразува сложеноста и разновидноста на сценско – драмското творештво. Во основата на овој поим лежи theatron како зграда, место каде што се одигрува одредена претстава или се изведува некое сценско дело. Етимолошки, театарот е „место за гледање". Гледањето бара дистанца, предизвикува фокусирање или дефиниција, охрабрувајќи ја анализата на мислите, темите, нарацијата и сл.. Во западниот театар, зборот „театар" е сроден на зборовите „теорема", „теорија", „теоретичар". Овие поими теоретски може да ги доведеме и во релација со „theorema" спектакл и /или спекулација. Корените на овие зборови можеме да ги доведеме во релација и преку индоевропските корени „Dhen" или „dhem" – „да се глада на". Индоевропскиот корен на Теспис – легендарниот темел на Грчкиот театар е „seki" – да се забележи или да се погледне, со импликлација на пророчка визија и дериватите на зборот „секи" блиски до англиските зборови како: „гледа",„види" и „кажува". Грчкиот театар, а потоа и сите други типови на театар што произлегуваат од него се место за гледање и зборување, затоа забележуваме дека овој тип театар својата стратегија ја гради врз развивање на неговата насоченост кон сверењето. Таа етимологија ја открива цврстата врска меѓу грчкиот театар и европската епистемологија на гледање, која потекнува од грчкиот театар. Аристотел, врз овие постулати, ја темели и својата теорија, во која фундаментално место има гледањето. Подоцна, во латинскиот јазик треминот театар добива поголема семантичка амплитуда. Според семантичката структура терминот може да биде дефиниран: 1. архитектонски, како место каде што се одвива претставата; 2. литерарно, како вид конструиран од кодови и принципи кои информираат за категоријата на текстот и како серија од текстови; 3. тотално што значи секоја активност што ја буди артистичката креација. Архитектонски тоа е

очигледно во градбата на Дионизискиот театар на ридестата страна од Акрополис, целосно отворениот театар на Епидаурус и другите градби. Аристотел ја фаворизира драмата пред театарот, додека актуелното искуство ни кажува дека класичниот грчки театар бил потполн спектакл со игра, песни и рецитирање. Грчкиот театар исто така бил натпреварувачки, Атињаните биле жестоко настроени натпреварувачи. Агонот за нив бил мотор, ресурс и енергија за креацијата на почетниот модел. Според тоа, живото срце на грчката трагедија не била сплетката како таква, туку агонот како особен вид нарација. Театарот се игра во огромен број различни култури: во земјоделските култури, или во таканаречените примитивни култури, кои се базирани на лов и риболов, во софистицираните древни цивилизации од средниот и далечниот Исток, како и тие на Персија, Турција, Индија, Малезија, Кина и во целата западна култура. Секаде каде што има култура, постојат и форми на театар. Истражувањата вршени во други, непознати култури постојано потврдуваат колку е широко распространет театарот како културен феномен и неговиот висок профил предизвикува голем број различни обиди за негово интерпретирање. Постоењето на театарот беше објаснето, на пр. антрополошки, психолошки и социолошки. Гледано од позицијата на културолошката наука, на прв поглед изгледа како театарот да е еден од многуте културни системи[1].

Во своите размислувања за поимот театар, Брук вели: „Од животна важност е да се направи јасна разлика. 'Театарот' е едно нешто, додека 'театрите' тоа е нешто сосема друго. 'Театрите' се згради, зградите не се содржина, не повеќе од коверт кој може да биде писмо. Ние ги одбираме нашите коверти според големината и должината на нашето соопштение. За жал, паралелите се сопнуваат на ова место: лесно е да се фрли коверт во оган, многу потешко е да се отфрли зграда, посебно убава зграда дури и кога инстиктивно чувствуваме дека го одживеала своето време. Потешко е да се отфрлат културните навики запишани во нашите умови, навиките на естетиката, актерските вежби и традиции. Сепак 'театарот' е основна човечка потреба, додека 'театрите' и нивните форми и стилови се само привремени и минливи згради"[2]. Сериозното разидување меѓу традиционалниот пристап кон драмата и оној европскиот нема да се пронајде на линијата на опозицијата меѓу креативниот индивидуализам и заедничката креативност, ниту на ниво на бучавата од публиката – претпоставен степен на учество на публиката – во било која изведба. Тоа полесно ќе се нејде во она што е препознатливо како западен систем на мислење, категоризација на начинот на мислење кое повремено бира одредени аспекти на чове-

[1] Фишер-Лихте, Ерика, „Театарот како културен систем", сп. Блесок бр.21, јуни-јули
[2] Питер Брук, Не постојат тајни, Скрб и утеха, Скопје, 1999,75-76

ковите емоции, феноменолошка опсервација, метафизичка интуиција, па дури и научна дедукција, и ги претвора во одделни митови (или „вистини") кои ги поддржува огромната суперструктура на изведувачки идиоми, аналогии и аналитички модалитети.[3] Освен поимот театар, кој е длабоко навлезен во фолклористиката, мошне фреквентна е и употребата на поимот театралност. Театралноста според Бартовата формула не е никакво „повисоко расположение", туку изворно расположение, една „скриена перцепција" која театарот решително го поврзува со опседнатост и го насочува кон загадочното кое оттаму му ита во пресрет. Очигледно дека својата формула за театралноста Барт ја насочува кон самото битие на театарот, односно настојува своите семиотски истражувања да ги поткрепи со едно подлабоко посматрање. „Дека секој вид на колективниот живот, каков и да е, ги претставува или театрализира своите дејности или улоги кои ги институционализира, дека секое општествено постоење станува драматизирано, во сето тоа нема никаво сомнение; венчавањето, политичката дискусија, судењето, црковниот обред, извршувањето на смртната казна, мачење на еретиците на некој плоштад, семејната слава, предавање на универзитетот – сето тоа се чинови на театрализација."[4]

Една од најзначајните допирни точки меѓу театарот и фолклорот води кон размислувањата дека делото е неговата изведба (performance) според Виктор Тарнер[5]. Зборот performance, потекнува од англиското parafournen, односно подоцнежното parfourmen, што доаѓа од старофранцуското parfournir – par (потполно) и fournir (to furnish-опремува мести) – што значи дека performance не ја содржи во себе нужната структуралистичка импликација за исчитувањето на формите, туку има процесуална смисла на извршување изведба. То perform значи, пред сè, завршување на некој започнат процес, а не извршување на единечно дело или чин. Да се изведува етнографија значи да се прикажат фактите во нивната потполност и богатство на нивното дејство. Неговата скриена подлога, нормите и поттиците не се дело, иако битно го одредуваат сижејното, мотивското, формалното обликување на делото, оставајќи дел од слободниот простор за индивидуалната креативност. Таа скриена подлога одговара на терминот langage во однос кон одделни изведби. Анализата на ниво на контекст, и делумно драматизацијата на текстурата, не е можна без разгледување на самиот комуникациски настан, самата изведба. Тргнувајќи од ова становиште интересно би било да се согледа феноменот на театарот и да се расветли прашањето: Кои се основните црти што го карактеризираат човековото дејству-

[3] Vole Šojnika, „Drama i afrički pogled na svijet", sp. Gest(1/1999), Podgorica str.36-37

[4] Žan Divinjo, „O pozorištu", sp. Kultura, br. 48-49, Beograd, 1980, str. 37

[5] Види: Тарнер Виктор: „Драмски обред / обредна драма Перформативна и рефлексивна антропологија", во Петровска-Кузманова К. ,Театарска антропологија, „О" , Скопје, 2004, 128

вање? Тоа е наследството во комбинација со различни дејства: збор, двострано движење, социјална организација и др.. Составувајќи го почетниот материјал на еден процес, т.е. материјал што се употребува за време на пробите, за да се постигне нова обработка, односно спектакл, тие визуелни секвенци на однесување не се веќе процеси, туку предмети, *материјали*. Средбата меѓу предметната и зборовната претстава претставува, всушност, средба на искажаниот текст со гестовите (вокални и физички), кои го придружуваат нивното изговарање. Преносот се врши со внесувањето на текстот во игрова ситуација што наложува негов пренос од еден систем во друг. Затоа, јазикот е театарски кога најпотполно го изразува поведението на соговорниците.

Истражувајќи ги допирните точки меѓу фолклорот и театарот, Шекнер игрите ги разгледува како „реставрирано" однесување, кое денес совршено може да го примени актерот што работи врз нивната кодификација. За објаснување на сценските изведби тој го воведува поимот „севкупна сценска секвенца". Тој моделот на севкупната седмофазна сценска секвенцва го компарира со Ван Генеповиот модел, кој се однесува на ритуалите на иницијација, при што заклучува дека претставата, како и ритуалите, ги содржи следниве елементи: изделување (separation), период на премин (transition) и вклучување (incoporation). Во фокусот на Шекнеровата изведбена теорија се наоѓа кризата, крахот и судирот, кои не се изразуваат само низ драмската приказна, туку и со телесните движења. Тој се согласува со мислењето на Еуџенио Барба, според кое изведбата се формира така што изведувачите се доведуваат во состојба на изместена рамнотежа само за да ја загубат и да ја воспостават, повторно и повторно. Ритуалниот процес е претстава. Размислувањата на овој начин пред нас отвораат нови прашања од типот: Кога претставата е претстава? Колку долго делот на однесувањето треба да постои пред да може да се изведе во ритуална или естетска смисла? Кога парчињата на однесување од еден контекст се претставени во друг, и дали ќе има некоја разлика, ако во повторното претставување, делот на однесувањето означува нешто потполно различно од она што 'првобитно' означувал? Овие промени на значењето се неизбежни ако контекстот го одредува значењето. Меѓутоа, не е сè така едноставно, затоа што секој, колку и да е мал, дел внесува нешто од своето претходно значење во својот нов контекст. Овој вид 'паметење' е она што ги прават ритуалните и уметничките рекомбинации толку силни. Ако одиме понатаму, се чини дека човековата заедница, како целина, влегува во својата постмодерна фаза, каде што е најзначајно создавање интеркултурни естетики и ритуали. Оваа етнопоетика[6] се одвива на три нивоа на истражување: на панчовечко

[6] Термин на : Jerome Rothenberg види: Ričard Šekner, Ka postmorednom pozorištu, FDU, Beograd, 1992 г.

ниво (Екерман), што може да доведе до потврдата на постоењето на некои видови однесување во Јунговите архетипи; на социокултурното ниво се однесува на различните посебни претстави, она врз што антрополозите и сценските теоретичари се концентрирале сè до сега; на постхуманистичкото, постмодерно ниво во настојувањето за размена на информациите низ повеќе системски канали – како вид на интеркултурната рефлексивност. Сценичноста – или вообичаено, 'претставата' – се наоѓа насекаде во животот, до обичните гестови, до макродрамите. Но, театрабилноста и наративноста се повеќе ограничени. Естетските жанрови – театарот, играта, музиката – ставени во рамките на театарот, ги емитираат намерите на своите творци на публиката. Другите жанрови не се така јасно одбележани – но ова не ги прави ништо помалку сценични. Не постои ниту наративноста, ниту театрабилноста во мозокот. Обуката на изведувачите почнува под нивото на театрабилноста или наративноста; работилниците и пробите често функционираат на овие суптеатрабилните, субнаративните нивоа. Научниците што сакаат да ги објаснат овие процеси не смеат да се ограничат на претставите поставени за публика – дури ниту претставите во секојдневниот живот од Гофман – туку мора да го задржат своето внимание на настаните во мозокот. До кој степен нашиот природен опстанок зависи од тоа како народите 'глумат' не само во смисла на однесувањето туку и во театарска смисла? Навистина, начинот на кој се 'раководи' со кризата – игра, глуми – станува работа од мошне големо значење. Оваа нè враќа на основниот парадокс: човечките битија се способни да примат и да научат однесување така темелно што новото 'претсвесно' однесување совршено се вклопува во процесот на 'спонтаното' дејство. Магнитудата на претставата не ја означува само нејзината големина и траење, туку и нејзиното простирање надвор од културните граници и продирање во најдлабоките сфери на историските, индивидуалните и неуролошките искуства.

На подрачјето на усната народна театрологија, прашањето за тематскиот распон и терминолошки и според содржината, веќе на прв поглед е јасно дека на сценскиот простор и сцената можат да се случуваат одредени настани кои по својата надворешност укажуваат на нивното театролошко значење. Фолклорниот театар се вградува во поимите историја, традиција и автентичност, со цел да се обезбеди признание на културниот капитал. Услов за развој на театралноста во фолклорот е темелено на категориите усност и слушаност, што претпоставува основна конститутивна и обликовно творечка сила со која се надополнува поетската потреба за ликовно обликување, а која може да се согледа на сцената. Велиме најпотполно, бидејќи во сценските настани може да се зборува и да се игра и да се свири и да се глуми на многу начини и со многу изразни можности. Затоа, во рамките на усната

народна литература драматуршко – театарската дејност би била поширока и поразновидна, би заземала поширок простор ако оваа дејност, која спаѓа во редот на изведбените дејности, заради својата комплексност не била подложна на брзо заборавање и на трансформирање. Тематскиот распон на народниот театар е мошне широк, а токму изразноста и изборот на темите, ликовите јазикот, начинот на изразување зборува уверливо во прилог на нејзината изворност и автономност. Специфика на фолклорната изведба е во тоа што таа не може да се толкува синхрониски со иманентен пристап, бидејќи вклучува симболи, ликови и постапки на претходните изведби, менувајќи им го значењето. Секоја изведба е воедно толкување на минатите изведби.

Истражувањето на народните игри (кои во својот дел исто така можат да бидат претставени со различни типови), што се гледа од етнографскиот материјал на различните стадиуми на постоење, т.е. го преведува прашањето во рамките на дијахронијата, ние сме принудени да признаеме дека народните игри се дотеатарска игрова појава и дека соодветно, театарско игривиот јазик настанал пред театарот и постоел долго време до театарот во крајна мерка на таквиот каков што е познат во класичната антика. Синхрониот метод е можен за востановување на театарскиот јазик во сите негови зборовни разновидности, дијахронијата ги прави достапни задачите на неговото толкување, објаснување во процесот на менување на едниот систем во друг и претпоставување на одделните елементи од систем во систем. И тогаш формата на сликата се покажувала постојана, но смислата на неговата содржина се менувала. Ако обредот носи магиска и симболична функција, во дадениот случај остварувањето на илузијата за плодородието ги буди животните сили на природата, понатаму тој добива битово и хумористично толкување. Осмислувањето на древните обредни слики било очигледно, општ процес на историскиот развој на маските кои се покажуваат благодарение на тоа, како центар на животот. Кога општествените драми ќе ги најдат своите „двојници" во уметничките драми и другите жанрови на културната претстава, меѓу нив, може да дојде до доближување, па процесуалната форма на општествените драми е имплицитна на уметничките драми, (дури и низ негација или противречност) реториката на општествените драми – а оттука и формата на аргументите – потекнуваат од културните претстави. Од антрополошка гледна точка, драмата се состои во соочување на социокултурните простори. Новото сфаќање на општеството како процес одбележан со претстави од различни видови, во себе содржи сознание дека жанровите како што се обредот, церемонијата, карневалот, фестивалот, играта, спектаклот, парадата, спортот, можат да прават на различни степени и во различни вербални и невербални кодови низа на испреплетени

метајазици. Групата или заедницата не паѓа едноставно во „занес“ во тие претстави, туку се обидува подобро да се разбере за да се промени. Таа дијалектика меѓу занесот и рефлексивноста е својствена за перформативните жанрови: успешната претстава во секој од тие жанрови ја надминува опозицијата меѓу спонтаните и самосвесните причини на дејството.

Како што забележува Ричард Шекнер, театарот својата специфична генеза ја должи на третата фаза на општествената драма, фаза, која е поправо обид со „општествено драматични настани“ да се даде значење, кое Ричард Шекнер го нарекува „обнова на минатото“. Тетарот навистина е хипертрофија , наголемување на судските и ритуалните процеси, но не е копија на природните причини на општествената драма. Затоа, театарот има понекогаш истражно, судско, дури и казнено значење но и свето, митско нумиозно, па и натприродно значење на религиозниот чин – сè до жртвувањето. Гротовски овој аспект го опшува како „свет актер“ и „sekular sacrum“. Иако на овој предмет му пристапувале од различни становишта, Ричард Шекнер и Виктор Тарнер заеднички доаѓаат до заклучокот дека театарот е значајно средство за меѓукултурен пренос на макотрпно стечените модалитети и искуства. „Можеби никогаш нема да дојде до потполното меѓународно разбирање, но ако ги прикажуваме туѓите општествени драми, обреди и театарски претстави со полна совест за изразитите значења на нивното социокултурно окружување (...) мора да ги вовлече актерите во 'различните начини на видување' и разбирање на стварноста која нашите симболички форми настојуваат засекогаш да ги опфат и изразат.“[7] Но, преку враќање кон изворите и повторно оживување на примитивните јазици се претставува метафизичката потреба од една вечна и општочовечка вистина, без разлика на културните и историските разлики.

[7] Šekner Ričard , Ka postmodernom pozorištu, FDU, Beograd, 1992, str.32

Ранко Младеноски

ЛИКОВИ-РЕФЕРЕНТИ ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ПРОЗА

Тргнувајќи од тројната поделба на семиологијата (семантика, синтакса и прагматика), Филип Амон издвои три типа знаци (референти, деиктици, анафори) со чија помош натаму класифицираше три категории ликови: категорија *ликови-референти*; категорија *ликови-деиктици* и категорија *ликови-анафори*. *Ликовите-деиктици* се признаци за присутноста на авторот во текстот, за присутноста на читателот или, пак, на тие што него го застапуваат. *Ликовите-анафори* се елементи кои упатуваат на претходниот или на последователниот тек на раскажувачката структура (назад или напред во текстот) со што вршат кохезивна функција во дискурсот. За референцијалните знаци Амон вели дека тие упатуваат кон стварноста на надворешниот свет или кон концепт и дека „сите тие даваат известувања за институционализирани сознанија или, пак, за конкретен *научен* (сфатен) предмет"[1], додека за *ликовите-референти* тој наведува дека се тоа „историски ликови (Наполеон III во *Ругон-Макарови*, Ришелје кај А. Дима...), митолошки (Венера, Зевс...), алегориски (љубовникот, суртукот...). Сето тоа упатува на целосно и цврсто значење, имобилизирано од дадена култура, со стереотипизирани улоги, програми и служби, а пак нивната читливост зависи од степенот на учество на читателот во таа култура (тие мора да бидат *научени* и *препознати*). Интегрирани во нешто искажано, тие суштински ќе служат за референцијално 'закотвување', со што се упатуваат кон големиот текст на идеологијата, на клишеата или пак на културата".[2] За нашава тема, се разбира, се важни определбите на Амон за референцијалните знаци и за ликовите-референти, особено за историските ликови-референти на кои и најмногу ќе се задржиме. Токму во таа смисла издвојуваме три синтагматски

---

[1] Филип Амон, За еден семиологиски статус на ликот, во: Теорија на прозата, Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 239.

[2] Исто, стр. 241.

целини од веќе наведените цитати за кои сметаме дека се клучни – *институционализирани сознанија; конкретен научен предмет; степен на учество на читателот (научени и препознати ликови-референти).*

Овие посочувања на Амон ја сигнализираат проблематиката којашто постструктуралистичкиот модел ја постави на прво место, односно го имплицираат прашањето за компетентноста или некомпетентноста на читателот, или совпадливоста т.е. несовпадливоста меѓу културниот код на авторот од една, и културниот код на рецепиентот од друга страна. Станува збор, всушност, за прашањето дали читателот ќе може да ги препознае ликовите-референти како такви во едно книжевно дело, односно дали тој ги научил (*институционализирани сознанија; конкретен научен предмет*) за да може да ги „прочита". Прашањето за несовпадливоста на културниот код на авторот и културниот код на читателот ние веќе сме го елаборирале[3], но овде само ќе потсетиме дека е невозможна целосната совпадливост на овие два културни (социолошки, идеолошки) кодови, што само по себе подразбира и појава на одредени шумови во комуникацијата меѓу авторот и читателот (адресантот и адресатот). Тоа, секако, значи дека читливоста на ликовите-референти во едно книжевно дело ќе зависи, пред сè, од степенот на едукацијата на рецепиентот – ако еден лик-референт не е „научен" од страна на читателот, тој не ќе може да го идентификува ликот како историски или како митолошки, што подразбира нефункционалност на референцијалниот книжевен лик (односно код) во рамките на релацијата автор – читател. Во овие рамки, како фактор за нечитливоста или непрепознавањето на ликовите-референти, Амон ја наведува и временската дистанца меѓу пишувањето и читањето на едно книжевно дело што произведува, како што вели тој, дисторзии при рецепцијата, односно „при читањето на старите текстови во модерна епоха кои произлегуваат од ширењето и од хетерогеноста на публиката, односно од мноштвото културни кодови на референцијата".[4]

Ликовите-референти се, всушност, личности земени од стварноста (или од „живиот живот" како што знаеше да каже Димитар Митрев) на една културно-историска епоха или, пак, ликови (или егзистенти) од еден митолошки комплекс и инволвирани во конкретно книжевно дело со свои функции, односно со свои наративни програми. Во таа смисла, овде се отвора уште едно мошне важно книжевно-теориско прашање – во колкав степен се совпаѓаат (и во колкав степен се разликуваат) историските личности од историската стварност и истите тие поставени како историски ликови во книжевната стварност. Односно, во колкава

[3] Ранко Младеноски, Чекајќи ја егзегезата, во: Чекајќи ја егзегезата, Современост, Скопје, 2005, стр. 13 – 37; или истото во: Современост, година 51, Број 1, Скопје, 2003, стр. 48 – 60.

[4] Филип Амон, За еден семиологиски статус на ликот, цит. дело, стр. 278.

мера е трансформиран историскиот лик-референт во книжевно-творечката лабораторија на еден автор во однос на својот „жив дублер". Би ја понудиле овде констатацијата дека прозните дела кои им припаѓаат на стилските формации реализам и модернизам, во основа, се придржуваат до една автентична трансмисија на историската личност во книжевен лик, додека постмодернистичката постапка врши едно „неверство" во однос на прототипот со негова одредена трансформација преку книжевни фикции. Но, треба да се напомене овде дека дури и најмодерната постмодернистичка прозна структура ги задржува (а и да не сака, мора да ги задржи) основните атрибути на ликовите-референти кои овозможуваат минимум книжевен амбиент за нивната препознатливост како историски личности, трансформирани во книжевни ликови за потребите на писателовите амбиции. Значи, за читливоста на овие ликови неопходни ни се формални показатели понудени од авторот кои, пак, во книжевниот текст ќе фунционираат како препознатливи атрибути (својства, особини, етикети) на ликот-референт.

Зборувајќи за проблемот на (не)совпадливоста меѓу историската личност и книжевниот лик, а анализирајќи ги при тоа романот „Александар и смртта" од Слободан Мицковиќ и расказот „Александар. Аристотел. *Упокоение на Александар Грешни*" од Венко Андоновски (како сегмент од „Фрески и гротески"), Наташа Аврамовска заклучува дека постмодерната перспектива врши „расчеречување на Божествата"[5], алудирајќи притоа на книжевната постапка која подразбира десакрализација на една историска личност каква што е Александар Македонски. Аврамовска, значи, ни нуди два основни информанти за нашата проблематика: прво, постмодернистичката постапка не се придржува до автентична трансмисија на историската личност во книжевен лик; и второ, таа постапка ги поставува историските личности на подруг пиедестал како книжевни ликови. Јасмина Мојсиева-Гушева, пак, откако ќе констатира дека „Во својата суштина, на некој начин, секое книжевно дело содржи историја"[6] и откако ќе потсети дека „раскажувачот често и сосема свесно ги менува историските факти"[7], ќе изврши една невообичаена хипотетична метатеза на релацијата *историја – книжевност* во *книжевност – историја,* покажувајќи дека онолку колку што книжевноста може да биде факција, толку и историјата може да биде фикција: „Историјата се сведува, пред сè, на умешноста со јазикот да се сокрие она со кое човек тешко се помирува, но истовремено и да се открие и истакне она што е погодно во процесот на докажување на спротивното. Со овие свои карактеристики таа е

[5] Наташа Аврамовска, Ex libris, Менора, Скопје, 2000, стр. 230.

[6] Јасмина Мојсиева-Гушева, Изгубениот хуманизам, Магор, Скопје, 2004, стр. 129.

[7] Исто, стр. 132.

блиска до книжевноста. Историчарот и книжевникот меѓусебно ги разменуваат вистините и лагите, првиот со цел да го оживее она што веќе не постои, а вториот за да го направи поверојатно она што никогаш и не постоело. Сè се сведува на моќта на интерпретацијата и јазичкиот израз, кој е ослободен од вистината како задолжителна содржина".[8] На ваков начин Мојсиева-Гушева ја редефинира *историската личност* со синтагмата *историски лик,* одземајќи ѝ го со тоа на историјата фактицитетот како нејзино примарно својство. Според неа, факцијата и фикцијата се својствени и за историјата и за книжевноста.

Ќе можеме ли ние по ваквиот искажан сомнеж во историчноста на историјата да зборуваме за ликовите-референти и за историските личности како за две одделни категории? Да, но само откако ќе ја повикаме на помош Јакобсоновата доминанта – во историјата, сепак, доминанта е факцијата, а во книжевноста, сепак, доминанта е фикцијата. Врз основа на ваквото разграничување ќе може натаму да се врши дистинкција меѓу историската личност во историјата и нејзината манифестација како лик-референт во книжевноста.

Ако го земеме предвид фактот дека семиолозите и наратолозите (меѓу кои и Амон) го дефинираа ликот како знак (семема исполнета со семи коишто се расфрлани на различни места во дискурсот), тогаш списокот на Филип Амон за ликовите-референти ќе биде нужно да се прошири уште на неколку категории ликови. Досега ние зборувавме само за антрополошки книжевни ликови кои имаат потекло од историски личности. Меѓутоа, во улога на ликови-референти можат да се појават и неантрополошки ликови (Букефал, на пример), а се разбира и неантропоморфни ликови (setting, односно амбиент земен од животната стварност – идентично како одредена историска личност), но и некои апстрактни идеолошки категории (мислења, ставови и слично). Ваквите егзистенти ќе имаат строго определени наративни програми и тоа најчесто во рамките на нивните функции, односно во рамките на актанцијалниот модел. Поставени во раскажувачката структура како актанти, тие најчесто ќе се поврзуваат со главниот лик, односно со јунакот – во актанцијалната улога на помошници на јунакот или, пак, како негови противници при реализацијата на актанцијалната оска субјект => објект. Тие, се разбира, никогаш (што значи дека се остава можноста за евентуални исклучоци!) нема да бидат поставувани во улога на субјекти, испраќачи или примачи (профитери од наративното дејство) во актанцијалниот модел, пред сè, поради нивните особености, односно поради нивниот карактер. Но, факт е дека нивната појавност во наративната структура ќе треба да се детерминира со референ-

[8] Исто, стр. 145 – 146.

цијални признаци, односно тие ќе треба да се интерпретираат како ликови-референти кои, идентично како и историските личности во функција на книжевни ликови, треба да бидат научени за да бидат препознаени како такви од страна на читателот. Од тој аспект, помеѓу неантрополошките и неантропоморфните ликови-референти не ќе може да се постават некои строги граници, зашто тие извршуваат идентични функции во наративниот дискурс – коњот Букефал ќе биде помошник на јунакот Александар Македонски (исто како и неговите војници), пустината што треба да се помине ќе биде противник на Александар Македонски, Дојранското Езеро ќе биде помошник на Антон Панов како лик-референт во роман (во „Црно јагне, див Балкан" од Петре Бакевски), политичкото ривалство ќе биде противник на цел еден народ (македонскиот) во неговиот стремеж кон Европа (во „Пророкот од Дискантрија" од Драги Михајловски) итн. Очигледно е, значи, дека нема суштинска разлика ни меѓу историските личности како ликови-референти од една, и неантрополошките и неантропоморфните егзистенти како ликови-референти од друга страна, бидејќи сите тие извршуваат свои однапред определени функции во рамките на една раскажувачка структура. Разликите меѓу нив може да се согледуваат само во специфичноста на улогите што ним им се дадени во еден роман или, пак, во еден расказ. Сето друго е едно и исто, зашто и едните и другите се земени од „животната стварност" и поставени како ликови во книжевната стварност.[9]

Во врска со теориските аспекти за ликовите-референти, би приложиле овде уште една теза за проширување на списокот од семејството на ликовите-референти. Станува збор, имено, за книжевните и воопшто ликовите од другите уметности, кои би се нашле како ликови во некое книжевно дело. Да појасниме. Повеќемилениумската уметничка традиција создала еден огромен фонд од ликови кои, гледано од една временска дистанца, се здобиле со референцијален карактер. Книжевните дела од книжевната стварност со текот на времето, полека но сигурно, влегуваат во светот на животната стварност и стануваат негов дел. Во таа смисла и книжевните ликови се здобиваат со референцијален карактер со тоа што „заживуваат" или „оживуваат" меѓу рецепиентите. Зарем не можеме Дон Кихот да го дефинираме како историски лик со книжевно потекло? И која е разликата меѓу Наполеон

[9] Се разбира дека овде може да се препознае тезата на Аристотел за мимезисот: „Бидејќи авторите на подражавањата подражаваат лица што дејствуваат, последниве мораат да бидат или знаменити или обични (прости) луѓе, зашто и карактерите речиси секогаш ги придружуваат само овие два вида, оти сите ги разликуваат карактерите според нивната лоша или добра природа, т.е. прикажувајќи ги или подобри од нас или полоши (...) Така, на пример, Хомер ги прикажува луѓето подобри, Клеофонт какви што се, а Тасиецот Хегемон (...) полоши". (За ова да се види во: Аристотел, За поетиката, Превод од старогрчки: Михаил Д. Петрушевски, Култура, Скопје, 1990, стр. 39.).

како историска личност и Дон Кихот како книжевно-историски лик од денешен аспект, но и од аспект на нивниот референцијален карактер? Колку за нас Наполеон е историска личност или историски лик и колку за нас Дон Кихот е книжевен лик или историски лик? Она што не можеме да го кажеме за Дон Кихот, бездруго, е тоа дека тој е историска личност. Но, во основа, за проблематиката на ликовите-референти тоа нема суштинско значење, затоа што е примарна референцијалноста – Наполеон е историски лик од животната стварност[10], а Дон Кихот е книжевен лик од книжевната стварност. И двајцата упатуваат на стварност – едниот на историска, другиот на книжевна. И обајцата имаат, значи, референцијален карактер. И двајцата треба да бидат научени за да бидат препознаени како ликови-референти.[11] Значи, во групата ликови-референти ќе треба да се вбројат и ликовите кои се продукт на уметноста (ние овде нив ќе ги именуваме како „уметнички ликови-референти"), а кои би се појавиле како ликови во едно (некое друго, подоцнежно!) книжевно дело – Дон Кихот, Санчо Панса, госпоѓата Бовари, мускетарите, Цвета од „Македонска крвава свадба", Чапа од истоимениот расказ на Антон Панов, Е. Т. (И. ТИ.) на Стивен Спилберг, Супермен, атомската мравка, Том, Цери итн. Ликовите-референти, воопшто, ќе се читаат како текст во контекст, односно како интертекстуални или транстекстуални книжевни појавности и тие ќе имаат однапред дадени функции, односно „препознатливи и предвидливи" наративни програми во конкретната раскажувачка структура. Нивната читливост ќе бара исполнување на одредени предуслови, односно предиспозиции на читателот – тој мора нив да ги има научено, односно да ги знае за да може да ги препознае како ликови-референти со стари, однапред дадени раскажувачки функции кои носат нови, дополнителни пораки во друго (ново) книжевно дело.

---

[10] Ќе биде нужно, по сè изгледа, „животната стварност" (реалната реалност) да ја разгледуваме на две рамништа: 1. Актуелна животна стварност; 2. Историска животна стварност. Несомнено е дека меѓу нив ќе се јават суштински разлики од аспект на нашата свест, односно од гледна точка на нашето знаење за нив. Историската животна стварност, поради временската дистанца, ни изгледа „понереална", односно „поизмислена", со што таа по автоматизам би се приближила кон исконструираната „книжевна стварност", а со тоа се создаваат солидни предуслови за приближување на семантичките полиња на историската личност од една, и книжевно-историскиот лик од друга страна.

[11] Токму во овој факт ја гледаме идентичноста меѓу историската личност и книжевно-историскиот лик од аспект на една временска дистанца. Ние како рецепиенти со двајцата се запознаваме и за двајцата дознаваме преку учење. Ако се присетиме на тезата од Јасмина Мојсиева-Гушева дека историчарите и книжевниците меѓу себе си разменуваат вистини и лаги, тогаш и за Наполеон и за Дон Кихот ќе кажеме дека се семантички конструкции – едниот историска, а другиот книжевна. Наполеон си ја скроил приказната за Наполеон, писателот ја скроил приказната за Дон Кихот. Историчарите ја прекројуваат приказната за Наполеон, а книжевните историчари, теоретичарите и критичарите ја прекројуваат приказната за Дон Кихот. Навистина – нема суштинска разлика. Сосема е очигледно дека за двајцата можеме да зборуваме како за ликови-референти доколку се појават во едно книжевно дело.

На ваков начин сега, конечно, ќе можеме да го заокружиме, односно да го дополниме списокот на ликови-референти даден од Филип Амон, па ќе заклучиме дека во групата ликови со референцијален карактер спаѓаат:

1) *Историски ликови* (Наполеон, Александар Македонски, цар Самуил, Гоце Делчев...);

2) *Митолошки ликови* (Венера, Зевс, Дионис, чудовиштето Неси од Лох Нес како современа митолошка конструкција...);

3) *Уметнички ликови* (Дон Кихот, Супермен, атомската мравка...);

4) *Алегориски ликови* (љубовникот, стројникот, суртукот...);

5) *Неантрополошки и неантропоморфни ликови* (Букефал, Дојранско Езеро, Самуилова тврдина, хотел „Бристол", некој познат манастир...).

Сите тие, значи, упатуваат на веќе позната „стварност" (реална, митолошка, уметничка) и го надополнуваат актуелниот дискурс со веќе познати кодови кои во новиот контекст носат дополнителни содржини, односно нови значења.

Како функционира употребата на ваквите ликови-референти во рамките на современата македонска проза?

Димитар Солев со романот „Дрен" понуди една книжевно-документарна реконструкција за животот на Васил Антевски-Дрен, еден од многуте македонски борци против фашизмот во Втората светска војна. Значи, Васил Антевски-Дрен е историска личност и функционира како лик-референт во романот „Дрен" од Солев. Во врска со ова мошне е интересно укажувањето на авторот во забелешката на крајот од романот: „Овој текст – појаснува Солев – е настанат преку: листање на архивски материјали, барање по историски документи, читање на мемоарска литература, скитање по градските улици, среќавање со некогашни познаници и гледање во скопската котлина. Запишувачот на овие редови не би знаел да каже како може да се нарече неговиот текст: хроника на еден живот, хронологија на еден револуционерен пат или пак биографски роман? (...) Но, како и секој хроничар, и тој мораше, при недостиг на документи, да прибегнува кон измислување, додавајќи од сопствената глава, при што подеднакво му беше драгоцен и најкрупниот историски факт и најситниот приватен детаљ".[12] Од белешката на Солев се гледа дека ликот на Васил Антевски-Дрен е конструиран со една комбинирана историско-книжевна постапка, односно со мешање на факцијата и фикцијата. Празнините во историјата, како што признава

[12] Димитар Солев, Одбрани дела: Под усвитеност; Дрен; Црно огледало; Роберт Гајдик од Злин до Липљан, Наша книга, Скопје, 1988, стр. 264.

и Солев, се надополнуваат со имагинацијата на авторот, со што станува дискутабилна автентичноста на целината како историската вистина, а истовремено се потврдува книжевниот карактер (измисленоста, имагинарноста) на голем дел од текстот. Историјата, значи, поради недостиг од целосни автентични податоци е немоќна да го состави мозаикот за историската личност Васил Антевски-Дрен. Тоа значи дека и историјата при конструирањето на биографијата на Васил Антевски ќе мора да прибегнува кон дополнувања со логички реконструкции на неговиот живот, а тоа значи приближување кон факцијата, односно кон книжевно-уметничката постапка. Тој факт ни дава за право да заклучиме дека независно од тоа кој го опишува животот на Васил Антевски (историјата или книжевноста), тој опис ќе биде комбинација помеѓу факцијата и фикцијата. Разликата е, како што веќе заклучивме во теориската елаборација, во тоа што во историскиот приказ ќе доминира факцијата, а во книжевниот приказ ќе доминира фикцијата. Еве како го „литераризира" Солев историскиот податок кој вели дека Васил Антевски е роден на 28 октомври 1904 година во велешкото село Оморани: „1904 година. Село Оморани, отаде Велес, под Сува рида без вода. Среде есен, 28 октомври. Испрано небо, обрано поле; лесни тикви, како смалени черепи, на коловите од плотовите; амбари на провев. (...) Во куќата на Антевци, меѓу ударот на секирата и блекот на козата, се извишува нов крик во излитената немаштија: се раѓа Васил Стефанов, дете со пошироко чело од главата и со раширени прсти на китките. Старите жени кршат криви раце над него: – Умот ќе му ја најавне главата, ништо не ќе додржи на дланките".[13] Повеќе од сигурно е дека историјата нема да понуди ваква индиректна карактеризација на личноста (ликот) преку стазисни наративни искази (описи) од типот: „Испрано небо, обрано поле"; „меѓу ударот на секирата и блекот на козата"; „се извишува нов крик во излитената немаштија" и слично. Бидејќи текстот со наслов „Дрен" изобилува со вакви книжевни елементи, ќе можеме него да го дефинираме како историско-биографски роман во кој главен лик, односно јунак, е ликот-референт (значи историска личност) којшто е деноминиран со автентичното историско име Васил Антевски-Дрен. Во него книжевната романескна постапка ги пополнува со фикции празнините што произлегуваат од немоќта на историјата како наука.

Идентична историско-книжевна постапка применува и Петре М. Андреевски во романот „Небеска Тимјановна". Романот е посветен на Уранија Јурукова, која е истовремено и главен лик и наратор, но во текстот реноминиран како Небеска Тимјановна. На почетокот од секое

[13] Исто, стр. 95.

поглавје Андреевски нуди резимирани историски податоци за воените настани од Втората светска војна и од Граѓанската војна во Грција, во кои учествувале и загинале голем број Македонци. Ваквите историски факти се надополнуваат со опширни автобиографски кажувања на Небеска Тимјановна, која е учесник во тие настани. Историската автентичност, односно историската вистинитост, се проблематизира уште со мотото на романот: „Ова е само една вистина, зашто вистини има стопати по толку, којзнае колкупати по толку. Вистини има колку што има и луѓе. И живи и мртви". Се разбира дека ваквото мото ја имплицира тезата дека секој човек (индивидуа) има своја вистина, односно своја судбина, но во контекст на двете основни компоненти на романот (историската и книжевната) тоа мото добива едно пошироко идеолошко, односно политичко значење, имајќи ги предвид, пред сè, различните аспекти, односно „вистини", на грчката и на македонската историографија кон настаните од Граѓанската војна во Грција. Ваквата структура на романот ја потенцира субјективноста во толкувањето на историските настани, па затоа во романот нив ги раскажува лик-референт кој е директен учесник во војната и во последиците од неа по нејзиното завршување. Историската судбина на македонскиот народ за време на Граѓанската војна во Грција се испреплетува со личната животна судбина на Небеска Тимјановна, која е истовремено и историска личност и лик-референт кај кого е извршена книжевна реноминација.

Во прозата на Петре Бакевски се забележливи четири видови ликови-референти: историски, митолошки, уметнички и неантропоморфни. Нивната функција е да го овозможат тој таканаречен „стварносен ефект" во раскажувањето, што од своја страна создава предуслови, односно терен за конструирање на фантастични наративни искази. Како историски личности кои се јавуваат како ликови-референти во прозата на Бакевски, колку за илустрација, би ги спомнале Антон Панов, Никола Киров Мајски, Петре Прличко, Тодор Николовски, Велимир Живоиновиќ-Масука и други[14]. Треба да се потенцира овде дека во повестите на Петре Бакевски често се јавуваат личности од современиот политички и културен живот кои, исто така, ќе ги детерминираме како ликови-референти, и кои имаат идентични функции како историските ликови-референти. Митолошкиот слој во прозата на Бакевски ја имплицира древноста на македонските простори, а како митолошки ликови-референти се јавуваат Орфеј, Икар, Персефона и други. Во врска со уметничките ликови-референти ќе ја потенцираме овде појавата на ликот Чапа од истоименио расказ на Антон Панов во

[14] Овде земаме предвид две дела на Петре Бакевски: Јато, повести, Тера магика, Скопје, 2003; Црно јагне, див Балкан (роман), Тера магика, Скопје, 2004.

романот „Црно јагне, див Балкан“, кој е поставен во опозиција со историскиот лик-референт Антон Панов, но и со митолошкиот лик-референт Икар. Ефект на референцијално закотвување на наративната структура се постигнува и со појавата на сетингот во функција на неантропоморфен лик-референт во прозата на Бакевски. Станува збор за познати топоси во кои се случува дејството: Самуиловата тврдина, Охридското Езеро, манастирот „Свети Пантелејмон“ во Скопје, хотелот „Бристол“, Железничката станица и Плоштадот во Скопје, Дојранското Езеро и слично. Историските ликови-референти, значи, се поставени во еден амбиент којшто, исто така, врши референцијални функции. Во таа смисла ќе треба да се нагласи овде дека читливоста на дискурсот ќе зависи, пред сè, од културната компетентност на читателот. Од друга страна, доминантноста на ликовите-референти од повеќе видови во прозата на Бакевски ја зголемуваат можноста читателот да конструира свои семантички изводи кои ќе функционираат како книжевна порака од делото. Значи, интенцијата на авторот со вметнувањето на голем број ликови-референти во прозните дела е да ја активира во што поголем степен читателовата свест која ќе продуцира свои значења во зависност од сопствениот веќе изграден културен код.

Во романот „Пророкот од Дискантрија“[15] од Драги Михајловски има бројни историски наративни слоеви кои можеме да ги детерминираме како ликови-референти, а чија основна функција е да ја демонстрираат неизбежната поврзаност на сегашноста со минатото. Историски личности кои се јавуваат како ликови-референти во романот, меѓу другите, се и Василиј, проповедник на Богомилското движење меѓу Македонците, и охридскиот архиепископ со ромејско потекло – Теофилакт. Со помош на книжевната фикција, Михајловски врши трансмисија на овие две историски личности од крајот на XI и почетокот на XII век во XX век. Архиепископот Теофилакт е олицетворен во сопствената могила (гроб), додека Василиј на еден мистериозен и чуден (фантастичен) начин „воскреснува“ од кладата и ќе се најде себеси во Скопје во ново време, односно на крајот од XX век. Очигледно е, значи, дека авторот Михајловски не се придржува до историските факти кога станува збор за појавноста на ликот-референт Василиј. Историската личност Василиј од XI – XII век е воскреснат лик-референт во романот и тоа во едно друго, многу подоцнежно време. Ваквата книжевна фикциска постапка му била неопходна на авторот за да може да ја потенцира својата порака дека последиците од настаните во далечното минато се одразуваат во иднината која, пак, од наш аспект е сегашност. Како неантропоморфни ликови-референти во овој роман можеме да ги

[15] Драги Михајловски, Пророкот од Дискантрија, Каприкорнус, Скопје, 2001.

детерминираме идеолошките категории од типот политички ставови, мислења, идеи, програми. Овде тие се јавуваат како актанти во улога на противници на колективниот јунак, односно народот. Стремежот на субјектот (народот) кон објектот (Европа) се проблематизира со спротивставените ставови на политичките ривали кои овде се симболизираат со црвената и сината боја. Ваквите политички идеологии влегуваат во актанцијалниот модел на раскажувачката структура како ликови-референти поставени во актанцијалната куќичка противник на субјектот кој, пак, е олицетворен во народот којшто трага по својот национален идентитет (името), но и по европски статус. Референцијални функции во овој роман вршат и поголем број хронотопски наративни структури. Од прозата на Драги Михајловски би го спомнале овде уште расказот „Милтон"[16], во кој како лик-референт се јавува авторот на епот „Загубениот рај" со неговите книжевно-фикциски трансформации во чинар, дете и мачор. Очигледна е, значи, во прозата на Михајловски една постапка на фантастични трансформации и трансмисии на ликовите-референти кои водат потекло од историски личности.

Бројни ликови-референти се јавуваат и во прозата на Венко Андоновски. Во романот „Папокот на светот"[17] како еден од главните ликови (во „Дел прв: Клучалница") се појавува Филозофот во кого може лесно да се препознае Константин Кирил Филозоф. Андоновски зема еден податок од „Житие и живот на блажениот учител наш Константин Филозоф, првиот наставник на словенскиот народ" и врз негова основа гради цела една фикциска романескна приказна. Станува збор, всушност, за податок што се однесува на престојот на Кирил во црквата „Св. Апостоли" во Цариград по завршувањето на Хазарската мисија во 861 година.[18] Авторот на Кириловото житие пишува: „Во Света Софија имаше путир (чаша) од скапоцен камен, дело на Соломон, на кој имаше стихови, напишани со еврејски и самарјански букви што никој не можеше да ги прочита, ни да ги објасни. А Филозофот зеде, ги прочита и ги разјасни. Првиот стих гласеше вака: 'Чашо моја, чашо моја, пророкувај додека ѕвездата (изгрее); биди му за пиење на Господа, првенецот што бдее ноќе'. Потоа вториот стих: 'За да вкуси Господ, направена е од друго дрво. Пиј и опивај се со веселба и извикувај: алилуја'. И потоа третиот стих: 'Ете го кнезот и целиот собор ќе ја види неговата слава, и цар Давид е меѓу нив'. Потоа беше напишан бројот деветстотини и девет. Кога Филозофот пресмета точно, најде дека од дванаесеттата година од царувањето на Соломон до Раѓањето Христово

[16] Драги Михајловски, Триполската капија, Каприкорнус, Скопје, 1999, стр. 63 – 101.

[17] Венко Андоновски, Папокот на светот (дополнето и изменето во однос на првото, објавено 2000 година), Култура, Скопје, 2002.

[18] Харалампие Поленаковиќ, Творците на словенската писменост, Мисла, Скопје, 1985, стр. 57.

има деветстотини и девет години. Тоа пророштво се однесува на Христа".[19] Од овој податок Андоновски ја поставува и ја гради целокупната значенска структура на романот – толкување на значењата на она што е видливо, но во прв ред на она што е невидливо. Историската личност Константин Кирил Филозоф и историскиот податок дека тој го протолкувал непознатиот текст на таканаречената Соломонова чаша се зема како темел (во постмодерната тоа се нарекува хипотекст – стар текст) врз кој се надградува романескниот дискурс (хипертекст – нов текст). Стариот текст е историска факција, новиот текст е книжевна фикција. Во Житието Константин Кирил Филозоф е историска личност, во романот „Папокот на светот" Константин Кирил Филозоф е историски лик-референт. Во историјата Константин Кирил Филозоф е, пред сѐ, мисионер кој ја шири писменоста и христијанството, додека во романот Филозофот е, пред сѐ, толкувач на таинствени записи. Интересна е постапката на Андоновски со која (во „Предговор на приредувачот") го упатува читателот на изворите (на референтите) при „приредувањето" на текстот (меѓу кои се и „Панонските легенди" од непознат автор). Тоа значи дека во романот ќе сретнеме бројни ликови-референти од различен карактер (историски, неантропоморфни, уметнички) со различни наративни функции. Но, доминантна функција во романот врши Филозофот со неговата способност за растајнување на непознати писма, односно таинствени текстови. Таков текст е оној на Соломоновата чаша (неантропоморфен лик-референт), кој во романот се трансформира во таинствен запис од источната одаја чие растајнување станува фатално за растајнувачот. Со помош на ваквата книжевна трансформација на историското, Андоновски нуди еден цел систем на филозофски тези за карактерот на писмото, на текстот, или најточно речено на знакот. Референцијалната димензија на Филозофот како лик во романот создава солиден наративен терен за такви филозофски семантички структури какви што среќаваме во „Папокот на светот". Бројноста на референцијалните функции во наративната структура на овој роман ни дава за право да заклучиме дека овде мошне умешно се вплотени трите елементи кои Блаже Конески ги издвои како основа за секое дело, доколку тоа сака да биде уметничка книжевна творба – традиција, колектив, актуализација (односно автор).[20] Во оваа тријада на Конески можеме да ги препознаеме, се разбира, и ликовите-референти.

Слични раскажувачки композиции среќаваме и во расказите од книгата „Фрески и гротески" од истиот автор (Венко Андоновски).

---

[19] Македонски житија IX – XVIII век, Предговор и избор на текстовите: Добрила Миловска; Превод од старословенски: Јован Таковски, Табернакул, Скопје, 1996, стр. 56 – 57.

[20] Блаже Конески, Еден опит, во: Ликови и теми, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 141 – 142.

Голем број историски личности се јавуваат како ликови-референти во овие раскази, како што се Наум Манивилов Преспански, Александар Македонски, Аристотел, Филип Втори, Кирил Пејчиновиќ, Климент Охридски и други. За одделни раскази од оваа книга на Андоновски веќе се има изјаснето македонската книжевна критика[21], а ние овде ќе се задржиме малку повеќе на расказот за Кирил Пејчиновиќ – „ФРЕСКА ВТОРА: Кирил, Исијан. Потем Далмант. *Ѓавол го искушува Кирила, Вознесение негово*".[22] Кирил Пејчиновиќ е историска личност од македонскиот преродбенски XIX век кој објавил неколку книги со црковни поуки на народен јазик, издлабил сопствен епитаф на камена плоча за својот гроб, а поголем дел од животот поминал како игумен во манастирот „Св. Атанасиј" во тетовското село Лешок. Ваквите историски податоци се задржани во расказот и тие се формални показатели кои ни овозможуваат да го идентификуваме Кирил Пејчиновиќ како лик-референт во овој расказ. Но, како и во „Папокот на светот", и овде историјата се надградува со книжевни фикции на авторот кои имаат свои наративни функции, а една од нив е да се актуелизира прашањето за односот Бог – човек, односно за конфликтот на релацијата човек – Бог, а конкретно за конфликтот меѓу игуменот Кирил и Бог. Во овој расказ, поточно речено во реставрациите на оваа фреска, ликовите-референти Александар Македонски и Кирил Пејчиновиќ се искористени, меѓу другото, за да се потенцираат неизбежните врски помеѓу минатото, сегашноста и иднината, но овде Андоновски потсетува и на синдромот на избришаната колективна меморија кај македонскиот народ во однос на неговото подалечно минато. Во оваа проза на Андоновски („Фрески и гротески") се забележливи и голем број неантропоморфни ликови-референти како што се манастирот во Лешок, надгробната плоча на Кирил, старата зграда на „Нова Македонија", писмото до Кирил Пејчиновиќ од Духовната цензура на Белградската митрополија, Хиландарскиот манастир на Света Гора, поплавата во Скопје во 1962 година итн. Сите тие и многу други ликови-референти во овие раскази го градат веќе спомнатиот „стварносен ефект", врз чии темели натаму се конструира фантастичниот раскажувачки дискурс.

---

[21] За Александар Македонски во „Фрески и гротески" и за романот „Александар и смртта" од Слободан Мицковиќ да се види во: Наташа Аврамовска, Ex libris, Менора, Скопје, 2000, стр. 225 – 233; За Наум Манивилов Преспански да се види во: Атанас Вангелов, Писмото блесок, блесокот писмо, Поговор кон: Венко Андоновски, (При)казни, избор, едиција „Орфеј", Детска радост, Скопје, 1998; и во: Венко Андоновски, Азбука за непослушните, Фрески и гротески, Култура, Скопје, 2001, стр. 319 – 321; За Александар Македонски да се види и: Јасмина Мојсиева – Гушева, Големата тема за Александар Македонски, во: Изгубениот хуманизам, Магор, Скопје, 2004, стр. 138 – 153.

[22] Венко Андоновски, Азбука за непослушните, Фрески и гротески, Култура, Скопје, 2001, стр. 161 – 189.

Има, се разбира, уште многу примери од современата македонска проза во кои се јавуваат ликови-референти со свои специфични функции, но сметаме дека понудените апликативни елаборации се доволна илустрација за нашава тема. Важно е да се истакне дека реалистичката, модернистичката и постмодернистичката книжевна постапка ги практикуваат ликовите-референти како свој наративен инструментариум. Првата и втората, во основа, се придржуваат до историската фактографија, додека третата ја изневерува историјата со инволвирање на доминантен фантастичен дискурс. Но, и на историјата, како што веќе видовме, не ѝ е туѓа фикцијата. Или, да ја парафразираме Јасмина Мојсиева-Гушева, историјата и книжевноста меѓусебно си ги размену-ваат вистините и лагите. Од последново, а и од сето друго што веќе беше кажано при елаборацијата на проблематикава, сами по себе се наметнуваат неколку потпрашања и едно главно, суштинско прашање. А тоа е – што ни преостанува нам? Кому ние да му веруваме? На историчарите или на книжевниците? Дали да им веруваме на историчарите кои лажат кога велат дека ја кажуваат вистината и само вистината и ништо друго освен вистината?! Или, пак, да им веруваме на книжевниците кои ја кажуваат вистината кога велат дека лажат?! И дали ликовите-референти се „поживи" од нивните дублети како историски личности, односно дали книжевноста е „поисториска" од историјата и дали историјата е „покнижевна" од книжевноста?! Уште еднаш ќе потенцираме дека ваквите дилеми би можеле да се разрешат со книжевно-теорискиот термин „доминанта" на Роман Јакобсон – во историјата доминира факцијата, а во книжевноста доминира фикцијата.

Албена Иванова

ЛИТЕРАТУРАТА КАТО ДОКУМЕНТ НА ИСТОРИЯТА

(наблюдения върху историческата проза на Миле Неделковски)

Литературният портрет на Миле Неделковски ярко присъства в съвременната македонска литература. С разностранните си творчески изяви и собствен натюрел авторът допринася за поддържането на жанровото многообразие и специфика на литературния живот в Република Македония. Активното участие в различните сфери на културата обуславя естетическия резултат, който споява регионалната проблематика и тематика с еталона и достиженията на класическата литература. Свидетели сме на сливането на изяви от текущия литературен процес с представата за образеца, споделян единствено от типа творби, представителни за класиката.

С особена сила можем да отнесем това към големите епически платна на съвременна Македония – историческите романи на Миле Неделковски ("Потковица на смрта и надежта", "Петрафил за вечната земја", "Празникот на светите маченици"). Те се вписват посредством художествената си същност в диалога на македонската литература със света. Повествованието за историческите съдбини на Македония представлява многопластово културно явление, което е в състояние да бъде обективирано както чрез литературоведските гледни точки на анализаторите и литературните критици, така и чрез интердисциплинарния инструментариум на модерната хуманитаристика. Прочитът на Миле Неделковски предполага паралелно успоредяване на историческия контекст, спрямо който неговите текстове непрекъснато се съотнасят, взаимодействайки си със събитията, възприети като значими за историята, и регионалната памет на македонската нация. Във всички случаи произведенията на Неделковски се обединяват от праволинейната си позиция относно мястото и ролята на Македония в европейската и балканската история. В романите на този забележителен балкански писател чрез средствата на епоса общността извървява още веднъж сложния и труден път към самостоятелността на съвременната македонска държава.

Епическият наратив на Неделковски протича в много рамки, които се взаимопресичат и създават епическата конкретизация на художествения свят на романите му. Тези рамки се задават като извънредно необходими за изявата на човешките съдби и се обуславят от съществени общностни световъзприятия и настроения. Героите от македонски произход се обединяват около идеята за автономна Македония. Те се изявяват сред установените патриархално-родови традиции, традиционната обредна култура, типичната атмосфера на обичаите, митологичното време-пространство, предхристиянските езически вярвания, суеверия и обичаи, православния християнски календар, историческата хронология и рамките, наложени от двете световни войни, предизвикали дисконтинюитет в пътя на македонската нация към самостоятелна държавност. Повлияно от саможертвеността на хората от този регион, повествованието придобива епопеичен характер. Наративът улавя изключително много събития, предизвикани от световните катаклизми и закономерно проявяващите се несъвършенства в политическата и дипломатическата практика на международните отношения. В произведенията на Неделковски историята придобива многообразен облик.

Тематичната многообхватност на романите на Миле Неделковски обективира изявата на множеството балкански идентичности в повествованието, които са ни познати и известни от художествените произведения, споделящи регионално-балканска проблематика. Героите на тези произведения принадлежат на целия Балкански полуостров, взет в мултиетническото му културно многообразие. Кървавите борби и сблъсъци и непрестанните вражди за отстояване на всяка цена на собствения етнически и културен идентитет в рамките на националната епоха са в основата на сюжетоизграждането на творбите. И тук, както и в много други художествени произведения, излезли изпод перото на известни балкански автори, се проявява представата за образа на Съседа, действащ във взаимоотношенията си с коренните жители на македонския регион от позициите на враждебната Другост. Утвърждава се общобалканското виждане за два типа екзистенция: периоди на неспокойствие и размирици, но и периоди на спокойно и хармонично съжителство.

Мотивът за страданието произлиза от подялбата на Македония в рамките на чужди държавни интереси, в сферата на драстично експериментиране на политики, истории и пропаганди чрез издевателства и насилия над местното население. Страданието е причинено от съприкосновението с Другия, тъждествен с образа на Съседа-враг, за чието изграждане Неделковски използва натуралистични похвати с оглед да се утвърди представата за неговата страховита, отблъскваща и чудовищно застрашаваща същност. И тук се проявяват парадоксите и абсурдите на балканското битие. В определени моменти вековният завоевател и поробител, турчинът, се вписва в представите за човечност и хуманност

или отстъпва по степен на негативно възприемане от страна на жителите на ПОТКОВИЦАТА на сръбските похитители на региона. Турското и сръбското робство са изравнени в съзнанието на македонците чрез спомена за еничарския институт, зловещ механизъм за отродяване на живата плът и кръв от поробената общност, който се прилага и от сръбските господари на Македония. Случващото се нанася силен удар върху идеологемите, експлоатиращи фактите, които указват родството между славянските племена, забележимо в осъществяването на славянския етногенезис. Сърбите извършват нечувани злодеяния в региона. Циганите съглашателстват с тях. Гърците и власите се обединяват в действията си срещу македонците.

Неделковски се проявява като белетрист-хроникьор на историята, случваща се в пределите на конкретното пространство на Потковицата, активирайки чрез епоса релацията: единично – общо. Историята на Потковицата снема историята на Македония. Историята е история на страданието на "жална Македония". Естеството на събитията непрекъснато пробужда мотива за страданията на "жална Македония", който придобива в процеса на разказването рефреноподобен характер. Потковицата е мястото, където мощно отзвучава общностното страдание на земите, попадащи непрекъснато под робство. Белетристичното протичане на събитията в Потковицата в някои места от текста се прекъсва, за да се документира статутът на държавната цялост чрез синтезираното фактологично съдържание на кратката хроника. Появата в романите на Неделковски на кратки синтезирани справки с исторически сведения, напомнящи учебно помагало с дати, автентични събития, цитиране на документи и точни цифрови данни за региона на Македония е типичен стилов похват за наратива на Неделковски. Писателят представя живия поток на историята в движението на сюжетоизграждането, смятайки че поради бързата смяна на историческите ситуации в региона е необходима, макар и кратка, периодична справка, уточняваща подробно и точно измеренията на автентичния конкретен исторически миг.

Потковицата се превръща в арена на жестоки борби между сръбската, гръцката и българската пропаганда, които воюват както помежду си, така и всяка поотделно с нейното население. То е перманентно връхлитано от набезите на врагове, чиято цел е да унищожат обособяващата се като реакция спрямо вражеското обкръжение културна идентичност и формиращото се национално самосъзнание.

Неделковски създава реалистична картина на съперничеството между различните езици на православното християнско богослужение, на противоречията между Патриаршията и Екзархията, достигнали крайно изострени взаимоотношения, отразяващи се в този регион. В контекста на балканските абсурди се вписват галериите от православни свещеници, чиято функция е да бъдат трансмисии – всеки на своята, воюваща с

останалите, национална идентичност. Те действат като оръдия на съответните пропаганди.

Образите на пропагандите предизвиква и едно допълнително пренареждане на пъстрата мозайка от балкански идентичности. Власите и циганите получават специфично оценностяване. Те са съглашателски настроени срещу жителите на Потковицата, обслужвайки чуждите спрямо тази регионална общност интереси с цел – постигане на собствената си изгода: ненавижданият представител на гръцкото духовенство Хаджи Ташку е влах, а циганите са толерирани от сръбските завоеватели в областта да продават насила на местното население снимката на убития през 1934 г. в Марсилия сръбски крал Александър Караджорджевич.

Изложено на различни чужди набези от страна на съседите си, пространството на Потковицата остава устойчиво разграничено от останалия свят, независимо от непрекъснатите промени в своята демография и човешките съдби. Потковицата се съхранява като специфичен модел на художествен свят, който споделя митично битие, преодоляващо враждебната агресия на нейните Съседи. Периодизацията на модерната македонска история според Миле Неделковски се състои от рамки, основаващи се върху времеви отрязъци, окупирани от Съседа-завоевател: **Първото сръбско** (Първото сръбско – 1912-1914 г.), **Първото българско** (Първото бугарско – 1915-1918 г.), **Второто сръбско** (Второто сръбско – 1919-1941 г.), **Второто българско** (Второто бугарско – 1942 – 1945 г.). Както се вижда, названието на съответния период се състои от субстантивирано прилагателно от среден род, предхождано от числително редно, в което е пропуснато очевидно съществителното нарицателно име "робство". С тези времеви отрязъци се съотнасят събитията в романите, т.е. те се случват в чужда история, но в своя територия, чието население има самосъзнанието за друга общност и притежава свободолюбие, с което търси осъществяване и постигане на свой държавностен идеал. Потковицата преодолява собствената си обреченост и е неразривно свързана с проблемите на етническия колектив. Стриктната хронология, предлагана ни в тези големи епически произведения, е история на опитите за осъществяване на държавностен идеал, противопоставящ се на чуждите държавностни експерименти, импортирани от ненавистни завоеватели и пропаганди и поддържани чрез режима на оръжието.

Словото, което изгражда разказването, споделя особеностите на елегичните народни песни; неговата мелодичност и напевност е в съзвучие с тъгата и мъката на Македония, породени от тежката ѝ историческа съдба: подялба на територията ѝ, насечена от граници, угодни на чужди интереси.

В романа "Петрафил за вечната земја" е визирана регионалната трагика, постигната чрез представянето на Македония като гробище:

"А со такви гробови, ѕидани камен на камен и во усама, во буните од пред востанието, во востанието од 1903, кое народот и историјата го викаат Илинденско, зашто се крена на сам ден Илинден, и по него – од Солун до Дијар Бекир и назад до Марсеј Македонците ја даруваа Блудницата Вавилонска[1], а во двете големи војни, светските, во првата и втората Голема војна, таа, Блудницата Вавилонска ја дарува Потковицата, сето Бакарно Гумно, сета Пелагонија и сета Македонија – со туѓински и наши гробови... И сите тие гробови, знаени и незнаени, сетнем се срамнија со земјата и се изгубија во усама и неоплакани..."[2]

Носител на силата, насочена срещу завоевателите и въоръжените пропаганди, е патриархалната задруга. Родът е обществената единица, отстояваща правата на общността и излъчваща борци за свобода и правдини: комити и войводи, даващи организиран отпор на сръбските и гръцките чети. Утвърждава се масовият портрет на бунтовниците на Македония. Посредством вписването на рода в дългия ход на историята се изявява и субектът на личността, която осъществява идеалите на етническия колектив. Ярка илюстрация на тази обществено-историческа функция на рода в драматичната история на

Потковицата е патриархалната фамилия на Акиноските. Тяхното дълго просъществувало родословно дърво символизира континюитета на историческия живот на Потковицата. Разказването се опира върху архитекста на "тефтерот Акиноски". Той е източникът, в който общността непрекъснато проверява, търси и намира своята родова памет. Изнасянето и загубването на "тефтерот Акиноски" от Потковицата има символичен смисъл: в света настъпват модерните времена, хората попадат под въздействието на процеса на урбанизацията и стават безпаметни и индиферентни към род и традиционна култура. Търсенето на "тефтерот Акиноски" е драматичен зов за запазване на родовата памет на общността. Дълбокото познаване и признаване на смесения характер на балканските култури Неделковски визира в последния притежател на "тефтерот Акиноски". Героят е от смесен етнически произход и се определя като българо-грък. Демонстрирайки конкретно самосъзнание за своята етно-културна идентификация, той се завръща към родовите си корени, към произхода си от предци от Македония, желаейки да намери и възвърне изгубената памет за родословното си дърво. Различните културни идентичности се смесват и са предпоставка за интегративни процеси в балканските общества и във формирането на тип балкански човек, чужд на синдрома на "чистата нация", чиято отрицателна енергия е активирана и в наши дни, взривявайки живота на Балканския регион.

---

[1] Европа.

[2] Неделковски, Милс. Петрафил за вечната земја. Роман. Скопје: Мисла, 1989, с. 18.

Наблюденията на Трайче Кръстески върху спецификата на жанровите особености на романа "Потковица на смрта и надежта" можем да отнесем и към останалите тук цитирани произведения на Неделковски. Те имат отворен характер относно възможните прочити на историческата проза на Неделковски:

"Приказната се движи час во стварноста, час во митот, час во легендата, час напред, час назад во времето, но секогаш произлегува и се враќа во единствената клучна точка од која извира. На тлото, на вистинското тло. Се потврдува дека митот и легендата не можат да бидат ограничени, темпорални. Нивната генеза е непрекинлива. Во исто време се проицираат во иднината не губејќи го значењето и актуелноста во сегашноста. Мошне добро организирани во дискурзивниот тек на нарацијата, тие добиват ново, свежо значене, често пресекувајќи се со својата паралела – стварноста. Така, збиени во кохерентното јадро на целината доведуваат до крајниот резултат – роман кој говори за историјата на еден ограничен простор, но од чии ротирачки рабови се откинуваат светлосни парчиња кои ги пробиваат бариерите на другите простори и проблеснуваат во другите истории. Романот, чие дејствие се одвива во строго ограничена просторна целина, затоа што ги поставува основните егзистенцијални прашања и ги прикажува основните архетипски ситуации, наеднаш воскликнува до универзалноста.

Дали станува збор за роман-хроника, драмски роман, историски, ангажиран, објективистички, реалистичен, современ...?"[3]

Миле Неделковски успява в своята творческа мисия да реализира ролята си на хроникьор на историята на Македония. Неговите широки белетристични платна се доближават в жанрово отношение до романа-епопея. Те представят мирновременния и военновременния начин на живот в Потковицата, обществените отношения, нравите, традиционната култура, изобилие от исторически факти. Пресъздадена е емоционалната спойка между жителите на Македония и родната земя. Тези романи са ярко народностни творби, пресъздаващи болките, страданията, копнежите и надеждите на родния край.

[3] Кр стески, Трајче. Поговор. – В: Неделкоски, Миле. Потковица на смрта и надежта. Скопје: Наша книга, 1989, с.304-305.

Литература

1. **Неделкоски, Миле**. *Потковица на смртта и надежта*. Роман. Скопје: Мисла, 1986.

2. **Неделкоски, Миле**. *Петрафил за вечната земја*. Роман. Скопје: Мисла, 1989.

3. **Неделкоски, Миле**. *Празникот на светите маченици*. Скопје: Култура, 1996.

МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА НАСПРЕМА ДРУГИТЕ

Ала Шешкен

ФЈОДОР МИХАЈЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИ И МАКЕДОНСКАТА ПРОЗА ВО 50-80-ТИТЕ ГОДИНИ НА МИНАТИОТ ВЕК

Творештвото на истакнатиот руски писател Ф. М. Достоевски извршило силно влијание врз светската литература од XX век. Филозофската и моралната проблематика во неговите дела, острината на социјалните прашања, длабочината со која проникнува во тајните на човечката психа, постојано ги привлекувало литератите, кои барале одговор на современите „проклети" прашања.

Во Југославија, уште во 20-30-тите години, интересот кон овој класик на руската литература поприма длабок и систематски карактер[1]. Неговите дела предизвикувале голем интерес кај читателот. Тие широко се преведувале и се издавале. Во почетокот на 20-тите години, во Загреб биле издадени избрани дела на писателот во девет тома, а во Белград, во 1933-34-та година, во треиесет и пет тома. Причините за исклучителната популарност на авторот на делото „Злосторство и казна" треба да се бараат во карактеристиките на културната клима на епохата, во засилената потрага за решавање на актуелните социјални и морални проблеми. Така, големиот македонски познавач и проучувач на руската литература, М. Ѓурчинов, во своите сеќавања пишува дека со творештвото на рускиот класик се запознал уште во најраните години[2].

Освен тоа, вдахновени почитувачи на Достоевски во тие години биле руските емигранти. Нивниот број во кралството Југославија, според разни проценки, достигнувал до 70 илјади, како резултат на што многу градови во Кралството придобиле специфична „руска" атмосфера.

Во Скопје, во меѓувоениот период, се создала мошне влијателна средина на руската интелигенција, која одиграла важна улога во културниот развиток на регионот и била популаризатор и распрос-

---

[1] Види: Бабовик М. Достојевски код Срба. Титоград. 1961.

[2] Види: Ѓурчинов М. Освојување на реалноста. Скопје. 2000. с. 48-54.

транувач на својата национална култура. Речиси немало гимназија или училиште без руски учител. Во Охрид работел големиот ентузијаст, рускиот лекар Николај Незлобински, кој го создал Природно-научниот музеј, што постои и денес и го носи неговото име. Во филијалата на Белградскиот универзитет, која се отворила во Скопје (1922), работеле истакнати руски научници и педагози. Помеѓу нив биле познатите имиња: Е. В. Аничков, П. А. Митропан, В. А. Мошин и други. На своите многубројни ученици тие им всадиле љубов кон руската литература, како и кон творештвото на Достоевски.

Евгениј Аничков (1866-1937) бил научник со светско име. Во текот на Првата светска војна тој се борел како доброволец на Солунскиот фронт. Впечатлива и исклучителна личност, еден од основачите на Руската академска група во Франција, од 1920-тата година тој предавал на Белградскиот универзитет, а од 1926-тата – на Филозофскиот факултет во Скопје. Е. Аничков бил главен редактор на едно од најзначајните научни изданија на руската емиграција – на „Белградскиот Пушкински зборник" (1037).

Со својот широк светоглед и красноречивост останал во сеќавање на многумина истакнатиот византолог и славист Владимир Мошин (1894-1987), кој вложил големи усилби во реставрацијата на многу древни манастири и во проучувањето на старите ракописи во Македонија.

Петар Митропан (1891-1988), поранешен студент на Катедрата за славистика на Московскиот универзитет, предавал во педагошкото училиште (Учителска школа) во Скопје и бил лектор по руски јазик и литература на Филозофскиот факултет од 1931 до 1941 година. Најпознатата монографија на П. Митропан – подготвена по повод 100-годишнината од смртта на поетот „Пушкин кај Србите" (1937), била издадена во Скопје. Неколку години пред тоа, исто така во Скопје, во книжара „Славија" тој ја објавил книгата „Руски писци. Скице из живота и делатности" (1934), во која, покрај деловите за Пушкин, Тургењев, Толстој, Короленко, Чехов и Буњин, имало и два дела за Достоевски: „Тургењев и Достоевски" и „Достоевски у руској критици".

Во истите тие години П. Митропан бил главен редактор на крупното општествено-литературно списание „Јужни преглед". Списанието отстапувало важно место на популаризацијата на руските класици. Во него соработувале многу писатели, кои ги втемелиле основите на македонската литература: Ристо Крле, Васил Иљоски, Анџелко Крстик, Венко Марковски. Обединувајќи се околу П. Митропан, тие со интерес го запознавале рускиот уметнички збор и придонесувале за неговото ширење.

На тој начин, во македонската културна средина, уште во периодот меѓу двете светски војни, се формира однос кон Достоевски, како

кон истакнат руски писател, што било основа за длабок и зголемен интерес на македонските писатели во периодот на формирањето и бурниот развиток на литературата на македонски јазик.

По револуцијата и формирањето на Република Македонија во состав на СФРЈ (1945), руската (советската) литература од идеолошки причини станува своевиден литературен образец за македонската литература во развој. Руските писатели почнуваат систематски да се преведуваат и да се издаваат на македонски јазик. Од сета преводна литература, руската е застапена со 80 проценти.[3]

Македонската проза, која немала сопствени традиции, се потпирала врз традицијата на уметничкиот збор во другите литератури. Како уметнички ориентир во повоеното време најчесто служела руската класика на соцреализмот. Ликот на херојот на времето кај македонските писатели се формирал под влијание на делата на М. Горки, Н. Островски, А. Фадеев и други. Херојот несебично предаден на револуцијата, личноста која го покажува својот потенцијал во борбата за идниот среќен живот, во повоената петолетка се појавува кај В. Малески, К. Чашуле, Ј. Бошковски, С. Јаневски. Нивните дела се полни со асоцијации и директни врски со делата на „културните" во тоа време советски писатели.

Македонската литература од периодот на соцреализмот, која го воспева „светлото утре", заснована на рационалистичкото сфаќање на светот и на човекот, пред себе си поставила задача „да изгради нови луѓе", како што вели директно еден од јунаците на раните раскази од В. Малески. Таа обилува со содржини градени врз конфликтот помеѓу долгот пред другарите, народот, иднината на земјата и личното чувство.

Меѓутоа, љубопитен е фактот што во периодот на владеењето на соцреализмот во творештвото на авторите, кои пишувале во склад со барањата на оваа нормативна естетика, се открива интерес кон литературата на Достоевски, којшто, како што е познато, не го прифаќал рационалистичкиот приод кон човекот и општеството. Ова говори дека литературниот процес во Македонија, во тие години, пред сè во уметничката практика, претставува посложена, поразновидна и интересна слика.

Ќе кажеме нешто за првата повест на македонски јазик „Улица" (1950) од Славко Јаневски. Раната проза на овој писател – и повеста и првиот роман објавен на македонски јазик „Село зад седумте јасени" (1952), – се потпираат врз традициите на советската литература, пред сè врз литературата на М. Горки и М. Шолохов. Но и при апсолутно

[3] Види: Ѓурчинов М. „Втора волна" русского влияния в македонской литературе. Македонский язык, литература и культура в словянском и балканском контексте. М., 1999. с.184-189.

цврстите естетски приоритети во тоа време, уметничката основа на творештвото на С. Јаневски и на македонската проза во целост, била поширока.

„Улица“ – е дело со градска тематика и со раскажувач-дете во центарот на нарацијата. Нејзиниот главен јунак е момче кое расте во бедно семејство во Скопје. Тој има конфликти во училиштето, тој се стреми да се извлече од контролата на учителот и на својот строг татко. Детето почнува самостојно да го запознава светот. Сфаќањето на доброто и злото го добива во друштво на бездомни адолесценти „црни браќа“, во чија средина ќе се најде херојот.

С. Јаневски му посветува големо внимание на описот на животот на градската сиромаштија и на скршените од беда човечки судбини. Момчето наминува во пивници и биртии, се запознава со една проститутка, која себеси се жртвува за да го прехрани својот стар татко. На нечистотијата и злото им се спротивставени љубовта и литературата. Момчето е вљубено во девојката Ана, која му дава да чита интересни книги.

Во повеста „Улица“ наоѓа одраз личното животно искуство на писателот, кој како момче ги познавал познатите во тоа време во Скопје „црни браќа“. Што се однесува на литературните ориентири, во повеста е забележливо влијанието на руската (М. Горки „Детство“, „Меѓу луѓето“) и светската (М. Твен) литература наменета за воспитување и формирање на личноста.

Истовремено во „Улица“ има алузии на романот „Злосторство и казна“ од Ф. М. Достоевски, кои никако не се случајни. С. Јаневски користи приод, на чија остроумност би можел да му позавиди и искусен постмодернистички автор. Во делото не се спомнуваат ниту името на авторот, ниту насловот на делото на рускиот писател. Некакви страници од некаква книга „црните браќа“ наоѓаат сред ѓубрето. Тие читаат за намерата на Раскољников да ја убие старицата, но не знаат како ќе се развива понатаму сижето.

Зошто му било потребно ова на младиот македонски прозаик? Какво било особеното „читање“ на главниот роман на Достоевски од страна на авторот од втората половина на XX век, кој имал сосема поинакви естетски убедувања? Прво, во тие години С. Јаневски, како и другите автори не само во Македонија, туку и во Југославија, во романот „Злосторство и казна“ на Ф.М. Достоевски, гледале решителен протест против социјалната неправда на буржоаското општество. Во оваа смисла, во насловот на повеста кај македонскиот автор, може да се насети извесна асоцијација со „Злосторство и казна“, чие дејствие се одвива главно на *улиците* на најбедните квартови во Петербург. Низ призмата на романот на Достоевски на определен начин „се осветлува“ и уништената судбина на девојката од повеста на македонскиот автор,

која живее во разврат и нечистотија, но не го губи сочувстото кон луѓето. Уште една горчлива „вечна, севремена Сонечка“.

Освен тоа, повеста на С. Јаневски раскажува за пријателството и за љубовта, за тоа, колку е важно за еден млад човек навреме да ја осознае цврстината на основните морални принципи. И додека Раскољников кај Достоевски на крај ја сфатил смислата на првата библиска заповед „не убивај“, херојот на Јаневски – важноста на втората заповед – „не кради“. Имено, довербата и сочувството на непознатата жена, во чија бавча тој влегол, го натерале момчето да ја увиди и во полна мера да ја почувствува подлоста и предавството на „црните браќа“ и да ја оцени човечката добрина.

Понатамошната еволуција на творештвото на С. Јаневски сведочи за продлабочувањето на моралната проблематика на неговите дела, зголеменото мајсторство во претставувањето на внатрешниот свет на човекот (романот „Две Марии“). Тој се свртува кон уметноста на егзистенционализмот, литературен правец кој во националната проза во 50-60-тите години ги зазел главните позиции. Во подоцнежните дела на овој автор, ние меѓутоа не сретнуваме асоцијации со Достоевски.

Во средината на 50-тите години, кога литературите на Југославија и на Македонија истовремено навлегле во нов развоен период, кога преминале кон решително проширување на естетската платформа, кон радикално обновување на изразните методи, делата на Достоевски кај националните писатели почнале да предизвикуваат посистематски и подлабок интерес. Во тоа време се појавуваат и првите сериозни трудови кај македонските научници за руската литературна класика, особено кај М. Ѓурчинов[4].

Литератите го сфаќаат Достоевски главно низ призмата на егзистенцијалистичката естетика. Херојот илегалец и партизан, во чија биографија има многу заедничко со јунаците од повоената литература, останувајќи во центарот на вниманието на писателите, во тоа време не им е интересен толку со своите решителни постапки, туку, во прв ред, со сложениот внатрешен свет и со напрегнатиот морален избор. Неговите постапки се секогаш едно истрадано решение, прифатено по измачувачки сомнежи и колебања.

Еден од доследните приврзаници во сликање на херојот на времето, не од аспект на неговата класна и социјална функција, туку, пред сè, од морална и психолошка гледна точка, како неповторлива индивидуалност („гол, сум, тој“) во критичките публикации, бил главниот редактор на списанието „Разгледи“, прозаикот Димитар

[4] Ѓурчинов М. Достоевски: три огледи. Скопје. 1980; Уште една негова книга: „Ф.М. Достоевски“. Скопје 1981.

Солев. Неговиот роман „Под усвитеност“ (1957), заедно со романите на С. Јаневски, станал еден од првите успешни примери на македонската лирска и психолошка проза.

Македонската литература пристапува кон подлабоко осмислување и претставување на темата на револуцијата, тема која и понатаму доминира во прозата на Југославија во целина. Прикажувајќи ја епохата на револуцијата не само како време на херои, туку, пред сè, како сложен и противречен процес, таа на свој начин го интерпретирала уметничкото искуство и на советската (голем интерес предизвикувале И. Бабељ, Б. Пиљњак) и на руската литература.

Ф. М. Достоевски како писател го привлекува Д. Солев доста рано. М. Ѓурчинов, кој му припаѓа на истиот круг литерати и литературни критичари, сведочи дека тој уште во младоста се задлабочувал со Достоевски. Рускиот писател е посебно интересен за Солев во поставувањето и интерпретацијата на проблемот на „убиство за идеја“, филозофско решение што го предлага Достоевски во романот „Злосторство и казна“. Хероите на првиот роман на Димитар Солев – се обични момчиња, кои можат да живеат и да се радуваат на животот, да ја чувствуваат убавината на светот. За нив да се исполни наредбата и да се уништи предавникот – е долг, но долг поврзан со тешко решение да се изврши убиство, дури и во име на правдата и на доброто.

Д. Солев во сцената, во која главниот херој на романот Бранко преживува душевна бркотија откако ја исполнил наредбата и убил човек, кого тој не можел ни вистински да го мрази, дава очигледна паралела со „Злосторство и казна“. Наместо по калливите градски улици тој се наоѓа во предградието, во природа и земјата како да го прима во прегратки: „Полека, без напинање, го смирувам здивот, но не го одлепувам образот од рапавата засушеност на земјата. Таа е топла, но јас сепак ги спуштам усните врз неа. Би сакал да пијам од неа, но таа нема што да ми даде. Одеднаш го чувствувам нејзиниот мирис, мирисот на земјата. Никогаш досега не сум го почувствувал тоа; ги припивам усните, спалени од прежедност, во нејзината тврда рапавост, небаре еднаш таа ќе ги напие“[5].

Оваа сцена од романот на Солев предизвикува очигледна асоцијација со впечатливата сцена на покајување од „Злосторство и казна“: „Тој, (Раскољников), одеднаш се сеќава на зборовите на Соња: ’Оди на крстосницата, поклони се на народот, бакни ја земјата, зашто ти и нејзе ѝ згреши, кажи му на цел свет гласно: Јас сум убиец!‘. Тој сиот затрепери, спомнувајќи си го тоа. Безизлезната тага и тревога која и дотогаш, а особено последните часови го загушувала, го натерала да

[5] Солев Д. Под усвитеност, Скопје, 1957. с. 96.

побрза кон можноста по тоа конкретно, ново, вистинско чувство. Како некаков напад тоа одненадеж му дојде: од една искра наеднаш го опфати оган целиот. Во него сè се размекна, одеднаш и му потекоа солзи. Како што стоеше, така падна на земјата... Застана на колена сред плоштадот, се поклони и ја бакна валканата земја со наслада и среќа. Тој стана и повторно се поклони"[6].

Сцената на моралното очистување на хероите, и македонскиот и рускиот автор ја градат со помош на исконското обраќање кон старословенските претстави за родната земја, како симбол на највисок морален принцип. Истовремено, заклучната сцена во романот на Солев, од аспект на нејзината идејна и уметничка густина, претставува очигледен контраст на сцената опишана во романот на Достоевски. Рускиот писател доследно ја негира филозофијата на Раскољников, кој оправдува убиство поради високи цели. Нејзиното ширење може да доведе до апокалипса, чија слика се појавува во епилогот на романот, во сонот на херојот за страшната болест која ги нападнала луѓето. Во споменатата сцена авторот ја фиксира побудата, која во финалето го доведува Раскољников до морално препородување.

Настаните во романот на Солев не се одвиваат во мирно време, туку во војна, кога победата може да биде извојувана само со оружје в раце. Како бивш скоевец, тој ги дели убедувањата на младите илегалци и потполно е на нивна страна. Тој имал поинаква цел - учесниците на револуцијата да ги покаже како живи луѓе, кои сакале да бидат обични и чисти, „как деца", од душа да се наслаДуваат од убавините на летото, од жешкото сонце и свежината на реката. Но времето им поставува задачи кои треба да ги решат. Затоа неговиот херој си става тешко бреме на одговорност за правда и справедливост, не сакајќи да ја валка, туку да ја штити својата земја. Сепак, на Солев му било важно да покаже (и во ова тој се согласува со својот литературен претходник, затоа и допушта толку очигледна асоцијација), дека убиството ѝ противречи на човековата природа.

Интересот кон уметничкото искуство на класикот од руската литература може да се набљудува на разни етапи од творештвото на Д. Солев. Во низа негови дела се открива ту скриена, ту очигледна асоцијативна врска со разни дела на Достоевски.

Интересно е да се истакне дека во делата од 60-тите години, кога во творештвото на Солев и во македонската проза во целина владее егзистенцијализмот, еден од чии литературни претходници бил токму Достоевски, ние не сретнуваме директни упатувања кон рускиот писател. Ова се однесува во прв ред, на романот „Кратката пролет на

[6] Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 тт. Т. 6. Ленинград, 1973, с. 405.

Моно Самоников" (1964). Тие, напротив, се појавуваат многу подоцна, кога Солев почнува да создава дела со сосема поинаква уметничка содржина.

„Сенката на Достоевски" неочекувано се појавува во романот „Зора зад аголот" (1984), кој станал највпечатливо и уметнички вредно дело на македонскиот писател, којшто во зрелите години се свртува кон сликање на нашето нехеројско време. Романот ги демонстрира суштествените промени кои се случиле во творештвото на бившиот „водач" на македонскиот модернизам. Се работи за промена на естетичката концепција и на уметничките принципи.

Романот „Зора зад аголот" допушта да се говори за неговото свртување кон реалистичките традиции и за обидот да создаде дело, населено со типични национални типови, кои се претставени во секојдневни, но колоритни животни ситуации.

Јунакот-раскажувач, момчето Цабланко Колиштрк, седи на балкончето над влезот во ресторанот „Зора" (некогаш популарен меѓу боемите, разурнат за време на земјотресот). Со двоглед тој ги надгледува посетителите и своите набљудувања ги запишува во вид на мали раскази, кои (околу 30) и ја сочинуваат содржината на делото. Овие раскази тој ги испраќа под псевдоними во разни списанија и учествува на литературни конкурси.

Своите „состави" младичот ги нарекува „записи од надземје". Зборот „надземје" во македонскиот јазик не постои, како ни во рускиот. Д. Солев го измислува и го користи за да предизвика конкретни асоцијации кај читателот. И оваа испревртена фраза треба да потсети на едно познато дело на Ф. М. Достоевски. Покрај романите „Злосторство и казна" и „Нечисти сили", имено повеста „Записи од подземјето" била најчитано дело во 50-60-тите години. Егзистенцијализмот, како што беше речено, бил под силно влијание на литературата на Ф. М. Достоевски, а повеста „Записи од подземјето" за овој правец станала еден од канонските текстови.

Херојот на повеста на рускиот писател - е „зол, болен човек", кој отако добил некое наследство, ја напушта работата и изнајмува „влажно и темно" катче во подрум на една питерска зграда, каде што почнал да пишува писменца. Овие писма се состојат само од жалби на својата судбина и на луѓето што го опкружуваат, кои, според него, сите без исклучок се подлеци и никаквеци.

Меѓутоа, свесно правејќи асоцијација со Ф. М. Достоевски, Д. Солев, во текот на целиот роман демонстрира дека неговите „записи од надземје" не претставуваат само обична промена на ракурсот на сликање. Пред нас имаме дело, кое ни го открива новиот поглед на Солев кон уметничкото творештво. За да се разберат промените во поетиката на македонскиот автор од првата половина на 80-тите години треба да помогне имено паралелата со култниот текст на Достоевски.

Промената на аголот на гледање на Д. Солев („записи од подземјето“ - „во записи од надземје“) носи принципиелен карактер. Се создава впечаток дека писателот „си игра“: приближувајќи се сосема блиску кон делото на рускиот прозаик по форма, Солев во него внесува сосема спротивна содржина. Неподвижниот лик, кој ги набљудува луѓето што го опкружуваат и води дневнички забелешки - е само надворешно сличен. Во романот на македонскиот автор наместо влажното и темно катче - има балкон осветлен од сонце, скриен во крошната на липите. Наместо „злиот, болен човек“ - има остроумно момче, млад литерат почетник. Херојот на Д. Солев воопшто не го интересираат тајните катчиња на човековата душа, бездните на свеста и потсвесното. Тој намерно го насочува своето внимание кон надворешното, објективното, сликајќи, наместо сложени индивидуи, ликови, типични за разните слоеви на општеството. Пред читателот се појавуваат цела низа жители на главниот град на Македонија – лекари, уметници, ветеринари, професори, келнери, студенти, актери, библиотекари, стражари, пензионери, директори на државни претпријатија.

На тој начин, Д. Солев не демонстрира следење на традициите на рускиот класик, туку „оттргнување“ од Ф. М. Достоевски, полемичко восприемање на неговиот текст, што значи и од неговата егзистенцијалистичка естетика во целина.

Македонскиот прозаик во доцниот период од своето творештво создава романи од реалистички тип. Меѓу нив романот „Зора зад аголот“ е најуспешен. Правецот на уметничките потраги на Солев помага да се открие богатиот уметнички поттекст на ова дело, за кое се карактеристични обраќањата не само кон Достоевски, но и кон Чехов. Освен тоа, писателот очигледно ја пробува „шинелата на Гоголь“, што претставува аргумент во корист на реалистичката насоченост на неговото творештво.

Во заклучок можеме да кажеме дека творештвото на Достоевски било во центарот на вниманието кај македонските писатели во текот на целата втора половина од XX век.

Превод од руски:
Роза Тасевска

Лилјана Тодорова

РЕФЛЕКСИИ ОД ДЕЛОТО НА ЖАН ПОЛ САРТР КАКО *ЕСТЕТИКА / ФИЛОЗОФИЈА НА ДВИЖЕЊЕ* ВО МАКЕДОНСКИОТ КНИЖЕВЕН ПРОСТОР

100 години од раѓањето на Ж.П. Сартр (1905 – 2005)

Оваа година, 2005, во Франција, а и не само во Франција,во пресрет на одбележувањето на 100-годишнината од раѓањето на големиот француски филозоф и книжевник Жан Пол Сартр (роден е на 11 јуни 1905), со достојно внимание се приоѓа кон едно ново читање на неговото дело, се проследува, овој пат „по повод", неговата „кариера" која, во никој случај не е класична, зашто е богато идејно креативна и става печат во развојот на интелектуалната историја на XX век пошироко во европскиот духовен простор. Според самите негови современици, Одиберти (Audiberti) на пример, Сартр е присутен „на сите фронтови на интелигенцијата", во сите „големи дебати на неговото време", „на сите раскрсници на културата" (Франсоа Мориак). Толку оваа, веќе митска личност од парискиот кварт Сен-Жермен де Пре, доминира над својата генерација со оригиналноста на делото кое, и покрај сета своја различност, цврсто е обединето во својата целокупност од кохерентноста на длабоката мисла на авторот што се рефлектира од филозофскиот трактат до борбениот есеј, од романот до театарот и сè така до ангажманот во интелектуалните дебати на страниците на списанието *Модерни времиња* (*Les Temps modernes*), кое самиот го основа и во кое и денес се препознава неговиот слободарски /полемички дух.

Ретко кој како Сартр го посветува, во толкава мера, своето внимание на светот околу себе, со толку длабоко размислување врз тоа набљудување придружено со вредност на ангажман. Зашто неговиот јавно изречен збор е акција. Всушност, Сартр станува човек на агората кој ја коментира моралната историја од своето време, поточно конвулзиите на XX-от век, со идеолошките борби во чија срцевина стои комунизмот, со Втората светска војна која се разгоре низ цела Европа и светот и во која, како учесник во движењето на францускиот Отпор,

и тој самиот е активен. Таквата негова вклопеност во времето заедно со неговиот ангажман сфатен како „акција од *објективен* карактер што се вклучува попрецизно во социјалниот и колективниот контекст"[1] (Предраг Матвејевиќ), продолжуваат до периодот на антиколонијалните движења и борби, сè до т.н. студена војна.

За време на еден престој во Берлин (1933-1934) Сартр ги беше спознал германскиот егзистенцијализам на Хајдегер и Јасперс и филозофијата на феноменологот Хусерл, и ќе дебатира на таа тема како и неговите „другари" од генерацијата Мерло Понти и Андре Малро, објавувајќи ги своите први есеи *Имаѓинација* и *Скица за една теорија на емоциите*. Потоа, како независен мислител, бара еден трет пат меѓу голизмот и комунизмот во политиката, а во литературата ќе се зафати со размислувања за нејзините теоретски аспекти и ќе најде свој автохтон пристап/метод кон уметничкиот израз. Неговите филозофски сфаќања – егзистенцијалистичкото поимање на човековата слобода од кое се раѓа чувство за одговорност и нужност за *определување („engagement")* – ќе се универзализираат како искуство и во резултанта ќе произлезат Сартровите теоретски размисли *За ангажираната литература*, со прашањето *Што е литературата?* Кон овие размислувања ќе се надоврзе неговата белетристичка проза *Мачнина, Битие и Ништовност*, како и бројните театарски дела, од *Муви* и *Зад затворени врати, Валкани раце, Заточениците од Алтона*, до драмата со социјална тематика *Блудница достојна за почит*.

Во своите филозофски сфаќања, особено во врска со филозофијата на апсурдот, Сартр е близок со Албер Ками со кого, меѓутоа, во време на заканите на студената војна ненадејно се разидува, како што се изјаснува и против Де Гол, откривајќи ја тортурата во Алжир. Во име на таквата *апсолутна независност* (вклучувајќи ја и писателската совест) и зачувувањето на слободата во што ја гледа смислата на човековото постоење, тој во 1964 година одбива да ја прими Нобеловата награда за литература што му е доделена. Сартр учествува и во мајските настани во 1968 година, охрабрувајќи ги движењата на левицата и заземајќи критички однос спрема секакви деформации. Познато е, меѓутоа, дека ќе се кренат многу остри атаки и критики против повторуваните политички „грешки" на Сартр, или против неговиот ангажман, особено од страна на претставниците на „Новиот роман" (Натали Сарот, Ален Роб-Грије, Мишел Битор), а ќе се заборава дека токму тој, Сартр, знаеше да ги наметне насочувањата кон модернизмот на Joyce, Proust, Kafka, Faulkner и нивните истражувања на историјата и на

[1] Matvejevitch, Predrag, *Pour une poétique de l'événement*, Union générale d'Edition, Collection 1018, Paris, 1979, стр. 202 („un engagement conçu comm...une action d'ordre *objectif* s'inscrivant plus précisément dans un contexte social et collectif").

личноста, исчистувајќи ги од преголемите психолошки анализи, својствени на францускиот дотогашен роман. Па, и покрај таквите недоразбирања, надвладуваше значајот на неговата мисла, особено кога во разбурканата модерна мисла се чувствуваше потреба за наоѓање перспектива и совладување на мноштвото спротивставени доктрини во современата епоха. Всушност, во намерата за осмислување на егзистенцијата низ литературата, тој и самиот ја чувствуваше опасноста од создавање морализаторска литература и се залагаше, напротив, за една морална литература која има за цел да ја буди човековата свест за општествените и социјалните проблеми, и да ја пропагира слободата на човекот без, притоа, да следи некаков пропаганден аспект. Релациите меѓу литературата и читателот така добиваа кај него безвременска вредност, инкарнираа потрага по човековата хуманост, не исклучувајќи ја, притоа, и суровата реалност, преточена кај него во клучната реченица „L'enfer, c'est les Autres", чие значење, меѓутоа, воопшто не претставува некаков длабоко песимистички став на авторот. Заради таа ширина и длабочина на неговата мисла, во последно време, внимание и интерес за Сартровиот опус ќе покажат многу значајни книжевни теоретичари, а меѓу нив и Ролан Барт, Бернар-Анри Леви, Жак Дерида, Јулија Кристева, Ален Роб-Грије, Филип Солер и др.

Како што веќе можевме во поопшти рамки да видиме, во развојниот пат на Сартовата филозофија се оцртуваат главно три етапи: до 1939 година тој човекот го согледува во неговата *слобода*, во неговата осама и егзистенција, соочен со објектите, инертните нешта околу него. Под влијание на Хусерл и Хајдегер, Сартр ја открива феноменологијата но, спознавајќи ја нивната филозофска мисла за егзистенцијата, притоа ја следи француската традиција, почнувајќи од моралистите – картезијанисти Монтењ, Ла Бријер, Ла Рошфуко и Паскал и од нивните анализи на човечката судбина и на човековите постапки, за да дојде до прашањето за *одговорноста* на човекот во изнаоѓањето излезни идеи за својата судбина со давање смисла и содржина на својата слобода. Притоа, тој ќе ги следи константите на свеста како што се волјата, должноста, слободното одлучување кои, како елементи, ги најде кај овие свои претходници – рационалисти и кои во француската книжевност ги практикуваше особено корнеевиот јунак, така што од човекот Сартр ќе направи вистински ковач на својата судбина преку неговото соочување со слобода во изборот. Па, и покрај тоа што сартровиот свет не укажува на пат по кој, точно, се стекнува вистинска слобода, голема улога во тој однос кај него има моралот и човековата волја. Сето ова Сартр ќе го формулира и адаптира во една филозофија, егзистенцијализмот, која е поотворена и може полесно да се обнароди, зашто акцентот го става на индивидуалната егзистенција, на човековата слобода како основна вредност на човековата егзистенција, овде и сега.

Во втората етапа (1939-1968), негов фундаментален знак е *еднаквоста* меѓу луѓето („*ите се еднакви преку својата различност*“). Сартр го допира проблемот на индивидуата соочена со групата, со светот, и ја прокламира потребата од *определување* („engagement“), од еден творечки пристап кон заземањето став кој, пак, токму заради таков пристап, може да еволуира, да ја *движи* мислата по нишка на размила. Во текот на оваа фаза, Сартр станува втемелувач и претставник на францускиот егзистенцијализам во светот. Тој е проучуван, преведуван, презема низа патувања (во САД, во СССР, Кина, Бразил, Јапонија, Блискиот Исток, СФРЈ итн.), зазема ставови кои се сè повеќе политички, го чита Маркс, Фројд, пишува биографии на Бодлер, Жене, Маларме, ја започнува и својата автобиографија. Се спротивставува на војните во Индокина, во Виетнам и во Алжир, при што и директно напаѓа некои ставови на француската влада, пишува протести, манифести, апели, петиции. Непрестајно е активен во одбрана на човековите права, во рамките на еврејското прашање, на прашањето на Баските и на деколонизацијата на т.н. *Трет свет*, давајќи му поддршка на движењето **Негритида** како културна, економска и политичка стратегија кон независност на африканските народи и кон афирмација на нивната национална култура. Познат, во таа смисла, е неговиот славен *Предговор* кон *Антологијата на негро-африканската поезија* од Леополд Седар Сенгор, од 1948 година, насловен како *Orphée noir*. Преку соработката, пак, со Симон де Бовоар, Сартровата антиконформистичка мисла допре и до сесрдна поддршка на феминистичката креативност, при што тој ќе се залага, преку идејата дека човек се дефинира само според своите дејствувања и својот избор/ангажман, женското писмо да ја надмине маргинализацијата на која наидуваше. Ќе споменеме овде дека Сартр ќе искаже и морална поддршка кон македонскиот народ по трагичниот настан – земјотресот од 1963 год. во Скопје, и во знак на сочувство и солидарност, ќе изјави: „*Јас ги познавам тие луѓе...Од оваа катастрофа... и од оваа борба со природната стихија, тие ќе излезат победници...ќе стекнат уште една слава*“.

Во последната фаза, од 1968 година, со своите хумани идеи ја прокламира филозофијата за *братство* меѓу луѓето, па така, во развојот на Сартровата филозофска мисла некои денешни критичари ја препознаваат еволуцијата што е запишана во девизата на Француската република : *Liberté, Egalité, Fraternité.*

* * *

Рефлексии од овие идеи на Сартр продреа и во македонскиот книжевен простор во времето кога се оформуваше еден нов, еманципаторски однос кон литературата и кон книжевната критика што се

случуваше во 50-тите и 60-тите години на XX век и што е познато како македонска книжевна конфронтација или судир на реалистите и модернистите околу прашањето за напуштање на дотогашниот соцреалистички модел и упатување кон естетскиот плурализам, како и кон европски и универзални книжевни искуства. Всушност, тоа беше стремеж кон *„себенаоѓање"*, како што тоа, многу адекватно, го формулираше Владо Малески.

Барањето на такви нови перспективи што беа најавени и со промените во општествено-историскиот развиток на тогашната Југословенска заедница во целина, со процесите на демократизација, либерализација на контактите со светот и со слободата на творештвото, нужно доведе до комуникација и отворање и кон Сартровиот ангажман и неговата егзистенцијалистичка филозофија, воопшто, како приод кон оформување на една модерна поетика. Овие тенденции, познато е, особено се афирмираа на страниците на тогашната авангардна периодика „Млада литература" и „Разгледи", преку Димитар Солев, Бранко Пендовски и Милан Ѓурчинов, во доменот на модернистичката критика, а во областа на модерната проза, како *слобода на творештвото*, главно преку основоположниците на модерниот прозен израз (Владо Малески, Славко Јаневски) и модерниот драмски израз (Коле Чашуле).

Во рамките на научноистражувачкиот проект при МАНУ *Компаративно проучување на македонската литература и уметност во XX век*, на Вториот меѓународен научен собир од 1994 год. посветен на *Странските влијанија во македонската литература и култура во 50-тите и 60-тите* години, на овие прашања им беше посветено особено внимание и ние овде не би навлегувале во нивно елаборирање. Би се повикале само на прилозите поврзани со Сартровата егзистенцијалистичка филозофија кои се чинат комплементарни, што, впрочем, беше и интенција на овој проект во целина. Така, во однос на македонската книжевна критика, исцрпни анализи во тој однос дава прилогот на Елизабета Шелева, во однос на македонската книжевност, прилозите на Лилјана Тодорова и воведниот реферат на Милан Ѓурчинов[2], како и прилогот на Борис Павловски, посветен на егзистенцијализмот во Чашулевите драми.

Нешто подоцна (1998 год.) на симпозиумот одржан во организација на Институтот за македонска литература и посветен на *Твореш-*

---

[2] Да се види: *Странските влијанија во македонската литература и култура во 50-те и 60-те години (Компаративно проучување на македонската литература и уметност во XX век).* МАНУ, Скопје, 1996 (Ѓурчинов, Милан, „Странсските влијанија како компаративен книжевен проблем", стр. 7-23; Шелева,Елизабета, „Странските влијанија во македонската книжевна критика во 50-те и 60-те години", стр. 113-125; Тодорова, Лилјана, „Рецепцијата на францускиот егзистенцијализам во македонската литература", стр. 55-63; Pavlovski Borislav, „Egzistencijalizam i filozofija apsurda u Casulcvim dramama", стр. 177-187.

твото на Владо Малески, на егзистенцијализмот во романот на Владо Малески ќе се осврнат и Нада Петковска, Лилјана Тодорова, Науме Радически и др.[3], а во овој контекст, во 2004 год., на Научната конференција на Меѓународниот семинар за македонски јазик, литература и култура, Сталев Георги ќе направи една своевидна „скица за компаративно видување на драмите *Валкани раце* од Сартр и *Црнила* од Коле Чашуле" низ тезите во кои се илустрира, покрај другото, и тезата за ангажманот на писателот[4].

Како синтеза и заеднички именител на сите овие рецепциски текови во однос на клучните теми од Сартровата филозофија што се отвораа како нов видокруг, доволно обединувачки ни изгледа исказот на Е. Шелева, на кој овде и ќе се повикаме: *Како што македонската литература, во тие години, навлезе во процесот на т.н. брз развој, така и критиката се сврте кон нови методолошки проседеи, обележани од модернистичката поетичка и методолошка позиција...*

„Учењето на Сартр и теоријата на ангажманот, за нашата средина се покажаа релевантни од повеќе аспекти: најнапред, во критичко-теоретската афирмација и легитимација на модерниот прозен израз; во истакнувањето на потребата од досегањето на историчен, современ карактер на книжевното творештво, изградено во дослух со современата епоха"[5].

* * *

Пристапувајќи овде повторно кон делото на Сартр мотивирани од 100-годишнината од раѓањето на авторот, од аспект на нашите денешни аналитички просудувања за креативната работа на Сартр и неговото критичко размислување, особено за литературните прашања, за естетиката и сл., кон нашите претходни просудувања ќе го додадеме следново:

Во филозофијата на Сартр како супстрат се јавува општеството на еден *demos* што го сочинуваат *Другите* (*Autres*), кои претставуваат сведоштво за толеранција и солидарност меѓу индивидуите, но истовремено и за оценка на нивното однесување и на нивните постапки.

---

[3] Да се види: *Творештвото на Владо Малески*, Институт за македонска литература, Скопје, 1999 (Нада Петковска: „Егзистенцијализмот во романот 'Она што беше небо' од Владо Малески", стр.41-49; Лилјана Тодорова „'Себенаоѓањето' како книжевно движење според Владо Малески" ,стр. 35-41; Науме Радически „Модернистичките идеи и реалистичкиот фундамент во прозата на Владо Малески", стр. 75-82.

[4] Сталев, Георги, „Скица за компаративно видување на драмите *Валкани раце* од Сартр и *Црнила* од Чашуле, во: XXXI Научна конференција на XXXVIII Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура", Охрид, 16-17 август 2004, Универзитет „Св. Кирил и Методиј, Скопје, 2005, стр. 141-147.

[5] Во: Op. cit. *Странските влијанија во македонската литература...* Ел. Шелева, „Странските влијанија во македонската книжевна критика" стр. 121.

Сартровите текстови укажуваат дека егзистенцијата на човекот е свртена кон реалноста на која тој треба да ѝ даде смисла („*l'existence précède l'essence*") и самиот, преку акција што ќе биде во склад со историскиот од /движење на општеството, да ги афирмира своите вредности.

На своите филозофски сфаќања, и особено на ангажманот како морална категорија, Сартр им даваше значење на мобилност, подразбирајќи тука и нивно пренесување во поезијата и во прозата. Таа мобилност се чувствува во самите негови текстови: имено, покрај гропланови на акцијата, нејзини забрзувања и забавувања, делења на делови или редења на секвенции, наоѓаме и поврзувања на сатирата со гротеската, на кошмарот со медитацијата, така што, всушност, веќе се среќаваме со своевидно мешање на книжевните жанрови, што, пак, ќе се манифестира поизразено во подоцнежното историско еволуирање на книжевноста. Таа неспокојност и мора, што се чувствува во неговото дело, а што се среќава и во францускиот „Нов театар" од 50-тите години на XX век, тој кошмар, апсурд, предизвикан од „ситуации" и тој немир суштински врзан за човечката судбина, Сартр ќе го предаде во наследство на современата култура и литература. Реално земено, француската проза уште во годините по 1968-та, веќе е на раскрсница на патишта од кои, некои претставуваат и приклучок кон постмодерната литература, која поинтензивно се развива од 70-тите години на XX век, наречена и како постструктуралистичка или деконструктивистичка (Michel Foucault и Jacques Derrida). Таа постмодерна книжевност суштински е отворена кон сите креативни постапки, практикувајќи и *раскажување* преку напуштање на изразните техники на „Новиот роман", и создавање *динамика* и отвореност на текстот за *активност* на читателот и, особено, за *хоризонт на очекување* (Gérard Genette) за што корените, несомнено, можеме да ги влечеме и од самиот Сартр, од неговите размислувања за уделот на читателот во разбирањето на книжевното дело, кои тој ги беше изнел поточно во есејот *Што е литература?*

Во таа смисла, егзистенцијализмот на Сартр претставува / е *естетика / филозофија на движење,* чии назнаки се јавуваат особено во време на кризи и, во тој однос, тој има нешто заедничко со барокот, романтизмот, а и денес со постмодернизмот, а што, пак, е во спротивност со периодите на правила и ред како што се класицизмот и структурализмот. Кога ја разгледуваме појавата на егзистенцијализмот кај нас, видно е дека интересот за него се побудува во едно време на комплексност на македонската реалност, со тоа што неговите детерминанти ќе бидат следени под знакот на креативна слобода (во 50-тите и 60-тите години на XX век), во смисла на *поетичка категорија на движење* низ модерните текови на македонската литература и критика. Ваквите рефлексии досегаат, со извесни допирни точки, и до современиот

постмодернизам, особено кога се имаат предвид каузалностите за појавата на постмодернизмот, или *динамиката* на текстот од ваков карактер и слични други елементи во склад со новата духовност. Имено, постмодернизмот во македонската литература го направи својот пробив кон крајот на XX век, во 80-тите и 90-тите години, во едно време на неспокој (слично како при појавата на егзистенцијализмот) што беше најавен со тенденциите за разединување на југословенската заедница и неизвесност и несигурност, па и скепса за опстојување во иднината која, меѓутоа, продолжува да трае и во времето на денешната долга и сложена транзиција. Таквата општествено-психолошка /духовна „ситуација", соочена со егзистенцијалниот контекст наметнуваше / вклучуваше потреба од инкорпорирање во најновите текови на нашата книжевност, модалитети од нова, актуелна поетичка проблематика, (постмодернистичката естетика), преку своевидно истражување на можности за збогатување на авторовата изразност. На пример, инкорпорирање на една креативна парадигма што бараше поткрепа во дострелите на современата светска теоретска мисла, во *ерудитивната поетика* (Ел. Шелева), во *филозофските расправи* (Ф. Мухиќ), во стратегијата на *номадски подвижната перспективност* (Ал. Прокопиев), воопшто во нови духовни процеси и нови терминолошки структури поттикнати и од делата, пред сè, на еден Борхес, Дерида, Умберто Еко и сл., кон кои интензивно се приоѓаше. Сето тоа почнуваше да наоѓа одредена афирмација во постмодерната ориентација на младата македонска проза, како што се беше изразила и во српската, кај борхесовците во хрватската книжевност, во постмодернистичка стилизација на словенечката книжевност и сл.

Кога, соодветно, динамичниот принцип на егзистенцијализмот на Сартр (мобилност, движење), ќе го доведеме во корелација со творечката индивидуа од денешнава епоха, ќе се покаже колку современи можат да бидат перспективите што делото на Сартр ги отвора како *естетика / филозофија на движење.* Тоа ќе ни помогне подобро да го разбереме и нашиот денешен постмодернизам, „состојба во која е допуштено движењето во бескрај" – според согледбите во таа смисла на Дубравка Ораиќ-Толиќ (во: *Citatnost u avangardi i postmoderni,* 1989) – перспектива, всушност која ја отвора токму Сартровата филозофија. Конечно, тоа се елементи преку кои неговата филозофија и дело се интернационализираат, и се согледува историскиот придонес на Сартр за развојот на книжевноста.

Горан Калоѓера

„ГОЛЕМИНАТА НА МАЛИТЕ“ ВО КНИЖЕВНО-ИСТОРИСКИТЕ ТЕКСТОВИ НА АНТУН БАРАЦ И ХАРАЛАМПИЕ ПОЛЕНАКОВИЌ

Прв услов за секоја научност е добро да се познава предметот
Антун Барац

Антун Барац и Харалампие Поленаковиќ се поврзани меѓу себе со многу константи од нивните мошне плодни животни патишта. Овие двајца книжевни историчари, универзитетски професори, академици, за сиот свој работен век му беа оддадени на проучувањето на националните книжевности, хрватската и македонската, но и на книжевностите на другите јужнословенски народи. Двајцата ја имаа таа тешка и одговорна задача да ги основаат начините на вреднување на книжевните дела во контекстот на своите книжевно-историски истражувања. За разлика од Антун Барац, кој барем до некаде можел да се потпре на своите претходници, пред сè на Бранко Дрешлер Водник (1879 – 1926), Поленаковиќ практично сам го започна поставувањето на темелите на идната наука за историјата на книжевноста.

И Барац и Поленаковиќ го започнуваат своето претставување пред светот со нивните први литературни творби – Барац со своите песни, а Поленаковиќ со расказите. И за првиот и за вториот тоа биле средношколски денови – на Барац во гимназијата во Сушак, а на Поленаковиќ во Првата машка скопска гимназија. Своите дебитантски стихови Барац ги објавува во школското списание „Побратим“, каде што објавил дваесетина свои песни со „сентиментално-мрачни расположенија“.[1] Поленаковиќ, пак, повеќе е свртен кон прозата, па го објавува својот расказ „Ракија“ на српски јазик, а потоа и прозата „Првиот бакнеж“ во „Неделен илустративен весник“ („Недељне илустративне новине“).[2] Додека Барац се колебал по кој пат да тргне, по

---

[1] Иво Франгеш, Антун Барац, Завод за науката за книжевност, Либер, Загреб, 1978, стр. 7.

[2] Ванчо Тушевски, Книжевниот историчар и педагог Харалампие Поленаковиќ (1909 – 1984), во: Харалампие Поленаковиќ, Избрани дела, 6, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 685.

литературниот или по научниот, Поленаковиќ никогаш повеќе нема да му се врати на книжевното творештво, определувајќи се за научната и за педагошката работа. Интересни се и сличностите во животните биографии на овие двајца книжевни историчари.

Антун Барац е роден во Камењак (Хрватско Приморје) во 1894 година. Во гимназијата во Сушак се запишува во 1905 година, а осмиот клас со матура го завршува во 1913 година. За време на средношколските денови тој бил мошне активен во Организацијата на хрватско-српската напредна младина, која подоцна прераснува во Сојуз со свои правила. Го уредува и списанието „Нов живот", и тоа тајно, но пишува и некои текстови во него.[3] Како што веќе беше наведено, Барац во тој период од својот живот пишува и песни и ги објавува во „Побратим". Крајот на своето стихотворство Барац ќе го најави со сонетите со наслов „Трсат", а поетското творештво сосема ќе го напушти за време на студиите во Загреб. Предавањата од словенската компаративна граматика, од хрватската книжевност, филозофијата и германскиот јазик во потполност ќе го окупираат Барац и ќе го формираат неговиот иден научен интерес. Триесетте години поминати во Загреб за Барац се најплодниот период од неговиот живот. Следува потоа, значи, една брилијантна кариера на врвен научник: универзитетски професор на Филозофскиот факултет, член на Југословенската академија, раководител на два научни оддела, основач на нови институти, уредник на традиционални и иницијатор на нови изданија, автор на бројни монографии, уредник и редактор на бројни антологии, приредувач на низа повторени изданија, уредник на едицијата на ЈАЗУ „Материјали за историјата на хрватската книжевност" и на едицијата „Понови хрватски писатели", автор на 18 самостојни книги и на бројни научни трудови.[4] Починал во 1955 година во Загреб.

Харалампие Поленаковиќ е роден во Гостивар во 1909 година во куќа која била сопственост на Лешочкиот манастир. Со средно образование се стекнува во Скопје, во Првата машка гимназија, каде што матурира и како матурант го објавува својот прв расказ „Ракија". Студентските денови од својот живот ги поминува на скопскиот Филозофски факултет, каде што слуша предавања од Петар Колендиќ, Миливој Павловиќ, Душан Недељковиќ и од други научници кои биле собрани околу списанијата „Гласник? на Скопското научно друштво и „Годишник? на Филозофскиот факултет. Во меѓувоениот период станува асистент кај Петар Колендиќ, стручњак за книжевното твореш-

[3] Винко Антиќ, Антун Барац во роднокрајното огледало, Риека, 1964. Се мисли на текстот „Штрајк".

[4] Увид во научната оставштина на А. Барац, да се види во: Иво Франгеш, Антун Барац, Либер, Загреб, 1978.

тво во градот Дубровник. Под непосредно влијание на Колендиќ, инаку ученик на Виенската историско-филолошка школа, Поленаковиќ се формира како книжевен историчар кој при своите истражувања предност му дава на фактот, односно на документот, сметајќи ги за најважни елементи при проучувањето и при интерпретацијата на книжевното дело. Младиот Поленаковиќ почнува посериозно да се занимава со научна дејност некаде во годините пред почетокот на Втората светска војна, приближно во периодот 1935 – 1940 година. Во контекст на нашите хрватско-македонски врски и контакти мошне важно е да се спомене и следниов податок. Поленаковиќ докторирал во 1939 година на Филозофскиот факултет во Загреб со тезата „Турските елементи во ароманскиот говор". Следните шеесетина години Поленаковиќ престојува во Скопје и гради успешна кариера на врвен научник и книжевен историчар. Поленаковиќ е еден од основачите на Филозофскиот факултет во Скопје, каде што ја формирал Катедрата за историја на книжевностите на народите на СФРЈ. Основач е и прв уредник на научни списанија како што се „Трудови", „Литературен збор", „Прилози" на МАНУ, „Годишен зборник? на Филозофскиот факултет. Бил член на МАНУ, нејзин потпретседател, надворешен член на САНУ, организатор на „Бигорски културно-научни собири", универзитетски професор, автор на над 600 библиографски единици кои подразбираат томови од трудови, монографии, истории и прегледи на македонската книжевност од почетокот на писменоста до преродбата, вклучувајќи ги тука и трудовите за современата македонска книжевност.

Животот, работата и делото на Барац и на Поленаковиќ можат да се следат на неколку нивоа. Би започнале со преглед на нивната наставна активност, значи како универзитетски професори кои им служеле како пример на бројни идни слависти на универзитетите во Скопје и во Загреб. За профилот на Барац како предавач пишуваше Иванишин во книгата „Книжевно-историското дело на Антун Барац".[5] Ќе наведеме неколку фрагменти: „Предавањата секогаш му беа напишани. Пред почетокот на секое излагање ракописот со предавањето го ставаше на катедрата, а потоа загледувајќи се во фиктивна точка од спротивниот ѕид ќе започнеше со умерен говор, прелистувајќи го сосема механички одвреме-навреме ракописот без да обрне некакво особено внимание на бројниот аудиториум... Константа на тие семинари беше прикриената напнатост, односно судирот меѓу, од една страна, постојано новите студенти кои понесени од младешкиот темперамент, но и според логиката на својата младост, сметаа дека за сè, па и за книжевноста,

[5] Никола Иванишин, Книжевно-историското дело на Антун Барац, Библиотека Домети, Риека, 1996.

знаат сè и, од друга страна, Барац, искусен професор, кој од своите сознанија и од своето искуство беше сфатил дека сите знаења, па и оние студентските, се „кревки и релативни“ и дека студентите, преку дискретно аргументирани разговори, треба да бидат убедени во вистината дека за животот, па и за книжевноста која нему му е својствена, знаат всушност сосема малку и дека таа свест за штурото знаење треба да биде темелната стартна точка за стекнување нови, содржински континуирани, па според тоа и солидно зацврстени знаења и научни сознанија... Смиреноста и толеранцијата, односно сталоженоста, наспрема вообичаените жолчни и нетрпеливи односи, беа трајниот лајтмотив на предавањата од Барац, на кои најчесто за книжевноста се расправаше многу попривлечно и поинтересно отколку на тогашните сè позачестени книжевни вечери“.[6]

За профилот на Поленаковиќ како универзитетски професор сведочи Ванчо Тушевски. Наведуваме само неколку фрагменти: „Илјадници студенти се произлезени од неговата педагошка и книжевна 'шинела', постојано насочувани под будното око на добронамерниот воспитувач... Во сеќавање со трајна своина на мнозина студенти ќе им останат научните екскурзии со проф. Поленаковиќ, изведувани од Охрид до Љубљана каде што широките познавања на учителот доаѓале до израз, непосредно и живо. Во свеста ќе го носат и најмладите генерации студенти кои поминуваа ретки и пријатни мигови од кои многу научуваа од неговите раскажувања за Марковиот манастир во Сушица (Скопско), за Кирил Пејчиновиќ, за патот што го врвел Марко од Прилепа града до неговата спомената задужбина... Стотици и стотици студенти ги паметат одмерените и пропиени со пиетет и динамика вежби на проф. Поленаковиќ, а исто така неизбришливи се сеќавањата за испитите на кои тој знаеше со кратки, преки прашања да го прокрстари кандидатот низ сета материја... Името на проф. Поленаковиќ зафаќа по многу нешта своевиден почетен и почесен простор во македонското културно живеење“.[7]

Со оглед на тоа дека станува збор за коментари и за сеќавања на поранешни студенти на Барац и на Поленаковиќ, Иванишин и Тушевски, коментар не е потребен. Впрочем, пред нас се назираат профилите на старата генерација универзитетски професори кои ги краселе бројни квалитети, а над сè нивните напори да им ги пренесат на студентите своите лични искуства и своите сознанија на еден прифатлив, толерантен и аргументиран начин.

---

[6] Исто, стр. 16 – 17.

[7] Ванчо Тушевски, Книжевниот историчар и педагог Харалампие Поленаковиќ (1909 – 1984), во: Харалампие Поленаковиќ, Избрани дела, 6, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 691 – 692.

И покрај тоа што и Барац и Поленаковиќ најмногу од својата енергија трошеле на проучување и вреднување на хрватската и на македонската книжевност, обајцата покажувале интерес за „соседните" книжевности – српската, словенечката, црногорската. За разлика од Поленаковиќ кој немал некој особен интерес кон словенечката книжевност, Барац бил склон да се впушта во вреднување на нејзините писатели. За словенечката книжевност Барац почнал да пишува некаде помеѓу 1923 и 1927 година, кога се занимавал со „тековната критика", а најмногу внимание ѝ посветил во својот преглед „Југословенска книжевност". Барац особено бил воодушевен од Цанкар. Според него, тој бил највисокиот дострел на модернистичкото движење во словенечката книжевност, иако мора да се признае дека во „Југословенска книжевност" прегледот на словенечката книжевност е даден мошне солидно и информативно преку разработка на неколку многу успешни портрети на нивни писатели како што се Ашкерц, Жупанчич, Прешерн, Цанкар и Грегорчич.[8] Поленаковиќ (барем колку што ни е нам познато) за Словенците напишал само два текста и тоа за Станко Враз (Станко Враз и неговото дело; Македонски народни песни во заоставштината на Враз), а причината е непосредната врска на Враз со македонската народна книжевност. Но, за разлика од Барац кој во прегледот „Југословенска книжевност" е не само штур при претставувањето на македонските автори, туку и греши при портретирањето на Рацин[9], Поленаковиќ бил мошне склон кон проучување на хрватската книжевност, особено на дубровничките автори. Кон Хрватите Поленаковиќ се навраќал неколку пати покажувајќи, најверојатно под влијание на Колендиќ, голем интерес за дубровничката книжевност. Мошне солиден е неговиот пристап кон Марин Држиќ и Иван Гундулиќ, и тоа како автор на текстови, приредувач на книги и потписник на предговори кон нивните преведени дела на македонски јазик. Пишувал за Војновиќ (Иво Војновиќ и неговата драма „Еквиноцио"; Драмите на Иво Војновиќ во Македонија), за Андрија Качиќ Миошиќ (Качиќевите песни во Македонија; Прилози кон запознавањето на Качиќевата популарност), за Марин Држиќ (Марин Држиќ (1508 – 1567) Живот; Марин Држиќ – Книжевно дело; Делото на Марин Држиќ во Македонија; За студиите на Марин Држиќ во Сиена), за Прерадовиќ (Првиот македонски превод на Прерадовиќевата песна „Патник"), за Илирите и за Илирското

[8] За интересот на Барац кон словенечката книжевност да се видат текстовите: Крешимир Немец, Антун Барац и словенечката книжевност; и: Иван Цесар, Антун Барац во словенечката книжевност, во: Зборник за Барац, ЗЗК, Загреб, 1984.

[9] Рацин никогаш не бил гимназиски ученик, не загинал во борба, и збирката „Бели мугри" не е печатена во Загреб, туку во Самобор. Се стекнува впечаток дека Барац воопшто и немал некој посериозен пристап кон Рацин, за разлика од оној што го покажувал кон Словенците.

движење (Илирите и илирските идеи во Македонија), за Фрањо Рачки (Браќата Миладиновци и д-р Фрањо Рачки), за Мирослав Крлежа (Неколку спомени од средбите со Мирослав Крлежа), за Иван Гундулиќ (Ѓиво Франов Гундулиќ 1589 – 1638).

Нивниот интерес за српската книжевност, пак, бил подеднакво страстен и резултирал со бројни и со мошне квалитетни текстови. Пристапот, сепак, бил значително различен. Кон српската книжевност Барац пристапувал од компаративен аспект, па така пишувајќи за односот меѓу српскиот и хрватскиот реализам, знаел да укаже на сличноста меѓу нивните општествени односи, на блискоста на темите и мотивите, проследувајќи ја патем и рецепцијата на одредени европски идеи во книжевностите на Србите и Хрватите. Критичарите тврдат дека негови најзначајни текстови за српските писатели се „Ковачиќевата 'Ладањска секта' според Лазаревиќевата 'Школска икона'" и „Последното поглавје од 'Поп Ќиро и поп Спиро'", оценувајќи ги како траен придонес кон осветлувањето на книжевниот опус на Лаза Лазаревиќ и Стеван Сремац.[10] Треба да се спомне и тоа дека односот на Барац кон хрватската и кон српската книжевност се менувал со текот на времето, почнувајќи од сфаќањето дека станува збор за неделива целина, што било во духот на југословенската определба на предвоената младина, до подоцнежното определување за српските писатели и за српската книжевност. Во „Југословенска нива", почнувајќи од 1924 година, Барац објавува серија текстови за српските писатели: Алекса Шантиќ, Бранко Радичевиќ, Бранислав Нушиќ, Драгиша Васиќ, Симо Матавуљ, Милан Ракиќ, Воислав Илиќ, остварувајќи, според мислењето како на српската така и на хрватската критика, синтези и интерпретации какви што пред него не биле реализирани. Истражувањето на српската книжевност за Поленаковиќ, пак, претставува одреден тематски круг на неговиот интерес. Пишувал за помалку познати српски писатели: Михајло М. Велиќ, Добре Димитриевиќ, Константин Ѓорѓевиќ, па натаму за класиците каков што е Петар Кочиќ. Како и Барац, и Поленаковиќ има две значајни студии кои тематски се вклопуваат во проучувањето на српската книжевност и тоа: „Викентие Ракиќ во јужна Србија" и „Кореспондентни поуки од југот", кои укажуваат на неговиот иден книжевно-историски метод – книжевно-позитивистичка фактографија. Прегледот на библиографијата на Харалампие Поленаковиќ ја покажува бројноста на неговите осврти и студии за српската книжевност, но секогаш конципирани во контекстот на македонско-српските влијанија, врски и проткајувања. Меѓу нив апсолутниот примат го имаат текстовите за Вук Стефановиќ Караџиќ. Врз основа на податоци, кои му биле

[10] Бранко Милановиќ, Антун Барац и српската книжевност во 19 век, Зборник за Барац, ЗЗК, Загреб, 1984, стр. 172.

основа за секое истражување, и архивски материјали, кои беспоштедно ги селектирал, Поленаковиќ дошол до сознанија врз чија основа оценил дека работата и делото на Вук Караџиќ се од големо историско и културолошко значење за Македонците. Интерпретирајќи од тој аспект, ги напишал текстовите: „Неостварената Вукова намера со 'наши слова' да го печати Даниловиот 'Lexicon tetraglosson'", „Вук и Македонците", „Вуковиот интерес кон Македонија", Вук Ст. Караџиќ и македонската народна песна", „Две народни пословици кај Доситеј и Вук", „Вук Ст. Караџиќ и Кузман А. Шапкарев", „Вук Ст. Караџиќ и Крсте П. Мисирков".

Како член на МАНУ Поленаковиќ го водеше проектот „Културно-книжевните врски на Македонците и Црногорците од најстарите времиња до денес" со што го покажа својот интерес и за црногорската книжевност. Како и Барац, и тој беше опседнат со Његош и со неговото книжевно дело, и за тоа напиша неколку трудови („Едно Његошево 'Дозволување'"; „Дали е објавен Чулиќевиот превод на 'Горски венец'"; „Стогодишницата на 'Горски венец'"; „Првото спомнување на Његош кај Македонците") согледувајќи ги неспорните вредности на неговиот епохален „Горски венец": „Епската ширина, филозофската длабочина и префинетиот лиризам се оние главни елементи коишто го чинат 'Горски венец' да е едно од најсовршените книжевни дела во нашата книжевност".[11] Со својот „Горски венец" Његош го воодушевил и Барац. За ова дело, во основа, Барац пишуваше во своите зрели години („Пред стогодишнината на 'Горски венец'"; „За народот и за поединецот во 'Горски венец'"; „За една глетка во 'Горски венец'"), нудејќи во своите трудови исклучително суптилни и длабоки интерпретации за внатрешните пораки на самото дело.[12]

Кон усната народна книжевност не пристапувале со подеднаков интерес. За Поленаковиќ тоа беше терен кој треба да се истражува и на тој феномен на народното творештво му посвети бројни страници со свои текстови. Што се однесува, пак, до Барац, тој сосема малку пишувал за народната книжевност, но според сведочењето на Иванишин тој „многу добро ја познавал хрватската и српската, српскохрватската и муслиманската народна книжевност за која не пишуваше многу, но долги години ја предаваше на универзитетот...".[13] Единствената, а во исто време и мошне прегледна, студија на Барац за народната книжевност е објавена во „Современик" со наслов „Народната песна во науката и во животот". Оваа информативна студија го покажува познавањето

[11] Харалампие Поленаковиќ, Избрани дела, 6, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 601.

[12] Барац, меѓу другото, и го приреди „Горски венец", Матица хрватска, Загреб, 1967.

[13] Никола Иванишин, За „малку познатиот" и „по малку заборавениот" Антун Барац, Задарска ревија, 1981, бр. 1.

на Барац во однос на народната книжевност и неговиот концепциски однос кон книжевноста воопшто.[14] Пишувајќи го прегледот „Југословенска книжевност", Барац ја сместува народната книжевност во книжевноста на 18 и 19 век, но и покрај тоа Кекез смета дека „со оглед на местото на народната книжевност во историјата на хрватската книжевност Барац, значи, не извршил никакво поместување од она што било вообичаено во тоа време".[15] Посебен тематски круг од интересот на Поленаковиќ е проучувањето на македонскиот фолклор, особено на усната книжевност во сите нејзини варијанти. За тоа, се разбира, има и оправдување. Усната народна книжевност, лириката, епиката, прозата претставуваат темели на современата книжевност, како во тематскиот и структуралниот, така и во лингвистичкиот дел. Поради тоа, делото на Поленаковиќ на ова поле е импресивно и научно ненадоместливо. Од неговите бројни трудови на таа тема би ја спомнале само неговата книга „Студии од македонскиот фолклор", која, заедно со другите бројни трудови за народната книжевност, го презентира Поленаковиќ како еден од најтемелните и еден од најцитираните проучувачи на овој вид книжевна дејност во Македонија.[16]

Како лексикографи и Барац и Поленаковиќ беа исклучително значајни. За потребите на „Народна енциклопедија" и „Хрватска енциклопедија" Барац обработи стотина портрети на хрватски книжевни автори од сите периоди.[17] Поленаковиќ, исто така, за потребите на „Енциклопедија на Југославија" изработил текстови за архивите, библиографиите, биографиите, дамаскините, списанијата, печатарството и издаваштвото и за книжевноста воопшто, портретирајќи и импозантен број македонски книжевни дејци (Војдан Чернодрински, Јоаким Крчовски, Д. Миладинов, К. Миладинов, К. Мисирков, Наум Охридски, Кирил Пејчиновиќ, Г. Прличев, Ѓ. Пулевски, К. Шапкарев, Н. Ванцаров, Р. Жинзифов, Ѓ. Абациев, Ж. Чинго...). Учествуваше, исто така, и со бројни прилози во Првата енциклопедија на македонски јазик.[18]

Кога станува збор за прашањето за јазикот, мора да се истакне дека лингвистичкото формирање на Барац се случувало истовремено

---

[14] За односот на Барац кон народната книжевност да се види: Јосип Кекез, Антун Барац и народната книжевност.

[15] Јосип Кекез, Антун Барац и народната книжевност, Зборник за Барац, ЗЗК, Загреб, 1984, стр. 117.

[16] Хараламие Поленаковиќ, Студии од македонскиот фолклор, том 2, Мисла, Скопје, 1973, 474 страници.

[17] Народна енциклопедија на СХС, Белград – Загреб, 1928, 3 книга, 4 книга, 1929; Хрватска енциклопедија, 2, 3, Загреб; Хрватска енциклопедија, 4, 1943/1944; Хрватска енциклопедија, 5, Загреб, 1945.

[18] Прва енциклопедија на македонски (Енциклопедија на Југославија, I, А – Био), Југословенски лексикографски завод, Загреб, 1948, Енциклопедија на Југославија, Загреб I, 5, 6.

со создавањето на Кралството на Србите, Хрватите и Словенците, што било во согласност со идејата дека колку што е поединствен јазикот, толку ќе биде поединствена и државата. Поради тоа, и Барац извесен период го користи екавскиот говор. Но, времето го прави своето, па Барац ги менувал своите ставови за јазикот првенствено насочени кон јазично-правописните прашања, така што во четириесеттите и педесеттите години Барац зборува исклучително за хрватскиот литературен јазик или само за хрватскиот јазик. Иако не може да се каже дека ја запоставувал јазичната проблематика, придонесот на Барац на ова поле не е многу значаен, ами на него треба повеќе да се гледа како на поттикнување на другите што посериозно да се занимаваат со јазикот.[19] Поленаковиќ ги немал оние дилеми што ги имал Барац. Тој уште од почетокот се трудел да го докаже значењето, но и оправданоста на македонскиот јазик, иако неговата работа врз јазикот е незначителна, и покрај тоа што докторирал со тема која е, всушност, балканолошка лингвистичка студија. Станува збор за дисертацијата со наслов „Турските елементи во ароманскиот говор", која ја одбранил во Загреб пред д-р Петар Скок, д-р Стјепан Ившиќ и д-р Мирко Деановиќ.

Воопшто не е спорно тоа дека Харалампие Поленаковиќ и Антун Барац претставуваат втемелувачи на книжевно-историските методи кај Хрватите и кај Македонците. За разлика од Поленаковиќ, Барац имал претходници како што се Ватрослав Јагиќ, Миливој Шрепел, Фрањо Марковиќ, Армин Павиќ, Ѓуро Шурмин и Бранко Водник. Под влијание на Водник, кој како прв хрватски книжевен историчар успеа да се ослободи од исклучителното филолошко толкување на книжевните појави и дела и почна да ја нагласува важноста на естетскиот критериум, Барац потпирајќи се на неговите книжевно-историски размислувања успеа да се наметне како најпродуктивен и најзначаен книжевен историчар во првата половина на 20 век. Книжевно-историската традиција што ја наследи Поленаковиќ беше повеќе од скромна. Доколку ги сметаме како негови претходници Теодисиј Синаитски, Константин Миладинов, Григор Прличев, Крсте П. Мисирков и Коста Рацин, тогаш можеме да замислиме колку труд и напор морал да вложи за да ја осмисли и да ја оформи книжевната историја како научна дисциплина во контекст на книжевноста на својот народ. Имено, научното проучување на македонската книжевност започнува по нормирањето на литературниот јазик, со отворањето на Филозофскиот факултет и Катедрата за историја на книжевностите на народите на СФРЈ како нуклеуси на идната наука која денес е позната како Македонистика.

[19] Да се види: Златко Винце, Поттиците на Барац за проучување на хрватскиот литературен јазик; или: Ватрослав Калениќ, Филолошкото разјаснување на Антун Барац, Зборник за Барац, ЗЗК, Загреб, 1984.

Како и Барац, и Поленаковиќ е (мислам дури и до ден-денес) најпродуктивниот книжевен историчар кај Македонците, притоа воопшто не потценувајќи ја генерацијата од неговото или по неговото време: Б. Конески, Г. Тодоровски, Б. Ристовски, М. Друговац, Г. Сталев, Т. Саздов, Вера Стојчевска-Антиќ и други.[20]

За книжевно-историската концепција на Барац не треба многу да се мудрува, зашто до детали ја разработи и ја објасни академикот Шицел во текстот „Концепцијата на Барац за историјата на хрватската книжевност".[21] Според сфаќањата на Барац, историјата на книжевноста истовремено треба да биде и историја на духот, на атмосферата и на филозофијата на времето, но пред сè историја на настаните од животот сфатени во нивната севкупност во кои апсолутно најзначајна компонента е човекот како општествено, значи и историско битие. Барац раскрстува во потполност со филолошкиот метод и ја нагласува специфичноста на книжевното дело како естетска вредност во рамките на историските категории време и простор. Согледувајќи ја општествената определба на книжевното дело, Барац на прво место ја поставува индивидуалната личност на човекот со неговиот психички и емоционален сензибилитет. Натаму, во своите интерпретации Барац цврсто го соединува естетското со општествената улога на книжевноста и со психолошката конституција на авторот. Читајќи ги неговите анализи или толкувања на книжевното дело, согледуваме две нивоа, подеднакво почитувани и меѓусебно причински поврзани: прво, временски ограничена одредница која е условена од надворешните фактори; и второ, временски неограничена, универзална и филозофска одредница која се определува како специфична естетска категорија. И на крај, Барац при своите толкувања користи повеќе методи, историско-социолошки, психолошки, филозофски, но притоа ниту еден метод не го подредува под друг, тргнувајќи од претпоставката дека сите имаат еднакво значење и дека секогаш треба да се избере оној метод со кој може најдлабоко да се продре во конкретното книжевно дело.[22] Би го истакнале овде и оној момент на емоционална тензија што ги краси сите анализи на Барац и, се разбира, солидно разработената и креативна естетска анализа.

И пристапот на Поленаковиќ при анализата на книжевното дело во историскиот контекст на времето во кое настанало бил, исто така,

---

[20] Нивните трудови најдобро може се согледаат преку библиографијата за Поленаковиќ што ја приреди Ванчо Тушевски за избраните дела, книга 6, и Иво Франгеш (за Антун Барац) во книшката Антун Барац, Либер, Загреб, 1978.

[21] Зборник за Барац, ЗЗК, Загреб, 1984, стр. 71; Истото и во: М. Шицел, Хрватската книжевност во 19 и 20 век, ШК, Загреб, 1997, стр. 274.

[22] Овие важни особености на методите на Барац ги наведуваме според текстовите на академикот Шицел во веќе спомнатите дела, во Зборник за Барац и во Хрватската книжевност во 19 и 20 век.

предмет на интерес за книжевните теоретичари и за историчарите на книжевноста. Би го издвоиле овде мислењето на Ванчо Тушевски, кој, според нашата проценка, е еден од најдобрите познавачи на научниот профил на академик Поленаковиќ: „Во основата книжевноисторискиот метод на Харалампие Поленаковиќ е позитивистички. Претежно тој тргнува од фактот како првостепена граѓа за составување на еден прилог, како појдовен носител и двигател на текстот. Х. Поленаковиќ е виртуоз на податокот. И најситниот негов детаљ по пат на аналогија го води до откривање на вистината. Тој, пак, податок може да биде од архивска или книжевна природа".[23] И Георги Сталев пишуваше за пристапот на Поленаковиќ во проучувањето на книжевноста, па и тој ја наведува неговата грижливост при собирањето на архивските материјали кои потоа, како што вели Сталев, „ги објаснуваше, коментираше и ги осветлуваше од аспект на модерната наука", со забелешката дека пристапот му бил ослободен од есеистичкото, секогаш во функција на она што е соопштено и обработено.[24] Врз основа на ваквите размислувања за книжевно-историскиот метод на Поленаковиќ може да се заклучи дека тој метод бил штур, монотон, сувопарен, сведен исклучиво на податоци кои биле во функција на регистрирање на историската точност и ништо друго!? Да се тврди, од една страна, дека Поленаковиќ бил склон кон позитивистичкиот метод, дека истражувал темелно и дека со тоа во потполност ги вообличувал литературните и човечките профили на писателите за кои пишувал, а да му се оспоруваат, од друга страна, есеистичките елементи во пристапот, сметаме дека не одговара на вистината. Еве и аргументи за нашево тврдење. Во еден свој текст за Његош, Поленаковиќ пишува: „Крај епската ширина и филозофската длабочина, кои ги даде Његош во 'Горски венец', во своето поетско дело тој растури низа лирски пејзажи, кои полни со сликовитост ни го покажуваат лирскиот талент на едно чувство, поетско срце од конвенционалните обзири облечено во црно владичко расо. Лирските изливи на Вука Мандушиќа, описите на Фатима, хуриите и други места зборуваат за неоспорната лирска дарба на Његош, и делото го ставаат во една посебна поетска врста: која не е ни еп, не е ни драма (иако е 'Горски венец' напишан во драмски облик). По овие елементи – во кои е вообличена Његошевата душа и Његошевиот дух – 'Горски венец' уште не добил едно строго определено место во книжевно-теориската систематизација".[25] Овој текст, со очигледни есеистички елементи,

[23] Ванчо Тушевски, Книжевниот историчар и педагог Харалампие Поленаковиќ (1909 – 1984), во: Харалампие Поленаковиќ, Избрани дела, 6, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 700 – 701.

[24] Георги Сталев, во: Македонска книжевност, Школска книга, Загреб, 1988, стр. 272 – 273.

[25] Харалампие Поленаковиќ, Стогодишнина на „Горски венец" од П. П. Његоша, Избрани дела, 6, стр. 602.

покажува дека Поленаковиќ ја сфатил суштината и сржта на епот, но и продуховеноста на неговиот автор и на крајот е и мошне провокативен со заклучокот дека делото нема строго формулирани одредби за книжевниот вид. Отсуството на сувопарноста, фактографијата и податокот во овој текст нѐ наведуваат на заклучокот дека Поленаковиќ во пристапот при анализата на книжевното дело бил многу поемотивен и пософистициран од онаа претстава што некои сакаат да ја дадат за него. И нему, како и на Барац, му е важен човекот, неговиот живот, неговите задоволства, премрежија, евентуални трауми и несреќи, кои имале огромно влијание при неговото формирање како писател. Впрочем, Поленаковиќ тоа многу добро го покажува врз примерот на Константин Миладинов чии живот и дело ги познавал многу подобро од другите. Како што Барац докажува дека Прерадовиќ како генерал, граѓанин, сопруг и татко бил мошне молчалив, мек и сензибилен, и дека поради тоа морал таков да биде и во своите песни, така и Поленаковиќевата реконструкција на животот на Миладинов како избувлив, сензибилен и мошне чувствителен човек, ни помага да ја сфатиме во потполност неговата песна „Т'га за југ". Прашање е дали најкоректно ќе ја протолкуваме таа песна доколку не го земеме предвид текстот на Поленаковиќ за престојот на Константин во Русија, неговата болест и времето поминато во Екатеринската болница, за ладната Москва и неговото разочарување од руските академски кругови кои не го поддржале во неговиот животен проект – Зборникот од македонски народни песни. Болката така станува основен двигател на Константиновата инспирација и тука можеме во потполност да се согласиме со онаа констатација на Барац кога вели: „Уметникот може да има силно чувство за едно или за друго нешто – но во вистинската уметност, која на човекот му ги отвора видиците дури до дното на животот, не може да нема силна болка".[26] Сметаме дека грешат оние македонисти кои во Поленаковиќ гледаат книжевен историчар кој исклучиво им е верен на фактите и на архивските материјали, а ја запоставуваат вредноста на неговите анализи. Можеби тие анализи не се толку изгладени и изнијансирани како оние на Б. Конески, но и покрај нивната концизност и втемеленост врз проверени податоци, доколку внимателно се прочитаат во нив може да се најдат сите оние важни елементи кои го определуваат уметничкиот или културолошкиот профил на уметникот.

Независно од нашата национална гордост, ние мораме да бидеме свесни за фактот дека во контекст на европската и на светската книжевност, и македонската и хрватската книжевност се мали книжевности од мали народи. Тоа, секако, не значи дека во рамките на нашите

[26] Видриќ, Матица хрватска, Загреб, 1940, стр. 16 – 26.

„мали“ книжевности нема или немало писатели кои со своето книжевно дело постигнале исклучителни уметнички и естетски вредности. Трагајќи по „големината на малите“, Барац изработи неколку исклучителни студии, монографии, литературни профили во кои, како и неговиот македонски колега, за време на целиот свој работен век докажуваше дека и кај малите народи може да се сретнат големи уметници. И Барац и Поленаковиќ ја имаа таа можност, поточно речено ја поседуваа способноста да му пристапат на феноменот книжевност сталожено, аргументирано и критички образложено и да ги издвојат, според опфатот, малите квалитети од огромните книжевни квалитети и мошне уверливо да ги вреднуваат книжевните дела и писателите. Полемиката на Барац со Халер покажа, меѓу другото, дека една мала книжевност каква што е хрватската не треба да се проучува од странски аспекти, независно од тоа колку се тие признати како естетски критериуми.[27] Од нивната полемика извира ставот на Барац дека малата книжевност најпрво треба темелно да се проучи и да се простудира, па да се усвојат нејзините врвни вредности, а дури потоа да се изврши компаративна анализа. Со ваквата методологија Барац, во рамките на хрватската книжевност, ги оспори Халеровите негативни оценки за Гундулиќ, Прерадовиќ и Крањчевиќ, докажувајќи дека станува збор за значајни поети. За да се има подобар увид во уметничките вредности на хрватската и на македонската книжевност, умешно е да се објасни сфаќањето на Барац за „големината на малите“. Во есејот за Фрањо Хорват Киш со наслов „Големината на малите“, Барац покажа дека „големината на своите мали“ ја барал со размислување, анализирање, објективно и критички, но исто така и со љубов и срце, зашто „од сите вистини најдлабока и најтрајна е вистината на срцето“.[28] Ако ги споредиме приодите во проучувањето на книжевното дело кај Барац и кај Поленаковиќ ќе наидеме на голема сличност, па дури и блискост во начинот на кој им приоѓале преку анализи на „своите мали“. И двајцата тргнуваат од првичното сознание дека она за што се пишува, односно за што се даваат одредени анализи или синтези, треба многу добро да се познава. Барац во текот на Првата светска војна и по нејзиното завршување започнува упорно и системско проучување на хрватската книжевност – работа за која жртвувал голем дел од својот живот. Поленаковиќ некаде пред Втората светска војна ја започнува својата интензивна истражувачка дејност, почнувајќи буквално од нула. И обајцата не му робуваат на еден книжевно-научен метод, ниту пак некој метод го поставуваат над другите, сметајќи дека сите се подеднакво значајни со забелешката дека треба да се знае и да се умее како да се применат. Кај

[27] Никола Иванишин, Книжевно-историското дело на Антун Барац, ИЦР, Риека, 1996, стр. 20.

[28] Милан Црнковиќ, Риечки теми, ИЦР, Риека, 1993, стр. 84.

двајцата може да се види дека им се подеднакво важни и биографиите и книжевните дела, што истовремено ги означуваат и нивните методолошки и книжевно-историски постапки. Тоа што на Поленаковиќ му се оспорува склоноста кон есеизирана анализа и тоа што него го определуваат исклучиво како сувопарен позитивист, не одговара на вистината. Меѓу другото, биографијата и точниот податок му беа подеднакво важни и на Барац, но никој поради тоа не го определува него исклучиво како позитивист при вреднувањето на книжевното дело. Проучувањето на своите национални книжевности (хрватската и македонската) во нивните атипични процеси и специфичности е приоритет за двајцата книжевни историчари, што, секако, не ги спречува да се занимаваат и со другите книжевности. И двајцата во своите анализи настојуваат да ги разоткријат атмосферата и историските текови во епохите во кои писателите твореле за да можат, ставајќи го авторот на прво место, да го разработат неговиот профил како човек и како уметник. За тоа им било потребно големо знаење, познавање на голем број факти, вклучувајќи ги тука и детално изнијансираните биографии и солидното познавање на самото книжевно дело. Обајцата притоа настојуваат да продрат во психата на уметноста и на уметникот, во неговото време, творење, во животните радости или маки, врз чија основа натаму со комбинирање на повеќе методи го даваат конечниот вредносен суд. Иако методите им се слични, сепак стиловите можеби помалку им се разликуваат. Барац е повеќе „литерарен" во своите книжевни анализи, додека Поленаковиќ е повоздржан, потемелен, би рекле повнимателен, за што секако имал оправдани причини.

Додека Барац има „чиста" ситуација во хрватската книжевност, Поленаковиќ мора да ги бара корените и изворите на својата национална книжевност и постојано да ја докажува и да ја брани со аргументи, поради што неговиот пат е значително потежок и поисцрпувачки. За разлика од Барац, кој лута од една заедничка „југословенска" книжевност до националната, хрватската, Поленаковиќ уште од самите почетоци на своите истражувања е свесен за посебноста на македонската книжевност. Тој не само што упорно ја истражува, туку и системски ја брани и токму во таа одбрана на националната книжевност Поленаковиќ најмногу се потпира на фактите, зашто тие му служат како силна потпора во докажувањето за постоењето на национална, македонска книжевност. Затоа нему му е мошне важно да докаже дека Миладиновци потекнуваат од Магарево (односно дека се Македонци), дека имале намера да напишат граматика на македонскиот јазик, дека Константин преведувал од руски на македонски јазик, дека собраните песни Константин и неговите пријатели ги нарекувале македонски и дека своите другари во Русија Константин ги нарекувал Македонци. Со пронаоѓањето на тие аргументи, кои немаат врска со самото книжевно

дело, Поленаковиќ упорно и истрајно ги брани интегритетот и правото на постоење на книжевноста што ја истражува, што дополнително му ја отежнува работата како книжевен историчар. Барац нема такви проблеми, што во голема мера му ја олеснува работата, за разлика од Поленаковиќ, кој за сето време мора да балансира на меѓникот од актуелната политика, историското наследство, стогодишните заблуди и сè уште присутните апетити на соседите кои можат да се запрат единствено со вистината. Во таа распнатост помеѓу љубовта кон својот народ и неговата книжевност од една страна, и наметнатата обврска постојано да ја брани од сите можни негатори независно од која страна тие доаѓаат, од друга страна (на крајот на краиштата ни Барац не бил коректен кон Македонците и македонската книжевност), можеме да ги бараме причините за копнежот на Поленаковиќ по прецизност, јасност и по конкретни податоци, што од своја страна на неговиот стил му дава изглед на строгост, воздржаност и сериозност.

Ако ги погледнеме хронолошките библиографии на трудовите од Х. Поленаковиќ и од А. Барац, едноставно остануваме вчудовидени од бројноста на нивните прилози напишани во интерес на развојот на националните, но и на другите книжевности. Исто така ќе бидеме пријатно изненадени и од шареноликоста на имињата и презимињата од луѓето кои биле предмет на нивниот интерес, а кои со своите книжевни дела со различни уметнички вредности ги збогатувале нашите национални книжевности и внесувале во нив дел од најхуманите цивилизациски вредности. Преку нивните трудови, опсервации, книжевни и критички расудувања, компаративни студии и монографии ние стануваме свесни за непобитниот факт дека не треба да бидеме многуброен народ за да создаваме добра книжевност и за да имаме квалитетни писатели. Барац и Поленаковиќ знаеја и умееја да ја откријат „големината", односно трагите од вистинска вредност во делата на таканаречените минорни писатели на тој начин што им се спротивставуваа на воопштувањата, на конвенционалните вреднувања, на канонизирањата, откривајќи по интуиција „нешто сопствено и посебно, некој дострел внатре во рамките на неконвенционалните граници и почитувајќи ја големината на посебното, големината на едно дело во рамките на просечната целина, големината на ниво на националното".[29] Така, на пиедесталот на големите во рамките на малата книжевност Барац ќе ги издигне Прерадовиќ, Мажураниќ, Шеноа, Назор, Видриќ, Шимуновиќ и други, со личните ставови дека Шимуновиќ во своите најдобри дела „ја зафаќа животната проблематика на своето време" и дека го изразува

[29] Милан Црнковиќ, Антун Барац и хрватската (детска) книжевност, Зборник за Барац, Загреб, 1984, стр. 131.

нашиот ритам на живеење, дека во „Смаил ага“ на Мажураниќ е содржана сета животна проблематика на цел еден век, дека Шимуновиќ во „Туѓинци“ го изразил своето главно чувство за животот, дека во песните на Прерадовиќ се сублимирани елементи од неговиот живот, дека болката е основниот двигател во лириката на Назор, дека Шеноа е поет на еден одреден слој и гласник на хрватското граѓанство од неговото време, додека во монографијата за Видриќ ги истакнува пред сè поетските творечки сили и талентот, што инаку е веќе достигната придобивка на светската наука за книжевноста. Сличен приод Барац имал и кон словенечката, српската и црногорската книжевност, осветлувајќи го и разоткривајќи го најдоброто во делата на Стеван Сремац, Лаза Лазаревиќ, Цанкар, Прешерн и Његош. Македонската книжевност не ја познавал најдобро, а тоа е мошне очигледно во неговиот прирачник „Југословенска книжевност“, каде што му се поткраднале бројни грешки за кои веќе предупредивме. Анализите на Барац, сеопфатни, водени од „вистината во срцето“, зашто срцето не умее да лаже, ги разбивале прифатените стереотипи за хрватската и за другите јужнословенски книжевности како помалку вредни или како задоцнети во однос на Европа, докажувајќи ги неспорните литерарни специфичности во националните книжевности на Јужните Словени.

Поленаковиќ, се разбира, бил во уште понезавидна ситуација. Штотуку оформената млада Република Македонија морала да се докажува на сите полиња, особено на полето на книжевната дејност која имала задача да ги потврди тукушто оформениот правопис и граматиката на македонскиот јазик. Дејноста на Блаже Конески на лингвистички план требало да се оживотвори во сите видови на книжевното творештво: поезијата, прозата, драмата. Во таквата ситуација Поленаковиќ со својата методологија на стрпливо собирање податоци полека, но сигурно, го започнува макотрпниот процес за ревалоризација и афирмација на македонското книжевно наследство, враќајќи ги отуѓените писатели и нивните дела во матичната книжевност. Тоа е работа која воопшто не била лесна, која барала одговорност и упорност, но Поленаковиќ трудољубиво испишува томови со книжевно-историски текстови, враќајќи ги од мракот на заборавот клучните личности од македонската култура и книжевност, но и оние помалите, таканаречените минорни, кои во одреден период и само со еден напишан стих на македонски јазик дале свој прилог во македонската книжевност. Благодарение на својата упорна работа и на методологијата, Поленаковиќ успеал да наниже голем број биографии за одделни писатели и за нивното творештво, кои за него како книжевен историчар биле значајни одредници за неговата методолошка и книжевно-историска постапка. Комплетирајќи ги нивните биографии и постојано надополнувајќи го нивното книжевно дело со новооткриени трудови, Полена-

ковиќ системски ја открива „големината на малите“ во својата национална книжевност. Одбивајќи ја оваа определба за генијалните умови на средновековието, браќата Кирил и Методиј, Климент и Наум, кои се своевиден приоритет на Поленаковиќ при истражувањето на македонската средновековна книжевност, ќе наведеме само некои од „малите“ кои преку нивното дело стануваат големи не само во контекст на македонската, туку и на другите јужнословенски, па и европски книжевности. Да тргнеме од просветителите како што се Јоаким Крчовски, Кирил Пејчиновиќ, Димитрија Миладинов, па книжевните дејци со романтичарски сензибилитет како Јордан Хаџи Константинов – Џинот, Константин Миладинов, Андреја Петкович, Григор Прличев, Рајко Жинзифов, па фолклористот Кузман Шапкарев, поетот и раскажувачот Рацин и редица современи автори како Абаџиев, Чинго, Б. Конески, Г. Тодоровски.

Во своите студии и Барац и Поленаковиќ ги искажале сопствените ставови за автори и дела од два словенски народа, богати пред сè со вековната борба за опстојување и со љубовта кон својата земја. И за Барац и за Поленаковиќ во потполност важи ставот што го изнесе мојот некогашен шеф на Групата за кроатистика, д-р Милан Црнковиќ: „Сосема е сеедно дали Фрањо Хорват Киш и многумина други со слична судбина и сличен успех ќе бидат преведени на странски јазици и толкувани од страна на катедрите и дали ним ќе им подигнат споменици... единствено е важно дека постои 'големина на малите' кои интензивно ги доживувале своите и нашите таги, своите и нашите радости, својот и нашиот живот, кои во предметите, во природата и животните манифестации ја чувствувале поезијата, во воздухот што го вдишувале слушале музика, во своите иако не многу големи огледала кои ги носеле над нашите патишта ја виделе вистинската слика на нашата животна арена, кои се обиделе да го направат животот поубав и подобар“.[30] Барајќи ја „големината на малите“ преку расудување, објективност, компарација, но над сè со љубов и срце, Поленаковиќ и Барац остануваат и натаму неспорни академски големини, проверени и доверливи историчари на јужнословенските книжевности, неспорни хуманисти кои со своите опуси докажаа дека книжевноста не им била само предмет на истражување, туку и страст, животна потреба и смисла. Во нивните дела „големината на малите“ доаѓа до целосен израз. Благодарејќи на нивните студии, ние стануваме свесни за специфичностите на струењата во нашите книжевности и во нашите книжевни дела, се ослободуваме од наметнатиот комплекс на мали и инфериорни книжевности, го растураме сомнежот за вредноста на книжевното творештво во нашите

[30] Милан Црнковиќ, Риечки теми, Риека, 1993, стр. 84.

книжевности, стануваме свесни за сопствената големина во семејството на светската книжевност, па нека биде тоа и „големина на малите“.

Кроатистички прилози на Харалампие Поленаковиќ

Почитуваниот македонски книжевен историчар Харалампие Поленаковиќ во неколку свои студии се осврнал на хрватската книжевност и нејзините писатели. Така, Поленаковиќ пишувал за Марин Држиќ, Иван Гундулиќ, Иво Војновиќ, Андрија Качиќ Миошиќ, Петар Прерадовиќ, за илирците општо, за Фрањо Рачки, Мирослав Крлежа, Владимир Мошин и Станко Враз во контекст на неговата дејност во рамките на Илирското движење. Најверојатно под влијание на својот ментор и професор, д-р Колендиќ, инаку експерт за старата дубровничка книжевност, Поленаковиќ најмногу пишувал за Марин Држиќ согледувајќи го овој хрватски комедиограф на свој препознатлив начин, збогатувајќи ја со тоа биографијата на Држиќ со помалку познати податоци и истовремено популаризирајќи го овој комедиограф пред македонската читателска публика. Поленаковиќ пишувал за Држиќ во предговорот кон преводот на „Дундо Марое“ на македонски јазик во 1958[31] и во 1967 година.[32] Потоа Поленаковиќ објавил две прекрасни студии за животот[33] и книжевното дело на Марин Држиќ.[34] Следуваат трудовите „Делото на Марин Држиќ во Македонија“[35] и „За студиите на Марин Држиќ во Сиена“.[36] Последниот труд на Поленаковиќ за Марин Држиќ е објавен во Хрватска, односно во Зборникот од трудови за Марин Држиќ.[37]

Превод од хрватски јазик:
Ранко Младеноски

---

[31] Марин Држиќ, Дундо Марое, Скопје, 1958, превод: Тодор Димитровски.

[32] Марин Држиќ, Дундо Марое, Скопје, 1967, превод: Тодор Димитровски.

[33] Харалампие Поленаковиќ, Марин Држиќ, I Живот, Литературен збор, Скопје, год. 5, бр. 3, стр. 148 – 161.

[34] Харалампие Поленаковиќ, Марин Држиќ, II Книжевно дело, Литературен збор, Скопје, год. 5, бр. 4, стр. 203 – 226.

[35] Харалампие Поленаковиќ, Делото на Марин Држиќ во Македонија, Културен живот, Скопје, год. XII, бр. 7 – 8, стр. 35 – 37.

[36] Харалампие Поленаковиќ, За студиите на Марин Држиќ во Сиена, Нова Македонија, год. XXIII, бр. 7477, 1967.

[37] Харалампие Поленаковиќ, Судбината на книжевното дело на Марин Држиќ во македонското поднебје, Зборник од трудови за Марин Држиќ, Матица хрватска, Загреб, стр. 383 – 388.

Елена Сшейаненко

ПРЕВЕДУВАЊЕТО НА ДРАМСКИТЕ ДЕЛА ВО КОНТЕКСТ НА КУЛТУРОЛОШКАТА И ТЕКСТОЛОШКАТА ПРОБЛЕМАТИКА

Во рефератов ќе се обидеме да дадеме преглед на теоретските, практичните и истражувачките можности во областа на преведувањето на драмските дела. Со оваа проблематика се занимавале Ј. Леви, И. Васева, П. Лартом, П. Пави, А. Н. Федоров, П. М. Топер, М.Ј. Лукинова и др. Во основа, повеќето истражувачи на оваа материја се согласуваат дека драмскиот превод има сопствена специфика. Драмскиот текст претставува феномен на творештвото и културата, феномен на литературата и театарот. Театралноста се третира како негов иманентен составен дел. Од друга страна, драмата како литературен род се наоѓа во тесна врска со теоријата на литературата. Во зависност од начинот на кој ѝ се пристапува на таа проблематика и од конкретниот материјал, се анализираат особеностите на јазичниот израз на преведените драмски текстови и се вреднуваат нивните квалитети како од културолошка гледна точка, така и од други аспекти.

Во рамките на културолошкиот пристап, уметничкиот превод го третираме како акт на интеркултурната комуникација и сложена форма на меѓујазичната естетска транслација, која се врши во конкретен историски и социјално-културен контекст и која зависи од повеќе фактори (лингвистички, когнитивно-семантички, надворешнојазични, текстолошки, уметничко-естетски, жанрово-стилистички итн.).

Поради низа објективни и субјективни причини, апсолутната идентичност меѓу оригиналниот уметнички текст и неговиот превод не е возможна и претставува извесна идеализација од реалната преведувачка практика. Како што истакнува Б. Конески: „Една мера на изневерување, но во творечка смисла, е потребна и неизбежна ако треба во друга јазична материја да се продолжи зрачењето на уметничкиот текст“ [Конески 1987: 160]. Факт е дека во уметничкото дело превладува естетската функција на јазикот и се појавува индивидуалниот авторски приод кон материјалот. Поради тоа, во некои теоретски трудови уметничкиот превод се разгледува посебно, како специфичен домен, со своја методологија на истражување (Ј. Леви, А. Попович, П. М. Топер, Г. Гачечиладзе, Д. Ѓуришин и др.).

Пред сè, компромисните преведувачки решенија се сврзани со објективните културни рамки кои ги создава секоја култура. Овие појави најрелјефно се манифестираат во лексиката и во идиоматиката, кои се однесуваат на сеопштиот духовен и материјален живот на еден народ, тесно сврзани со надворешнојазичната реалност и се реализираат во преведениот текст како елементи на културниот код. Посебни тешкотии предизвикуваат национално-специфичните или регионалните (на пример, лексички балканизми и паралелизми) културни факти (реалии) кои отсуствуваат во преводниот јазик или постојат лакуни (празнини) во нивната номинација, како и имплицитни, асоцијативни значења, културни конотации кои ги придружуваат јазичните знаци итн. Ова прашање во современата теорија на преводот не се решава на меѓујазично (нивото на јазик), туку на меѓутекстовно рамниште (нивото на текст): во зависност од функцијата и местото на овие елементи во контекстот, нивното естетско значење во структурната целина и др.

Во процесот на преведувањето се допираат и се судираат различни литературни традиции, норми на преведувачката култура, епохи, личности. Сите текстолошки и културолошки фактори дејствуваат заедно, се условуваат едни со други. Во таа смисла, привлекува внимание концепцијата од словачкиот теоретичар на уметничкиот превод А. Попович, кој смета дека контактот меѓу два културни системи во уметничкиот превод доведува до „вкрстување" на две култури (нивна „креолизација") и до „креолизација" на два текста. Како резултат, преведениот текст претставува комбинација од двете структури и „во тематски и стилистички поглед се карактеризира со заемно покривање на двете култури" [Попович 1980: 130, 182].

Најновите културолошки истражувања внесуваат нови моменти за разбирање и дефинирање и на поимот *текст*. Се констатира дека интерпретирајќи го текстот, „ние можеме да го разгледуваме како изолиран автономен систем и/или како составен дел од поширокиот културен простор", како „текст на културата", како систем од културни знаци [Бразговскаја 2001: 4, 8]. Во рамките на овој пристап се користат структурно-семиотичките концепции за поврзаноста на внатрешнотекстовните и надворешнотекстовните структури и значења (Ј. Лотман, В. Н. Топоров и др.) и теоријата на интертекстуалноста (односот со другите текстови) (Ј. Кристева, Р. Барт, Ж. Дерида, Ж. Женет, П. Х. Тороп и др.). Во врска со преведувачката работа, се одбележува дека структурно-семиотичката анализа на текстот треба да се дополни со семиотичко-културолошката. Во својство на интертекстуалните знаци се истражуваат симболи, цитати, алузии, лични имиња, кои им припаѓаат на другите текстови, скриени реминисценции, национално-културни асоцијации и др. Во некои други теоретски концепции наспрема поимот *интертекстуалност* широко се употребуваат и термините: *вертикален контекст*

(О. С. Ахманова, И. В. Гюбенет, А. А. Машкова и др.), *текстовни реминисценции* (А. Е. Супрун), *поттекст*[1] кои во извесна смисла кореспондираат со интертекстуалните категории (иако целосно не ги опфаќаат). Терминолошките несовпаѓања се јавуваат како резултат на општите тенденции што се појавуваат во современата уметничка литература. Анализирајќи ја оваа ситуација, специјалистите велат дека литературата сè повеќе се заснова врз семиотичкиот пристап (наместо историско-филолошкиот). Поврзаноста со другите текстови станува „општокомпозициски, архитектонички принцип" [Фатеева 2001: 31-32]. Ваквата тенденција е присутна и во драмското писмо. Пиесата *Јане Задрогаз* од Г. Стефановски е типичен пример.

Обемот и спецификата на реалните објекти, другите литературни и нелитературни текстови вклучени во уметничкиот текст зависат од авторската интенција (концепција, идеја, карактер на текстот). Авторот субјективно ја восприема реалноста и не ја опишува фактички, туку естетски ја освојува. И овој текст, од своја страна, се интерпретира од преведувачот (според негови, пак, субјективни сфаќања на инојазичната култура и особености на нејзината интерпретација од страна на авторот на оригиналот) [Гарбовский 2004: 10, 320].

На таков начин, заемното дејство на културите, нивните меѓусебни односи и релации имаат сложен карактер во уметничкиот превод. Истражувањата во оваа област не се лесна задача и бараат интердисциплинарен пристап. Во судирот меѓу две култури, и двата текста се препознаваат како културни знаци на една култура, така и на друга и се појавуваат, како што веќе одбележавме, субјективните фактори (конкретна интерпретација на преведувачот, неговиот стилистички идиолект и естетика, психологија на творештвото). Во таа смисла, преводниот текст претставува биполарна, бикултурна структура.

Важно прашање сврзано со нашата тема е проблемот на текстот и неговата типологија. Постојат бројни обиди за класификација на текстовите. Поимите *тип* и *жанр* често се мешаат. Специјалистите пишуваат дека евентуално тоа може да се објасни со фактот што поимот *жанр* се однесува кон категорија на литературната наука, а во лингвистиката се појави како резултат на *ретерминологизацијата* (преносот на готов термин од еден терминолошки систем во друг).

Мислиме дека најадекватно го расветлуваат ова прашање две класификации. Првата е од бугарската теоретичарка А. Лилова, која се придржува кон принципите на општата теорија на преводот. Авторката

[1] Во лингвистиката и теоријата на преводот категоријата „поттекст" се разгледува како *алузивен текст* или *алузив*, којшто се разоткрива со помош на различни видови индикатори (на различни јазични рамништа): зборови, реченици, делови од текстот, целиот текст (Виноградов 2001: 39-40). Има и други концепции.

предлага да ги разликува поимите *форми, видови* и *жанрови* на преводот. Под формите се подразбираат условите во кои се одвива преведувачкиот процес (говорена, пишувана, машинска), под видовите – разлика во карактерот на текстот (општествено-политички, уметнички, научно-технички); под жанровите – поконкретни карактеристики на текстот (според нивната жанрово-стилистичка специфика). Во системот на жанровите, според авторката, можат да се набљудуваат *дифузија*, *преодни форми*, како и нивната понатамошна поделба на поджанрови [Лилова 1985: 225, 238].

Во другата класификација (од J. Леви) преведувачките проблеми се разгледуваат во однос на уметничкиот превод и текстовите се делат врз основа на трите „основни жанрови на литературата": прозно творештво, поезија и драматургија (Левый 1974: 34). Двете класификации (според своите задачи) може да се синтетизираат, бидејќи во извесна смисла тие меѓусебно се надополнуваат. Меѓутоа, со оглед на тоа дека драмските дела имаат повеќебројни видови жанровски структури, овде се бараат поконкретни литературни и театарски методи, како врз основа на литературниот род (епос, лирика и драма), така и врз естетските квалитети, со оглед на обемот, формата, тематските и стилските компоненти, композицијата итн. По традиција, во драмскиот род се изделуваат: трагедија, комедија, трагикомедија, драма. Во рамките на драмата (во вистинска смисла) се врши поделба на битова драма, историска драма, интелектуална драма, лирска драма, епска драма, драма на апсурдот и др.

Освен тоа, поделбата се прави и во однос на комуникативната намера на испраќачот на пораката: театарска изведба, филм, драма за читање (герм. *Lesedrama*, англ. *closet drama*) и др. Во XIX в. широка популарност стекнал жанрот „театар во фотеља". Меѓутоа, дефинирајќи го овој термин францускиот театролог П. Пави забележува дека „...поимот 'театарот во фотелија' не е точен и релативен, бидејќи не постои критериум за конечното определување за само литературниот или сценскиот карактер на делото" (Пави 1991: 349).

Околу тоа прашање и до денес многу се расправа. Без сомневање, театарската изведба на драмското дело значително може да се разликува од првобитниот литературен текст (во неговата пишувана, печатена, публикувана варијанта). На сцената важат театарските закони, се привлекуваат паралингвистички невербални средства на комуникацијата (графички; кинетички (мимика, гестови), пластика на телото и др.), сценографија, музика, режисерски мизансцени и други театарски методи.

Овие особености можат да се однесуваат и на преведените драмски текстови. Типолошките обележја специфични за јазикот на сцената и привлекување на театарските атрибути внесуваат свои корекции во сценската реализација на преведената пиеса. На овие факти укажува и германската специјалистка К. Рајс. Таа изделува четири „типа" преве-

дувачки текстови, и тоа: 1) ориентирани на содржината, 2) на формата, 3) на повикување, апелирање; 4) *аудио-медијални текстови*. Меѓу текстовите насочени кон формата се вбројуваат: уметничка проза, поезија, есеј, биографија итн. Во нив, според авторот, превладува уметничко-естетската функција. Додека во *аудио-медијалните текстови* делува другиот принцип: тие се создаваат за восприемање по слух, за изговор, и користат аудитивни (артикулациски, интонациски), технички, акустички и визуелни форми за изразување. Тоа се радиокоментари, радиодрами, телевизиски филмови и сите театарски претстави (мјузикли, оперети, опери, комедии, драми, трагедии и др.) [Райс 1978]. Класификацијата предложена од К. Рајс поради својата строга шема беше критикувана од голем број автори. Во врска со нашето истражување, треба да се забележи дека однесувањето на сценските дела кон аудио-медијалните текстови истакнува многу важни надворешнојазични фактори кои преведувачот треба да ги зема предвид (ориентација на говорениот збор, усната форма на сценското изведување, актерство и др.), но не ја карактеризира методологијата на преведувањето на драмските дела интегрално, целосно. Ова многу зависи од конкретните услови на функционирањето на текстот во рецептивната култура, од творечкиот стил на драматургот, од жанровската специфика на текстот, конкретна интерпретација на преведувачот итн.

Во преведувачката и режисерската средина постојат два основни става во поглед на преведувањето на драмските дела: 1) преводот не е сврзан со театарската изведба и незадолжително потполно ја детерминира, давајќи му извесна слобода на режисерот; 2) преведениот драмски текст веќе содржи сопствена изведба (во интерпретација на преведувачот) и донекаде ја управува [Пави 1991: 222].

Всушност, поточно би било да се рече вака. Прво, преводот може да е наменет пред сè за публикување, за читање, тоа е литературната редакција на преведениот текст. Натаму режисерот сценски го адаптира, т.е. го декодира според театарскиот контекст. Второ, преведувачкиот процес може да се состои од две фази. Станува збор за т.н. сценска варијанта/редакција, која ја создава преведувачот за конкретна театарска изведба и подразбира негова соработка со режисерот. Во овој случај преведувачот не се јавува само во својство на јазичен медиум (декодирајќи го оригиналот), туку и во улога на литературен консултант и коавтор на режисерската интепретација, синтетизирајќи го текстот во согласност со режисерската намера. Трето, поимите 'превод во вистинска смисла' и 'сценска редакција' се соединуваат, односно сценската редакција означува квалитетен творечки превод на пиесата [Художественный перевод 1982: 369]. Се подразбира дека преведувачот се грижи како за стилската еквивалентност, така и за комуникативно-прагматичката и функционалната адекватност.

Ова прашање може да се разгледува и низ повеќе други аспекти. На пример, во лингвистиката и теоријата на драмата се користат две дефиниции: *драматуршки јазик* (П. Лартом, С. С. Беркнер, А. И. Домашнев и др.) и *сценска реч* (претставен говор) (Р. А. Будагов, А. Н. Петрова и др.). Б. Тошовиќ и Л. Минова-Ѓуркова, имајќи ги предвид најважните карактеристики на драмскиот текст, предлагаат во рамките на уметничко-литературниот функционален стил (јазикот на уметничката литература) да се разликува драмски потстил [Минова-Ѓуркова 2003: 207, 270-272]. На различен план оваа проблематика е претставена од театролозите и специјалистите по литература: В. Е. Хализев, Е. Бенли, Г. Старделов, Е. Лужина, М. Миочиновиќ и др., каде што се истакнува посебна специфика на јазикот на драмата.

Во овој случај методолошки е важно да се констатира двојната обусловеност на драмата, заемното дијалектичко испреплетување и меѓузависност на литературните и театарските компоненти на драматуршкиот систем. Со оглед на тоа, ние го делиме мислењето на П. Пави и сметаме дека за претставениот (сценскиот) говор (дискурс) може да се зборува како во смисла на спектаклот, така и во смисла на текстот на пиесата [Пави 1991: 80].

Според основните типолошки карактеристики на сценскиот говор, структурата и функционирањето на драмското дело и различната комуникативна намера (драма за читање/за изведба пред публика), кон преводот се поставуваат следниве барања:

I. Од аспект на дикцијата, изговорот, звучењето: а) треба да се избегнуваат тешки звуци за изговарање и восприемање, римувани фрази, долги, оптоварени, тешки зависносложени реченици и др.; б) моментално, максимално достапно разбирање, природност на дијалогот (А.В. Федоров, Ј. Леви, И. Васева и др.).

Во врска со двојната обусловеност на драмата како синтетичка уметност, сценската реч се ориентира на говорената форма, се потпира на куси, ефектни реплики, живи интонации. Динамичноста, дејственоста, краткоста, природноста, разбирливоста се најглавни нејзини карактеристики. Тоа се постигнува со употреба на разговорна синтакса, елиптични конструкции, извици, модални зборови, битова лексика и др. Една од најважните практични задачи на преведувачот е умешно да се оформи репликата. Поради тоа се смета дека од преведувачот се бара покрај надареност, знаење на основните принципи на теоријата на преводот и владеење со сценските тајни на театарската уметност.

II. Од стилистичка гледна точка: а) сценичноста на јазикот (односно стилизираноста на јазикот и покрај тоа што има најтесни врски со разговорниот јазик); 2) функционалната врска на репликата со ликот, со неговиот карактер [Левый 1974: 183, 178)].

Како што е забележано, битовите говорни жанрови (фамилјарни, интимни) [Бахтин 1997: 244] најчесто се употребуваат во драмата. Меѓутоа, сценската реч не е копија на природниот разговорен говорен јазик. Анализирајќи ја монографијата на францускиот филолог П. Лартом, Р. А. Будагов, согласувајќи се со авторот, нагласува: „...сценската реч е во секој случај сублимирана, естетски интерпретирана...", се базира на општи естетски критериуми; современиот дијалог на сцената мора да се стреми да биде природен, неизвештачен, но притоа „задржувајќи ги своите позиции во сферата на уметноста и не доаѓајќи до примитивен натурализам" [Будагов 1984: 207, 21; Larthomas 1972 : 106, 247, 395]. Сценскиот говор е сврзан и со разговорниот јазик, и со книжните стилови, и со други функционални варијанти и стилови на јазикот. Тој е сврзан со севкупната култура на еден народ, со неговата литература на различни историски стадиуми и се ориентира на литературните и на театарските традиции во соодветната култура.

Разликувајќи се од автентичниот разговорен дијалог, драматуршкиот дијалог се одликува од дијалогот и во другите жанрови на литературното творештво (иако има со прозата низа заеднички допирни точки). Структурата на драмата вклучува две основни компоненти: 1) дијалози и монолози и 2) авторски ремарки, сценски упатства, дидаскалии. Обата структурни елементи меѓусебно се надополнуваат, но дијалозите сепак доминираат и имаат полифункционална улога во структурата на драмата (го водат дејството на драмата и ги креираат карактерите на ликовите). Преведувачот треба да води сметка за нивната исклучително важна карактеролошка функција (правилно да избере стилистички регистар, синтаксичка конструкција, да предизвика потребен стилистички ефект, да преточи лексичка колоритност итн., односно да изрази индивидуални особености на говорот на ликовите, како зборуваат тие).

Во врска со ориентацијата на преведувачот кон инокултурниот рецептор се бараат најадекватни, оптимални решенија и во однос на постоечките разлики на функционалните стилови во јазиците. На пример, тоа се однесува на културниот аспект на преведувањето на т.н. 'некултурна лексика', кога во една култура доволно слободно се употребуваат инвективи, пцости, опсцени, груби, жаргонски изрази итн., а во другата тоа е апсолутно неприфатливо. Во оваа смисла стилистичките адаптации не се само можни, ама и неопходни, оправдани. Во драмите од Г. Стефановски примерите од ваков тип не се ретки и претставуваат голем интерес за изучување и споредување. Во зависност од контекстот, ситуацијата, во руските преводи најгрубите изрази се заменуваат со фразите што имаат понеутрално значење: *идите вы все к чертовой матери!, к черту! (оди по ѓаволиште)*, 'не заебавај се' *ты нам тут зубы не заговаривай!* (мак. *не одвлекувај внимание)*, *не втирай мне очки!* (мак. *не фрлај прав во очиште);* 'оваа е воена маневра, не е заебанција' *это военные маневры, а не*

бирюльки, ('бирюльки' – детска игра; изразот 'играть в бирюльки' има и преносно значење: да се занимава со несериозни работи, глупости, ситници (примерите се земени од *Диво месо*); 'мајката негова грчка' *чертов грек*, 'заебанција' *фокусы (*мак. *каприц)* (*Лет во место*) или воопшто се испуштаат во согласност со руската преведувачка и театарска традиција. Од друга страна, и нормите на преведувачката култура се менуваат. Денес во целиот свет јазичната норма се либерализира, се менува 'јазичниот идеал', се трансформира претставата за стилистичката употреба на цела низа зборови и лексички групи. Вулгаризмите (кои отсуствуваат во обични нормативни речници) почнуваат активно да циркулираат во литературата, во јазикот на средствата за јавно информирање и др. Во руската научна средина се укажува на фактот дека нестандардната лексика во постсоветскиот период се активизирала (овој процес се карактеризира како 'варваризација' на јазикот со која се придружува секоја матна, нестабилна епоха [Елистратов 1998: 57-58].

III. Од комуникативна гледна точка

1. *Многу адресати*: содржината на репликата се толкува во неколку семантички контексти, односно ликовите и гледачот (публиката во гледалиштето) можат да ја восприемаат и сфаќаат различно [Левый 1974: 178, 191).

Се смета дека драматуршкиот дијалог има два адресата, т.е. не се ориентира само кон соговрникот, ами и кон гледачот, како полноправен учесник на комуникативниот акт. Во врска со тоа, специјалистите тврдат дека драматуршкиот дијалог во извесна смисла се доближува со јавниот дијалог (за јавно општење) и подразбира прифаќање од широката маса на публиката [Голанова 1999: 88, Хализев 1986: 191]. Тоа се постигнува со монолошки конструкции, кои воспоставуваат директен контакт со гледачот, како и со општата афористичност на јазикот на драмата (со кратки лаконски сентенции, народни пословици и поговорки и други затврдени форми кои му даваат сочност на јазикот, ја изразуваат народната мудрост, имаат вонвременско значење и делуваат надвор од конкретен контекст). Од адекватниот превод на овие елементи зависи целосниот комуникативно-прагматички ефект на драмското дело.

Освен тоа, како што беше споменато, културно-јазичните компетенции на учесниците на комуникативниот акт (носители на различни јазици и култури) не се совпаѓаат. Посебен проблем произлегува при преведувањето на имплицитните информации. Сценската реч е поалузивна, поситуациска, содржи разновиден поттекст, асоцијации, елементи на национален хумор, иронија итн. Во обичната преведувачка практика се користат коментари, појаснувања во самиот текст и др. Но, со оглед на специфичните одлики на драмата како текст, потенцијално наменет за изведување на сцената, преведувачот не секогаш прибегнува кон оваа стратегија и прави компромис (раководејќи се од сопствената

претстава за преводот на драмските дела и конкретна цел на преводот). За да се направи мислата на ликот максимално достапна, разбирлива и усогласена со инојазичната култура, преведувачот понекогаш ги испушта таквите нејасни места. Меѓутоа, и нивното испуштање или буквално копирање, придржување кон оригиналот не е секогаш можно. Соодветниот фрагмент или целиот текст може да остане неразбран од новиот читател/слушател/гледач.

2. *Во поглед на разликите помеѓу воспримање од страна на читателот и слушателот/гледачот* [Васева 1989: 262; Лукинова 1989: 8-9].

Разликата се состои во комуникативната цел (намера) на преведувачот. Ако драмскиот текст е наменет пред сè за читање, тогаш преведувачот може да прибегнува кон коментари за појаснување на различни културни, историски факти, да ја објасни играта на зборовите и др. Во овој случај, тој се ориентира на индивидуално, концентрирано, повторливо (многукратно) воспримање од читателот и, на крајот на краиштата, оставајќи му избор – во перспектива – на режисерот. Кон театарскиот превод (за прикажување на драмскиот текст на сцената) се поставуваат дополнителни барања. Тој повеќе зависи од прагматички фактори, бидејќи гледачката публика ја воспримa драмата еднократно. Преведувачот води сметка за културните и перцептивните можности на инојазичниот слушател/гледач. Затоа, реален е заклучокот дека при пренесувањето на драмските текстови во инојазичната театарска средина, почесто отколку во прозата или пиесата за читање, се прибегнува кон различни прагматички адаптации, преиначувања, културолошки компензации и други трансформации ориентирани кон функционалната адекватност и соодветниот комуникативен ефект, според театарските традиции во инојазичната култура. Поретко (во самиот текст) или воопшто не се даваат појаснувања на реалии. Освен тоа, во сценската реализација на драмата, како што е познато, возможни се уште подлабоки измени (скратувања на цели епизоди, прегрупирања, културни адаптации со замена на вербалните и невербалните форми за изразување, сè до добивање на една своеобразна 'инокултурна варијанта' на оригиналната пиеса [Сорокин, Морковина 1988: 84].

Освен сосема општи, универзални и дополнителни барања има истовремено низа специфични барања сврзани со конкретната жанровска структура на драмскиот текст. Начините на создавање на сценските епизоди, на карактеризирање на ликовите, структурирање на дијалозите и монолозите и нивната оригинална комбинација во секој жанр може да биде различна, што во голема мера влијае врз анализата на текстот, ја условува методологијата за истражување на преведените текстови. Како што е забележано, чистиот драмски тип секогаш претставува апстракција и постојано ја изобличува жанровската шема земена како норма [Балу-

хатый 1990: 26-28]. Жанрот е динамичка категорија, која постојано се обновува, се надополнува со индивидуална содржина и истовремено чува 'архаични елементи', „се сеќава за своето минато, за својот почеток" [Бахтин 1972: 178-179].

Сите жанровски особености на оригиналниот текст не можат да се реализираат во преводот (поради извесни стилистички промени). Се смета дека во секој текст може и треба да се определи неговата инваријантна суштина, неговата 'жанровска доминанта' (своевиден прото-текст, кој се карактеризира со соодветниот избор на јазичните средства и треба да биде запазен во преводот) [Комиссаров 2002: 77]. А.Д. Швејцер, во рамките на својата концепција, го употребува терминот 'функционална доминанта' како инваријанта на преводот, и врз основа на структурата на комуникативниот акт и шесте функции на јазикот (Р. Јакобсон) предлага семиотичката типологија на еквивалентноста (синтаксичка, семантичка, прагматичка) да ја дополни со функционалната типологија: 1) референцијална или денотативна; 2) експресивна – емотивна; 3) конативна; 4) фатичка; 5) металингвистичка; 6) поетска [Швејцер 1988: 91]. Во жанровската теорија на книжевниот превод се користи терминот 'жанрово-стилистичка доминанта' (систем од стилистички особености на изворниот текст обусловен од неговиот жанр, кој може да биде инваријантен за цела низа текстови) [Макаренко 1989: 5-6].

Врз основа на овие принципи можат да се анализираат структурите на драмските дела и нивниот превод. На пример, драмскиот текст *Јане Задрогаз* од Г. Стефановски е замислен како сценски колаж и претставува повеќеслојна и семиотички разнородна структура, со необичен план на изразот, со сложени текстовни и надворешнотекстовни врски. Интертекстуалноста е негова карактеристична стилистичка особеност. Текстот е длабоко народен, напишан во духот на македонската народна традиција, содржи богат етнодијалектен и историски материјал. Како негови потструктури се: коледарски песни, легенди, тажачки, 'народни молитви', ритуали против персонифицирани болести, магични формули, баења, пословици, благослови, детски фолклор, броенки и др. Прилепскиот архаизиран дијалект добива естетска мотивираност. Разновидните историско-етнографски вметнувања и битови детали органски се вплетуваат во репликите на ликовите и создаваат реална атмосфера на градската битова култура од XIX в. Општиот естетски впечаток се добива како врз основа на одделните елементи на драмската структура, така и врз основа на целосното структурно единство.

Да се дефинира, да се конкретизира овој жанр е доволно тешко, бидејќи драмата дава можности за различни интерпретации и толкувања: 'народна фантазија со пеење' како што ја карактеризирал драмата самиот Г. Стефановски, 'театарска фантасмагорија' (Е.Н. Ковтун), 'фолклорна парабола' (А. Алексиев), пиеса градена врз принципот 'театар во театар',

синтеза на современата драма и уметноста на фолклорниот театар (А. Г. Шешкен), 'типичен пример на цитатен текст' (К. Ќулавкова), модерна 'ритуална драма' која не се сведува единствено на 'литературната/вербалната предлошка' поради 'истакната автономност на театарските знаци" (М. Ѓурчинов, К. Петровска-Кузманова, Ј. Мојсиева-Гушева) [цит. според: Петровска-Кузманова 2001: 61-67] и др.

Поради контаминација на различни видови 'интекстови'[2] драмскиот текст се воведува во поширокиот историско-културен контекст. Неговиот информативен простор се проширува, а претходните текстови се ресемантизираат и се интерпретираат веќе спрема новиот текст. Освен тоа, пиесата се карактеризира со архитекстуалноста која во најширока смисла се третира како една од формите на интертекстуалните врски (жанровска поврзаност меѓу текстовите) [Женет 1998: 339]. Жанрот на приказната не реализира целосност на впечатокот на драмскиот текст и значително ги ограничува неговите интерпретациски ресурси. Различни жанровски елементи (од приказните, фолклорно-народно-поетски, фолклорно-прозни, историски, битови и др.) се смешуваат, архаичните жанровски форми се оживуваат, се обновуваат и создаваат нова естетска вредност.

Руската преведувачка ги интерпретира овие елементи на нивото на целиот текст: врз основа на внатрешнотекстовните значења и доминантните жанровско-стилистички особености, како што се: смешување на различни стилови, ограничена индивидуализација и психолошка диференцијација на ликовите, метафорички јазик, фолклорна сликовитост, тесна врска со народниот театар ('народната панаѓурска претстава'), ориентација на сценското поставување, актерство, игра и др.) [Попова 1983].

Според типот, карактерот и условите на комуникативната ситуација преведувачот се ориентира на руската гледачка култура. Некои интекстови вклучени во структурата на драмскиот текст се испуштаат. Ќе се послужам со еден пример. Како што е познато, во македонската средина во минатото биле популарни т.н. *пословечки јазици/говори* или *пшичешки, пословечки зборови,* на кои зборувале пред сè децата, но во постаро време така зборувале и поповите, калуѓерите, манастирските слуги, старите учители, па и самиот М. Цепенков [Цеп. МНУ X: 364]. Тоа е своевидна игра со јазикот, со своите зборообразувачки закони (замена на слогови, нивното делење итн.), која претставува голем интерес не само во филолошка, историска, туку и во културолошка смисла. Во нашиов конкретен случај, Г. Стефановски неколку редови од една песна направена по пословечки (од Прилепско) ги инкорпорира во својот текст [Цеп. МНУ X: 214], ги

[2] Според П.Х. Тороп, тоа се текстовите кои се интегрирани во некој друг текст (експлицитно/имплицитно, фрагментарно/целосно, полемички/афирмативно) [Тороп 1981: 33-38].

разделува редовите и ги дава како реплики на ликовите во една епизода на караницата:

Ремаркаша: (Тоде молчи, жените почнуваат да се караат викајќи). (ЈЗ, с. 38)
Дафина: **Земјаза словотврдоа нашана људонло. Људеле тврдо наѓоно слобосо нашциеце.**
Васка: **Словотврдо рцере добреде нашено буќнобо.**
Магда: **Н**ашана покојљудала добро наѓени нашана. (...) [ЈЗ. с. 30]

Што значи на обичен јазик:

„Заснанало летно сонце / среде небо, на пладнина, / да ми гледа вељо чудо: / Стојан Стојана остава, (оти не му била убава) ...“ [Цеп. МНУ X: 214].
(Солнце летнее взошло, в полдень, среди неба ясного, подивиться чуду чудному – Стоян бросил Стояну...).

Рускиот превод гласи:

Ремарката: (Тоде молчит, а женщины начинают ссориться и кричать, выкликивая какие-то непонятные слова. Тоде не реагирует на их бессвязную речь). [ДЈ, С. 607]
(Тоде молчи, жените почнуваат да се караат викајќи некои неразбирливи зборови. Тоде не реагира на оваа река од нејасни зборови).

Како што гледаме, преведувачот овој дел го остава непреведен, сосема го испушта. Во оригиналниот текст тој врши важна металингвистичка функција (ориентација на кодот). Металингвистичките значења, воопшто, многу тешко се транспонираат во инојазичната средина, а толку повеќе кога станува збор за драмскиот текст. Двојното семантичко значење на овој фрагмент, неговите локални квалитети не се актуализираат, не се експлицираат. Но, тоа е функционално, адекватно решение, имајќи предвид дека соодветниот комуникативен и уметнички ефект сеедно не би бил постигнат.

Во врска со изложеново, можеме да констатираме дека дијапазонот на истражувачките можности во областа на драмската уметност е голем. Теоретичарите на преводот се стремат целосно да го опфатат феноменот на драмата, детално да ги проучат сите филтри преку кои може да помине драмскиот текст. И теоретски и практично многу тешко е да се повлече јасна граница меѓу драмата за читање и драмата за изведба. Текстот *Јане Задрогаз* овој факт го потврдува (драмата е тесно сврзана со поетиката на театарското дејство, ремарките добиваат автономна вредност како

ритуални, за игра, невербални, акционални (дејствувачки) знаци што ги придружуваат народните обреди, магични ритуали и други културни текстови).

Се разбира, театарот одново може да го декодира текстот и да создаде некоја нова информација. Но како и да е, во секој случај преведувачот врши важна функција: прв го конкретизира делото и го адаптира кон инојазичната средина. Освен тоа, во литературниот публикуван превод најдоследно се манифестира индивидуалната творечка преведувачка интерпретација, односно оние конститутивни елементи кои според преведувачот мора да бидат пренесени при сценското изведување на драмскиот текст.

Според наше мислење, при анализата на преведените драмски дела најкоректно е да се оперира со поимот *текст* како вербална творба, бидејќи материјални објекти (пристапни за споредување) се сепак текстовите (изворниот и преведениот). Во рамките на културолошкиот пристап, проблематиката, сврзана со звучење, изговарање, дикција, може да се разгледува доколку истата се однесува на прагматичката страна на истражувачките факти. Сценската техника, театарскиот апарат се сепак посебна тема за разгледување. Различни трансформации извршени во преводот потребно е да се анализираат врз основа на индивидуалните преведувачки интерпретации ориентирани кон читателот и барем потенцијално кон гледачот, слушателот. Ваков пристап дава можност подлабоко да се проучи проблемот на индивидуалниот авторски и преведувачки стил и да се види во што се состојат особеностите на процесот на интеркултурната комуникација, обусловени од општите функционални квалитети на драмскиот превод и од конкретната жанровско-стилистичка специфика на делото.

Литература

1. **Виноградов В.С.**, *Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)*. М.: Изд-во ИОСО РАО, 2001. – 224 с.
2. **Балухатый С.Д.**, *Проблемы драматургического анализа* // С.Д. Балухатый. Вопросы поэтики: Сб. статей. Л.: Изд-во Ленигр. ун-та, 1990. С. 17-29.
3. **Бахтин М.**, *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1972. – 465 с.
4. **Бахтин М.М.**, *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках* // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М.: Academia, 1997. С. 227-244.
5. **Беркнер С.С.**, *Некоторые характеристики языка драмы (На материале английского языка)* // Теория и практика лингвистического описания разговорной речи. Вып. 6. Горький, 1975. С. 3-12.
6. **Бразговская Е.Е.**, *Текст в пространстве культуры* („Sny. Ogrody. Sérénité" Ярослава Ивашкевича): Монография / Перм. гос. пед. ун-т. Пермь, 2001. – 114 с.
7. **Будагов Р.А.**, *Писатели о языке и язык писателей*. М.: Изд-во МГУ, 1984. – 280 с.
8. **Васева И.**, *Стилистика на превода: Специфика на превода на различни видове и жанрове текст*. София, 1989. – 327 с.
9. **Гарбовский Н.К.**, *Теория перевода*: Учебник. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
10. **Голанова Ел.И.**, *Диалог в драме и публичной речи* // Круглый стол „драма: слово и действие". Славяноведение. 1999. № 6. С. 88-89.
11. **Домашнев А.И.**, *К социологии языка драмы* // Литература. Язык. Культура / Отв. ред. Г.В. Степанов. М., 1986. С. 257-267.
12. **Ѓурчинова А.**, *Италијанската книжевност во Македонија*. Скопје: Институт за македонска литература, 2001. – 344 с.
13. **Елистратов В.С.**, *„Сниженный язык" и „национальный характер"* / / Вопросы философии. 1998. № 10. С. 55-63.

14. **Јаќоски В.**, *Фолклорот во македонската драма*. Институт за фолклор „Марко К. Цепенков“. Кн. 10, Скопје, 1983. – 170 с.

15. **Женетт Ж.**, *Работы по поэтике*. Фигуры. Т. 2. М., 1998.

16. **Конески Б.**, *Ликови и теми*. Скопје: Македонска книга, 1987. – 213 с.

17. **Комиссаров В.Н.**, *Современное переводоведение*. Учебное пособие. М.: ЭТС, 2002. – 424 с.

18. **Левый И.**, *Искусство перевода*. М., 1974. – 394 с.

19. **Лилова А.**, *Введение в общую теорию перевода*. Перевод с болг. Л.П. Лихачевой / Под общ. ред. П.М. Топера. М.: Высшая школа, 1985. – 256 с.

20. **Лужина Ј.**, *Историја на македонската драма*. Македонската битова драма. Скопје: Култура, 1995. – 356 с.

21. **Макаренко Е.И.**, *Жанрово-стилистическая доминанта в переводе*. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Одесса, 1989. – 16 с.

22. **Минова-Ѓуркова Л.**, *Стилистика на современиот македонски јазик*. Скопје: Магор, 2003. – 350 с.

23. **Мојсиева-Гушева Ј.**, *Митските мотиви во македонската драма* / Лице и опачина (Есеи со амбигвитетен поглед). Скопје: Институт за македонска литература, 2000, с. 123-150.

24. **Пави П.**, *Словарь театра*: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

25. **Петрова А.Н.**, *Сценическая речь*. Учеб. пособие. М.: „Искусство“, 1982. – 191 с.

26. **Петровска-Кузманова К.**, *Елементи на ритуал во драмата „Јане Задрогаз“* // Македонски фолклор. Год. XXIX, бр. 58-59. Скопје, 2001. С. 59-68.

27. **Попова Т.**, *Верна неверност* // Книжевниот превод како фактор на културата. Зб. трудови од XI Меѓународна средба на книжевните преведувачи. Тетово, 1983. С. 37-54.

28. **Попович А.** *Проблемы художественного перевода*: Учеб. Пособие. Пер. со слов. М.: Высш. школа, 1980. – 199 с.

29. **Райс К.**, *Классификация текстов и методы перевода* // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: Сб. статей. М.: Международные отношения, 1978. С. 202-228.

30. **Тороп П.Х.**, *Проблемы интекста* // Труды по знаковым системам. XIV: Текст в тексте. Уч. зап. Тарт. Гос. ун-та. Тарту, 1981. С. 33-44.

31. **Сорокин Ю.А.**, *Морковина И.Ю.* Текст и его национально-культурная специфика // Текст и перевод / Отв. ред. А.Д. Швейцер. М.: Наука, 1988. С. 76-84.

32. **Фатеева Н.А.,** *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов.* М.: Агар, 2000. – 280 с.

33. **Хализев В.Е.,** *Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование).* М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.

34. *Художественный перевод*: Вопросы теории и практики. Ереван, 1982. – 500 с.

35. **Швейцер А.Д.,** *Теория перевода*: Статус, проблемы, аспекты. М., 1988. – 215 с.

36. **Шешкен А.Г.,** *Македонская литература* // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т. II: 1970-1980-е гг. М.: „Индрик", 2001. С. 432-462.

37. **Larthomas P.,** *Le langage dramatique: Sa nature*, ses procédés. Paris, Colin. 1972. – 478 p.

38. **ДЈ – Стефановский Г.** *Яне-баламут.* Пер. с макед. Т. Поповой // Драматургия Югославии. М., 1982. С. 583-622.

39. **ЈЗ – Стефановски Г.**, *Јане Задрогаз. Диво месо.* Скопје, 1981. С. 5-59.

40. **Стефановский Г.,** *„Полет на месте" и другие пьесы: Сборник.* / Пер. с македонск.; Составл. Р.Усиковой; Предисл. Н.Вагаповой. М.: Радуга, 1987. – 200 с.

41. **Стефановский Г.,** *Яне-баламут.* Пер. с макед. Т. Поповой. М., 1987. С. 18-63.

42. **Стефановский Г.,** *Дивое мясо.* Пер. с макед. Р. Усиковой. М., 1987. С. 65-122.

43. **Стефановский Г.,** *Полет на месте.* Пер. с макед. Н. Вагаповой. М., 1987. С. 123-189.

44. Цеп. МНУ X, 1972 – Цепенков М. МНУ. Кн. X. Материјали. Литературни творби / Ред. К. Пенушлиски, Б. Ристовски, Т. Саздов. Скопје, 1972. – 453 с.

Соња Стојменска-Елзесер

СРЕДБАТА СО ДАЛЕЧНИТЕ КУЛТУРИ ВО МАКЕДОНСКИОТ УМЕТНИЧКИ ПАТОПИС

Компаратистиката, преку поддисциплината „имагологија", кон крајот на XX-от и почетокот на XXI-от век, му го враќа дигнитетот и го потенцира значењето на подзаборавениот деветнаесетовековен, просветителски книжевен жанр – патописот. Постколонијалната критика, првенствено потпирајќи се врз патописните белешки, ги изведува своите стожерни идеи на деколонизација и поткрепување на различието на идентитетите. Постмодерната, во форсирањето на хибридните и интермедијални уметнички форми, патописноста ја уважува како еден специфичен протожанр, кој се вклучува во различни видови книжевни креации, но, исто така, стои и на пресекот меѓу различните медиуми. Номадизмот ја возвишува метафората на патувањето на едно сепронижувачко ниво на човековата опстојба и духовност.

Низата аргументи за актуелноста на патописот може уште да се издолжува, но тоа не е неопходно за да се укаже на фактот дека во таа општа современа духовна насоченост, мошне интересно се вклопува и македонската култура. Македонците отсекогаш сакале да патуваат, и љубопитноста им е една од најразвиените особини. Копнежот по отворени хоризонти, морска шир и далечни пространства, се препознава во целата наша уметност, а во литературата резултира со еден солиден број помалку или повеќе уметнички валидни патописи. Во оваа прилика вниманието го концентрираме врз три патописни текста кои се однесуваат на иста географска дестинација, но поетички претставуваат три различни патописни модела и поттикнуваат низа дилеми, како од книжевно-теоретски и книжевно-историски, така и од имаголошки и културолошки карактер. Станува збор за текстовите посветени на Далечниот Исток (Непал, Тајланд, Индија, Бурма, Јапонија и сл.) од патописните книги *Горчливи леѓенди* од Славко Јаневски (1962) и *Средби* од Вера Стојчевска-Антиќ (1993), и за патописниот роман *Каменоѿ од Твојоѿ ден* од Јагода Михајловска-Георгиева, објавен минатата, 2004 година.

Далечниот Исток, сепак, претставува куриозитетна дестинација за македонските љубопитници, и според фреквентноста заостанува зад европските, медитеранските, африканските и американските, па и австралиските патописи. Јаневски запишува во својот патопис: „Ние ја знаеме грчката митологија, знаеме нешто за Нибелунзите, но индиските легенди ни се сосема непознати". Антиќ, пак, во првата реченица на својот патопис изјавува: „За секој Европеец Индија претставува посебен предизвик..." Токму затоа средбата со Далечниот Исток во избраниве текстови оди во длабочина, се обидува преку фактичките согледби да продре во духовноста, зад пејзажите и портретите да ја открие специфичноста и неповторливоста на овие поднебја, народи и култури.

Текстот „Од патот низ Непал, Индија и Тајланд" на Вера Стојчевска-Антиќ тоа го прави во рамките на класичниот патописен жанр, со мали и ретки оддалечувања од журналистичкиот патопис, главно потпирајќи се на книжевна обработка на фактицитетот, и во просветителски стил нудејќи му на читателот неопходни и интересни информации за пропатуваните земји. Таа не се воздржува во своето раскажување да вклучи и процентуални податоци, цифри, години, повеќе топоними и имиња и др. Описите на најважните културни споменици (Таџ Махал, фигурата на Буда кој седи врз тројно извиткана кобра и сл.), како и неколкуте хималајски пејзажи се коректни, речиси фотографски, но книжевно-стилски неразвиени. Нивната основна цел е да ја пренесат точно и прецизно видената содржина, а не да побудат некои подлабоки духовни бранувања. Средбата со луѓето од овие земји се ограничува врз нивниот надворешен опис: црномурни, ситни, косооки, а неколкуте ликови спомнати поименично (девојченцето Бисну Маја од хималајското село, или водичот Непал) се предадени во многу едноставни ситуации, кои не даваат можност за некои поразвиени имаголошки анализи. Единствен исчекор кон имагинарното се збиднува при инкорпорирањето на неколку легенди во патописниот текст, но и тие се само илустрација, аргументација и дообјаснување на реалистично прикажаните доживувања. Убав пример за тоа е раскажаната легенда за божицата Кумари, која го советувала својот крал, а тој од љубопитство, иако му било забрането, го видел нејзиниот лик. Во тој миг таа исчезнала, а оттогаш меѓу народот останало верувањето дека нејзиниот божески дух се вселува во телото на девојче, кое според ригорозна процедура се избира од некое будистичко семејство и живее осаменички живот во божественот храм, сè додека не стане зрела жена. Тие малолетни девојченца не само што го жртвувале своето детство за да станат претпоставен медиум на божицата Кумари, туку и подоцна, во поодминатата возраст и по заминувањето од храмот, биле обележени и оневозможени да имаат нормален живот. Неколкуте вакви легенди преплетени низ патописното ткиво ја разбиваат строгата фактичност, реалистичност и прецизност

на раскажувањето. Сите потенцирани одлики говорат за тоа дека овој патопис претставува еден модел кој би можел да се нарече информативно-научен, со првенствена насоченост колку што е можно поверно да ги пренесе видените и доживеаните содржини, да понуди колку што е можно повеќе информации за средбата со далечните земји, да го подучи читателот, да го заинтригира и да го наведе и самиот да се заинтересира за историјата, културата и географските особености на земјите за кои се однесува.

Легендата, како имагинативен изблик, се појавува како доминантен елемент на патописните прози на Славко Јаневски, содржани во неговата збирка која и со својот обединувачки наслов ја открива својата втемеленост во неа. Како расен раскажувач тој се впушта во многу посложени наративни авантури и создава патописни прози кои испреплетуваат неколку наративни нивоа: рамковната приказна на реалното патување со сите реални или измислени доживелици и ликови, неосетно се меша со фантастичното раскажување на легенди карактеристични за пропатуваните земји и народи и со необични измислици и луцидни коментари. Односот фактицитет-фикција кај Јаневски е многу посуптилен и приматот веќе не е во прецизното запознавање со Далечниот Исток, туку во книжевно-уметничкиот занес, кој преку една богата нарација ќе долови и извесни вистини, претстави и необични знаења. „Оваа прикаска, што на своите тасови мери туѓа остроумност и стрпливост најдена е гола пред Вратата на Индија, на самиот бомбајски брег. Во настанот не се измислени само мистер Бастер Харлер, мис Лорна Сетон, момчето со рикша Саби Митра и роговите на светите крави. Измислено е времето, можеби некои имиња и, да бидеме искрени, две од трите варијанти на случајот. Сеедно, ако измисленото звучи како вистина, на вистината ќе ѝ залепиме етикета – *внимавај стакло!*“ Патувањето и запознавањето на земјите за Јаневски е само поттик и рамка да развие и да накалеми нови приказни, нови фикционални светови, во кои ќе доминираат и ќе зрачат научените и доживеаните, прочувствуваните нешта, карактеристични за одделните народи, и тоа, првенствено преку нивниот духовен капацитет, преку спецификите на нивните верувања, легенди и менталитети. Така, средбата со далечните култури се збиднува повеќеслојно: преку локалните приказни и легенди, преку современите ситуации и менталитети, преку пејзажот... Описите кај Јаневски се посебно поле за истражување – во нив се поткраднуваат поетските склоности кон фасцинантни метафори, драстични споеви, необични компарации. „Сонцето може да ја реже прегустата вода на реката, може и да ја наденува фолклорно на стапчиња, сè може, но не ќе се огледа во батакот под жалните крпи на маглената кошула. Од сегде извира влага, расне и се шири од себе, пробива в очи, в коски, в душа, се лепи за сè. Никој не знае дали е таа подарок на пеколот или на

рајот". Или: „Во пагодата се влегува од исток, од запад, од север, од југ. На сите четири влеза стражарат по две џиновски чудовишта од камен – во нивните зјапнати челусти може спокојно да легне млад бивол. Големиот двор и терасите на будистичката тврдина се шарен мравулник" итн. итн.

Патописите на Јаневски дишат со доза на егзотизам, карактеристичен за европските модернисти од првата половина на двесеттиот век. Тие се авантура на сетилата и на духот, страст за необичност, новост, свежина, инспирација за нови креации. Покрај тоа, слојот на информативност и поучност, поточно фактицитетот, освен во самите приказни, постигнат е и со додатокот од речник на, условно речено, непознатите зборови и објаснувања на карактеристичните појави. На тој начин е постигната за патописната проза мошне потребната, ако не и пресудна, рамнотежа меѓу книжевното dulce et utile.

Од имаголошки аспект, патописите на Јаневски често го проблематизираат колонијализмот. Пишува: „Со мене патува Кришна, сонливо човече измесено од тесто. Како да е купен за неколку мангари од празничен панаѓур. Мал, шишкав и со преголеми тажни очи, тој секогаш ги држи рацете на испупчениот стомак, од кој во чапор се спуштаат трупчести нозе. Усните му се полни и тажни. Тој во нас гледа материјализам, вулгарност, европско сомнение. Сепак ни ја прераскажува легендата за браќата, претворени од богот Шива во птици". Иако самиот се одредува во сферата на европскиот рационализам, туѓ на источната духовност, Јаневски во неколку наврати остро проговорува против колонијализмот. Во својата фикција за средбата со мудрецот У Вин лоцирана во XI век, тој запишува: „Молчам наспроти него и гостин сум овде далеку пред европските истражувачи, темновеѓите језуити со мистично влакнести уши и колонизаторите со строго запишани економски и политички совети во торбите од јоркширска кожа". Потенцирајќи ја својата улога на „гостин", се оградува, се изделува, се срами од долговековната колонизаторска наезда на Западот врз далекуисточните култури. Метафората „гостин" сугестивно се повторува и во патописот за Јапонија, кој се преплетува со една автобиографска сторија за лошиот третман на неколкумина Јапонци во родниот град на Јаневски за време на неговото детство. Тој забележува: „Еве сум гостин, јас негостољубив домаќин кога овие домаќини ми биле гости..." А негостољубивоста во оваа приказна за Јапонците се однесува на детските фантазии за стереотипното примитивно отфрлање на туѓото и различното во предвоено Скопје. Доаѓањето на Јапонци во градот во тоа време предизвикува бурен отпор, создава непријатни фантазии за жолтите луѓе кои „во чевлите кријат копита", цело движење на отпор и нетрпеливост меѓу мангупските банди од скопските маала. Наспроти гротескната слика за Јапонците што авторот ја стекнал во детството како

резултат на непознавање, предрасуди и примитивизам, сликата што ја стекнува подоцна, при неговото патување во Јапонија има сосема друга димензија: „Во овие априлски дни, илјада деветстотини шеесеттата, земјата на жолтата раса, толку многу загадочна и безбожна во детството, плива во бои и звуци: од кабуки-театарот, тоа древно гнездо на јуначки легенди, лесно се влегува во друг, уличен театар, во кој шинтуистичката процесија како живо виножито во својата облека го слави родениот ден на Буда, сега празник на црешите"...

Сликата на Далечниот Исток (како и на Африка) во патописната проза *Горчливи легенди* на Славко Јаневски е префинета комбинација од реалност и фикција, со што се добива еден модел на имагинативен патопис со авантуристички набој, кој без разлика дали црпи од проверливата реалност на конкретното патување или од богатата фантазија на авторот, на читателот му донесува вистинско спознавачко и книжевно уживање.

Последниот, во овој случај одбран модел на патопис, е патописот-роман, кој во духот на постмодерната хибридизација ги прифаќа основните патописни одлики на прозно искажување, но сепак се модифицира во една суптилна психолошки и филозофски обоена романескна структура. Во самиот поднаслов на романот на Михајловска-Георгиева *Каменоѿ од Твојоѿ ден* е истакнато дека станува збор за „Хималајска приказна". Никаде не е употребен терминот патопис, иако во воведните белешки јасно стои дека романот е во тесна врска со престојот на планинарската екипа, чиј член е и самата авторка, на падините на Хималаите во 2001 година. Романот го проблематизира патувањето како остварување на една поставена цел, како поместување на границите на човековите можности со помош на неговата волја, како себенаоѓање и себеосмислување преку средбата со возвишените и сурови предели на мистериозната планина, како и со нејзините уште понеобични, загадочни жители. Рефлексивноста и психолошкото понирање во дефинирањето на сопствената вредносна и смисловна вертикала и сопствениот идентитет е поширокатa рамка на романот, која во себе опфаќа и еден типично патописен сегмент. Тој ги содржи основните патописни елементи: богати вдахновени описи на пејсажот, многу податоци за културите со кои се среќава групата, со објаснувања на одделни поими и финеси од верувањата на локалното население, како и имаголошка проекција на жителите на Хималаите со особена истенченост и усет, при што се прават суптилни разлики меѓу Непалците и Тибетанците, меѓу обичните селани од пониските и од повисоките планински села, помеѓу шерпасите... Ликовите на шерпасите: Ајта, Цирунг и Цанг Бу се, сепак, главните претставници на Непалците и главно преку нив е овозможен допирот со оваа далечна култура. Непалците „веруваат во реинкарнација", се плашат и ги гонат „злите

духови“, сметаат дека на хималајските врвови живеат душите на умрените, не им веруваат на очите, туку вистината ја бараат во невидливото, среќни се и се радуваат и покрај тоа што немаат речиси ништо материјално, дури ни обувки на нозете, непалските жени се постојано насмеани и умешни трговци со сопствените ракотворби, возраста не им се препознава на лицата, затоа што веруваат дека „возраста самите си ја создаваат“, ги негуваат своите традиционални ритуали, особено молитвата со мантрање. „Шерпасите почнуваат да кружат околу древниот тибетски чортан. Со рака ги допираат камените масивни плочи и грамади од кои е изграден, и ја повторуваат певливо назално, нивната голема мантра Ом Мани Падме Хум. И ние четворицата му се придружуваме на мантрањето. Овој ритуал има необична моќ. Концентрирајќи се на кружењето и пеењето на мантрата, истовремено и мислејќи на нашите најсакани, чувствуваме дека сме во близок контакт со нив, иако сме физички непојмливо оддалечени. Во ниедна друга прилика не сме поблиску до нив, како кога сме крај чортан. Така е, тврдат шерпасите, затоа што одовде се насочува енергијата што директно стигнува до оној кој ни е во мислите“.

Средбата со митскиот Тибет во овој роман открива необични тајни за Тибетанците, како што е фактот дека тие цела зима остануваат затворени во своите куќи, со помош на необичното животно јак, што го користат за разновидни намени, или фактот за нивните специфични погребни ритуали, при кои ги оставаат парчињата од телата на умрените на високо, орлите да ги изедат. Сето богатство од податоци за далечните култури во овој роман е ненаметливо и мајсторски инкорпорирано во приказната, и од почетокот до самиот крај еманира една нескриена симпатија кон непознатото, една подготвеност да се прими духовноста на другиот, да се прифати и приспособи кон сопствениот емотивно-мисловен склоп, длабоко да се проникне во светот на другиот за да се излезе од него побогат, продлабочен, просветлен и повеќе свесен за самиот себе.

Средбата Запад-Исток во овој роман е доведена до апсолутен спој во безвременскиот или севременскиот пејзаж на Хималаите, во кој раскажувачкиот субјект на приказната се хармонизира со останатиот свет, ги открива своите сопствени „врвови“, поточно смисловни координати на своето постоење и во допирот меѓу природата и духовноста ја доловува универзалноста и посебноста на својот животен миг.

* * *

Од трите изложени примери патописна проза, како и од поширокиот корпус патописи во македонската современа литература, може да се извлечат низа интересни консеквенци. Од книжевно-теоретски и

книжевно-историски аспект тие пред сè би се концентрирале врз следново:

- Патописниот жанр е нестабилна и изменлива категорија, а самата патописност може да се сретне и како еден вид протожанр кој влегува во најразлични комбинации со други прозни дискурси и како една компонента на хибридната книжевна уметност, па и пошироко, како текстовен елемент на некој друг медиум (филмски или телевизиски и сл.);
- Уметничкиот патопис секогаш подразбира еден динамичен однос меѓу фактицитет и фикција, со што ги задоволува критериумите за „убаво и корисно", честопати стои на граница меѓу книжевното и тривијалното, но, можеби токму затоа му погодува на постмодернистичкото прозно изразување;
- Во патописот спацијалноста има доминантна улога, а времето е релативизирано. Просторноста се постигнува преку доминација на описот, што, пак, од своја страна ја докажува пресудната улога на визуелноста во овој вид книжевни остварувања;
- Патописните прози можат да бидат типологизирани како: научно-популарни, фикционални, есеистички со отклон кон филозофијата, кон сликарството или кон некоја друга хуманистичка сфера, потенцирано психолошки, автобиографски или епистоларно и др.;
- Македонската литература особено го негувала патописот во 60-тите и 70-тите години на минатиот век и со дваесетината наслови на патописни книги се опфатени главно следните дестинации: Медитеранот со северно-Африканските земји; арапскиот свет, европските поважни центри, меѓу кои доминираат Франција, Италија и Русија, како и земјите-соседи, потоа, Америка, Австралија и Далечниот Исток. Во последниве неколку години навраќањето кон патописот доживува низа квалитативни измени и сè поразновидни хибридизации, и воедно го проширува географскиот круг на дестинации.

Од културолошки и имаголошки аспект, тука посочените примери на патописи, како и оние што остануваат во библиографскиот преглед на овој вид проза, укажуваат на еден несомнен факт дека македонската култура негува сериозен интерес за другите земји и народи, како кон оние еврпските, така и кон прекуокеанските и далечно-источните. Интересно е притоа преклопувањето на појмовната структура на Окцидент и Ориент во случајот на македонската култура: во средбите со европските култури таа првенствено настапува како балканска и ориентална, а во однос на Далечниот Исток, на пример, таа е европска, 'западњачка', но во никој случај колонизаторска. Освен фамозниот

Драхан да Лихнидос, за кој се претпоставува дека е Охриѓанец што како веслач патувал на еден од бродовите на Колумбо, сите други патувачи од Македонија тргнувале во благородна мисија на меѓусебно запознавање, на дијалог и на продуктивна, креативна средба. Патописите во македонската литература сведочат за една потенцирана отвореност на духот, карактеристична за менталитетот на македонскиот човек, која можеби најсублимирано се препознава во неколкуте стихови на македонскиот поетски бард Коста Рацин, кои гласат:

„срце – ширини широко
срце – длабини длабоко –
цел свет да збере, па да е
за вија гради малечко!“

Литература

1. **Јаневски, Славко**: *Горчливи легенди*, Скопје: „Кочо Рацин“, 1962.
2. **Стојчевска-Антиќ, Вера**: *Средби*, Прилеп: Народен глас, 1993.
3. **Михајловска-Георгиева, Јагода**: *Каменот од Твојот ден*, Скопје: Култура, 2004.

Мирослав Коуба

ИДЕЈАТА НА ДУХОВНОТО ОБЕДИНУВАЊЕ НА БАЛКАНОТ ВО ЈУЖНОСЛОВЕНСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН И КУЛТУРЕН КОНТЕКСТ

(Од Георги С. Раковски до Дејан Дуковски)

Пролог

Во поединечни јужнословенски култури се среќаваме со различни мислења и сфаќања за националната историја и култура, коишто може да се наречат национални теории на сопствената историја. Сите словенски и несловенски нации на Балканот имаат свои ставови кон сопствената историја, својот народ и култура, длабоко вкоренети во националната свест. Во рамките на овие термини исто така се вклучени разбирања и рецепција на другите народи и соседните држави. Формиран е таканаречен *етноцентризам* исто во смисла на културните традиции и нивното толкување.[1] Со овие погледи се презентираат национални програми коишто влегуваат исто така во историјата на културата од една, и во политичкиот живот од друга страна. Речиси секоја држава (државотворна нација на државата) ја гради оваа своја социокултурна програма, користејќи ги општо признатите стожери и националните херои, коишто – треба да се истакне – се во многу случаи важни само за овој државо-

[1] Поимот етноцентризам, како што е тоа впрочем и со поимите национална свест, национално чувство, национален карактер, е категорија која може сè уште не е доволно анализирана во научна смисла. Во секој случај, поимот етноцентризам може да има цел ред контексти и конотации меѓу кои можеме да го видиме исто така и негативното сфаќање на конкретната нација. Етноцентризмот како културен феномен се определува како културен херметизам и некритичко затворање во традиционалните вредности на сопствената (конкретната) нација. Така, во објаснувањата на поимот етноцентризам треба да се бара потребата за групната припадност. Сопствената група доста често се издигнува, додека другите се гледаат со сомневање, понекогаш дури со омаловажување. Во оваа смисла, ситe определувања за етноцентризмот можеме да ги поделиме во три групи: 1) оние кои во етноцентризмот гледаат пред сè свест за различност во однос кон другите групи (нации); 2) оние кои во рамките на етноцентризмот ја вклучуваат свеста за посебните вредности на сопствената група (нација) и 3) оние етноцентристички чувства што членовите на конкретната група ги имаат спрема себе. Токму оваа трета група дозволува можност да се прави разлика меѓу таканаречениот позитивен и негативен етноцентризам, која е многу важна за нашево излагање. Види: Лазароски, Јаков: *Националната приврзаност и односот спрема други народи*, НИО „Студентски збор", Скопје 1994, с. 40-41

творен народ (со нив се). Ако ја примиме оваа идеја за „едностраните" херои како претставници на етноцентристичките вредности не само во балканските истории, не само во јужнословенскиот контекст, туку за сите поединечни национални општества, ќе го загубиме во определена смисла размерот на општиот хуманизам, на тенденциите за општочовечкото напредување. Тоа е многу важно и за балканскиот регион. Кон самиот почеток треба да се каже дека во излагањето воопшто не би сакале да го намалуваме значењето на конкретните херои – македонски, бугарски, албански, грчки, чешки итн., коишто претставуваат интегрален состав на духовното и културното богатство за сите овие споменати народи. Туку во ова излагање ќе ги бараме можеби другите конотации на поимот етноцентризам, или подобро кажано – ќе нѐ интересираат личностите коишто ги преминуваат, а дури и ги надминуваат границите на традиционалните балкански и/или јужнословенски етноцентризми. Со еден збор ќе бидат за нас симптоматични токму овие појави кои се определени со синтагмата позитивен етноцентризам.

Хронотопот на *духовното обединување*

Во јужнословенските не само литерарни процеси можеме да сретнеме определени тенденции за ***духовното обединување*** на јужнословенските, односно балканските народи. Тенденциите можеби се маргинализирани, можеби не се доволно проучувани и можеби се скриени некаде длабоко во потсвеста, но со оглед на современите прилики на социокултурниот живот се многу важни. Во ова време кога Европа се обединува, кога етноцентризмот има во врска со јужнословенската криза од 90-тите години можеби малку негативна обоеност – со која, пред сѐ, балканските територии имаат богати искуства, би требало да се бараат исто така новите погледи и разбирања на светот, на нациите и на човекот. Од гледна точка на **општата балканска историја** се гледа дека новите сфаќања би требало да го допрат исто Балканот. Потребни се нови проценки на етноцентризмот во овие простори, односно, би требало да се побараат новите принципи на заемно општување кај јужнословенските, односно балканските нации. Овие прашања кон иднината претставуваат големи предизвици и, воедно со тоа, прашањата: дали воопшто има заедничка балканска историја, има ли некаков балкански идентитет и, дури, какви се позициите на интелектуалецот во овие не само културолошки размислувања.

Балканика

Ако тргнеме во нашиве размислувања обратно, наспроти течењето на времето, секако е потребно да се задржиме кај 1995 година, кога почнале првите средби на балканските автори за основање на меѓу-

народната книжевна награда „Балканика“.[2] Овој потфат да се направи нешто заедничко, нешто полезно за сите балкански народи е многу интересен. Според сеќавањата на Николај Стојанов, еден од авторите за идејата на „Балканика“, се јавуваше во ова време можност за заеднички пристап кон уметноста, кон историјата и кон заедничките текови на духовниот живот на балканските народи. Стојанов вели: „Снимката на бюрото ми е от 1995 г. На нея сме неколцина – издатели и писатели от седем съседни страни, събрани в град Охрид. Може да бъдем наречени обединени балкански ентусиасти. А ни е обединила идеята да създадем ежегодна награда на балканските народи за литература.“[3]

Не е случајно дека една од првите средби на „Балканика“ се одржа во Охрид, на брегот на прекрасното езеро. Возникнувањето на „Балканика“ беше, според сеќавањата на организаторите, пак комплицирано со тешкотии и проблеми. Меѓу другото, проблемите почнаа кога требаше да се дополнат кон имињата на поединечните балкански претставници имињата на нивните држави. Така и оваа „open mind“-идеја беше загрозена од познатата приказна за уставното (или некое друго) име на Република Македонија. Во овие контексти не сакам да зборувам за желбите на грчкиот претставник да се напише кон македонскиот автор кој учествуваше во основањето на „Балканика“ името FYROM.[4]

Овие работи им се многу познати на Македонците, познати им се исто така и на барем најмалку упатените познавачи на македонските работи. Треба да се гледа напред, да им се верува на новите идеи и секако да се бара нивното ново разбирање. И „Балканика“ овој пристап во сите аспекти го надополнува со гореспоменатите идеи. Така, основачите на декларацијата на „Балканика“ се договорија за компромисно решение – кон авторите ќе се припише само градот од кој доаѓа конкретниот литерат. Според сеќавањата на бугарскиот учесник така возникна една нова балканска држава, којашто постои веќе единаесет години во форма на федерација на главните градови на Балканот. Државата не може да се пронајде на која било карта на Балканот, но нејзиното постоење е токму во духот на **духовното обединување** на балканските народи. Николај

---

[2] Фондацијата „Балканика“ претставува мрежа од седум балкански издавачки куќи. „Балканика“ е основана во Софија и како една од нејзините главни цели може да се посочи и прогласувањето на најдобриот роман на Балканот. Во оваа смисла „Балканика“ се залага за „културното приклучување“ на балканските народи кон европската култура и за нивното меѓусебно зближување.

[3] Стоянов, Николай: *Балкански формат или апология на бозата*, in: сп. Свят и дипломация, бр. 5, година I, март 2005, София 2005, с. 18

[4] На ова место можеме да ја споменеме многу често цитираната парафраза на Норман Дејвис (Norman Davies) кој во својата книга *Europe. A History* пишува (во полскиот превод): „Neutralni komentatorzy zagraniczni na Zachodzie przyjęli akronim FYROM: „Former Yugoslav Republic of Macedonia“ („Była Jugosłowiańska Republika Macedonii“). Równie dogodna mogłaby się okazać jakaś interesująca mnemotechniczna nazwa w rodzaju BYPRITRGRZBIBUSWPOSEJ: „Była Prowincija Ilirii, Tracji, Grecji, Rzymu, Bizancjum, Bułgarii, Serbii, Wysokiej Porty, Serbii i Jugosławii.“ Види: Davies, Norman: *Europa: Rozprawa historyka z historią*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, с. 166

Стојанов, пак, го дополнува ова со зборовите: „(Федерацията) не ще я намерите на никоя карта наистина, но това не й пречи да има миролюбива политика, легитимно избрани представители, както и да води свой самостоен и смислен живот.“[5] Оваа идеја е многу важна не само за нашево излагање, туку за отворените мислења за општиот културен контекст на балканската современост.

Во некоја смисла може дури да се каже дека основната идеја на „Балканика“ е воедно основна идеја исто така на нашите размислувања. „Балканика“ се залага балканските народи да го забораваат тоа што ги разделувало низ вековите. Така, во овој контекст треба да се согласиме со идејата на **Бенедикт Андерсон** (Benedikt Anderson), којшто во својата книга *Замислени заедници* зборува за тоа дека „суштината на една нација е тоа дека сите индивидуи имаат многу заеднички нешта и дека, исто така, **имаат заборавено многу нешта**...“[6] Иако во текот на своето раскажување Андерсон ја конкретизира (и можеби во некоја смисла ја дополнува и ја коригира) оваа идеја за потребата на *заборавените нешта*, во основните идеи на „Балканика“ претставуваше токму оваа мисла навистина многу.

Разоружување на балканската историја

Во оваа смисла авторите на „Балканика“ сакаат да ги најдат одговорите на прашањата како би можело **да се разоружи балканската историја**, како да се заборави она што ги разделува балканските народи, каде треба да се бара принципот за добри и сосема *нормални* односи меѓу балканските соседи – просто, како да се надминат вековните непријателства и омрази меѓу горе-долу заемно многу блиски народи.

За потребата од нов заеднички пристап кон балканското минато зборува исто така барањето на авторите од „Балканика“ да се создаде една **заедничка** – и ние сега веќе можеме да кажеме духовно обединета – **историја на балканските народи**. Се разбира дека идејата е замислена малку шеговито од една страна, но едновремено во неа има реална основа врз која можат да се градат исто така нашите идеи за духовното обединување на Балканот. Би требало во вид на еден заеднички прирачник да се покаже една „смешна“ историја на Балканот, во којашто би биле собрани различни интерпретации на секој историски поважен настан. Во тој момент би се покажало во колкава мера се поединечните патриотски идеи со национална обоеност противставени една на друга. Од оваа гледна точка ќе се покажат погледите на настаните во овие антитези посмешни, дури понекогаш и апсурдни.

---

[5] Стоянов, Николай: *Балкански формат или апология на бозата* (...), с. 19

[6] Андерсон, Бенедикт: *Замислени заедници*, Култура – Библиотека Идеи, Скопје 1998, с. 280

Луан Старова и балканската сага

За тоа дека балканската историја може во културен контекст да се смета за заедничка сведочат меѓу другото литерарните творби на **Луан Старова**, од една страна авторот на својата *балканска сага,* и од друга страна еден од организаторите на „Балканика".

Луан Старова зборува за интегрално „читање" на балканската историја, посебно за онаа на XX век. Во смисла на овие „заеднички" црти на балканската историја се појавува кај Старова една многу интересна мисла за тоа дека Балканците денес „тешко го контролираат своето минато, а со тоа уште потешко ја контролираат нивната иднина!"[7] Оваа констатација значи еден вид поткрепа на нашата централна мисла на културно и духовно обединет Балкан. Јасно е дека Старова во својата *сага* става „под контрола" едно албанско емигрантско семејство, преку што ја поврзува сегашноста со иднината на *македонскиот дел на Балканот.* Старова во буквална смисла ја претрчува дијагонално, како што сам вели, балканската историја.[8] Во ова трчање се претставуваат најразличните религии, култури, карактеристики – со еден збор конвергенциите и дивергенциите на балканските народи – само точки кои одеднаш се појавуваат и во ова брзо минување на историјата, на времето, на епохите, никнуваат со истата брзина со којашто се појавија. Раскажувањето на Старова донесува определени модели на симболизираните општо-балкански судбини.

Делото на Старова, не само што ни овозможува да откриеме значајни периоди од историјата на македонската јавност, туку ни го нуди вистинскиот клуч подобро да ги откриеме и да ги протолкуваме реакциите на овие балкански соседи. Старова со своите ставови и мисли се залага токму за сфаќањата на духовно обединет Балкан, во кој се мешаат сите балкански гласови.[9] Старова во неговото раскажување одликува длабока искреност, бистрина и суптилност – или со други зборови, Луан Старова е токму автор важечки за темата на излагањево не само поради неговото потекло, туку и поради општобалканскиот пристап, којшто одлично го формира и го објаснува *балканскиот свет.*[10]

---

[7] *„Контролирање" на историјата* (разговор со Луан Старова), in: сп. Пулс, број 687, година XIV, 22. септември 2004, Скопје 2004

[8] на исто место

[9] Тодоровски, Ганс: *Помеѓу исповед и проповед*, in: Старова, Луан:*Балкански клуч*, Матица македонска, Скопје 2001, с. 265-275

[10] На еден специфичен и интересен начин зборува за општата балканска историја, меѓу другото, и Стојчо Грнчаров кој во предговор на својата книга вели: „(...) в главата ми възникна идеята да направя едно сравнително изследване на възникването и първоначалното развитие на балканските национални държави. Не на всичките, а само на тези от някогашните османски Балкани, но без турската. Намирам, че те, без да са били всякога еднотипни, имат значително по-голяма съпоставимост в процеси и характеристики. И различия също." Види: Грънчаров, Стойчо: *Балканският свят (Идеи за държавност, национализми и развития от началото на XIX век до края на Първата световна война). Съпоставителен разказ*, Издателство „Дамян Яков", София 2001, с. 9

Преродбенската идеја на духовното обединување

Значи, ако тргнеме од релативно жешката суштина на „Балканика" наспроти течението на времето, сигурно ќе ни се појавуваат определени феномени на духовно обединет Балкан исто така низ XIX и XX век.

Уште во времето на јужнословенската преродба се појавува пред сè во политичката смисла идејата балканските поробени народи во рамките на Отоманската империја да се обединат во заедничка борба против ропството. Во оваа смисла може да се спомене освен **Фереос Велестинлис Ригас** (Ferreos Rigas, ок. 1757 – 1798) исто така и **Георги С. Раковски** кој се залагал во различните балкански земји за заедничката постапка при ослободувањето на Балканот.[11] Може да се каже дека оваа идеја преминува исто така во книжевноста и културата од овој период.

Иако погледите на Раковски за обединет Балкан се поврзани пред сè со политичките чекори за ослободување на Бугарија, неговите идеи сепак преминуваат исто така во културната слика на времето. Јасно е дека Раковски бил културен и општествен деец за којшто ослободувањето на неговата татковина било најважната задача. Г. С. Раковски се залагал за словенскиот карактер на бугарската култура и заедно со тоа бил сигурен во улогата којашто треба да ја има бугарската православна црква. Тоа може јасно да се види исто така во неговата богата публицистика. Но заедно со тоа Раковски се појавува исто така како еден *трансбалкански хуманист*, којшто на различни места на Балканот основал цел ред списанија – пред сè „Българска дневница" (излегувала во Нови Сад) и списанието „Дунавски лебед" (излегувало во Белград) и уште треба да споменеме за нашиов контекст многу значајни две бугарско-романски списанија од Букурешт, во коишто ја претставувал својата идеја за не само политичко обединување на христијанските народи на Балканот. Раковски бил сигурен во тоа дека ако Бугарија навистина сака да се ослободи од ропството, треба да постапува заедно и во соработка со другите балкански народи – пред сè со Србите и Романците. Во овие мисли Раковски ги оценува особено Романците, за коишто вели дека со Бугарите секогаш живееле во пријателски односи и почитување, дека во минатото имале заеднички херои и дека се заемно поврзани со патриотизмот, пријателството и заедничките, не само политички интереси. Не е случајно кога Раковски вели: „Българи, ромъни от всякъде! Ключ Въстока е в наши ръце!"[12] Раковски воедно со

---

[11] Само со неколку зборови можеме да се потсетиме на Ригас Велестинлис. Во врска со балканското (духовно и социјално) обединување е неговата дејност многу значајна. Меѓу другото, тој се залагал за слободна, толерантна и мирна балканска федерација. Види: Анастасиу, Андреас: *Ригас Велестинлис – Балканскиот Че*, in: сп. Форум, број 152, 2. септември 2004, Скопје 2004 и понатаму: Топалов, Кирил: *Раковски и Ригас в културно-историческите модели на Балканското възраждане*, Университетско издателство „Св. Климент Охридски", София 2003.

[12] Трайков, Веселин: *Георги Стойков Раковски. Биография*, Издателство на Българската академия на науките, София 1974, с. 300

тоа покажува исто така некои од негативните конотации на грчкиот национализам којшто кај различни балкански народи претставува знак за недоверба, а можеби и непријателство. За него било важно во овој контекст да се обрне внимание кон некои панхеленистички тенденции коишто тој ги одбивал.[13] Раковски знаел дека на Балканот живеат и други народи – Карамаините, Херцеговците, Албанците и др., можеби помали по број, но сепак видливи, коишто ја прават оваа територија културно побогата и пошарена. Оваа постапка на Раковски потврдува дека Балканот е татковина на различни народи и религии – Романците се православни, но има меѓу нив исто така католици, Албанците се муслимани, православни и католици, Бошњаците исто така. Воедно со тоа муслиманството го има застапено исто така кај Бугарите.

Во оваа смисла е интересен исто така **Богдан Хашдеу (Bogdan Haşdeu)**, којшто ги сврзува словенските народи на Балканот не само со Романија, туку исто така со други источноевропски региони. Хашдеу бил романски историчар, писател, фолклорист и лингвист со романтични идеи и позитивистички точен пристап кон проблемите. Неговото потекло било сврзано со старото бојарско семејство од Полска, сам студирал во Кишинев и Харков, така што источноевропските земји навистина ги познавал многу добро. Исто и овој романски преродбеник се залагал во своите трудови за духовното единство на Балканскиот полуостров, така и тој може да биде за нашиве мисли мошне интересен.

Со оглед на Г. С. Раковски, и знаејќи ги мислите на Хашдеу, можеме да констатираме дека во јужнословенската односно балканската преродба се афирмирале во текот на втората половина на XIX век две основни тенденции за духовното и политичкото обединување на Балканот. Првата тенденција е поврзана со бугарско-романско-српско зближување во духот на Хашдеу, додека втората е поврзана со општобалканските ставови на Георги С. Раковски.

Балканското духовно обединување како морална вредност

Со многу промени и во најразлични контексти се појавува во континуитетот на развојот на јужнословенските литератури оваа идеја и до ден денешен. Во врска со овие конотации треба се истакне дека авторите, коишто се во помала или поголема мера свесни за можната идеја на балканското обединување, се појавуваат исто така низ деценииите на XX век. Со оглед на ограниченото време за излагањево, не е возможно да се даде комплетна слика на нивните дела. А може тоа е невозможно и со оглед на тоа дека многумина од овие автори имаат посебни видувања на проблематиката на балканското духовно обединување.

[13] Статијата *Защо ся исключава гръцко-еленский назван народ от съюза на народите, коим принадлежи разрешението на източнаго въпроса*

Во овој контекст можеме само да ги споменеме имињата на **Иво Андриќ (Ivo Andrić)**, којшто може да се означи како „најбалканскиот автор".[14] Во делото на Андриќ се гледаат речиси сите рефлексии на „homo balkanicus", но тоа заслужува посебен простор за обработување. А во некои контексти дури можеме да зборуваме за хуманистичките погледи на животот и на човекот во делата, на пример, на **Дубравка Угрешиќ** (Dubravka Ugrešić) и **Десанка Максимовиќ** (Desanka Maksimović), коишто исто така се всушност еден вид на балканското духовно обединување. Дури отпрот кон балканскиот конфликт – југословенската криза од деведесеттите години на XX век може во некои аспекти да се согледува како појава на балканското духовно обединување.

Дејан Дуковски и неговото „читање" на *историска судбина*

Кон крајот на излагањево би сакал да преминам кон македонската книжевна сцена, каде што исто така се појавува идејата за духовно обединување на Балканот. Како најсовремен македонски автор може да се истакне во оваа смисла **Дејан Дуковски** со своите литературни творби. На поконкретна анализа на овој автор треба да ѝ се посвети посебно време и простор. Во неговите дела може да се следи една тенденција за општобалканското *духовно обединување* во смисла на *историска судбина.* Дуковски го смета Балканот за една социолошка и историски определена единица, која е поставена во една антитеза кон Европа. Дуковски најмногу ги обработува на уметнички начин проблемите на Балканот, ги смета за заедничка црта на балканските народи. Нивното надминување може да се појави токму во постепеното духовно обединување...[15]

Така, би сакал да си дозволам да завршам со следниве прашања: 1. дали можеме навистина да зборуваме за некоја посилна посебно изразена *идеја за духовното* (*литературното*) *обединување* не само во македонската книжевност, туку исто така во другите јужнословенски / балкански литератури, 2. дали може таквата сила да стане перспектива за јужнословенската интеграција. Мислам дека треба да се верува во позитивниот одговор на двете прашања.

---

[14] **Иво Андриќ** пишува пред сè за Босна, која може да се сфати како „смален модел на Балканите". Смислата на нашата идеја на духовно обединет Балкан ја потврдува исто така Андриќ, за што сведочат и следниве зборови: „Местодействието в романите на Иво Андрич е кръстопътно, но постоянно – Балканите. Времедействието в тях на пръв поглед е различно (...). Над творештвото на Андрич тегне оринталското безвремие. В този смисъл и за персонажите на ромните, и за техните балкански читатели Андричевият хронотоп се свежда до формулата „тук...и за винаги." Види: Карагьозов, Панайот: *Босна и нейните околности*, in: *Иво Андрич и неговата Босна*, Университетско издателство „Св. Климент Охридски", София 2003, с. 9

[15] Види ја пред сè драмата *Балканот не е мртов*, in: Дуковски, Дејан: *Драми*, Про артс, Скопје 2002

Сава Дамјанов

ДА ЛИ ПОСТОЈИ КРАТКА ПРИЧА?

Српски и македонски постмодернисти (Албахари,Басара, Пајић, Писарев, и други, односно Прокопијев, Дурацовски, Михајловски, Андоновски и остали), попут европских и америчких, нису у својим прозним текстовима обраћали пажњу на традиционалне жанровске дистинкције, али ни критика која их је пратила (Јерков, Шелева и т. д) такође није превише инсистирала на том питању. И ствараоци и тумачи, **истовремено** (што баш није чест пример у историји књижевности!), прихватили су међужанровски па и наджанровски статус новоствараних дела, увиђајући – свако на свој начин – да су неки други моменти овде битнији. То се пре свега односи на интертекстуалност и интеркултуралност српске и македонске постмодерне продукције, на њену интенционалну метафикционалност, на њен лудизам и својеврсну ARS COMBINATORIČNOST, на ширу текстуалну мимикричност којој нису страни ни паралитерарни или сасвим нелитерарни феномени, на покушај да литература прошири границе чисто језичко-уметничког медија (увођењем визуелног, а у новије време уласком и у простор хипертекста, на пример).

Када је поечетком осамдесетих година прошлог века у књижевностима тадашње Југославије завладала мода *кратке приче* као жанра који – веровали су њени заговорници – најбоље одговара духу времена, тј фрагментарном, динамичном ритму цивилизације у којој живимо, нико заправо није дефинисао шта се под тим појмом подразумева. Чак и њен тада њен најистакнутији заговорник, писац али и преводилац репрезентативних примера кратке приче са енглеског језика, Давид Албахари, није се опредељивао нити за квантитативни критеријум нити за неке уочљиве унутрашње ознаке тог жанра: довољно је погледати његову сјајну *Антологију светске приче* (Београд, 1980) па схватити да је њоме управо хтео да промовише кратку причу, али да ту заправо има жанровски веома шароликог материјала (додуше, поетички и вредносно врхунског!). С друге стране, управо је Албахари преводећи у описаном контексту америчке метафикционалисте и многе репрезентативне европске постмодернисте, кроз идеју афирмације кратке приче заправо афирмисао светски

постмодернизам. Могло би се рећи да је кратка прича била својеврсни тројански коњ у чијој се утроби крио зачетак великог таласа постмодерне прозе, који је у то време захватио све југословенске књижевности. И морам рећи да сам већ тада, тек улазећи у књижевност, на неки начин порекао помодни занос кратком причом говорећи о *кратким прозним формама* или о *постмодерној прози* као жанровски неиздиференцираном феномену.

Када су се појавиле прве збирке прича Басаре и Прокопијева, или романи Писарева и Дурацовског, па прозна дела Андоновског и Пајића, постало је јасно да њихова суштинска структура или у себи својом фрагментарношћу асимилује традиционални појам кратке приче или га опет деконструише уношењем визуелног и разноликог другог небелетристичког материјала (есејизацијом, разним мимикријским дискурсима од биографског, преко бедекерског па до параисторијског на пример). Ако узмемо Чехова као класика онога што се обично подразумева под појмом кратке приче, шта онда рећи о постмодерним кратким прозним формама које су утемељене у Библиотеци или фикцији или фактицитету документа (мистификацијској или аутентичној цитатности), тј. да ли оне припадају жанровски истом феномену? Како тек жанровски именовати прозно неиздиференциране целине какве је исписивао Велимир Ћургус Казимир још крајем седамдесетих-почетком осамдесетих и Ермис Лафазановски у новије време, те чудне текстове које одликују пастиши и каламбури, персифлаже и пародије, присуство својеврсне полиглосије (тј. поигравање разним језичким идиомима, од фолклорног преко урбано-колоквијалног па до научног), и т.сл. Овде је наравно реч о превазилажењу кратке приче у постмодернизму, док је свакако неореалистичке тенденције и даље негују везујући се за њене традиционалне видове. Али, то је такође једна од битних иновација коју постмодернизам у нашим књижевностима доноси: стари жанрови се мењају, чак у толикој мери да се поставља питање да ли би у њима читалац или критичар од пре сто година препознао не само причу или роман, већ да ли би у њима препознао уопште нешто што је књижевност?

Данас, када је постмодернизам већ нешто што припада историји наших књижевности последње две деценије прошлог века, рекао бих још прецизније: његови представници увек су исписивали креативни **Текст**, чак и када је он изгледао као „роман", „прича" („кратка", „приповетка" или „новела", свеједно) или нешто треће, баш зато што су смело и хотимице превазилазили и мењали традиционалне жанровске конвенције и дефиниције, односно-традиционално поимање жанрова. Данас бих такође рекао (ако то већ нисам рекао раније, а можда и јесам, јер после толико година сећање је варљиво!) да ће српска и македонска, али и светска постмодерна литерарна продукција пред теорију књижевности ставити веома изазован, али тежак задатак: да успостави нове категорије,

дефиниције и поимање књижевних жанрова, заправо – да једноставно превазиђе онај теоријски систем који је био заснован превасходно на периоду од ренесансе па до модернизма двадесетог века. С друге стране, овде ће морати да се поведе рачуна и о још једној битној новини а то су изразита **интерактивност** и **нелинеарност** постмодернистичког Текста, као и чињеница да он најчешће (и то у најбољим остварењима) представља истовремено и креативни и аутохерменеутички (аутоинтерпретацијски) дискурс. Прве две особине говоре о томе да такав Текст, више него икада у историји књижевности, тражи активну, чак коауторску улогу читаоца пошто не само да садржи (пре)обиље онога што је Волфганг Изер назвао „празна места" него се у већој или мањој мери такав Текст нуди као низ фрагмената (делова) које сам читалац треба да саклопи у **сопствену** целину (видети *Инсомнију* Дурацовског или Басарине мистификацијске „слагалице" од *Фаме о бициклистима* преко *Монголског бедекера*, па до *Срца земље*). Друга наведена особина у парадоксалном је односу са првом: наиме, писац ће, иако очекује ту коауторску улогу читаоца, ипак (и то опет више но икада у историји књижевности!) на отворен, експлицитан или пак на скривен, метафоричан и сликовит начин, тумачити или „тумачити" сопствени Текст: тако многе приче Давида Албахарија представљају прави мали аутопоетички приручник о писању (да ли само сопственог?) Текста, његовом смислу и могућим значењима, док опет Текстови Александра Прокопијева названи „причама" садрже често низ истоветних значења као и његови текстови названи „есејима" (поетичким или аутопоетичким, свеједно).

Сасвим логичан след оваквих развојних путева, био је улазак постмодернистичког Текста у сферу **хипертекста**, који је као феномен максимално искористио могућности једног новог медија, компјутерског, тј. дигиталног. Амерички метафикционалисти први су схватили велике могућности како за једну текстуалну АРСКОМБИНАТОРИЈУ, тако и за реализацију претходно поменутих интенција, које им се тако много конкретније отварају. Као хипертетекст, дужи или краћи Текст даје се у CD-верзији: ту су заједно језички, визуелни и аудио (музички) елементи, дакле нешто што је налик синкретизму првобитних уметничких форми, само што за разлику од првобитног синкретизма реципијент (а тачније би било рећи **перципијент** јер реч је о перцепцији широј од самог читања!) више не седи под светлошћу бакље, лицем у лице са аутором (односно извођачем), већ комуницира са делом (али и аутором!) обасјан трептајима компјутерског екрана. Притиском на миша бира се опција, слободно се склапају разноврсне верзије, јер је Текст (тј. мултимедијално Дело) дато не као готова, затворена целина него као низ могућности које перципијент бира, комбинује и саставља у целину (или целине) по својој вољи. Оно што је Умберто Еко назвао **отвореним делом** већ је дошло до изражаја у Текстовима постмодерне књижевности, о чему је до сада и било речи;

међутим, од тренутка овако коришћених могућности хипертекста у једном новом медију, Дело постаје у дословном смислу **отворено.** У српској књижевности први такав хипертекст представаља CD Павићевог *Хазарског речника*, који није остао на нивоу експеримента већ се током времена обогаћивао новим језичким верзијама (осим српске и енглеске које су биле на почетку) и новим визуелним и аудио елементима: ефекат првобитног синкретизма добија се већ на почетку, јер CD почиње обраћањем самог аутора читаоцима (који су истовремено и гледаоци и слушаоци), да би одмах затим уследили паралелни токови Текста, слика и одговарајуће музике, уз понуду на менију разних других варијанти приступа (од *Загонетног читања*, преко *Галерије слика*, па све до спајања и комбиновања одредница из хришћанске, исламске и јудејске књиге). Неки млађи српски постмодернисти такође су почели да – осим у класичној форме књиге – своје Текстове презентују паралелно и на овај начин; верујем да би већ поменута *Инсомнија* Дурацовског, као и неке приче Лафазановског или Прокопијева такође имале нов ефекат у оваквој презентацији. Важно је напоменути следеће: увек када се појави неки нови медиј, или се прориче смрт књижевности или се он сам оспорава у корист оних претходних; међутим, истина је да књижевност увек опстаје, да њен улазак у неки нови медиј није за њу губитак већ само добитак (отварају се бројне нове могућности), те да ни претходни медији у којима је егзистирала тад не нестају. Када је почела да функционише Гутембергова галаксија (у старту означена као демонска работа) није нестало ни усмене ни рукописне књижевности (оне, у неким новим формама, постоје чак и данас); исто тако ни данашња појава онога што бих назвао Гејтсовом галаксијом (компјутерски и уопште дигитални медији и интернет) неће довести до гашења штампане књиге, па чак ни оних облика усмене и рукописне књижевности који још увек постоје...

...Али, све то ће довести до нових жанровских феномена и гашења неких старих: на пример, Гутембергова галаксија је изнедрила роман који у усменој па чак ни рукописној форми није могао постојати-у модерном значењу тог појма; с друге стране, она је разне међужанрове античке усмене или писане књижевности обесмислила (сатирични дијалог и т.д). Није ствар, наравно, само у новим медијима, него и у духу епохе и књижевним процесима који у њој настају. Како је постмодернизам истинско, аутентично чедо последњих деценија прошлог века, када се рађа – не случајно баш тада! – и Гејтсова галаксија, моја претходна разматрања треба сада поставити и у тај контекст. Чиме сам, мислим, јасно одговорио и на (фиктивно?) питање из наслова овог текста...

Марија Проскурнина

ГРОТЕСКАТА ВО ТВОРЕШТВОТО НА ЕРМИС ЛАФАЗАНОВСКИ

Присуството на гротеската во литературата (од антиката до денес) го одразува општиот стремеж на светската уметност да се репродуцираат разновидните деформации на стварноста. М. Бахтин во славната книга „Творештвото на Франсоа Рабле и народната култура на средниот век и ренесансата" (1966) не само што детално ја анализира гротескната сликовитост на Рабле (којашто според Бахтиновото мислење во значаен дел ги определи понатамошните развојни патишта на светската литература), туку и ги проследи различните појави на гротеската од антиката сè до модернизмот и реализмот на XX век.

Помалку или повеќе гротеската им е својствена на многу големи уметнички дела. Во нив таа е присутна и како системски фактор на поетиката, и како делумен формирачки принцип, „гротескен одблесок" (Ј. Ман)[1]. Во XX век гротескниот „гест што снижува" (Бахтин) со неговото претерување, хиперболизам и прекумерност, одигра посебна улога во тие жанрови каде што „комичните и трагичните елементи се преместуваат во правец на трагикомичното"[2]. Гротеската е своевидна форма на апсурд, но истовремено се покажува и како начин да се надмине тој апсурд. Бахтин најпотполно ја изрази спецификата на гротеската како дуалистичка појава, во којашто во една или друга форма се застапени (или се насетуваат) двата пола на промена – и старото и новото, и тоа што умира и тоа што се раѓа, и почетокот и крајот на метаморфозата"[3]. Двојната основа на гротеската ја изразува противречноста на светот. Симболично доближувајќи ги противречностите, гротеската во уметничките дела внесува парадоксалност што дава можност да се согледа најдлабоката

---

[1] Манн Ю. Искусство гротеска (о повести Н.В. Гоголя „Нос"). М., 1957.

[2] Базилевский А. Б. Творчество Станислава Игнация Витквича и польская литература гротеска. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2000. С.2.

[3] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1966. С.30.

дијалектика на битието на архетипско ниво. Чудното во гротеската ја разурнува реалноста и дозволува да се здогледа тоа што порано било незабележливо. Гротеската секогаш е поврзана со иронија.Таа карактеристика особено се развила во литературата од втората половина на XX век, кога насекаде се шири пародичен однос кон сите постоечки доминанти, вклучувајќи го тука и градењето на уметничкиот текст. Во модерната и постмодерната литература иронијата добива методолошко значење, се издвојува како еден од аспектите на теориското согледување на уметничкиот текст во семиотичкиот простор на културата во епохата, кога се сменуваат културните парадигми"[4]. Иронијата станува речиси единствен метод за надминување на кризата што го опфаќа просторот на јазичното постоење.

Во литературата на крајот на XX век најзабележлива е специфика на еволуцијата на гротескната уметничка традиција. Нејзината цел би можела да се определи со Бахтиновите зборови, кои иако изречени за романот од Рабле, се многу актуелни и денес за естетиката и поетиката на постмодернизмот: „Целта на гротеската е да се потисне атмосферата на мрачна и лажна сериозност, којашто го срушува светот со сите негови појави. Нејзината цел е да го промени изгледот на светот и зборот да звучи поинаку... фамилијарно, весело и бестрашно". Навистина сосем не е случајно тоа што многумина истражувачи на постмодернизмот во него гледаат многубројни траги на ренесансната култура, којашто се карактеризира со јазична „бестрашност", смели експерименти со традиција и естетичка амбивалентност[5]. „Веселата релативност", карневализмот, „веселата граматика", прекршувањето на јазичните граници, гротескната логика – сите тие ренесансни карактеристики забележани и умесно анализирани од Бахтин, не можат да бидат запоставени и од истражувачите на постмодерната култура, за којашто е карактеристичен речиси целиов ред на Бахтиновите дефиниции на ренесансната естетика.

Покрај тоа, ренесансната „гротеска на изгрејсонце" во културата на преминот од XX во XXI век значајно се трансформира. Таа ѝ отстапува место на „гротеската на изненаденост" што се темели врз епистемолошката несигурност и културната неопределеност, а тоа и го намалува „степенот на чисто веселење" во гротескните текстови од крајот на XX век.

Сè што носи постмодернистичката естетика се заснова врз сомневање и иронија (самоиронија). Во постмодернистичкиот поглед на светот нема никаков утопизам. Гротеската во постмодернистичките текстови се

---

[4] Барышникова Д. Методологическая ирония // Феноменология смеха: карикатуры, пародия, гротеск в современной культуре. М., 2002. С. 196.

[5] См.: Затонский Д. А был ли Франсуа Рабле ренессансным гуманистом? (Опыт постмодернистской интерпретации „Гаргантюа и Пантагрюэля") // Вопросы литературы. М., 2000, сентябрь – октябрь. С. 208 – 235.

јавува како неопходна естетичка доминанта, бидејќи острите и безизлезни конфликти на епохата се поврзани со трагикомичното толкување. Жанровата и стилската деформација, лексичиот вишок и истовременото бришење на смислата, кривото огледало на хиперболизам – сите тие белези на постмодерните текстови се своевидно изразување на тоталната несигурност на постмодерниот човек во целоста на битието и во трајноста на вистините.

Од оваа гледиште ни се чини мошне интересно творештвото на македонскиот прозаист Ермис Лафазановски, од критиката наречен „виртуоз на гротеската и мајстор на каламбурот". Тој успеа традиционалните гротескно-сатирични форми да ги исполни со нова, современа содржина. Најрепрезентативен во таа смисла е прекрасниот и навистина смешен (дури и за еден странски читател!) роман „Благородник".

Авторот во романот дискретно се осврнува кон една од главните тенденции во менталитетот на современиот човек. Тоа е носталгичниот копнеж за некои доминанти од минатото во услови на хаос. Хаосот е прикажан преку културолошката неопределеност, која е поврзана со критичкиот однос кон претходните норми, кои не се соодветни со новиот начин на живеење. Преку хаосот авторот ја формира новата поетика. Таа се заснова врз различни културно-естетички координати, врз семантичко инсценирање на пародични игри со јазикот и иронизирање на суштинската смисла.

Поради тоа, не е случајно што главниот јунак на романот, со прекар Курандо – итрец, авантурист, кој живее од трговија и ситен шверц, – решава да стекне благороднички чин, трудејќи се да се задлабочи во историјата на својот род. Самиот контраст меѓу називот на романот и јунаковиот провокативно снижен прекар, земен од сферата на телесниот „долен дел", гротескно го засилува пародичното дублирање на „благородниот" стремеж на херојот да дознае за своите корени. Сериозниот церемонијал на составување на генеалошкото дрво, којшто е традиционален за класичната литература и обично го доведува јунакот (преку историјата на предците) до самоспознавање, во романот од македонскиот автор се претвора во гротескно травестирано сиже.

Темата на барање корени се трансформира во гротескна нарација во која мајсторски се вплетуваат уште неколку пародиско-авантуристички линии. Тие ја снижуваат и ја превертуваат почетната носталгична авторова намера. Сè што во романот е високо и идеално е преместено во материјално-телесната сфера. Така, распрашувајќи го својот дедо за предците, Курандо неочекувано дознава за ќесе полно со пари, кое некогаш му паднало на неговиот прадедо поп Ламбе (инаку расказот за тој настан е јавна пародија на познати фолклорни сижеа за доверлив богат патник и подмолен домаќин што го сместува и го ограбува патникот). Од овој момент, „високиот" пат на јунакот кон благородничката титула на

парадоксален начин се спушта надолу: Курандо многу сака да ги добие парите на прадедото. Лафазановски во духот на Гогољ и Булгаков раскажува за доживувањата на својот јунак, преминувајќи од иронија кон вистински црн хумор. Една од сцените во таа смисла е кога херојот, сомневајќи се дека дедо му ги скрил кобните пари, размислува за можна тактика на добивање информации:

„Неколку можни варијанти што ги имаше смислено беа и:

– да се измачува старецот, со тоа што ќе го обеси за кожа, да виси додека не признае;
– да му протне вжештена игла во дупчето, па да не може да седи додека не умре;
– ...со дваесетина багери или со атомска бомба да му ја сруши хуманитарната барака".

Интересна е спокојната наративна интонација наспроти парадоксалноста и прекумерноста на гротескните претерувања, кои ја сочинуваат поетиката на делото.

Во основата на романот „Благородник" лежи гротескната логика, што произлегува од смеата, која, пак, според Бахтин, доаѓа од средновековниот карневал. Најпрвин, тоа е логиката на „тркалото", што се карактеризира со постојано преместување „горе – долу"[6]. Такви вртења на тркалото во романот се многубројни. Може да се сетиме, на пример, на расказот за силувањето на убавата Цоца, прапрабабата на јунакот, од Турците. Традиционалното сиже во македонската литература за Турци-насилници и невини благородни македонски девојки започнува во текстов со трагични тонови, а завршува како фарса. Цоца воопшто не се противи, туку погледнува да не дојде маж ѝ. Турците, незадоволни од „силувањето", се разочарани и само се чудат како Цоца пред нивните очи го тепа маж ѝ, кој ништо не насетува.

Потоа, логиката „наопаку" во полна мерка го карактеризира гротескниот свет на романот, каде што на пример шпионите не се кријат, туку го следат јунакот во кафеаната со „доверлив" наслов „Кај проклетите шпиони".

Натаму, гротескната поетика на романов се потпира врз различни видови пародии и травестии. Тоа пред сѐ се појавува во наративната организација на текстот на романов, кога дејството на парадоксален начин не се поклопува со своето јазично обликување.

Поетиката на романот од Лафазановски, секако, се ориентира кон користење и истовремено травестирање разновидни литературни традиции на гротескното. Силно се истакнува гротескно-сатиричната линија

[6] Бахтин М. М. Указ. соч. С. 14.

на руската литература. Гогољевски и булгаковски интонации (а тоа што Булгаков е следбеник на Гогољевата традиција е повеќе од очигледно) го проникнуваат романот на Лафазановски. Посебно тоа се однесува на позицијата на нараторот, која во романот „Благородник" се гради според принципот на двојно кодирање – како што е случајот и со „Повеста за тоа како се скарале Иван Иванович со Иван Никифорович" од Гогољ или „Мајсторот и Маргарита" од Булгаков. Се има предвид сложеното множество на нараторот во романот од Лафазановски: пред нас се менуваат сезнаечкиот автор, кој ја креира уметничката вселена, како и раскажувачот, чиишто јунаци се независни од неговата волја. Се разбира, тоа е една мајсторија, која е чисто гротескна и создава парадоксални заемни односи меѓу авторот и јунакот, реалноста на текстот и стварноста надвор од текстот. Поради тоа, нарацијата кај Лафазановски, како и кај Гогољ и кај Булгаков, не е монолитна. А самото емоционално расположение на текстот е многустрано. Нарацијата се движи од истакнато неутрални интонации, преку страсна заинтересираност за доживувањата на јунакот кон ироничното потсмевање. Меѓу другото, авторот не им се потсмева само на ликовите, туку и на читателот, чиишто очекувања се измамени, бидејќи херојот парите не ги нашол.

Гротескниот главен лик е семантички центар на романов. Курандо се јавува како еден современ храбар Швејк. Многу нешта го обединуваат Курандо со јунакот на славната комична епопеја од Јарослав Гашек. Македонскиот автор исто така го создава националниот тип врз основа на спојот меѓу социјалното типизирање и гротескното претерување. Сликајќи го ликот на Курандо, авторот му понудува на читателот да ја реши загатката: каде завршува наивноста на јунакот и каде почнува итрината? Двосмисленоста на јунаковите постапки, неговите сомнителни морални и интелектуални квалитети, неговиот весел цинизам – дали се тоа само маски или не? Мислиме, дека Лафазановски овде го следи Гашек, креирајќи во главниот лик на романот еден своевиден симбол што содржи многу можности, само делумно подоткриени. Авторот не дава решение, туку задача за решавање (да ја искористиме карактеристиката на симболот дадена од Лосев).

Гротеската во романот на Лафазановски го одразува авторовиот однос кон различните културни, наративни и стилски клишеа, дојдени од фолклорот, авантуристичката литература, дела на социјалистичкиот реализам, хумористичната и сатиричната литература, а исто и кон разновидни сижеа од националниот живот, трајно вкоренети во свеста на еден Македонец: борба со Турците, ликот на типичниот Балканец, односот кон предците, историските настани.

Писателот како да потцртува дека значајноста на јазичните формули денес девалвира, со нив не е можно да се говори, тие веќе ја немаат својата изворна вредност, а во современата ситуација можат да се прочитаат само

иронично. Просторот на стварноста, што „се разлева", уште се придржува кон старите шеми, но таа сигурност во романов има експлозивен карактер, затоа што пред читателот е само гротескна инсценација на сижето за јунакот кој го бара својот идентитет.

Гротескниот и ироничниот однос на Лафазановски кон претходните културни кодови не добива црти на иронија, туку на противоиронија[7], „што ја превртува смислата на самата иронија и повторно ја воспоставува сериозноста. Но таа веќе не е директна и еднозначна"[8]. Вршејќи преместување на акцентите, се откажува и од стегната сериозност, и од вулгарната иронија, понудувајќи едно ново гледиште.

Зад противиронијата се крие носталгија на современ Македонец за загубената определеност во условите на глобализацијата, која настапува врз претходните животни норми. Меѓутоа, носталгијата е од посебен род, гротескно претставена. Во неа се среќаваат митологеми од балканскиот модел на светот, кои не само што ја сочинуваат македонската национална свест, туку и ги определуваат типично балканските комплекси. Последниве, истовремено дијалектички, ги внесуваат во македонскиот менталитет вкоренетоста во традицијата и немоќта да се излезе надвор од неа, сигурноста и истовремено инертноста и затвореноста.

---

[7] Термин В. Муравьева, предложенный им в предисловии к поэме В. Ерофеева „Москва – Петушки" (издание 1990 г.).

[8] Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 422-423.

Елизабета Шелева

УРБАНОТО ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИРИКА ОД 90-ТИТЕ ГОДИНИ – ЈОВИЦА ИВАНОВСКИ

Во својот краток, но инструктивен текст, посветен на урбаноста во словенечката лирика, Урбан Вовк, со полно право, забележува:

„Урбаноста не треба да се бара само во **замената на книжевните топоси**“[1]. Урбаниот начин на живот, продолжува тој, не може да се поистоветува (само) со животот во зграда. За да постои, и истиот да биде верификуван како таков, потребно е присуство и на дополнителни, поетичко-интонациски и јазичко-стилски особини. Сè заедно, урбаната компонента и „идеолошки“ треба да поентира, со одбивање на млитавоста, под тоа подразбирајќи ја неелитистичноста во социјалниот пристап, неконформистичноста во политичката определба и неприфаќањето на мејнстримот, во културалната сфера.

Понатаму, гореспоменатиот автор ќе констатира, дека словенечката лирика, според своите основни одлики е **традиција на природата**, а истото тоа, од друга страна, во голема мера важи и кога станува збор за урбаноста на нашата, македонска современа лирика.

Корените на урбаноста кај нас треба да се бараат во средината на 60-тите години, првенствено во творештвото на **Гане Тодоровски,** по чиј повод досега се веќе нотирани неколку типолошки определби во таа смисла, најточни од кои се, можеби, тематската (која, по своето потекло, всушност, е автопоетичка) за неоспорната или програмска **„апотеоза на делникот“**; односно, поетичката, која ја елаборира предоминацијата на **метонимискиот модел** на пеење[2].

Но, што да се пишува денес, во времето, кога е сè веќе напишано? Како да се пишува кога сè е божем веќе напишано? И, најважно, дали

---

[1] Урбан Вовк:Пробрано о урбаном, Мостови, Београд, бр. 129-130, 2005

[2] Овде мислам на есеите „Ритамот на улицата во поезијата на Гане.Т.“ од Венко Андоновски и „Урбаниот детаљ во поезијата на Гане.Т.“ од Луси.Караниколова, поместени во Зборникот во чест на Гане Тодоровски, Скопје, 2003

воопшто да се пишува во време, но, уште повеќе, во простор, кој е, најблаго речено, речиси рамнодушен кон поезијата, кон писмото, та дури и кон самата убавина?

Овие и вакви прашања спонтано се одговараат самите, додека ги читате песните од „Двојниот албум", најновата (и до сега петта) книга од Јовица Ивановски (1961 год).Тие, имено, покажуваат и докажуваат, дека (добрата) поезија настанува како краток спој на невообичаената перцепција и скоковитата судбина, како асимилација на претрупаниот живот во навидум недозволените споеви, созвучја и споредби, кои ви отвораат очи, душа и ум, дека сè во светот се наоѓа во едно непрекинато соседство.

Така и критиката, всушност, треба да го каже истото (што и книжевното дело), но на инаков начин, кој не би бил проста и пуста имитација на сексуалната поза што ја зазело даденото дело по однос на животот во и надвор од него самото.

Поезијата на Џовани (како што гласи урбаниот прекар на овој автор) е како признание на една недозволена, во граѓанска смисла, а, сепак, толку возвишена и чиста страст кон постоењето во (метафори и) метонимии. Како еден перманентен страв и респект кон смртта, сеедно што таа, во овие песни, постојано е изложена на луциден лирски потсмев.

Оваа поезија е плод на една континуирана урбана прељуба со еден простор, кој, воедно се сака и се презира, се копнее и се мрази во исто време: „Скопје те обожавам и те мразам небаре си ми сопруга". Во овие песни, **Скопје како поетски топоним**, конечно, звучи и изгледа онакво, какво што го гледа мојата генерација – распарталено, иритирачко, контаминирано –но, и понатаму неотповикливо наше – наше место, наш мегдан за работа и живот, за љубов и за неделна рамнодушност. „Како да те напуштам кога никаде во светот не ме примаат", „местово не е за мене но тоа не е за никого".

Така, конечно ми прозвучува и македонскиот јазик –ослободен од своите лексички стеги и граматичката коректност – а во прилог на една бунтовничка енергија, во која метежот на улиците се сплотува со бучавата на живите свирки, џезот, рок музиката, задимените кафулиња.

Конечно, и нашата поезија доживеа **кафулето** да прерасне во лирски мотив, во поетски хронотоп, каде што се одвиваат клучните средби (и разделби) во животот, каде што израснуваат политички непоткупливите мудрости и онтолошките пцости, како единствен излез (outcome) од, инаку горчливото, транзициско секојдневие.

Да, многу од овие песни ги насетувам како „вмузичени" во еден близок футур, како што е тоа сосема возможно и вообичаено во руската, францускатa и американската поезија, која љуби одблиску да другарува со музиката – а самиот Џовани и емпириски ја разоктрива причината за

латентната музикалност на своите стихови: „рок ен ролот е наше годиште панкот наша полнолетност“[3] .

Освен тоа, и во нашата поезија, конечно, прозбореа искуствата, вистините и поразите на бракот, малограѓанските компромиси со себеси и со живеачката, конечно, бидуваат поетски разоткриени во сета своја празнина и бедотија; исто како и дотогаш неотповикливите родови стереотипи за машкоста и женскоста: „другарството бракот целиот живот / се само еден голем компромис со себе“, „децата се продолженија на егото“.

„Сѐ уште сум над земја / ја допирам само за да се одбијам“ – во овие стихови, лирскиот субјект настапува, сосема лежерно, но, исклучително жестоко и остро на јазик: „брановите се курчат веќе три дена“, „здраво алкоси, мои браќа по оружје“, „здраво несебенајдени“, „да одиш до крај а крајот да не те докусури / е една од одликите на големите фукации“, „Блади Мери како аперитив и пичка како десерт“. Занимлив, питок, сочен, ласцивен, секојпат, меѓутоа, функционално воспоставен и автентично артикулиран јазик во одбрана на урбаноста и современоста „природните убавини на земјата се смешкаат како прекрасна глупава „плавуша“. Една „семиотичка герила“, која убиствено го гаѓа и го погодува точно во целта „**рурбаниот“ дух**[4] во кого сме населени и со кого неизлечиво сме опкружени, како свое единствено оружје и сојузник имајќи ја само духовитоста, хуморот и, уште повеќе, црниот хумор: „твоите улици се полни со просјаци и простаци“, „здраво поети ретро лузери, „не е по фенг шуи но многу е европски“.

Ваквите искази не ја одземаат меѓутоа можноста на далеку понежните алтернативи и лирски дигресии од типот: „умирам како старец и како дете“, „ти сакаш поинаков јас-јас ја сакам старата ти-нема крај“, „таа ми се сервира како топла чоколада“, „овде џезот е судбина и потсетник на едно одамна несвршено време“.

Во оваа, двострано читлива книга (небаре навистина станува збор за музички двоен албум) има многу од транзициската свежина и горчина, многу еротика и многу танатика, ослободена од секаква анахрона патетика и помодарско лигавење.

Во неа, напротив, ќе препознаеме многу од современите „техники на избегнување“, за кои говори врвниот социолог Зигмунт Бауман, сметајќи ги неопходни како стратегии за преживување во Градот, мерливи преку индивидуалниот „капацитет за површински, кратко-

---

[3] Во врска со културното значење, односно, едукативното и еманципаторско влијание, што го одиграл **панкот** во нашата средина, вреди да се наведе исказот на реномираниот ликовен автор Игор Тошевски, во Арт Република, бр. 1, 2005 г., каде што тој буквално признава: „Она што не можев да го научам од професорите на факултет, ме научи панкот“.

[4] Луцидниот атрибут „рурбан“ му го должам на нашиот мултимедијален автор и сестран ерудит, Ацо Станковски.

трајни, ограничени односи“, односно, опстојувањето како типично урбан жител во форма на „**туѓинец меѓу туѓинци**“[5].

Со својот жесток сензибилитет и бунтовнички дух, таа, всушност, пополнува една битна семантичка празнина во која сите полека тонеме, надгласани од турбофолк секојдневието и нему омилената „цицана“ естрадност.

Затоа, оваа книга е пример на една **пост-поезија**, во најдобрата смисла на тој збор, која останува наполно и храбро отворена кон сосема новите предизвици на писмото во костец со транзициското опкружување. И, што е најважно, во секој момент, препознатлива и автентична!

Тоа нејзино својство секако се должи на недвосмисленото, стилско-поетичко надраснување на простата физичка амбиенталност на градот (конечно, на самото Скопје) и доловувањето на симболичките рамништа со кои се надградува типично препознатливиот „урбан детаљ“.

[5] З. Бауман:Пост-модерна етика, Темплум, Скопје, 2005 г; стр. 318

Солзица Поповска

ЗА ЕДЕН АСПЕКТ НА МОЌТА НА ПОЕЗИЈАТА

(врз примери од Рацин и Шели)

Свеста како фактор за развој на човештвото

Од најстари времиња, со развој на човековата свест се развивале разни идеи околу сеопштата поврзаност на сите нешта во светот. Денес, можеби еден од најцитираните примери во науката, независно за која научна област станува збор, е секако говорот на стариот поглавица на племето Сиетл, кој во 1852-та рекол: „Ние го знаеме следново. Земјата не му припаѓа на човекот; човекот ѝ припаѓа на земјата. Сите нешта се поврзани. Што и да ѝ се случи на земјата, им се случува на нејзините деца. Човекот не ја исткајува пајажината на животот. Тој е само нејзина нишка. Сѐ што тој ѝ прави на мрежата, си прави себеси"[1].

За да може да се прифати ваков поглед на светот потребно е соодветно ниво на свест. Развојот на свеста на човештвото е клучниот фактор за развојот на сите области од човековото постоење. Тој развој се постигнува преку „организирани облици на **интелектуално спознавање,** како што се *науката*, која се темели на набљудување, пресметување и искуство, и *филозофијата* која се темели на спекулативен начин на расудување и заклучување, и преку организираните облици на **емоционално спознавање,** како што се *религијата* и *уметноста*."[2] Сите овие облици се стремат кон *вистинско спознание* тогаш кога ќе ја вклучат во себе *интуицијата*. Денес се говори за важноста на интуицијата во секоја пора од човековиот живот, но таа сепак, најчесто се врзува за уметниците. Тие, како да се природно надарени да ѝ се предадат да ги води. Затоа, и во овој наш труд ќе говориме за значењето на литературата во будењето или издигнувањето на свеста на луѓето.

Јунг, меѓу другите научници, истакнува дека дури и „раните почетоци на човековата способност да размислува потекнуваат од

---

[1] Види:Carrier, M., *Alternatives*, Penguin, London, 1989, pp.62

[2] Ouspensky, P.D., *Tertium Organum*, Zagreb, 1990, str.197

болните последици од жестоките емоционални судири."[3] Според тоа, емоциите и нивното зреење се наш поттик за будење и понатамошен духовен развој и „средство за спознавање, тоа не се само чувства заради чувства"[4]. Историјата на човештвото и на сите науки покажува дека низ времето се случувала постапна промена на свеста која се одразувала на социолошки, технолошки и културен план. Факторите кои влијаеле врз појавата на ново, повисоко ниво на свест во даден период кај одреден дел од човештвото најчесто се поврзани со масовни страдања од кои се барало излез. Така се менувале општествените уредувања, така се пронаоѓале лекови и превентиви за епидемии, така се изнаоѓале начини за подобрување на квалитетот на живеење и за продолжување на човековиот век... Но, промените не настанувале веднаш и масовно. Тие се појавувале и се појавуваат најнапред кај индивидуалци кои своето ново видување на нештата го применуваат во некоја од областите на човековото живеење. За да постигнат пошироко прифаќање на своите сфаќања, тие личности мора да биле или станувале исклучителни авторитети.

Поврзаноста меѓу книжевните творби

Од аспект на семиотичарите може да се рече дека книжевноста е моделативен систем кој има свое место во светскиот модел на културата.[5] Ова видување соодветствува на најновите научни тенденции кои „заговараат" создавање на една голема сеопшта теорија во која холистичкиот приод ќе биде примарен и ќе бидат проучувани целини кои влегуваат во состав на поголеми целини. При проучувањето од која и да е област треба да се земат предвид врските помеѓу нивото на свеста на поединецот, на заедницата, нивото на биолошкиот развој на човекот во дадениот момент и тогашните општествени односи во заедницата. Со ова се инсистира на поврзување на сите сознанија, научно докажани или сè уште недокажани, со цел за понатамошен напредок на свеста, што е всушност и вистинската смисла на човековото постоење[6]. Сето ова говори во прилог на севкупната поврзаност на сите нешта во светот. Така и книжевноста е нишка во мрежата наречена живот. А за придонесот на книжевните творци во развојот на свеста на луѓето ќе ги земеме за пример, за оваа прилика, романтичарот Перси Биш Шели и реалистот Коста Рацин.

---

[3] Јунг, К.Г., *Човекот и неговите симболи*, Зумпрес, 1998, стр.70

[4] Ouspensky, P.D. op. cit str. 189.

[5] За поимите **модел, моделирање, моделативен систем** види: Петковиќ, Н.,*Од формализма ка семиотици*, БИГЗ, 1984

[6] види:Wilber, K., *A Theory of Everything*, 2000

Историски прилики

Кај овие двајца големи поети, кои им припаѓале на две различни книжевни епохи, се забележува извесна сличност на ниво на одредени идеи. Тие се одразени во неколку песни на Шели, посветени на англиската работничка класа и во една цела поетска збирка посветена на сите работници насловена како *Бели мугри* од Рацин. За споредба ќе земеме две песни кои одиграле соодветна, слична улога во англиската, односно во македонската средина во даден период од будењето на свеста на широките маси. Тоа се: „Песна: Работници на Англија" и „Денови". Овие поетски творби настанале во временска дистанца од сто години.

Еве што се вели за времето и поводот што го инспирирал Шели: Индустриската револуција која започнала во втората половина на 18-тиот век довела до појава на две толку поларизирани класи што некој ги нарекол „Две нации" – работниците и индустријалците. „Извештаите за рудниците за јаглен во кои момченца и девојчиња биле впрегнати во вагони за товарење на јагленот, а кои тие ги велчеле потпирајќи се на рацете и колената звучат како сцени од Дантеовиот *Пекол*. Во 1815, кога завршила војната со Франција, во исто време со зголемувањето на работната сила до која дошло поради демобилизирање на воените трупи се случило опаѓање на военодопското побарување за храна и друга стока, што довело до првата модерна индустриска криза или депресија, како што уште се нарекува. Бидејќи работниците немале право на глас и на обединување во синдикати, единствена можност за пројавување биле петициите, протестните митинзи, агитациите, бунтовите со глад, кои само повеќе ја заплашувале владеачката класа и ја наведувале на уште порепресивни мерки. На сето згора, воведувањето на машините предизвикало технолошки вишок и зголемување на невработеноста и тоа предизвикало повремени обиди на оштетените работници да ги уништат машините. По еден таков испад, Домот на лордовите, и покрај елоквентниот протест на познатиот поет, лордот Бајрон, донел одлука за смртна казна поради кршењето на индустриските разбои за ткаење[7]. Во 1819 биле организирани митинзи на работниците кои барале реформи во парламентот. Во август истата година се случил еден голем, но мирен собир во Манчестер, на местото наречено Полињата на Св. Петар. Собирот бил нападнат од своеволни воени трупи кои убиле деветмина, а тешко раниле уште стомина. Ова е злогласниот 'Питерло масакр', така пародично наречен според битката кај Ватерло. Овој инцидент го предизвикал Шели да ги напише

[7] Ова е познатото лудистичко или лудитско движење наречено така според водачот Лад (Ludd), а за кое лорд Бајрон има посветено песна насловена едноставно како: „Песна на лудитите". (заб. на авт.)

своите познати песни како што се: 'Англија во 1819', 'Песна: Работници[8] на Англија' и 'За Сидмуд и Каслреј'" [9].

Во каква состојба биле работниците и селаните во Македонија по петвековното турско ропство, по кое секавично се одвивале настани од балкански, но и од светски размери? Расчеречена Македонија ги гледала своите чеда како крварат во војни што не биле нејзини, на фронтови на туѓи војски. Состојбите во општеството биле засновани на експлоатација на работниците кои ги имало во сè поголем број како резултат на пробивот на индустријализацијата, што довело до изумирање на занаетчиството и еснафите како општествен слој. По Октомвриската революција и обидите за обединување на пролетеријатот од целиот свет и на овие простори работниците почнале да го креваат својот глас. Меѓу предводниците бил Коста Солев Рацин.

Будење на страдалниците

Да се навратиме на двете споменати песни. Какви се тие, каде се огледаат нивните сличности, кои се нивните вредности, какво влијание извршиле тие.

„Песната" на Шели има осум строфи организирани во катрени, римувани според шемата АА,ББ,ВВ, а стиховите се седумсложни. На неколку места се среќаваат анжабмани. Таа условно е поделена на четири дела или целини:

- првиот дел содржи неколку последователни реторички прашања и ги опфаќа првите четири строфи кои се однесуваат на причината поради која работниците со мака и труд работат, произведуваат и се грижат за тираните кои не само што би им ја исушиле потта, туку и би им ја испиле крвта: „Men of England, wherefore plough / For the lords who lay ye low? Wherefore weave with toil and care / The rich robes your tyrants wear? (1-4) Wherefore feed and clothe and save/from the cradle to the grave / Those ungrateful drones who would / drain your sweat – nay, drink your blood?. (5-8) Wherefore, Bees of England, forge / Many a weapon,chain and scourge,? That these stingless drones may spoil / The forced produce of your toil? (9-12) Have ye laisure, comfort calm, / Shelter, food, love's gentle balm? / Or what is it ye buy so dear / With your pain and with your fear?" (13-16)
- вториот дел ја опфаќа петтата строфа и содржи констатации кои ја покажуваат апсурдноста на таквото работење, односно ја потврдува уште еднаш целосната експлоатација на работникот:

---

[8] Во оригиналот: Men , чие основно значење е луѓе, но и слуги, работници. Согласно со содржината на песната сметаме дека во насловот повеќе соодветствува второто значење на зборот.

[9] *The Norton Anthology of English Literature*, Vol.2,1979, pp3-4

„The seed ye sow, another reaps; / the wealth you find, another keeps; / the robes you weave another wears; / The arms ye forge, another bears." (17-20)

- третиот дел се препознава во шестата строфа, која претставува совет да се работи за себе и да не им се дава плодот на трудот на тираните. Тука се повторени истите дејствија споменати во претходната строфа: „Sow seed-but let no tyrant reap: / Find wealth-let no impostor heap; / Weave robes-let not the idle wear: / Forge arms– in your defence to bear." (21-24)
- четвртиот дел кој се рефлектира во седмата и осмата строфа воведува иронија кон инертноста на работничката класа, која ќе ги доведе вистинските работливи луѓе до уништување, а нивната земја ќе им стане гробница; тие со своето орудие си го копаат својот гроб и го ткајат мртовечкиот покров; поетот ги „кани" да се стуткаат во визбите и ќелиите додека во дворците што тие ги изградиле нека живее некој друг: „Shrink to your cellars, holes, and cells- / In halls ye deck another dwells. / Why shake the chains ye wrought?when see / The steel ye tempered glance on ye. / With plough and spade and hoe and loom / Trace your grave and build your tomb / And weave your winding-sheet-till fair / England be your Sepulchre." (25-32)

Песната е пишувана на едноставен јазик близок до народните маси. Од стилските фигури на ретки места е застапен епитетот како во случаите: rich (robes) (богата риза) (4), ungrateful, stingless (drones) (неблагодарни, без трн трутови) (7,11), gentle (balm) (нежен мелем) (14), а на две места се споменува иста метафора за јалови безделници: трутови (7,11). Во последниот стих Англија се поистоветува со масовна гробница. Постојаниот контраст Вие – Другиот е во функција на потенцирање на длабочината на спротивностите меѓу двете класи.

Во шесте први строфи се повторуваат главните експлоатирани активности на работниците и аргатите низ веќе споменатите прашања, констатации и совети: сеењето, ткаењето и правењето руба, ковањето оружје. Со тоа се апелира на свеста на работникот која од секојдневните измачувања како да се повлекла, оставајќи им простор на, би рекле, некакви сомнабуларни состојби, како кај живите мртви кои се јавуваат во примитивните племиња и се наречени зомби. Иронијата од последните две строфи треба да го поттикне гневот кој засега е потиснат од страв. Стравот се однесува на оној од смртта, бидејќи измачувањата, бедата и понижувањата се веќе секојдневие на овој измачен човек, но Шели ги освестува работниците дека со својата пасивност кон неправдите само си го подготвуваат побргу сопствениот крај. Песната има за цел да ги разбуди свеста и гневот на потолчените. Без поголеми естетски вредности, освен во последните две строфи, таа

предизвикува извонреден психолошки ефект кој со средства соодветни за нивото на свеста на масите на кои им била наменета, ја постигнала совршено својата цел. Таа, како што самиот автор посакувал, станала химна на британското работничко движење. Хуманоста и способноста да се сочувствува со другиот, кои им биле својствени на романтичарите, остануваат како трајни човечки вредности кои се отсликуваат преку оваа навидум едноставна песна. Притоа треба да се има на ум дека Шели по раѓање ѝ припаѓал на англиската аристократија[10]. Може да ни се стори чудно што овој великан на романтизмот е автор на овие едноставни стихови, но токму тука се гледа величината на Шели. Тој свесно одбрал стил кој можел да биде разбран и прифатен од луѓе со пониско ниво на свест од неговото и со далеку помали интелектуални можности. Ослободувајќи се од секоја суета, не барал зборови за да ги изрази своите возвишени чувства и да направи од песната паметник за себе. Тој точно знаел што сака да постигне и посегнал по мудро решение. Каква би била ползата за потолчените да создадел Ода на работникот во стилот на неговата „Ода за Северниот ветер", во која се одразени неговите филозофски идеи и каде што доаѓа до израз неговата ерудиција и голема контемплативна моќ?

„Денови" е напишана во бели, осумсложни стихови и организирана е во осум строфи во кои неизменично се појавуваат катрени и дистишја. Дистишјата се во непосредна врска со катренот што им претходи. Тие се нешто како заклучок или коментар за реченото во претходната строфа. Така, првото дистишје: „Денови ли се – денови / аргатски маки големи" претставува проширување на компарацијата од првата строфа преку поистоветување на деновите што ги живеат аргатите со нивните маки; второто: „ај, пуст да е, пуст да би / останал живот кучешки" е клетва изнудена од катадневното физичко и психичко страдање на работникот опишано во втората строфа; третото: „За туѓи бели дворови / копај си црни гробови!" е горчлива констатација и претставува „круна на изразот на противречностите",[11] надоврзувајќи се на катренот во кој се потенцира како експлоатацијата го деградира човекот и го праќа во смрт без какво и да е човечко достоинство; последното дистишје: „Нижи си синџир железен/околу вратот навезен!" е „ракотворбата" со која работникот самиот се закитува како резултат на неговата помиреност со неправдата и тешкиот живот како да му се тие судбински доделени.

Песната изобилува со стислки фигури, почнувајќи од компарацијата во првата строфа, преку контрастите порано – подоцна, човек-

---

[10] Што значи малтретирање на послабиот разбрал од сопствено искуство кога, поради слабата конституција, како дете во училиштата го малтретирале и туторите и постарите деца.

[11] Сталев, Ѓ., *Едно можно читање на Рациновиќе „Бели мугри"*, ММ, Скопје, 1994, стр.20

роб, човек – скот, туѓи бели дворови – (свои) црни гробови, до метафората in presentia: денови-аргатски маки големи. За метафориката на оваа песна Сталев ќе рече: „Песната 'Денови' е изразито метафорична во најширокатa смисла на зборот. Почнувајќи со по малку необична **компарација** што е проширена низ целата прва **катренска** строфа и која се прелева во сликовита фигура како **метафора** – што се мултиплицира потоа до крајот на сѐ нови и понови тропи – стиховите комплетно се претвораат во **песна – метафора**. Очигледно е дека станува збор за **метафора на страдањето**".[12]

Јазикот на песната и ритмиката во оние стихови каде што е застапен лоагедот ја поддржува народната песна. Оваа песна и има за цел да биде разбрана од широка публика. Целата збирка *Бели мугри* е повик до угнетениот работник да се крене против угнетувачот. Коста Рацин, син на грнчар, бил самоук интелектуалец и во исто време претставник на потолчените кој успеал да ги спои искуството, образованието и талентот , и со уметничкиот збор, но и со непосредно активно учество во напредното движење да даде огромен придонес во развојот на свеста не само на работничките маси, туку и на сите напредно ориентирани интелектуалци. Песната „Денови", како и „Песната" на Шели станала химна на работникот, но претставува и бесмртна творба која и денес кореспондира и на емотивен и на естетски план со современиот читател.[13]

Сличности и разлики

Сличноста на „Денови" со песната на Шели се огледа на повеќе нивоа:

- на ниво на мотив : мачниот живот на работниците;
- на ниво на порака: резигнацијата на угнетениот води кон негово самоуништување;
- на ниво на цел на авторот: будење на свеста на угнетените маси.

Сличности се појавуваат и во синтезата на она што се нарекува монотона и немонотона низа (според Зарецки) односно естетика на истоветности и естетика на спротивности (според Лотман). Монотоната низа и естетиката на истоветности се однесуваат на застапеноста на клишеа како во формална, така и во содржинска смисла на текстот и се среќаваат најчесто во народната книжевност. Според

[12] ibid.,стр.19

[13] Особено во последниве две декади кога, најверојатно поради недоволно развиената свест на широките маси, моравме да се вратиме на „поправен испит" и моравме да ги „вратиме" општествените односи против кои протестирале и Шели и Рацин.

Лотман тоа е „уметничко создавање кое во преден план го става кодот или кодната информација, а тоа се покажува во монотона низа или во канонизирани постапки.“[14] Ова уште се нарекува и поклопување на *очекуваната структура на делото* и *вистинската структура на делото*. Според *типолошката матрица* на Лотман, во естетиката на истоветности спаѓаат: усно-фолклорната книжевност и сиот фолклор, средновековната уметност и класицизмот. Естетиката на спротивности предизвикува расчекор меѓу *очекуваната структура на делото* и *вистинската структура на делото*, при што „канонизираниот систем во книжевноста се разбива со индивидуална оригиналност. При што доаѓаат до израз животните случајности и различности...Барокот, романтизмот и реализмот спаѓаат во естетиката на спротивности.“[15]

Во нашите примери поетите се припадници на романтизмот односно реализмот. Но, тие, во постоечките канонизирани форми вметнуваат индивидуална оригиналност. Затоа нивните творби кореспондираат со широките народни маси. Тие постапиле според практиката која ја опишал Мајаковски, имено дека авторот, при создавањето на делото треба да се стави на местото на читателот и „да го замисли впечатокот што го произведуваат стиховите“[16].

Дали песната на Шели повлијаела врз творештвото на Рацин? Во науката досега нема сознанија дека Рацин имал допир со неа. Но, можно е и да имал, со оглед на неговото широко образование. Можно е да допрела до него пораката на песната, прераскажана или во превод. Но, тоа само би ја потврдило неговата интелектуална и уметничка зрелост за препознавање и прифаќање на вистинските вредности, свесно или интуитивно.[17]

---

[14] Петковиќ, Н.,op.cit., стр.213

[15] ibid.стр.268

[16] ibid.стр.173

[17] Познат е примерот на речиси идентичните приказни на Андерсен (1805-1875) и Достоевски (1821-1881), „Девојчето со кибритчињата“ и „Момченцето кај Христос на божиќната елка“: дејството се случува на Божиќ, и двете деца, тресејќи се од студ гледаат како другите славаат во топла атмосфера и со богати трпези, и двете замрзнуваат од студ; девојчето, во последните мигови, змислува дека нејзината мртва баба ја зема кај себе, а момчето дека заминува кај Христос каде што има и други дечиња како него. Дали авторите кои живееле во речиси исто време, си повлијаеле еден на друг со своите творби или тоа го сториле идентичните историски реалии кои им пружиле можност и на двајцата, во живо да ја доживеат трагиката на малите сиромашни, запуштени и малтретирани деца, за нас останува тајна. За такви сличности говори и Б. Конески во „Совпаѓања“ во *Светот на песната и легендата*,Скопје, 1993, стр.29-32. Конкретно за совпаѓањата на Рациновата поезија со мотиви од една древна египетска творба „Песна на пристанишните носачи“ види Настев, Б., „Рацинови паралели“, Год. зборник на Филолошкиот Факултет, 1978, стр.199-203. Причината поради која можат да се појават слични идеи, слики и настани во творби на различни автори може да биде и несвесна. Јунг го објаснува примерот со Ниче, кој, во својата книга *Така зборуваше Заратустра*, на едно место вметнал настан кој инаку Јунг го прочитал во некој стар бродски дневник. Ничеовата приказна речиси да не била воопшто видоизменета. Јунг дознал од сестрата на Ниче дека тој и таа, како деца, го читале бродскиот дневник. Заклучокот на Јунг е дека приказната долго била потисната во заборав, а потоа, ненадејно, по педесет години, се вовлекла во Ничеовиот свесен дух. (види Јунг, op.cit.стр.31)

Од разликите би ги истакнале:

- **локалниот потход** на Шелиевата песна, која и преку самиот наслов е адресирана до англиските работници; и
- **космополитизмот** одразен во Рациновата песна.

Ова е резултат на историските прилики во кои времето на Шели ги бележи успесите и неуспесите на Француската револуција, а романтизмот како движење заговара нова, работничка револуција , додека во времето на Рацин веќе е изведена Октомвриската револуција и постои масовно, интернационално движење на работничките маси.

– разлики во блискоста на авторот со страдалникот. Кај Шели е присутна опозицијата Вие-Другите, додека кај Рацин, во оваа и во другите песни од збирката се потенцира неговата припадност кон овој општествен слој. Инаку, клетвата од второто дистишје би била хипокризија. А, колку за пример, од другите песни во збирката да го споменеме податокот дека Четвртата елегија и Копачите се напишани во прво лице *множина.*

Оваа разлика ја потврдува вистинската различна припадност на поетите во однос на оние за кои песните се наменети.

На крајот можеме да истакнеме дека уметничката вредност на песната „Денови" далеку ја надминува онаа на „Песната: Работници на Англија", што се гледа и преку анализите на двете творби. Изборот на тропите во Рациновата песна, нејзината длабока емоционалност како дефинитивен белег што е постигнат преку страдалничкиот дух кој провејува низ целата творба, севкупната композициска и содржинска синтеза со која се постигнало издигнување на достоинствата на оние кои дотогаш биле само погазувани, сето ова говори во прилог на вредности кои во поезијата ги постигнале единствено бесмртните.

Наместо заклучок

За крај не би заклучувале ништо. Само нека продолжиме да го поттикнуваме развојот на својата свест, така можеби ќе успееме да повлијаеме и кај ближните, а ако тоа ни успее..., па веќе рековме, сите сме дел од големата пајажина на животот. И понатаму нека ја потхрануваме моќта на убавиот збор во борбата за очовечување на човечкиот род.

ПРИЛОГ

A Song: Men of England

"Men of England, wherefore plough
For the lords who lay ye low?
Wherefore weave with toil and care
The rich robes your tyrants wear?

Wherefore feed and clothe and save
From the cradle to the grave
Those ungrateful drones who would
Drain your sweat – nay, drink your blood?

Wherefore, Bees of England, forge
Many a weapon, chain and scourge,
That these stingless drones may spoil
The forced produce of your toil?

Have ye leisure, comfort calm,
Shelter, food, love's gentle balm?
Or what is it ye buy so dear
With your pain and with your fear?

The seed ye sow, another reaps;
The wealth you find, another keeps;
the robes you weave another wears;
The arms ye forge, another bears.

Sow seed-but let no tyrant reap:
Find wealth-let no impostor heap;
Weave robes-let not the idle wear:
Forge arms– in your defence to bear.

Shrink to your cellars, holes, and cells-
In halls ye deck another dwells.
Why shake the chains ye wrought? when see
The steel ye tempered glance on ye.

With plough and spade and hoe and loom
Trace your grave and build your tomb
And weave your winding-sheet-till fair
England be your Sepulchre."

Percy Bysshe Shelley

Денови

Како на вратот ѓердани
ниски камења студени,
така на плешки денови
легнале та натежнале.

Денови ли се – денови
аргатски маки големи!

Стани си утре порано
дојди си вечер подоцна,
наутро радост понеси
навечер тага донеси-

ај, пусти да е, пуст да би
останал живот кучешки!

Роди се човек – роб биди
Роди се човек – скот умри,
Скотски цел живот работи
За други, туѓи имоти.

За туѓи бели дворови
копај си црни гробови!

За себе само ´ргај си
за себе маки тргај си -
нижи си ѓердан денови
нижи си алки ковани,

нижи си синџир железен
околу вратот навезен!

Коста Солев Рацин

Славица Србиновска

„ГОЛЕМАТА ВОДА“ НА ЖИВКО ЧИНГО И ИВО ТРАЈКОВ ВО БАЛКАНСКИ КУЛТУРОЛОШКИ КОНТЕКСТ

> Половоста не смее да се смета за некој вид *природна даденост* која мокта се обидува да ја држи под контрола или за *опскурен елемент* што науката постепено се обидува да го открие. Таа е името што можеме да ѝ го дадеме на една историска конструкција... Поимот *за секс* овозможил да се групираат во вештачко единство, анатомските елементи, биолошките функции, однесувања, дразби и задоволства и му овозможуваат на човекот да го користи ова фиктивно единство како каузален принцип, како сеприсутно значење, како тајна што треба да се открива насекаде...
>
> *Мишел Фуко*

1. Политики и практики на дисциплинирање на телото

Човечкото тело не игра најзначајна улога само во озаконувањето на идентитетите, тоа исто така е појава изложена на перцепција, имено, тоа е физички и сетилно достапна појава која обезбедува диференцијација на идентитетите на оние кои се меѓусебно слични или различни. Исто така, искуството на телото може да афирмира, или да дејствува субверзивно по однос на одредена идеологија и низ таа активност да се развива како дејствувачки елемент во процесот на изразување на идентитетот.

Оваа анализа упатува на балканските слики формирани како стереотипниот комплекс од претстави за таа стварност, а проектирани во медиумот на филмот изведен како адаптација на истоимен роман.

Во прилог на искажаното може да се преиспитува идејата за општествениот, ***колективниот идентитет*** како дадено нешто и како феномен одреден со „еднаквоста /similarity/ на учесниците во една група. Во колективната идентификација клучна улога имаат општествените, политичките и културните услови. Тоа е контекстот во кој идентитетите се менуваат, се поврзуваат, се фрагментираат или се мултиплицираат.

Тие се објаснуваат како општествена конструкција и содржина околу која може да се полемизира, истата да се афирмира, за неа да се преговара или таа да се трансформира како *Друг/ The Other/* и поради тоа да се поставува на дистанца од заедницата. Ова е процес кој во голема мера дејствува врз изградбата на внатрешната конституција на личноста и кој, во суштина, бидејќи е перформативен не е раководен само од идеологијата, тоа е закон кој дејствува во секојдневието и во целокупната секојдневна комуникативна практика. Притоа е потребно да се анализираат средствата со кои одредени идентитети се афирмираат, а други се забрануваат, како одредени однесувања и дискурси стануваат норма и како човечките суштества се трансформираат во различни историски и општествени ситуации?

Идентитетот и себството се во тесна корелација. Рефлексијата врз она за што е свесна една индивидуа и начинот на кој ги гради односите со другите го создава предусловот за конструкцијата на идентитетот. Меѓутоа, токму во доменот на идентификацијата настанува потребата за воведување промени во востановените норми на културата и со тоа за воспоставување извесна динамика која дозволува можност за изградба на ***стратегија на другоста,*** која е најчесто неопходна кога треба да се надминат зададените норми и кога поединецот настојува да го димензионира сопственото јаство на поинаков начин, различен од зададените норми на колективот.

Идентитетот се стекнува преку перформативноста во двете смисли на терминот, првиот е продуциран од театарот од страна на Седвик во студијата за афектите и перформативноста од 2003 (Sedgwick, E.K. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity/ USA, Duke University Press*), а вториот го развиваат Жак Дерида и Џудит Батлер.[1] Перформативноста во овој случај стои во релација со моќта и ограничувањето на низа норми преку кои се реализира и артикулира претставата за една појава, таа за Батлер значи отсуство на онтолошки статус и врзаност за дискурзивни, гестовни или некои други дејствија кои ја создаваат сликата за она што е реално. Во прашање е улогата на дискурсот кој ги артикулира и нормативизира, ги озаконува желбите и создава илузија за внатрешно и организирачко, обединувачко јадро на појавите. Со оглед на фактот што оваа илузија е дискурзивно утврдена, таа го идентификува и, иако звучи парадоксално, преку именувањето му дава реална димензија на секој означен феномен. Токму телото во низата од повторливи перформативни дејствија, гестови или дискурси станува извор на значења кои се интегрираат претставувајќи одредено јадро, есенција или идентитет осмислен токму со примената на овие перформанси.

---

[1] Judith Butler, *Gender Trouble.Feminism and the Subversion of Identity,* Routledge, 1999, 29.

Перформативноста е процес на повторливост, таа подразбира активности на артикулација и регулација, а со тоа и на присила со оглед на процедурата на повторувања на знаците со придржување до одредени пропишани норми кои ја обезбедуваат комуникацијата. Перформативноста низ чиновите на повторување не се поврзува со феноменот субјект, напротив токму наспроти нормите и преку нив се обезбедува подрачјето за настанување на субјектот кој е секогаш темпорално определен.

Поимот идентитет, и покрај сите дефиниции, е поим кој подразбира дефинирање на себството, еманципација на индивидуата или на групата и често е поим кој се става во однос со категоријата субјект. ***Проблемот со идентитетот, посебно половиот идентитет и сексуалноста, се поставува онаму каде што за него се говори со тенденција за негово изедначување со есенцијализацијата, онаму каде што се споменува сексуалната примордијалност и паралелно со тоа се врзува за субјектот, за оној кој е исполнет, целокупен, центриран и способен да ги контролира своите акции.*** Пол Гилрој, поаѓајќи од поедноставеноста на споменатите мислења, гради критика во која односот помеѓу идентитетот и слободниот избор, односно феноменот на создавањето на т.н. „наш идентитет" го става под прашање на сметка на надредената улога на наследените ресурси, историјата, јазикот и културата.[2] Тој упатува на феноменот на перформативноста и смета на наследството во кое сме претставени и начинот на кој сме способни да го одделиме она веќе изведено претставување од она што ние самите сме способни да го направиме како сопствен перформанс во симултаноста од културни текови на времето во кое живееме. Притоа, способноста за самопретставување или идентификување, тој ја доведува во соодносо со чинот за тоа „како би можеле да се претставиме", што е процедура која секогаш зависи од тоа каква е позадината од која се подига нашата слика во сегашноста. ***Идентификацијата, согласно горенаведените параметри, се поврзува со перформансот, односно таа*** **е во** ***претставувањето и никогаш не постои*** **надвор** ***од него.*** Така, говорот за она што би било наш „корен" лежи во претставувањето или, уште повеќе, во именувањето на корените. Конечно, и чинот на комуникација со секој поединец определен со неговиот приватен и јавен идентитет подразбира реакции, препознавања, прифаќања, компарирања и очекувања. Стјуард Хол во сопствената критичка анализа на т.н. ***политики на идентитетот*** ги коментира феномените артикулација, регулирање, т.н. ***тактички вредности на претставите и феномените***

---

[2] Paul Gilroy, „The Sugar You Stir..." in *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, ed. Paul Gilroy, 1990, London/New York, 1990, 126-133.

на постојаното редефинирање на границите и постојаното трансформирање.[3] Во прилог на ова, сосема оправдано се надоврзува прашањето на Клифорд Џејмс кое се однесува на проблемот на „соочување" со формите на идентитетот кои се постојано отворени кон сите текови на историјата која донесува промени, кои подлежат на трансформации, на продукција и се во постојана амбивалентност и динамичност зависна од етаблираните вредности кои нужно имаат потреба од тела кои ќе функционираат како репрезенти на вистината?![4]

Идентификацијата е процес заснован врз проекција, идеализација и фикција. Таа неуморно настојува да излезе од координатите на зададените историски и културолошки норми, меѓутоа неизбежно се соочува со Другиот како постоење кон кое можеме да бидеме наклонети, да бараме сличност и во исто време да настојуваме да се отклонуваме и да се разликуваме. Тоа е, речиси неизбежната дисторзија која го потресува поединецот по патеките на неговата лична идентификација како индивидуа и како припадник на заедницата.

Идентитетот е конструкција, а чинот на неговата продукција секогаш стои зад илузијата дека „поседуваме наш идентитет". Токму поради конструктивниот/продуктивниот карактер на идентитетот може да се говори за идентификацијата сфатена како фикција на културата која го замаглува својот илузионистички карактер, бидејќи веќе обезбедила висок кредибилитет на сопствените продукти во секоја одделна стварност. Според Џудит Батлер, постои „исклучива матрица" преку која се формираат субјектите, таква која бара симултана продукција на идентитети помеѓу оние кои се соодветни/долни/валкани/фрлени суштества (abject) или оние кои сè уште не се „субјекти", но кои се опкружување во кое идентитетот е ситуиран и од нив се одделува за да се воздигне како субјект. Тоа е опкружувањето во кое секогаш влегува Другиот, кој е нужно присутен и актуелен во релацијата низ која настанува или се идентификува првиот, односно субјектот.[5]

Секоја индивидуа совесно дејствува во правец на досегнувањето на посакуваниот идентитет, а тоа едноставно ја сочинува содржината на целиот нејзин живот. Меѓутоа, во динамиката на промените или во тој процес на конструкција на идентитетот истиот се соочува со повеќе ***Други*** кои ја претставуваат надворешноста и се извесен вид огледала кои покажуваат што изведената идентификација ограничила или што таа пропуштила, што таа не е. ***Другиот*** е онаа инстанца која може да посочи и да укаже на севкупност во процесот на еден вид симултана

---

[3] Stuart Hall, *Questions of Cultural Identity,* ed. with Paul DuGay, California:Sage, 1996.

[4] James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century,* Cambridge:Harward University Press, 1998.

[5] Judith Butler, *Bodies That Matter,* new York, 1993, 2-3.

немоќ да се стекне посакуваната идентификација. Лакло и Муфе, (Laclau / Mouffeé) на позадина на размислувањата на Лакан и Дерида, посочуваат дека идентитетот е секогаш зад она што било досегнато, имено ***тој стои во празнината*** зад остварената реалност, претставувајќи секогаш само еден недостижен идеал и фиксација. Според Лакан и Дерида, Лакло и Муфе посочуваат дека поимите „класа" и „општество" се секогаш надредени над идентитетот и над досегањето на истиот. Наместо фиксен идентитет, тие велат дека постои краткотрајно и парцијално унифицирање досегнато во краткотрајни фиксирања на значењата, што е причина поради која идентитетот треба да остане секогаш незавршен и привремен, секогаш чувствителен на субверзијата која подразбира постоење на други значења кои би требало да му бидат „додадени" или кои тој ги испуштил во сопственото заокружување и идентификување.[6]

2. *Големата вода* како поглед врз балканската општествена и културолошка трансформација

Ако се осврнеме на најавената тема за половиот или родовиот комплекс од конструктивни и трансформативни процеси, тогаш нашиот фокус го ставаме врз присилната димензија на инскрибирање на колективните норми врз телото на поединецот во ситуација кога почетната позиција е сосема „андрогина", необликувана во поделено формирани женско-машки релации кои се на прагот на сопственото конституирање под влијание на нормите на културата која одредува што треба и што можат да прават едните, машките, а што треба и што можат да прават другите, женските суштества. Во рамките на културата, согласно со упатствата на Ф. Ниче и М. Фуко, претпоставуваме еден примордијален статус на исконска „невиност" во која Ниче единствено го прифаќа постоењето на нагоните, а М.Фуко претпоставува постоење на телото како површина на книга, како текст или рамнина врз која општеството/ културата ја започнува сопствената инскрипција на нормите.[7]

Ако се земе предвид дека постои константно трансформирање на општествената логика (Laclau/Mouffe, 1985), тогаш филмот *Големата вода* на македонскиот режисер Иво Трајков го ставаме во фокусот на нашиот интерес со намера да ја одредиме димензијата на континуирани трансформации кои во овој филм се доминантно родово структурирани и нагласено насилни. Филмот уште со самиот наслов антиципира една совршена родово обликувана опозиција која е отелотворена со мета-

---

[6] E.Laclau/ C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London.Verso, 1985.

[7] Мишел Фуко, *Историја на сексуалноста*, Три, Скопје, 2004, 59.

форите кои го имплицираат женскиот принцип преку ***отвореното просторство*** или ***водата*** и **границата** поставена со ***цврстата и вертикална структура на ѕидот***. Двете метафори се примарно родово инскрибирани во книгата *Големата вода* на писателот Живко Чинго, според која е изведена филмската адаптација и интерпретација на режисерот Иво Трајков.

Во оваа опозиција од метафори интерпретирани низ родова перспектива се развива приказната која на прв план драматизира ситуација од постреволуционерен период, кој според денешната номенклатура се именува како транзиција или перестројка. Во таа ситуација се фокусира процесот на трансформација на убедувањата, каде што оние кои се победници сурово и моќно настојуваат да го наметнат својот код на убедувања и идеи како универзален и траен. Тоа подразбира победа на една структура на идеолошки норми која треба сосема да ги елиминира и да ги избрише „трагите" на сите други претходно постоечки конструкции на идеолошки убедувања. Контекстот дополнително се обликува доколку целата ситуација се осмислува низ призмата на моќта, низ релацијата помеѓу надредениот, победникот и подредениот кој низ казната треба да биде убеден, скротен и дисциплиниран. Дејствието е претставено како ред од настани врзани за просторот на еден воспитно-поправен дом за деца без родители, односно деца „уловени" за време на нивните талкања низ територијата на една земја во времето непосредно по револуцијата. Тие се оставени сами на себе откако нивните родители се елиминирани како колаборационисти.

Според некаква природна аналогија која политички му одговара на секој систем кој артикулира процедури низ кои настојува да се воздигне и да опстане, овие деца се стигматизирани како тела кои треба да се подложат на дисциплинирање за да профункционираат во духот на идеологијата на владеачкиот систем. Тоа го става детското тело во позиција на објект врз кој се применуваат „политики на технологија" на телото или форми на зададена правда, а паралелно со неа и казна и измачување спроведувано од носителите на власта во воспитно-поправниот дом каде што се сместени децата. Воспитувачите стануваат господари на нивните тела, а со тоа и господари на нивните животи. Тоа се кревки и лесно кршливи „објекти", детски тела, посебно кога се затекнати и затворени во ситуации на засилени испитувања, казни и измачувања. Обележувањето како „предавници" значи априорно оправдување на сите применети мерки во рамките на еден сурово планиран и репрезентативен систем од казни. Како контрапункт на комунистичката идеологија, која е во конкретната филмска приказна нормативна и праведна, стои системот на религиски убедувања стигматизиран како архаичен остаток, реликт од едно друго време и модел на морална деградација на личноста. Телото на децата, ако се раководиме

од укажувањата на Фуко, се третира како рамна површина или како „текст" чии значења треба континуирано да се шифрираат, и низ контрола постојано да биде подложно на дешифрирања како форми на превенција. Дисциплинските постапки на утрински тренинзи и насилни будења се само обид за телесно обликување со цел тоа да дава поефикасни перформанси во рамките на идеологијата која како парадигма за сопствен репрезент на морална вредност, правда и вистина го пролиферува здравото и цврсто мускулесто тело на „човекот-работник".

Во основата на филмот, станува збор за целина од микрополитички регулирања и речиси „капиларни" контролирања на детските тела. Во тој контекст телото на децата е третирано како лесно податлив објект, нешто како Делезовска или кафкијанска машина чии делови можат да бидат сегментирани, жигосувани, дисквалификувани, преуредувани или трансформирани.

Главна оска на ротација на приказната низ оваа визура станува полот. Тој е оној сегмент низ кој авторот на филмот ја развива целата политичка технологија. Првобитно, децата треба да го дисциплинираат телото, да ги интензивираат сите потенцијали во прилог на потврда на идеолошката матрица определена со цврстината на мускулатурата и нејзината употребливост во работни акции. Инвестицијата на енергијата под контрола на моќта е обид за воспоставување и претставување на целото тело како фалус. Тоа се обликува како цврсто, непробивно, како чиста мускулатура. Овде боди-билдингот не е обид да се постигне привлечност, туку да се оствари цврстина на телесната структура во согласност со цврстината со која продира „новата" идеолошката матрица. Исто така, тоа е процедура со која на телото му се даваат атрибути кои се исклучиво машки: сила, мускулна издржливост, мускулна дефинираност. Тоа е стратегија на напорот карактеристичен за идеологијата спротивна на религиските стереотипи и стратегија на трансформирање во форми каде што не постои диференцијацијата помеѓу цврстите машки и слабите и кревки женски тела.

Со една, според Дерида, „комплетирачка логика" се настојува да се покаже пластичноста на детските тела аналогно на супстанца која секогаш може да се обликува и да се изваја според каноните на постојната комунистичка култура за формата на телото.[8] Тоа покажува како половата диференцијација се замаглува со надредувањето на телата кои се еквивалент на фабричките производи. Телото во воспитно-поправниот дом станува природен темел над кој се надгарадуваат социолошките структури, па во таа смисла половиот идентитет губи значење.

---

[8] Елизабет Грос, *Недофатни тела*, Македонска книга, 2003, 272.

Приказната е стратешки резонантна со потребата на поединците да се споредуваат со „цврстината“ на зададената матрица за развојот на телото еквивалентна само со фалусоидната вертикала и цврстина, каде што мислата треба да ја достигне истоветната цврстина во сопствениот израз остварен со дискурсот на јазикот. Авторот на филмот *Големата вода* го става телото во центарот на вниманието во својство на супстанца или текст кој е строго подреден на идејата за самодисциплина и аскетизам аналоген на религиозниот. Во рамките на оваа логика, како и во секој тоталитарен режим, разликата помеѓу целите се брише доколку средствата со кои се дисциплинираат телата како извори на знаење и моќ се еквивалентни.

Филмот изобилува со масовни сцени на „спартански“ тренирања на телата кои и во ситуација на хендикеп (фигурата на неподвижно момче во количка) **без оглед на полот** под закрила на униформноста и универзалноста, настојува да покаже што сè може и треба да издржи еден човек, во овој случај едно дете, за да преживее и остане, сакам да кажам, да опстане со групата што треба да биде воспитана (читај воздигната) според зададениот идеал. Во една состојба на конкретна заробеност во домот и идеолошка заробеност во убедувањето за себереализирање како „другар или другарка“, детските тела страдаат под продорниот надзор на воспитувачите.

Во таа ситуација на речиси апсолутна заробеност во домот, каде што воспитувачите се речиси „всадени во детските тела“, просторот за приватност во услови на исклучително колективна логика и идеологија која дисциплинира е сосема избришан. Уште во мигот кога децата влегуваат во домот се случува првото насилно злоупотребување на телото, имено ако, според Фуко, половоста е признаена како најинтимна тајна на нашето битие, тајна не само пред другите, туку и пред нас самите, таа истата се разобличува, машките деца при пресоблекувањето, при симнувањето на скинатите селски алишта и облекувањето на униформите се силувани од еден од помладите воспитувачи. Телото во самиот почеток е претставено како суровина над која моќта ја применува сопствената обработка, скротување и ја демонстрира својата моќ.

Анализирајќи го духот на унифицирачката логика на комунизмот, во филмот направен 2005 година констатираме ситуација во која зададената полова диференцијација *се брише низ културолошкиот код на новата идеолошка матрица според која сите се еднакви, а таа еднаквост допира и до зоната на биолошки примордијалната конституција на различните тела.* Во таа смисла, главната воспитувачка во домот „другарката Оливера Стрезовска“ го става сопственото тело во функција на општествениот код и прави насилна инскрипција на сопствените убедувања врз детските тела, третирајќи ги само како објекти. Нејзиниот идентитет е проблематичен од гледна точка на патријар-

халната култура која ги нагласува диференцијациите помеѓу цврстите машки и кревките женски тела. Таа, во духот на унификацијата која не значи надминување на патријархалната доминанта го „жртвува" сопствениот биолошки детерминиран пол на законите на општествената инскрипција, имено, ***таа не ја исклучува моќта на патријархално доминантниот код, туку се интегрира во него или сосема се идентификува со патријархот.*** Како последица на инскрибираниот општествен код, таа го маскулинизира и на истиот начин го дисциплинира сопственото тело. Со цел сосема да му ги приклучи машките атрибути на издржливост и активност, таа го подложува сопственото тело, како и телата на децата, на долготрајни вежби кои започнуваат во мугри со неуморно и долго трчање во круг. Дополнителна компонента во родово детерминираната приказна претставува нејзината фиксираност за фетишот на „спортските црвени гаќички", добиени на атлетскиот натпревар во чест на комунистичкиот идол по Втората светска војна „другарот Сталин". Затоа, според вешто осмислената родова стратегија на режисерот, први на удар се токму девојките.

Гротескноста на оваа маскулинизирана фигура која е полово трансформирана произлегува од фактот што две полови симетрии се подведуваат под една норма, онаа на моќниот патријархален модус. Во моментот кога фетишот ѝ е умесно и тајно одземен, таа пристапува кон најсурова истрага која завршува фатално за повеќето од девојчињата во групата. Нападот е насочен токму врз телото кое треба спектакуларно да се казни. Девојките се предмети на опсесивно пребарување, на насилно тормозење во кое секој дел од нивната долна облека е претресен, потоа јавно, транспарентно се изложени најинтимните делови, крпите користени при менструалните циклуси за да се направи маркирање и понижување, за на крај казната да кулминира со комплетно соголување на девојките и изложување на телата на студ до изнемоштеност во подрумите на фабричката зграда. Резултатот од измачувањата е болеста на градите од која страдаат повеќето девојки, дел од нив се префрлени во болница каде што умираат. Така е направена сурова селекција на телата кои можат да издржат и оние кои потклекнуваат, неспособни за идеалот кој им се наметнува. Гротеската со гаќичките која вреди еден човечки живот, авторот ја разрешува со нивното случајно откривање во „кујната", каде што се претвориле во „крпа", што сосема го девалвира фетишот, а со тоа се подложува на иронија односот на сопственичката на овие гаќички, за да, од друга страна и во исто време на радикален начин се открие апсурдот на смртта и страдањата на немоќните пред господарот кој станал господар пред сè на животот на телата.

Во повеќе кадри кои го покажуваат утринското дисциплинирање на телата, воспитувачката во установата гордо ги носи гаќичките

„соединувајќи го“ најинтимниот дел, органот кој го одредува нејзиниот билошки идентитет како жена со фетишот, објектот кој е замена за идеалот во дадениот општествен кодекс. Гротеската е засилена со тоа што наместо „црвените шамии“ ставени како јамки околу вратот, авторот на филмот го користи специфичниот фетиш „спортски, црвени гаќички“.

Вториот комплекс од значења е врзан за бистата на патријархот која наместо икона стои во канцеларијата на воспитувачката во специфична иконографија дополнета со поставената „свеќа под бистата“, што само гротескно го повторува религиозниот, а не револуционерниот однос кон „новата“ комунистичка идеологија. Таа ја гледа, ја гали, ја прегрнува и ја бакнува. Изворот на интимно задоволство е апсолутно радикализиран и силно изразен во посредниот контакт со патријархот преку камената биста. Во моментот кога бистата ќе биде десакрализирана, ишарана и со тоа уништена, следува суровата тортура и распрашувања кои сега се дефинитивно насочени кон целата популација во домот, и посебно фокусирана врз двајцата пријатели Лем Никодиновски и Исак.

Последниот аспект на репрезентација на патријархалното и насилно однесување на жената – воспитувачка се открива во чинот на сексуалното злоупотребување на момчето Исак, кое цинично го подава телото, ја прифаќа таа насилна процедура на обљуба направена од страна на жена која со цел да извлече информација од момчето се однесува како моќен маж. Низ тоа насилно однесување ја презема контролата и воспоставува контакт со момчето, прво го гали со погледот, а потоа го допира, ги драматизира и ги интензивира еротските доживувања со цел да предизвика вознемиреност и со цел да загосподари со него. Таа го зема телото во прегратка со намера да ја зголеми ефикасноста во надзорот, да го прошири подрачјето на контрола и да ја сензуализира својата моќ, дури и да ја надгради со предизвикување емоции. Основната цел е да добие признание преку кое ќе може да го елиминира стариот управник на домот. Признанието е врзано за неговата лојалност кон сопругата, традиционално врзана за религиските ритуали, за иконите на светците, за бога и за христијанската етика. Насилството на воспитувачката е вешто реализирано со пристап кој инсистира на признанија стекнати низ контрола на возбудата предизвикана со допирање на ерогените зони на младото тело.

Продорното дисциплинирање во целиот филм создава продолжителни ефекти врз свеста на децата. Тоа е воспитна мерка применета со намера да се всади сознанието дека мора постојано да се дејствува во правец на непоколебливото себевоздигнување и вреднување според стереотипите отелотворени во држењето на телото, во говорот, во поздравувањата и другите гестови и фрази поврзани со постојано

изговарање пароли. Секој вид прашања за ситуациите и луѓето е по дефиниција една „саботажа“ по која секогаш следуваат испитувања, затворања во подрумите и изнудени признанија за вина.[9] Гротескноста на ситуациите се зајакнува со драматизирањето на детската наивност и реакции поврзани со спонтано предизвикана потреба за пријателство, љубов или љубомора која низ визурата на воспитувачите е протолкувана како идеолошка субверзија.

Долготрајните вежби на телата се изведуваат со сета насилност и зголемен напор кој ги надминува капацитетите на едно дете. Тоа се прави со намера да се продуцира тело – стереотипен продукт на системот кој „создава над-луѓе“. Заробените деца се принудени на дисциплинирано прифаќање на „**новата**“ идеологија, декларирана со паролите за „просперитет“ на новото општество. Инаку, самите тие во име на ефикасноста на методите се однапред означени како „предавници“ и со „тоа се прогласени за виновници“, иако самите не се свесни за тоа каква е нивната вина и зошто мораат да ги издржат сите тие насилни процедури на еден вид „прочистување“. Секоја манифестирана потреба за дополнителна информација надвор од она што е „пропишано дека треба да се знае“ секогаш е проследена со примена на казна и со признание за направениот престап.

Прашањето, само по себе, е модус на дискурзивна субверзија со која во преден план е поставен субјектот, а децата во оваа ситуација се само објекти на тортура. Во моментот кога се поставува прашање поради него секогаш следува казна. Воспитната установа во која се сместени децата е всушност воспитно-поправен дом и затвор. Идеологијата која треба да ги инскрибира или да ги транскрибира старите во нови значења се всадува во телата и секој обид за стекнување информација или знаење го стигматизира, а од чинот на казнување прави суров спектакл. Во конкретниов случај тоа се долгите часови на испитување и барање признание за направената грешка (поставување прашања) со активирање на одделението или групата од деца да го изолираат оној кој прашува и самите да му ја одредат казната. Во таа ситуација на опстанок, децата се подготвени на секој вид пластично обработување, сè до нивно претворање во идни „објекти“ на власта, предавници на најблиските, иследници и протагонисти на власта. Тоа се методи со кои секој секого контролира и низ кои само послушните се издигнуваат по скалилата на хиерархијата на моќта. Успехот на воспитувачот е признанието кое успеал да го извлече, а кое е сфатено како чин на покајување за виновникот и како успех за воспитувачот кој успеал да ја трансформира и да ја „просветли“ свеста. Покајувањата и распра-

[9] Мишел фуко, *Надзирати и казнувати,* Сремски Карловци, Нови Сад, 1997, 59.

шувањата се во функција на онаа моќ на дисциплинирање која управува со нивниот живот.

Единствената содржина во секојдневицата која нужно условува редослед од обврски се состои од долги рецитирања на паролите и наметливите спектакуларни распрашувања во ситуациите кога некој треба поради пример да биде казнет, а стравот од секого кај сите присутни во домот станува средство за тоа дека сè да биде ставено под контрола и сосема да биде дисциплинирано.

Контрапункт на наметнатата идеологија на моќта се религиозните реликти, крстот кој е наследство од бабата, вербата во бога изразена преку постојани молења пред иконите скриени во високата кула, или парадоксално, во домот на самиот надзорник, односно во рацете на неговата сопруга. Оваа женска фигура во филмот е комплетна спротивност на маскулинизираните воспитувачки. Монтажата на кадрите во филмот на неколку места користи „контра-план" со намера да ги спротистави двете женски фигури, едната радикално маскулинизирана, а другата радикално женствена и сензуална. Од крупниот план на лицето на воспитувачката Оливера камерата продолжува со контра-план, со движење кон крупниот план на лицето на жената на Аритон Јаковлевски. Таа се појавува само ноќе и воопшто не говори, таа се карактеризира со постојано упатен поглед кон површината на големата вода на езерото како одраз на суштинската спротивност на реалноста. Жената на Аритон Јаковлевски е самата по себе метафора за таа слободна отворена голема вода со постојани брануваньа. Таа како сопруга на надзорникот (од децата нарекуван „татенце") е парадигма на сензибилно женско тело кое е означено со сосема спротивни знаци, долга коса, секогаш распуштена, религиозно посветена (постојано кадрирана со иконата на Св. Марко во рацете), постојано облечена во фустани, контрапункт на строгите, униформирани тела на воспитувачките.

Во целата ситуација доминира фигурата на момченцето Исак кој последен се приклучува кон групата деца од домот. Улогата на момчето ја игра младата глумица Маја Секуловска. Исак е нема слика, момче кое го користи погледот како средство за субверзија и низ него ги артикулира, а често и ги одбива ударите на воспитувачите кои настојуваат да го дисциплинираат. Тој има сопствени правила и сопствен систем на одбрани. Тоа е момчето со супериорна субверзивна насмевка на циник и на свест која постојано знае што ја очекува, секогаш подготвена да го издржи секој удар или да го врати со единственото средство со кое располага: погледот и циничната насмевка. Тој е однапред стигматизиран како „дете на ѓаволот", што неговата позиција ја прави уште посложена, поизразита и попредизвикувачка за воспитувачите кои се збунети пред неговиот отворен поглед и насмевка. Со моќта однапред

да знае, да дешифрира и да препознава, тој покажува надмоќ со магиски признак што го претвора во пријател – заштитник на малиот Лем.

Во пријателството помеѓу двете момчиња се воведува поинаква, ***друга*** „политика" од правила на дружење определени пред сè од потребата за меѓусебна доверба и љубов. ***Тие стануваат различни тела способни да генерираат поинаков дискурс определен со храброста да се упатат прашања до воспитувачот, што на крајот од филмот се радикализира и во субверзивен чин на уништување на обожуваната биста.*** Тој поинаков, *друг систем* е развиен низ посебни, сосема други правила, во него управува моќниот поглед на Исак, кој ја стигматизира лагата, бара доказ за пријателството и го отфрла бегството како излез, инсистира на субверзија која ја изведува со сопственото жртвување на окото, што е конечна капитулација и положување на единственото оружје, погледот.

Во финалната секвенца од филмот, тој пред хиерархиски надредените надзорници на воспитувачите во домот отворено ѝ пристапува на воспитувачката, репрезентирајќи дел од гестовите кои таа ги применувала во чинот на обљуба, казната за тоа е насилниот чин во кој воспитувачката-надзорник му го прободува окото со перодршка. Лагата и насилството кулминираат со смената на стариот управник на домот кога е разобличен неговиот внатрешен/приватен свет исполнет со љубов кон сопругата и со потреба да го зачува религиското чувство кое го споделува со неа. Всушност, станува збор за амбивалентна фигура со цврсто и високо исправено тело, способна да ги рецитира паролите и да ги спроведува распрашувањата на децата и за фигура со ноќен, внатрешен и заштитен, неосветлен дел од идентитетот во кој опстојува неговото „друго јадро", неговата сопруга и љубовта кон неа. Телото на воспитувачот во затвореното живеалиште е најчесто поставено во позиција на „немо тело", на коленици пред иконите кои жената му ги подава, а тој и нив и неа со љубов ги прегрнува.

Исак е насилно распрашуван од воспитувачката која ги користи оние специфични методи на извлекување на употреблива информација против управникот на домот, сексуално злоупотребувајќи го телото кое е во пубертет или на прагот на освестувањето на желбите и потребите за другиот пол.

Целиот филм открива сложена слика на постојано амбивалентни и променливи идентификации, најрадикален вид е оној кој ги прекршува во секој поединец нематеријалниот свет на чудата, на магијата и религијата и материјалниот свет на суровата стварност на дисциплинирање на духот и телото во име на законите на комунизмот. Прекршувањето и судирот на двата света резултира со кодифицирани форми на правда спроведувана со измачување и присила.

3. Динамика на половиот и културниот идентитет

Врз основа на изложената анализа настојувавме да го проблематизираме сфаќањето за моќта која ги употребува телата и низ нив развива различно употребливи стратегии на знаење и дискурс. Таа ги маркира телата и врз нив инскрибира трага која не може да биде заборавена токму поради болката и измачувањето низ кои е настаната. Во таа смисла го проблематизиравме феноменот на половиот/родовиот идентитет кој е сфатен како општествен и културолошки производ со историски определена стратегија на негово репрезентирање и употреба.

Ако појдеме од воведно изложените становишта за идентитетот, тогаш станува воочливо дека тој е секогаш дискурзивна конструкција која поради динамиката на различното опкружување е невозможно да стане како единствено, заокружено јадро на секоја егзистенција. Не постојат апсолутни, ниту безбедни основи во рамките на кои идентитетите би можеле да бидат трајно одредени со постојани квалитети и содржини. Идентитетот е празен означител, тој е истовремено отсутен и презентен. Идентитетот, според гореизложените укажувања за неговата фикционалност, е само неисполнетата желба.

Жената добива сосема друго значење кога се става во релација со „приватниот живот" и „бракот", отколку кога таа е ставена во контекстот на понапред анализираната јавна сфера, каде што нејзината маскулинизација и прифаќање на атрибутите на „машкоста" ја претвораат во репрезент на моќта. Ако кон ова се додаде фактот дека секоја жена има огромен број други идентитети од кои секој е нестабилен, тогаш тешко дека може да се говори за постојана површина, таа постојано се менува под дејство на надредените упатства на Другите, кои постојано се тука за да укажат на новата цел или содржина која треба да се досегне.

Според Фуко, уметничкото дело дава простор за „игра" и „отпор" кон идентификацијата. Согласно со постмодерниот капитализам, себството (self) никогаш не може да стане кохерентен субјект, тоа е одреден вид достигнување кое егзистира во постојана динамика. Секоја верзија на ЈАС му дозволува на другиот да се спознава преку одразот во огледалото на другиот. Другиот не постои само како поинакво, алтеритетно постоење, тој е исто толку составен дел на секое себството. Ова себство, според Маркс, е примарно отуѓено од продуктот кој е ЈАС, а онаму каде што ***ЈАС*** е форсирано, тоа презема активности кои го создаваат субверзивниот модел на ***НЕ-ЈАС***. Во постмодерната епоха се појавува мноштво од *Други* кои го опкружуваат и афирмираат или му се спротивставуваат на ЈАС во неговиот идентитет, при што се формираат типови и хиерархија од релации на себството со индивидуи и со

колективи. *Другиот* е секогаш двојно одредуван во однос на себството, тој е и екстерно и интерно поставен по однос на ЈАС.[10]

Во гореизведената анализа ова двојство е суштината врз која се гради приказната и од која истава претставува подлога во структурата на филмскиот текст. Тој пренесува значења слично на начинот на кој останатите знаци во културата оставаат траги врз телото со различна трајност и со способност за нивно редефинирање. Поради тоа, телото како и текстот претставува сложена палимпсестна структура.

Со задржување врз локалниот простор беше направен обид за реконструкција на половиот/родовиот идентитет врз основа на текстот на македонскиот филм *Големата вода* и низ истиот беше укажано на специфичната идеолошка матрица низ која настанува присилната трансформација со далекусежни последици по однос на поединецот и неговиот развој. Проблемот на културниот и низ него на родовиот идентитет се разобличува низ призмата на телото со неговата надворешност и внатрешност во услови на ригорозно инскрибирање на правилата на општествената регулатива. Основната насока на насилството во половите и родовата диференцијација, која се чини суштинска во однос на процесот на идентификација, во нашата анализа значи насилно наметнување на униформиран модел на однесување, кој ги поништува родовите и половите разлики. Сведувањето на еднаквост и поништувањето на разликата станува суштинска идеологема која го конституира светот во рамката на идеолошката предлошка на комунизмот навлезен длабоко во поништувањето не само на класната диференцијација, на разликата во возраста (одрекувањето на можноста нештата да се толкуваат низ призма на детските очи), туку и во поништувањето на родовата диференцијација, која продуцира маскулинизирани женски фигури на „другарки" еднакви со „другарите".

Оската која ја одржува родовата/половата проблематика на прв план е во тесна корелација со историската ситуација во која се развива приказната на филмот со цел да ја фокусира примарно трансформацијата на богатството од човечки квалитети во ограничен инструмент на законот и ситемот. Филмот е доминантно одреден со тенденцијата да фокусира една состојба на транзиција во поствоени услови, каде што сите енергии се инвестираат во телото на светот кој не познава разлики.

Примерот на кој посочувам е наратив во кадри, филм за кој издвојувам неколку кадри и низ перцепцијата на истите го демонстрирам насилното трансформирање на аспектите на телото сфатено како текст врз кој идеологијата ја впишува сопствената матрица и сосема го вкалапува или униформира. Со тоа посочувам неколку кадри или *snap-*

[10] Карл Маркс, *Беда филозофије,* Београд, 1946.

shots со намера да изведам критичка анализа на ситуација во која насилството врз телото станала доминанта.

Филмот на Иво Трајков го издвојувам како филм со нагласена тенденција за презентирање на родовата компонента на идентитетот, која се манифестира преку формите и трансформациите на телото сфатено како текст врз кој се инскрибирани конкретни општествени знаци. Тоа е зона на испреплетување на умот и културата, текст за изразување на внатрешноста и средство за нејзината комуникацијата со другите. Студијата ја анализира телесната материјалност, „митскиот примарен" елемент преку низата инскрипции (казнени, законски, дисциплински) кои го конституираат како производ способен да дејствува на дистинктивни начини и да извршува специфични задачи во општествено– историскиот контекст. Телото во специфичната повоена културна нарација и дискурс е претставено со низа елементи кои ги изразуваат културно репрезентативните канони и норми. Телото, во споменатиот филм, според филозофијата на Мишел де Серто, се постматра како сировина за обработка и инскрипција на определенета општествена идеологија од еден период на транзиција. Таква најподатлива сировина може да биде телото на детето кое треба да се воспита, дисциплинира и да се постави во функција, да стане табло на општествените закони и права, илустрација и егземплар на законот. Затоа анализата покажува во која мерка телото може да биде подредено на текстот на законот. Колективитетот и апсолутната припадност кон јавната сфера создава основа за изедначување, униформирање на телата под законот на заедницата и во нејзино име. Според Мишел де Серто, дури од 15 до 18 век, се протега долгиот пат на „изолирање" на едно индивидуално тело и негово поставување во позиција на значајна основна единица во едно општество. Притоа, телото и понатаму претставува само една минијатура врз која се инскрибирал секој политичкиот поредок.

Оваа анализа поаѓа главно од проблематичните претпоставки за постоењето на телото како празна страница. Таквите претпоставки ги ставаме во сооднос со историските периоди на ригидна насилна политика на озаконување на еден поредок и рушење на претходниот. Инаку, субјектот постои во двојна релација, во онаа на надворешни, општествени закони, императиви, обичаи и телесни навики и во ситуација на внатрешни либидално маркирани димензии. Анализата има за цел да покаже како општеството влегува во поединецот со посредство и интернализација на општествените вредности. Тука се во игра насилните воспитни стратегии за спроведување на идентификација со идеалните претставници на општеството.

Филмот покажува (аналогно на размислувањата на Спиноза) колкава моќ е сконцентрирана во телото или, според Ниче, каков

потенцијал од бесконечно разновиден збир од енергии поседува човечкото тело. Преку него се открива колку свеста, душата или субјективитетот се во зависност од телесните сили кои се обединети во таа телесна целина која претставува нивни извор. Силите на телото можат да заземат каква било форма, тие се пластични, флуидни и способни за трансформација во зависност од волјата за моќ. Анализата покажува колку свеста и психата се производ на насилните модулации и трансформации на телото. Затоа Ниче е сосема во право кога говори за свеста како производ на телото, како проекција произведена низ различни граматички, културни, обичајни и други форми.

Од друга страна, пак, телесните сили се во корелација со јазикот како средство за репрезентација. Филмот укажува како телата конструираат цели системи на верување, на знаење, како низ нив се користи јазикот и се градат релации помеѓу луѓето. Во конкретниов случај тоа се релации на измачување и тортури, на насилни впишувања на значењата со нанесување болка. Според Ниче, болката е клучниот услов за институционализирање на меморијата, цивилизацијата ги влева своите барања само со жигосување на телата со законот и преку мнемотехниката на болката. Болката е најголемиот помошник на сеќавањето и жигосувањето. Онаму каде што меморијата треба да ослабнува се засилуваат техниките на жигосување на телото. Детската кожа во филмот претставува тетратка на она што треба да се заборави и на она што не смее да се избрише. Овој филм е продукт на идејата дека моралот и правдата се сурово поврзани со паметењето, општествената историја и културната кохезија насилно ги втиснуваат овие правила во месото на детските тела како жиг.

Во прилог на ова го наведувам размислувањето на Ниче, кој вели:„Токму во оваа сфера, сферата на законските обврски е изворот на моралната поимска свест на 'вистината', 'совеста', 'светата должност'; нејзините почетоци како и почетоците на сите големи нешта на замјава, биле целосно и доготрајно потопени во крв."[11]

Казнената машина е онаа која дејствува најубедливо, таа истовремено инскрибира знаци врз телото на детето кое се осмелило да постави прашање. Таа со насилните всадувања на „паролите" во главите на децата создава специфична текстуализација, а потоа се очекува повторлив перформанс во духот на впишаниот закон. Тоа е, како што покажува филмот, ситуација на „просветлување, прочистување и освестување" на виновникот. Телата на затворените деца се еден вид пергамент, а нивната крв, според Фуко, го дава мастилото за пишување пораки. Просветлувањето во главата на Лем Никодиновски е просле-

[11] Fridrih Ničc, *Genealogija morala*, Beograd, 1979, 65-69.

дено со зборовите „проклет да бидам“, тоа се врзува за претсмртниот час и има улога на сеќавање на некогашните настани и некогашната трансформација која од неговото тело произвела дисциплиниран политички инструмент. Под притисок на обилните маркирања и упатства, тој ги отвора вратите на животот, за разлика од Исак кој исчезнува и умира, минувајќи низ него со послушно антиципирање на сите закони зададени со конкретната историска ситуација. Тој самиот станува послушно тело на законот во буквална смисла.

Наместо да се задржи убедувањето во одредена метафизика, во идентитет, реконструкцијата на Фуко функционира со пристап во кој востановените норми на историјата се согледуваат како конструирани и врежани како знаци врз телата. Телото, според Фуко, како што покажува и овој филм, е фундаментална резистентна пасивна инерција чии внатрешни белези и сили не се од интерес за функционирање на моќта. Самото тело, според него, како што се покажува и во нашата анализа функционира како *црна кутија* врз која се дејствува, се впишува, од него се извлекуваат информации или му се наметнуваат режимски состојби. Двете контрадикторни стратегии на Ниче и М.Фуко посочуваат две можни верзии на искористување на поединецот, првата на Ниче упатува на телото како место кое зрачи со моќ, на силите на телото полни со движечка енергија, додека втората на Фуко упатува на телото кое се девалвира во рацете на моќта, кое ја губи силата и тоне во пасивноста на предавството. Втората насока е соодветна на сликата и зборот во книгата и филмската адаптација *Големата вода* на Живко Чинго и Иво Трајков, бидејќи таа ги деконструира параметрите на балканскиот контекст на транзиции.

Даница Андрејевиќ

КОНТИНУИТЕТОТ НА ИНОВАЦИИ ВО СОВРЕМЕНАТА СРПСКА И МАКЕДОНСКА ПОЕЗИЈА

(преку примери од поезијата на Милош Црњански и на Петре Бакевски)

Српската книжевност во XX-тиот век со својот идеен и авангарден замав, кој е интензивиран со кулминација на иновации помеѓу двете војни, доживеа молскавична, радикална метаморфоза на поетиката и дисперзивност на автопоетичната самосвест на писателите, особено на поетите.

Крупните промени на поетските форми и структури тогаш го премостија секој вид лирска и културолошка заостанатост на српската книжевност во однос на Европа. На сето ова му претходеле три епохи на дијахрониски развој. Генерацискиот синдром на судирот помеѓу традиционалистите и модернистите на руралната и урбаната свест, кој се обновувал по спорот Скерлиќ – Секулиќ, ги расчистил патеките на новата еволуција на пеење и на мислење на српските поети. Разградувањето на класичниот стих и проблематизацијата на постоечката естетика, на планот на формата, на артизмот и на идејата, започната со интуитивниот Дис, по новиот идеолошки и идеен удар на Првата светска војна, доживеала метастаза. Резигнацијата и ужасот при согледувањето на деструктивните слики на светот беа драстични. Отпорот на моралните, социјалните и на уметничките конвенции, негацијата на традиционалните методи, модели и жанрови, конечно го урнаа златниот храм на поезијата на Дучиќ.

Дијахрониската развојна линија на експресионизмот како централна меѓувоена „изма“, донесе антихаотичност, универзализам, метајазик, етеричност и доминација на субјектот во судирот со светот, од каде што произлезе централното прашање на поезијата на XX-тиот век – проблем на идентитетот. Есеистичноста и фрагментираноста на модернистичкото писмо на српската поезија, се огледуваа во поетизацијата на прозата и прозаизацијата на поезијата, во мешањето на жанровите, како услови на еволутивната иновативност, во свртувањето

кон јавноста и кон онтолошките прашања, врзани за односот на поетот и на традицијата – митот, при што е заострувано прашањето на есенцијата и на егзистенцијата. Метафизичноста и спиритуализацијата на лирскиот дискурс, ги пробиваше сите канони и обичаи, носејќи се со какофонијата и со дисонанцата на светот. Хаосот во светот се обидоа да го затемнат со хаосот во поезијата, како што вели Андриќ за Р. Петровиќ. По патеките на иновации на лирскиот текст, најмногу раководел изменетиот поетски однос кон светот, кон сликата и кон претставата на светот, која е дефинитивно изменета, менувајќи ја и поетската свест. Таквиот однос доведе до судир. Новите автопоетички самосвесности на поетите од урбаниот тип ги менуваат икономиките на поезијата и имагологијата на постојаната слика за светот, надминувајќи ги стандардите од гледна точка на претходните стилски формации.

Современата српска книжевност продолжува по трагата на метаморфозата на меѓувоените поети, особено во поезијата. За разлика од вистинските експериментатори, значајните поети се одредуваа спрема традицијата и индивидуалниот талент со повеќе субјективност од тоа што го сфати Т. С. Елиот и прифаќајќи го Јунговиот архетип како давање на индивидуалниот кон колективниот белег. Можеби најголемиот поет на српскиот јазик, Милош Црњански, претставува круна на модернистичките стремежи на српските поети и освојување на можните спиритуализации и сензибилизации на јазикот.

Во интензивниот процес на битието и страста кон индивидуализмот, иако самиот се нарекуваше „збунет човек на своето време", Црњански стана најтемелен писател на модернистичката епоха со најиновативен систем на филозофијата на животот и филозофијата на уметноста. Сесветата поетика, сеансата со космосот, просторите, времињата и стварностите, потекнуваа од Црњански, од неговата птоломејска и единствена свест за поезијата и за јазикот. Поетовиот, скоро, љубовнички, однос кон јазикот овозможи „надграматика" (С. Винавер), ослободување на јазикот од неговите статички категории и воведување во просторите на динамичниот, метаморфозен структурен поредок. Црњански го создаде лирскиот „римејк" на Итака во поезијата на меѓувоената и современата српска поезија како модернистичка утопија, како суматраистички распрснатата Атлантида, како прапричина и основа за постењето на еден дом кого повеќе го нема. Современиот Одисеј ја нема својата Итака. Сепак, Итака за Црњански е онаа ѕвезда во бескрајниот син круг од „Селидби", лирски простор на среќата, поетика на просторот на Башлар во некоја преправена, петта димензија. Дис паднал од невините далечини, а Црњански се вивнал во нив. Двата најголеми интуитивци на српскиот јазик, од кои вториот е и голем интелектуалец, ја бараа златната точка на пресекот на сите

димензии, низ кои поминува поезијата, победувајќи ги хроносот и топосот по патот на спиритусот. Стремежот за изгубениот рај, татковината, Граломот и мандрагорот, за отсуството на Господ и на апсолутното, феноменот на времето и ноуменот на археологијата на битието, го водеа Црњански кон сублимна аура на лирската визија на Итака како поетска медија на лириката.

Доминацијата на ирационалното во современата поезија, онастраното и онтолошкото, претставуваат продолжување на духовните сознанија: Андре Бергсон, за интуицизмот и за творечката еволуција; Ниче, за преобразбата на вредноста; Кјеркегор, за субјективизмот и стравот; Хусерл, за согледувањето на суштината и Фјорд, за несвесното и сонот. Во сето тоа, Црњански не посегна по радикалноста на надреалистите во негирањето на целокупната традиција, татковинските културни и цивилизациски текови, туку го зеде, спрема сопственото сведочење, она најдоброто од племенското коешто не им пречи на иновацијата и на развојот, она што Момчило Настасиевиќ го именува како „мајчинска мелодија". Архетипското и митското станаа есенција, а животното и стварното егзистенција, при што, како што вели Мирча Елијаде, есенцијата ѝ претходи на егзистенцијата. Така, хронотопот на Итака, од времето на Одисеј, стана сепростор и севреме на еден условен метафизички хронотоп во лирскиот тотализам, на интегралната и сублимираната поезија на М. Црњански.

Во шеесеттите години на XX-тиот век, еднаш Итака ќе стане за Црњански и Белград во „Ламенто". Итака, не е само мотивска, ни идејна промена и именување, таа не е само враќање на војниците, како најтажен настан на човекот, ниту младешка фасцинација, туку поетско-филозофска проекција на животот, надисториска иницијација во минатото како во трансценденцијата, ТАМУ, артефакт и поетска религија која ја донела конечната модернизација и спиритуализација на српската поезија. Поетот, помеѓу Аркадија и Апокалипса, со поезија, метафизички се упостојува во времето на релација јас – огниште – свет. Барањето на тоа огниште во примордијалниот, собран ум на базичната меморија и генската вистина на минатото, обележено е со „метафизичкиот квалитет на трагичноста" (М. Бахтин).

Со оглед дека Црњански „Итака и коментари" ја објави во 1959 година, а антологискиот избор на својата поезија во 1972 година, може да се каже дека тој, по втор пат меѓу Србите, блесна со новото откритие на лирскиот авторски текст, како испишаниот Ден Осми, како демијуршкиот облик на сознанието на новиот свет. Оваа култна книга имаше и сè уште ги има своите семантички влијанија и конотации во контактни или дисконтактни врски, а тие сличности и разлики можат да се установат во многуте литературни и лирски паралелизми. Особено во неосимболистичкиот круг на српската поезија по Бранко Миљковиќ,

во поезијата на Иван В. Лалиќ, Милосан Тешиќ и Д. Ј. Данилов, може да се види феноменот на времето, огништето, светлината и на изминатоста. Лирската кореспонденција може да се најде и кај М. Матевски, Б. Конески, А. Шопов, Г. Тодоровски, а особено кај Петре Бакевски во поемата „Мојата Итака", Скопје, 2003 година, во македонската поезија од втората половина на XX-тиот век. Овие сличности, бидејќи разликите се подразбираат во индивидуализацијата на една идеја, го потврдуваат континуитетот на иновации во двете национални литератури, на двата јазика и во двете култури. Лирскиот контекст во кој настанале песните на споменатите поети, особено на двајцата со кои се занимава овој труд, покажува стопеност на бинарно-опозиционите феномени и интеракција на лирските тематики. Интертекстуалноста за Јулија Кристева беше содејство на постарите и поновите, блиските и далечните текстови во фондот на лектирата и литературата на писателите. Основните принципи на сличностите и лирската коинциденција во поезијата на Црњански и Бакевски може да потекнуваат и од сличностите на словенските балкански настани кои се проектираат во интуитивната идентификација со темите, па оттука феномените ги трансформираат во ноумени на поезијата, што ги одразува променливите вредности на светот и ги следи преку иновирање на старите теми и варирање на старите мотиви. Протолкувајќи го светот себеси и себеси на светот, обајцата поети тргнаа од патрициумот, татковината, огништето и куќата, како центар на светот, како сфера на седржењето, и Итака низ која поминува оксис мунди, вертикала на битноста.

Бидејќи во втората половина на XX-тиот век во современата светска, српска и македонска поезија, се губи класичниот пејзаж и сликата на светот, исчезнува и миметичката и дескриптивната иконика на поезијата и преку симболичкиот, апстрактниот и онтолошкиот пејзаж се доаѓа до синтетичка претстава на светот, како променети заедно со духот на поетите и сообразно на него. Секој петски текст е одделно организиран дискурс. Тој одбран јазик на поезијата, чија вредност е зависна од организацијата на стихот, кај Црњански е лирски, додека кај Бакевски повеќе епски. Но сликата на светот и кај обајцата е онтолошка и синтетичка, и епифанистичкиот карактер на модернизираниот палимпсест е прилично сроден. Коегзистентноста на сличните идеи, особено кај поприлично користениот маркер и лирскиот код на Итака, може да се протолкува и во контекстот на Итака НЕКОГАШ, СЕГА и Итака СЕКОГАШ, како онастрана на лирската проблематизација на човековото место во светот и идентитетот во времето и како лична слика на глобалната авантура на современата иновација во литература.

Дали е Итака на Петре Бакевски само лирска парафраза на стиховите од Кавафисев и Црњански, само номинално именување на

еден лирски концепт и идеја? На пример, „Итака и коментари“ и „Мојата Итака“, уште во насловите на двете збирки од споменатите поети, среќаваме директен лирски паралелизам, кој е иманентен на двете збирки, а во есеите на Црњански имаме и експлицитна потврда. Ако не ги ставиме овие два поета во иста аксиолошка и естетичка рамнина, можеме да видиме дека асоцијативните нишки, феномени и сензации мисловно се собираат, како Пијемонтовото око во двете поезии, околу неколкуте основни симболички, идејни и проблемски центри. За двајцата поети Итака е од онаа страна на Троја, дел на утопистичкиот сон за повластениот простор на опстојување и идентификација, материјален маркер на духовното и топос за сите времиња. Инаку, како што вели Црњански во „Пролог“, без таа Архимедова потпорна точка, „нека и нас и песните и Итака и сè, не носи ѓаволот.“

Воведно-програмски, манифестно и транспарентно, „Прологот“ на Црњански е вовед во збирката „Мојата Итака“ на Петре Бакевски. Присвоената придавка „мојата“ дава негативен одговор на претходното прашање за потполно земање пример или испејување на поезијата на Милош Црњански. Со тоа Бакевски присвојува, ја индивидуализира семантиката на насловот до значењето – САМО МОЈАТА ИТАКА. Другата значајна дистинкција е дека Итака за Црњански е повеќе топос, а за Бакевски повеќе хронос. Така, овој хронотоп добива бинарно-опозитен карактер, наспроти сличноста и идентичноста на идејата во основното значење на огништето и идентитетот. На планот на формата, тоа е слободен стих, кај Црњански со лирски и ритмички елементи, а кај Бакевски со епски и леонински. Примарната јазична имагинација и енергија ги покренува и двајцата поети и двете збирки. Наспроти разидувачката асоцијативност, се забележува концептуализмот и новиот состав на зборови на двајцата поети. Големите теми на историјата, културата и цивилизацијата ги движат самосвеста на двајцата поети за да ги активираат со модерниот сензибилитет, да ја создадат новомитската ситуација во која се наоѓа современиот човек и интелектуалец. Иновацијата на идејата за Итака е софистицирана и со урбаната свест трансцендирана до врвниот симбол на постоењето, смислата и сопственоста. Хероизмот и трагиката на современото битие, по вековното насилие, дехуманизацијата и загрозеноста на човекот и неговиот емотивен и ментален состав, ништо не се помали отколку што биле во времето на Одисеј. Таа е уште посложена и до крајот проблематизирана со онтогенеза на новите наноси на цивилизацијата, главно со негативно дејство врз личноста. Патот кон суштината е сè потежок во хаосот, оксиморонот и во апсурдот на современото време. Енциклопедиските и вавилонските теми на двајцата поети со новите искуства се користат во функција на лирската иновација, обновувајќи го мотивот

на патот, движењата и на барањата, како пат кон битието „во процесот на себеси“, како што вели Исидора Секулиќ.

Исполинскиот јазол на барањето на огништето и враќањето кон изгубената есенција и егзистенција е патот кон Стражилово или „жедниот корен“, значи кон родословот, почетокот и неменливата суштина. Анимирањето на Адамовиот почеток е враќањето на поетот во случајот на Црњански во прапочетниот простор, а во случајот на Бакевски во прапочетното време. Двата феномена се генеретивни матрици на нивните иновациски лирски структури и надисториска проекција на Итака.

Итака е име за домот, но и за химерата на домот кој не постои. Светот не е наш дом, вели Меша Селимовиќ. Интерпретацијата на тој дом во монадите на лирскиот текст на Црњански и на Бакевски е во поетската функција на создавање на повеќе стварности, на естетичкото време и на субјективната просторна хармонија. Илуминацијата со ѕвездата, кај обајцата поети, одвнатре ја осветлува Итака како светилник на спиритусот oksis mundi на светот. Двете Итаки – на Одисеј и современата – се како парадигма, хаосот на почетокот и крајот, кругот на настанувањето и на исчезнувањето. Тој спиритуален дом на битието може да биде и Атлантида, како кај Борислав Пекиќ, кој вели дека на фикцијата може да ѝ се верува исто толку како и на фактот. Значи Итака е надворешен, историски, епски и внатрешен, иманентен лирски код, физички и метафизички аргументи, животен и уметнички факт.

Во лирската организација на стихот, наспроти лирските и епските разлики, постои сврзувачко ткиво на Црњански и Бакевски во мелодиска метричка рамнина. Иако главно слободниот стих кај Црњански е со пријатен звучен ритам, со запирки и повторувања на синтагмите и стиховите, кај Бакевски е со метрички правилен долг стих.

Фасцинацијата на самотијата и на отуѓеноста од светот исто така се заедничко за двата поета, како и движењето, патот и барањето; Црњански: „Талкам, сѐ уште, виток, со сребрениот лак“, а во „Стражилово“ и „Ги пронајдов тајните патеки на враќањето“, П. Бакевски: „Во таа самотија се што е боговно ми недостасува“. Во поезијата на обајцата постојат лирски реминисценции за единствениот пат на битието низ просторот, времето, животот и смртта, креирани со посветување, лесно, како што духовите поминуваат низ ѕидовите. За двата поета Итака е Моров остров на сонцето, замислена земја на предците за Бакевски, и Стражилово за Црњански. Логосот и емоцијата живеат во соединувањето на идејата за Итака. Стихот на Црњански „И ги милуваме далечните ридови“ од „Суматра“ и „моето возбудено срце од далечен предел“ од Бакевски од песната „Овде нема доволно тишина“ кореспондираат со самотијата и талкањето на човекот во

светот. Далеку, длабоко, високо, димензиите низ кои поминува вертикалата на битието, често се во поезијата на двата поета.

Црњански е истражувач на просторот, а Бакевски истражувач на времето во лирската структура. Спиритуализацијата и етеризацијата и двајцата ги води кон тројството, минато – сегашност – иднина, по текот на светот од големата експлозија до веројатно големото исчезнување. Топосот Суматра и Итака за Црњански е иницијација во отсутното, во далечното, во просторите на среќата и на другоста. Хроносот за Бакевски е опсесивна тема: „пламнато време", „скриено време", „заборавено време", „секој има свое време", „глуво време", „друго време", „невидлива подвижна слика на времето", „искушено време", „замолчено време", „стои времето", „скриени годишни времиња", „неверното време", „нечујно времето", „моите времиња", „одлеано време", итн. Фреквентната употреба на именката време покажува дека Бакевски го формира сопственото лирско „естетичко време" кое ја чува Неговата Итака и исчезнатото племе. Магичните кругови на времето потсетуваат на сесветскиот суматристички круг на Црњански. „Магично читање на времето", песна на Петре Бакевски, ја еманира светлината која „патувачи по светлина" „и осамени скиталци" ја носат, како што тоа го прави лирскиот субјект на Црњански со сребрениот лак.

Најголемата сакрализација и симболизација која идентично ги врзува двете поетски науми е појавата (во двете поезии) на бескрајниот круг, ѕвездата и небото. Лирската реченица на почетокот на првиот дел на „Селидби", „Бескраен син круг. Во него ѕвезда" и песната на Петре Бакевски „И конечно: Бескрајот" ги заокружуваат овие три феномена. Ѕвездите, распрснати и по прозата и по поезијата на Милош Црњански и честиот илуминативно-симболичен термин на ѕвездата во поезијата на Бакевски претставуваат не само традиционална стожерна точка и симболика на небеските порти, туку иновативно обожено присуство на сведоците на Итака во времето и просторот. Небото како трансценденција, полно со духови на воздухот, за двајцата поети ги спојува бескрајниот хронотоп на севремето и сепросторот, лабавиот хронотоп на Итака НЕКОГАШ, СЕГА И НАВЕК. Соларниот симбол на кругот, на цикличниот живот, на манифестниот свет и првобитното совршенство, на поетот на модерниот сензибилитет му служи како општа метафора за индивидуално изразување. Универзалностите на лирскиот текст стануваат индивидуалности на современиот поет и обратно.

Врвната тема на Итака во дијалошко-двогласната форма на поемата „Ламент над Белград" на М. Црњански, каде што Белград станува Итака и Суматра, и песната „Каењето" на Бакевски ја имаат истата нота на носталгија по изминатото, прустовски изгубеното време и со самите себеси. Дијамантскиот сјај на Белград како изгубениот рај

и носталгичното враќање на Црњански во татковината мошне се блиски со поетското и поетичното барање на Бакевски: „Сакам мојата Итака да ја видам“ или стихот од песната „Пророкот на Пајонците“ – „Мојата Итака и светлина зрачна ја барам“ или „На Итака во колепка златна ги ставаат“. Ласерската искра која Белград му ја испраќа на Црњански надвор од татковината и стихот на Бакевски од песната „Во бездната на молниите“ – „Секој сам своја Итака да бара ко што молњата со светлина ита“ кореспондираат со лирската идеја. Белград „расте со ѕвезда јасна“ дораснува до идеите на суматраизмот и „итакизмот“ во поезијата на Милош Црњански. Петре Бакевски во тој „итакизам“ го проблематизира феноменот време со јанусовското лице: „Може ли едно лице да ни биде за минатото, а друго да трае пред новата судбина“ во пената „Огнен ветар ја потпалува судбината на Пирајхме“.

Со различните структурни лирско-епски решенија и естетските домени на идентичната идеја за Итака како духовна Атлантида, двата поета, секој на свој начин, со големиот респект за јазикот, раскажувачката култура и организацијата на стихот, профилирајќи ја таа идеја низ сопствената иновациска трансформација, дојдоа до стилистички, сопствени решенија, до софистицирани резултати на една урбана автопоетична самосвест на поетот за светот. Сѐ е прав, вели Црњански. Сѐ освен духот и песната за Итака. Човекот е смртен, а литературата бесмртна. Ја нема Итака туку само идејата за неа. Идеите се доволни за да исполнат една цела поезија, цел еден век и цел еден иновациски еволутивен тек на словенските писатели. Идеите како обновување на Скифос на Пол Валери и водење кон ирационалната среќа на онтолошката Итака. Со геопоетичкото именување во лириката на Црњански, Кавафис и Бакевски таа би можела да биде медитеранска и балканска онтолошка Итака.

Превод од српски:
Љерка Тот Наумова

Звонко Танески

ОГЛЕДАЛО НА НАДРЕАЛИСТИЧКАТА ПОЕТСКА ИНТУИЦИЈА: СЛОВАЧКИТЕ 30-ТИ ВО МАКЕДОНСКИТЕ 50-ТИ ГОДИНИ НА ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК

...Инстинктивно бевме поврзани
со други крепости на сите четири страни.
Небаре сме се договориле, испраќавме
со порака бунтовен чун на поезијата
против струјата, до Голфските заливи и до грмотевиците на светот.
Нашето запечатено шише го улови Марко Ристиќ
со својата група и лесно ги дешифрира
кодовите на распараното срце, во кое шушкаше
крвта на Андре Бретон и на Роберт Деснос...

...Така еден глас се вознесе во повеќекратни еха
ÁNO A NIE! NEMOGUČE!
POĚSIE – VĚRITĚ![1]

(Штефан Жари: од книгата *Музата ја опколува Троја*,
Братислава, 1965, стр: 75-77)

а. Историска средба и согледба: *аналогија во контрастот*

Принципите на авангардната уметност како програмски копнеж на една цела уметничка генерација, во Словачка се одомаќиниле прилично доцна во споредба со искуствата од европскиот уметнички контекст. Од повеќето авангардни правци, функционални во европската културна свест, словачките поети, се чини, најмногу енергија апсорбирале од надреализмот. Тоа нешто, според кое надреализмот специфично се разликува од сите постари уметнички *-изми* е основниот факт што надреалистичките уметници ја сфаќаат компетентноста на принципот на раскошот. Од

[1] *Да и не*, наслов на првиот зборник на словачките надреалисти од 1938 година, *Невозможно*, првиот зборник на српските надреалисти од 1930 година (неколку песни од него се појавиле во словачки превод во зборникот *Сонот и стварноста*, Братислава, 1940), *Поезија – Вистина*, циклус песни од Пол Елијар од 1942 година (на словачки јазик ги превел Владимир Рејсел, Братислава, 1946).

останатите модерни *-изми* (кубизам, футуризам, експресионизам, конструктивизам, а пред сè, исто така, и од неговата претходна етапа на овие простори – *поетизмот*), тие се разликуваат според повисокиот степен на таквото сфаќање, кое ги води кон создавање специфичен уметнички израз. Првите информативни статии за овој модерен уметнички правец во Братислава почнале да се публикуваат уште на почетокот на 20-тите години. Прв за надреализмот пишувал младиот Иван Хорват, идниот модерен прозаист, и тоа во 1925 година во месечникот *Млада Словачка* (Mladé Slovensko). Неговиот текст бил всушност широка информација за првиот *Манифест на надреализмот* на Андре Бретон од 1924 година. И кога веќе бојата во називот им претставувала повеќе разбирлив и поинтернационален медиум од зборот, првите познавачи на ваквиот нов правец или движење во Словачка не биле поети, туку млади надежни сликари, кои студирале на Академијата за ликовни уметности во Прага. Тоа уште еднаш, по кој знае кој пат и во колкав број случаи, ја потврдува тезата дека надреализмот не е само поезија. Надреализмот е светоглед, кој се појавува и во поезијата како една од областите на човечкиот дух. Суштината на надреализмот е токму во неговата мисловна и духовна посветеност.

Неспорно е дека тогаш меѓу Прага и Париз била пократка и поразвиена врската, отколку меѓу Париз и Братислава, па сето тоа може да изгледа, во тој домен, и сосема природно. Сепак, оние кои добро го познавале словачкиот литерарно-историски контекст, сметале дека ниту надреализмот не се објавил „по прв пат" и ad hoc во Словачка. Од тие причини, критичарот Владимир Клементис, во 1942 година истакнал: „Токму тоа што надреализмот таму стана доминантен правец во поезијата и што има одлучувачко влијание, имено, врз поетската генерација која зачекорува во полето на литературата и тоа дека кон него пристапуваат надежни таленти – тоа веќе не е случајна појава, бидејќи не е ниту појава закотвена во *нормалните* развојни предуслови. Тоа е симптом, *израз на своето време* (како што зборува Поважан, генерацискиот критичар на надреалистите), тоа е бегство од реалниот свет на неслободата до надреалниот свет на слободата"[2]... Но, пролетта во 1934 година, во Братислава дошол Витезвал Незвал, великиот „принц" на чешката поезија, кој воодушевил со рецитирањето на сопствената поезија, ама како што самиот истакнал, токму на словачка територија, во тогашната Чехословачка, го прочитал по прв пат Бретоновиот *Манифест на надреализмот*. Исто така, тој на најмладите присутни на настанот „им ги толкувал пораките на рускиот научник Роман Јакобсон околу тоа дека и во творештвото на словачкиот револуционерен романтичар Јанко Крал се наоѓаат надреалистички елементи"[3]. Во секој случај, фактичкото форми-

[2] Vladimir Clementis: *Vpád nadrealizmu*, Bratislava, 1942.

[3] Básnici snov *(výber zo slovenskej nadrealistickej poézie – Pavel Bunčak)*, Q 111, Bratislava, 1997, str: 5.

рање на надреалистичката група е поврзано со творечките активности на поетот Рудолф Фабри и генерацискиот критичар на надреалистите Михал Поважан. Впрочем, според сведоштвото на еден од самите протагонисти на движењето, Павел Бунчак, и смената на самиот термин *сурреализам* (кој го користеле на почетокот) во надреализам дошла спонтано: „Во доцната есен, во 1938 година, Михал Поважан и Микулаш Бакош ја подготвуваа првата вечер на групата – словачки авангардни поети. Беа тоа, всушност, млади сурреалисти, бодликав трн во окото на народно-националистичката група литерати, кои за сурреалистите зборуваа како за Евреи или за болшевици. Секој од нас тогаш знаеше дека се заканува окупација на веќе и така поделената Чехословачка. Јас како еден од авторите и подготвувачите на поетската вечер му предложив на Поважан – ознаката *сурреалисти* да ја замениме со *надреалисти*[4] на таков начин, како што тоа го направија Југословените и со тоа ги надминаа непосакуваните инсинуации. Поважан едногласно се согласи со мене, Микулаш Бакош исто така, па така на 28 февруари 1939 година во салата за предавања на Братиславското собрание, на улицата Максим Горки, се реализира првата (а впрочем и последната) вечер на надреалистичката поезија. Телеграма со поздрави од Прага ни испрати познатиот естетичар Карел Тајге и младиот поет Владимир Рејсел, кој во тоа време студираше во Прага“[5].

Во Македонија, пак, почнувајќи од 50-тите години на дваесеттиот век, па сè до денес, надреализмот речиси континуирано егзистира и тоа не само на поетски, туку и на уметнички план воопшто. Сепак, надреалистичкото искуство овде нема да прерасне во движење или во посебна струја со цврсто формулирана програма, како што е тоа случај, согласно нашиот пример, во словачката литература, ниту пак тоа искуство ќе доминира кај некој одреден поет во јасно издиференцирана, есенцијална форма, туку ќе се синхронизира со другите модерни поетски искуства. Притоа, македонскиот надреалистички поетички модел се сообразува со домашната и национална поетска традиција, како и со творечките потенцијали и афинитети на секој одделен поет. Во таа смисла, „може да се рече дека современата македонска поезија води еден творечки дијалог со надреалистичката поетика“[6], а во тој широк домен, се разбира, по интуитивен пат,

---

[4] Како потврда на горенаведениот факт, авторот на оваа студија се одлучи да го користи при анализата терминот *сурреализам* во контекстите кои ќе се однесуваат до периодот од 1938 година, а терминот *надреализам* за периодот од 1939 година и натаму. Со помош на таквото убедување, мислиме и сакаме да ги задржиме оригиналниот дух, сфаќањата и особеностите на словачките поетски збиднувања и текстови од тоа време. Освен преку овие основни термини, надреализмот во Словачка во дел од критичките кругови бил препознаван и интерпретиран и под називите: Поезија на новото видување и Авангарда 38.

[5] Básnici snov *(výber zo slovenskej nadrealistickej poézie – Pavel Bunčak)*, Q 111, Bratislava, 1997, str: 6.

[6] Лидија Капушевска-Дракулевска: *Поетика на изненадувањето (надреалистички импулси во современата македонска поезија)*, Магор, Скопје, 2003, стр: 10.

и со словачката. Македонската литературно-научна мисла се обидувала да ги најде почетните импулси на надреализмот уште во делото на Кочо Рацин, кој навистина соработувал со некои од претставниците на српското надреалистичко движење (Ѓорѓе Јовановиќ, Оскар Давичо, Душан Матиќ...), тргнувајќи од тезата дека поетиката на експресионизмот и на социјалната литература кон кои примарно припаѓа овој автор, не се исклучуваат потполно со надреалистичкиот светоглед, затоа што тргнуваат од идеалистички, односно идеолошки филозофски позиции, кои дури подоцна ќе ги објават своите разлики[7].

Од друга страна, во Словачка, кон крајот на 30-тите години и по дебитирањето на Рудолф Фабри (1935), кон надреалистичкото движење официјално се придружиле Владимир Рејсел, Јан Рак, Павел Бунчак, Јулиус Ленко, Јан Брезина, Штефан Жари, а од литерарно-научните кругови – Микулаш Бакош и Клемент Шимончич. Од останатите поети за време на траењето на војната, кон овој правец се приклонувале, на извесен начин, и авторите: Павол Хоров, Иван Купец и Рудолф Дилонг. Во поново време, во духот на надреалистичката филозофија и поетика, програмски творат само неколку поединечни писателски имиња: поетите Алберт Маренчин (кој е автор и на ликовни колажи) и Иван Мојик, како и теоретичарот Бохуслав Ковач, кои заемно соработувале и со чешките надреалисти, кои го издавале списанието *Аналогон*.

Словачката надреалистичка авангарда ги црпела своите основни пориви од надреализмот во чешката литература, каде што Витезлав Незвал го формирал поетското движење *поетизам*, понатаму од француската поезија, имено од делата на Гијом Аполинер, Андре Бретон, Тристан Цара, Пол Елијар, Шарл Бодлер или Лотреамон, како и од српскиот надреализам, предводен од маркантниот Марко Ристиќ[8]. Во некои поретки случаи, словачките надреалисти во својата творечка постапка се пови-

---

[7] За односот на Рацин кон надреализмот упатувамс на конкрстните студии на таа тсма од Марија Милошсвска: *Надреализмот и Кочо Рацин*, во СТРЕМЕЖ, Прилеп, бр. 3, 1986, стр: 182-195, како и на тскстот на Лидија Капушсвска-Дракулсвска: *Кочо Рацин и надреализмот*, помсстсн во горсцитираната студија, стр: 75-81.

[8] Марко Ристиќ испратил лично писмо до своите словачки колеги, напишано на 15 април 1946 година во Париз под наслов *На напредните словачки поети и уметници (на прагот од векот на атомската енергија)*... Целиот тскст на писмото с слсдсн: „На своитс другари, пости и умсстници од млада Словачка, Вам, на борцитс за слобода и сонувачитс за слобода, на своитс браќа во тоа исто свсто дсло на одбрана на животот, во имс на засдничката побсда и во засдничката надсж, ги испраќам своитс поздрави и своитс жслби за она вистинско добро, кос ќс го направимс само прску сдинствсната мисла и свсст за сдинството на сонот и борбата. За нашата свстла иднина – Марко Ристиќ". Овој поздрав, како и поздравот од Пол Елијар и Тристан Цара ги донссол од Париз во Братислава – Владимир Рсјссл, кој во тоа врсмс работсл во културното аташс на тамошната Чсхословачка амбасада (поздравитс билс објавсни во списанисто *Умсти*ност I, 1947-48, стр: 91). Почит и вознсс кон Ристиќ од страна на словачкитс надрсалисти на сксплицитсн начин сс изразсни, освсн во стиховитс на Штсфан Жари, навсдсни како мото на нашава студија, и во сдсн стих на *водачот* на движсњсто – Рудолф Фабри. Сспак, во словачката литсрарна наука дослса нсдостасува каква било студија за допиритс, за контактитс и за влијанијата на словачкиот надрсализам со оној во порансшна Југославија, поконкрстно со српскиот. Акцентот с прстсжно ставан врз чсшкитс и

кувале и на делата на домашните автори: Јанко Крал, Иван Краско и Лацо Новомески. Во тој правец, Михал Поважан потенцира: „Ако надреалистичката поезија е свртена со грбот кон спекулативната и кон звучно-шареноликата поезија, од истата таа причина надреалистите го вреднуваат поетското торзо на Јанко Крал и неистражените извори на словачката народна уметност – народните песни и народните преданија“[9] ... Сличен став застапува и познатиот чешки теоретичар Јан Мукаржовски, кој извесно време престојувал и предавал на Коменскиот Универзитет во Братислава: „Нема да биде потполно точно ако ситуацијата во денешната словачка поезија си ја претставиме како период на безгранично новаторство, кое сака да ги прекине сите врски со минатото... Сите собрани дела, кои се појавија за време на војната – мислам притоа подеднакво на трите надреалистички зборници издадени во Братислава, како и на лондонската антологија *Земјата пее* (Zem spieva) го изразуваат духот во стиховите на најмладите, како и на стиховите на словачките романтичари, имено на Фрањо Крал и на народната поезија“[10]. Како поткрепа на таквото реално странско влијание се наведува и фактот дека во половината на 30-тите години, Андре Бретон заедно со Пол Елијар биле во посета на Прага, што имало одглас не само во Чешка, туку и во Словачка. Со помош, пред сè, на чешките преводи, и словачките членови на движењето, секако, биле запознати со творештвото на овие двајца француски автори.

Надреалистичкиот „стилски тип“ како релевантна ознака за надреалистичката фаза во македонската поезија, пак (според терминологијата на Луан Старова[11]), почнува полнокрвно да биде присутен уште со појавата на дебитантските песни на тогаш младите поети Матеја Матевски и Влада Урошевиќ, објавени во текот на 1955 година на страниците на списанието *Млада литература* и во штотуку покренатото книжевно

врз француските рецептивни релации, а оваа тема засега стои отворена и го чека првиот истражувач кој ќе се нафати да го проучи таквиот карактеристичен дијалог.

Во шеесеттите години на двасеттиот век, пак, делото на српскиот и на тогашниот југословенски автор Васко Попа (кој поминал и се формирал, на извесен начин, низ школата на надреализмот) ќе претставува голема инспирација за словачкиот пост Јан Ондруш, кој веднаш и ќе го направи неговиот прв превод и препев на словачки јазик. Сведоштво за таквите сличности во нивните постики се двете кратки студии на таа проблематика од словачкиот теоретичар Михал Харпањ, кој живее и работи во Војводина. Во тој домен, ни се чини дека би требало да се бара и интуитивната и духовната поврзаност (зашто претпоставуваме дека директни врски и познанства не постоеле) меѓу словачкото и македонското надреалистичко писмо, преку ненаметнатото и спонтано посредништво на југословенскиот контекст. Од таа перспектива, надреалистичкиот импулс во словачката и во македонската литература би претставувал доказ дека врските на позијата се бесконечни, дека таа била двигател и тогаш кога немала таква намера. Затоа, ваквиот дискурс во овие две мали литератури е судија на времето, на просторот, на целокупниот контекст и на идеите, кои произлегле од постските дела, а понатаму се развивале според зацртаните правец и темпо, сè до денес.

[9] Michal Považan: *Nadrealizmus v slovenskej poézie*, Bratislava, 1939.

[10] Jan Mukarovský: *Dnešný stav slovenskej poézie*, Kultúrny život, Bratislava, 1946.

[11] Види: Л. Старова: *Пост-надреалистичко влијание во македонската поезија*, во *Континуитети*, Скопје, 1988, стр: 83-150.

гласило *Разгледи*. Нивната појава и дискурс сфатени од денешна перспектива како *ослободувачка поетика* во споредба со повоените догматски „барања", кои се доведуваат во констелација со надреализмот е предизвикана и примарно е создадена во контекстот на општата клима на *модернизмот* – аналогна уметничка ориентација во тогашните југословенски литератури – и со тоа го понесуваат товарот на актуелната полемичка атмосфера и конфронтација.

Словачкиот надреализам не бил карактеристичен само поради свртеноста кон програмското движење, кое го документирале со публикување манифести во своите зборници, туку и поради блиската поврзаност со уметниците – сликари, на кои надреализмот им претставувал близок творечки метод: Јан Мудрох, Кипријан Мајерник, Јозеф Костка, Ладислав Гудерна, Винцент Хложник, Вилијам Хмељ и Штефан Беднар, а кои редовно ги илустрирале збирките на словачките надреалистички поети. Иако немале сопствено списание, со својата активност во *Нова реч* (1940), *Елан*, *Творба* и во дневниот печат, надреалистите во Словачка пополнувале прилично широк простор во литерарниот живот. Михал Поважан и Штефан Жари ја истакнале и експлицитно групната компактност и единство при објавата на зборникот *Во денот и во ноќта* (1941): „Сигурно е дека многумина не нѐ познаваат. Треба да ви се претставиме. Не стануваме од позадината на масата еден по еден, не кашламе мачно и тегобно, стануваме сите наеднаш, ако така милувате, како змеј од приказните, кој има многу глави и огнена реч што му излегува од устата, а звучи како еден хармоничен тон, што ги руши кревките градби на злонамерните и на неискрените луге. Генерација – претставува заедничка група луѓе, кои живеат и работат во ист период, кои се олицетворени со помош на истите врски, физички и духовни, токму тогаш кога нивните битија се најпроникливи и најмногу подлегнуваат на влијанија. Дали може споменатите редови да се аплицираат врз творештвото на словачките надреалисти – ќе пресуди времето и вистинските читатели". Таканареченият *привиден парадокс* на оваа генерација, остварен преку заемната поддршка на поетите надреалисти и теоретичарите на структурализмот во Словачка, добро го објаснува Вилијам Марчок: „И на надреализмот и на структурализмот му е блиско, всушност, едно исто нешто (се разбира, поединечно и во друга област): рационалното истражување и спознавање на ирационалното[12]".

Се чини дека еден од најзначајните придонеси на надреалистичката поетска група во словачката литература уште на почетокот била отвореноста кон надворешниот свет во сите негови димензии: општествена, филозофска, естетска, морална... Надреалистите, за разлика од своите

[12] Viliam Marčok: Zbornik *Problémy literárnej avantgardy*, Bratislava, 1968, str: 396.

постари домашни колеги, го прифатиле неопходниот предизвик за надминување на народната културна изолација, што се докажало не само преку нивната богата преведувачка активност од европската романтичарска литература (Фридрих Новалис, Жерар де Нервал), модерната (Шарл Бодлер, Лотреамон, Артур Рембо, Стефан Маларме) и авангардната поезија (Гијом Аполинер, Андре Бретон, Тристан Цара...), туку и преку критичкиот став кон какво било општествено зло и кон машинеријата на Втората светска војна. Нивните, во принцип, универзални погледи кон позитивните цели на програмскиот сооднос меѓу различните култури, биле вреднувани од страна на официјалните политички кругови, за време на воените години, како и во периодот на социјализмот, негативно. Им се припишувал т.н. ненароден космополитизам, а „за жал, со таквите тенденции, во дел од литерарната критика, се сретнуваме и сега"[13]. Надреалистичката поезија реагирала на широкиот дијапазон во објективната реалност со помош на сензибилноста на креативниот субјект, а во контекстот пак на т.н. автоматски текст водела дијалог со читателот. Силата на таквата комуникација имала променливи и динамични тонови, при што во неа не се губела поетската индивидуалност, а во многу случаи, независно од форсираната имагинација, ниту логичните постапки во уметничката интерпретација на светот. Тоа, сепак, не значи дека некои надреалистички поетски текстови не биле преполни со вербализам и дека нивните имагинативни елементи некогаш не биле засновани врз принципот на конструктивна спекулација. На пример, во песната *Цвет на непокорот* (Kvet nezmaru) од Павел Бунчак, може да се прочита и такво признание: *Ни се заканува поплава од зборови / кои ги прислушкуваш / Како да паѓаат од темнините на малината.* Поради сето тоа, изгледа дека надреализмот во Словачка имал, како и сите останати литерарни движења без исклучок, „примарно општествена мотивација, на која ѝ одговараат извесни гносеолошки позиции. Наспроти својата *имагинарност*, таа се означува и со потенцираниот концепциски однос кон реалноста[14]". Како и да е, надреализмот како таков не бил пасивен барометар на надворешната атмосфера, а таквата поезија е „полноправна, која токму тогаш, кога ѝ дошло времето, си го кажала своето и се надоврзала на контактите со светската литература... Најпосле, и не е толку одлучувачки дали ќе се доближат заемно дијагнозите за неговата состојба: дали живее, умира или веќе е одамна погребан... Словачкиот надреализам веќе го погребавме и го оживувавме во четири дискусии. Во следната можеби ќе дознаеме што е со него, каде всушност лежи"[15].

---

[13] Miloš Tomčik: *Pri prameňoch slovenského nadrealizmu*, vo „Básnici snov", Q 111, Bratislava, str: 9.

[14] František Miko: *Poézia, človek, technika*, Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1979, str: 123.

[15] Oskar Čepan: *Nadrealimus pred tvárou všetkých (1966)*, vo *Literárne bagately*, Archa, Bratislava, 1990, str: 120.

Во овие рамки поставено, интертекстуалното проникнување на современата македонска поезија со надреализмот прераснува во појава со своја оригинална црта и карактеристики. Со оглед на фактот што интересот за надреализмот се манифестира во контекстот на *забрзаната естетска еволуција* на македонската литература во целина, „не смее да се занемари (но ни да се апсолутизира) творечкиот поттик *од* и отвореноста *кон* другите национални литератури и култури, процес кој кулминира токму во 50-тите години. Во таа смисла, големо значење има откривањето и преведувањето, покрај другите, и на француските надреалисти[16] ". Во македонската литерарна периодика од средината на 50-тите и во 60-тите години на дваесеттиот век, се објавуваат преведени стихови од Гијом Аполинер, Антонен Арто, Пол Елијар, Анри Мишо, Робер Деснос, Бенжамен Пере, Пјер Реверди и др. Интересот сè повеќе се зголемува по реализираните студиски престои на неколку македонски автори во Франција (Матеја Матевски, Милан Ѓурчинов, Радован Павловски, Влада Урошевиќ), а ќе кулминира во антологијата *Големата авантура: Францускиот надреализам* (Скопје, 1993), во избор и препев на Влада Урошевиќ, чиј афинитет кон надреализмот е, несомнено, постојан и многустран. Кај Матеја Матевски, пак, конкретно се забележуваат и влијанија од сензибилитетот на шпанската модерна поезија, кон која бил наклонет и како нејзин приопштувач на македонски јазик.

Претставниците на словачкиот надреализам копнееле по поезија на новото видување на нештата. Стремежот за новаторство често водел кон создавање и на т.н. лабораториска (опитна, испитувачка) поезија, која сакала да ја докаже убедливоста на тезата за ритмичките и сликотворни особености на словачкиот јазик. На пример, и самиот Рудолф Фабри, преку едно свое писмо од 2. XII. 1935 година ја признава воодушевеноста од „математичката поезија"[17]. Надреалистите, во повеќето случаи, ги отфрлале традиционалните вредности, сакале да го шокираат граѓанството и неговиот вкус, а подоцна значително протестирале против национализмот и фашизмот. Делумно како општ пандан на надреалистичката изворно-Бретоновска поетика, и тие користеле инспиративни механизми и од други области на човечката креативност и од научните истражувања, на пример од психологијата (имено, биле под влијание на делото на Зигмунд Фројд, психоаналитичарот од, за нив не само географски, блиската Виена), филмот, ликовната уметност... Се стремеле, всушност, да создадат дела врз основа на методот на т.н. психички автоматизам, т.е. од активностите на авторската психика без контрола на разумот. Освен тоа, ставале акцент и на т.н. *грчевита убавина*, која создавала контраст со хармоничниот, традиционално прифатениот и

[16] Лидија Капушевска Дракулевска: *Поетика на несознајното*. Магор, Скопје, 2003, стр: 97.

[17] Види ја објавата во: *Slovenské pohľady* 80, 1964, č. 9, str: 76.

толкуваниот идеал на убавината, а сето тоа го базирале врз смелата поетска шок-слика. Всушност, тоа претставува прифаќање на повикот од Андре Бретон: „Убавината ќе биде грчевита или воопшто нема да биде[18] “. Но, во таа насока, постоеле и поинакви нејзини видувања. За Јозеф Кутник – Шмалов „грчевитата убавина, од која летаат искри и блесоци, е всушност бесмислена убавина, без внатрешна хармонија и соодноси. Надреализмот, кој во тоа одлучно се надоврзува на сурреализмот во развојната линија: Рембо, Бодлер, Аполинер, Лотреамон, Бретон, не значи ништо друго освен екстремен романтизам и тоа романтизам ad absurdum, каде што поезијата се јаде самата себеси. Тука едноставно завршува културата и творештвото. Тука е само распадот, пред кого не помагаат ниту очајничките грчеви. Бидејки, во надреализмот нема закон“[19] ...

Од друга страна, Михал Поважан во повеќе свои статии за словачкиот надреализам настапил и со полемички акцент кон Андре Бретон. Притоа, од прагматични причини сакал да го поддржи посебниот, автентичен народен лик на словачкиот надреализам. Сепак, поетите на сонливата имагинација ги надминале неговите инструкции преку индивидуалните постапки во прикажувањето на „магнетското поле“ меѓу сонот и стварноста. На тој план не можеле да ги заобиколат Бретоновските сугестии ниту надреалистичките автори, ниту пак нивните читатели. Напротив. Тие свесно и интензивно ги примале нив, а врз таквата база, и ги објавувале дотогаш скриените надреалистички диспозиции. Значајно и лично сведоштво за тоа дава Алберт Маренчин, кој во книгата *Како се сретнав со некои заслужни луѓе* (Ako som sa stretol s niektorými pozoruhodnými ľuďmi), за својот однос кон Андре Бретон во 40-тите години, пишува: „...авторитет, пример за интелектуалец и уметник за мене беше Бретон од оние незаборавни денови во 1941 година, кога меѓу паузите на драматичните вести од боиштата, речиси во еден здив ја прочитав неговата *Надја* и *Споенитте садови:* тогаш... го открив во себе поетот а воедно ја најдов, во надреализмот, идеалната форма на неговата, а со тоа и на својата поетска и човечка себереализација“... Ако го генерализираме ваквото лично искуство на А. Маренчин (иако самиот уште во почетокот на 40-тите години не пишувал надреалистички песни, но веќе создавал колажи) на неговите постари и помлади колеги кои, сосема случајно, повеќето студирале француска филологија, тогаш сигурно нема да погрешиме во тврдењето дека тежиштето на автентичниот словачки надреализам е укотвено во периодот од 1935 до 1948 година. Во тој период, впрочем, се објавиле околу педесет книжевни публикации, поетски книги и зборници.

---

[18] Цитат според текстот *За грчевиттаита увавина* (O krčovitej kráse) од Штефан Жари од 1941 година, преобјавен во: *Avantgarda 38*, Bratislava, 1969, str: 201. Текстот е по прв пат објавен во списанието *Елан* (Elán), XII, 1941/1942, č.2.

[19] Jozef Kútnik-Šmalov: *Vznik a terajší stav slovenského nadrealizmu*, Kultúra, Bratislava, 1942.

Што се однесува, пак, до личните контакти на македонските автори со француските поети, вреди да се спомене фактот дека Пол Елијар, Луј Арагон и Тристан Цара[20] биле во посета на Скопје, но во периодот од посетата тие веќе биле членови на КП на Франција и, во таа смисла, биле противници на надреализмот. Нивниот престој бил од политичка природа, така што, иако поранешните Бретонови блиски соработници и истомисленици биле во постојана придружба на македонските писатели, односно иако се реализирани директни контакти (според Блаже Конески[21], Елијар имал и официјална средба во Друштвото на писателите на Македонија, каде што јавно ја презентирал филмската лента со своевидна интерпретација на неговата песна *Слобода*), „не е можно тие поети да го поттикнале или да дале придонес во будењето на интересот за надреализмот на книжевен план[22]".

Поетските текстови на надреалистите во Словачка биле претежно политематски (јадровито заситени) и полисемантички. Често ги користеле поетските методи на Аполинер, но не се задоволувале само со него) и речиси задолжително пишувале во слободен стих. И од гледна точка на развојот на словачкиот лиричен стих, „надреалистичката поезија донесла нови ритмички тенденции и нови творечки можности"[23]. Од поетските елементи кај нив доминира метафората, во прв ред – генитивната. Во односот, пак, кон автоматското пишување на словачките надреалисти, Карол Теребеси забележува: „Мислам дека критериумот на уметноста треба да се бара, пред сè, во истакнувањето на напнатоста мегу свесното и несвесното, а за тоа – автоматските текстови воопшто не се доволни... За голема заслуга на надреализмот го сметаме тоа што, на крајот на краиштата, не му се доволни автоматските текстови и футуристичките барања, па затоа копнее да го опфати уметничкото дело во целата негова широчина, истакнувајќи ја притоа реалноста на потсвесните импулси на човекот, а најпосле и ги признава во голем степен структуралните развојни тенденции на поезијата и на уметноста со што се зачувуваат одредени критериуми на уметничката вредност"[24].

За официјален почеток на активностите во словачкото надреалистичко движење се смета датумот 28 февруари 1939 година, кога во Братислава се одржала првата вечер на надреалистичката поезија. Меѓутоа, поетските книги на надреалистите се појавиле порано: (на

---

[20] Посетата на Тристан Цара во Скопје не е целосно документирана, па затоа некои литерарни научници во Македонија сметаат дека се работи за мистификација. Подетални податоци за тоа нуди текстот *Тристан Цара во Скопје* од Влада Урошевиќ, објавен најпрво во културната рубрика на весникот *Нова Македонија*, а подоцна поместен во книгата *Астролаб*, МАНУ, Скопје, 2000, стр: 355-358.

[21] Види: Блаже Конески: *Дневник по многу години*, Скопје, Македонска книга, 1988.

[22] Лидија Капушевска-Дракулевска: *Поетика на несознајното*, Магор, Скопје, 2003, стр: 89.

[23] Mikuláš Bakoš: *Nadrealistický verš*, во зборникот *Sen a skutočnosť*, Bratislava, 1940.

[24] Karol Terebessy: *Poznámky k automatickému textu*, во зборникот *Vo dne a v noci*, Bratislava, 1941.

пример, дебитантското дело на Р. Фабри – *Пресечени раце*, Uťaté ruky, 1935, кое било финансирано од Рудолф Дилонг[25]), првиот Зборник на надреалистите *Да и не,* Áno a nie, 1938), кој се појавил првенствено како троброј на списанието *Словачки правци – уметнички и критички* (Slovenské smery umeleckých a kritických V, 1937/1938, č. 6-8), а веднаш потоа и како сепарат со поднаслов *Зборник* 1938. Сето тоа било редактирано од страна на Бакош и Шимончич, а нивната појава ја потврдила тесната поврзаност на надреалистичкото движење со активностите на братиславското „Друштво за научна синтеза"... Останатите зборници потоа излегувале постепено: *Сонот и стварноста* (Sen a skutočnosť, 1940), чии уредници биле Михал Поважан и М. Бакош, *Во денот и во ноќта* (Vo dne a v noci, 1941), под уредништво на М. Поважан и *Поздрав* (Pozdrav, 1942), подготвен од М. Поважан и В. Рејсел.

На пример, во зборникот *Да и не* може да се прочита следното: „Ние сме против културната реакција, против фашизмот – затвореникот на духот, и во тоа е нашето одлучно НЕ. Ние сме за поттик и имаме учтив однос кон тоа што било поттикнувачко во словачката традиција – во тоа е нашето одлучно ДА[26]". Во зборникот *Да и не* се претставиле неколку млади надреалистички поети (Фабри, Рејсел, Ленко), приврзаниците на тогашната структуралистичка литерарна теорија (Бакош, Поважан, Шимончич), но биле објавени и трудови на филозофи (Игор Хрушовски), теориски студии од признати теоретичари на уметноста и на литературата (Јакобсон, Мукаржовски, Мирко Новак), а, секако, и преводи од европската авангардна поезија (Аполинер, Цара). Во зборникот *Во денот и во ноќта*, пак, Владимир Рејсел, еден од самите надреалистички активисти, се обраќа: „Вам, на кои уште не Ви минала низ раце целата поезија, Ве повикувам и истакнувам: Не сакајте и не трудете се во модерната поезија да барате логички заклучоци или мислечки периоди. Набљудувајте ја поезијата. Оставете да Ве понесат потсвесните молби на душата, кои произлегуваат од најдлабокиот субјект, отворете ги сите смисли и нишајте се заедно со поетот. Неговата харфа е Ваша харфа. Тоа е механизам кој ги полудува звуците на вселената. Тие звуци не можат да се доловат со разумот. Тие звуци треба да се примат со целото битие"[27]. Во зборникот *Поздрав,* пак, Јан Рак пишува: „Поезијата отсега ќе претставува привлечна дрога, која е подготвувана на безброј начини, во безброј бои и варијации. А како таква ќе биде достапна за сите само тогаш, кога нема веќе да има луѓе закоравени и насочени против нејзината гола чистота, против нејзината искреност, против нејзината нефалсификувана и

[25] Види: Mikuláš Bakoš: *Avantgarda 38* (*štúdie, články, dokumenty*), Bratislava, 1969, str: 37.

[26] Од уводот во зборникот, напишан од Бакош и Шимончич во Братислава, летото 1938 година (види и во: *Avantgarda 38,* Bratislava, 1969, str: 181).

[27] Vladimír Reisel: *Vo dne a v noci*, Bratislava, 1934. Види ја и објавата во: *Avantgarda 38*, str: 185-186.

отворена убавина[28]". Во истиот зборник Михал Поважан ги изнесува тврдењата дека за т.н *анархија* во надреалистичката поезија може да зборува само оној кој е површен читател. Застанува и против тврдењата дека словачката надреалистичка поезија може да се поистовети со автоматските текстови (écriture automatique), какви што пишувале француските поети, за што наведува и неколку аргументи. Еден од нив е следниот: „Кога се појави првата збирка на Рудолф Фабри, читателите го прашаа дали пишувал согласно методот на автоматскиот текст. Одговорот, сепак, беше негативен[29]".

За време на Втората светска војна надреалистите ги рашириле своите актуелни општествени рамки на интерес – протестирале против војната и искажувале експлицитни копнежи за слобода. Таквата мисловна ориентација ја зашифрирале во комплексните поетски слики и во специфичните композициски постапки. По војната, надреализмот на кратко се препородил во делата на авторите-водачи на движењето, но по февруари 1948 година тие се оддалечиле од надреализмот како творечки метод и смело пристапиле кон доктрината на социјалистичкиот реализам, па така принципите на надреалистичката сликовност исчезнале од словачката поезија во текот на 50-тите години за да оживеат повторно кон половината на шеесеттите години (тоа се чувствува тогаш и во поетските дела на Јан Ондруш, кој во суштина не е надреалистички автор, туку е еден од предводниците и водечките фигури на Трнавската поетска група, т.н. конкретисти, како и во раното творештво на иницијаторот на групата – поетот Мирослав Валек), кога малку се разнишал и опаднал идеолошкиот притисок врз уметноста и кога социјалистичкиот реализам престанал да биде единствениот и заеднички уметнички метод во словачката литература. Меѓутоа, таквиот тип поезија во тоа време не можел да одигра иницијативна улога. Затоа, „како и секоја друга поезија од минатото, така и надреалистичката поезија е, на крајот на краиштата, израз на своето време. Не можеме да бараме во неа потврда за актуелните настани, кои го губат своето значење за една сезона или година"[30]. Погледнато од поинаков агол, уште во 1941 година, кај дел од стручната словачка литерарна јавност, постоеле такви предвидувања: „Убедени сме дека донесените појави, кои не се поврзани со инспиративните извори на нашето творештво, појавите како на пример надреалистичката штурост, немаат обезбедена и проверена почва во иднината. Надреализмот во својата суштина е претесен за да може да го надвладее животот попространо, за да може во Словачка да дава тон, имено имајќи предвид кога дома, во Франција, непрооде"[31]...

---

[28] Ján Rak: *Zázračné proti tajomnému*, vo *POZDRAV*, Skarabeus, Bratislava, 1942, str: 67.

[29] Michal Považan: *Vývinové zaradenie nadrealistickej poézie*, vo *POZDRAV*, Bratislava, 1942, str: 89.

[30] Mikuláš Považan: *Vpád nadrealizmu*, Slovak, 23. XII., Bratislava, 1941.

[31] J. E. Bor: *Nová perspektíva v našej slovesnosti*, Bratislava, 1941.

За волја на вистината, пак, во Македонија, кон крајот на 50-тите години на дваесеттиот век, Богомил Ѓузел (во тоа време дваесетгодишен книжевно љубопитен поет кој штотуку стапувал на книжевната сцена) во старата зграда на Народната и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски" во Скопје, го открива *Првиот манифест на надреализмот* од Андре Бретон. Средбата ќе резултира со раѓање на несомнен книжевен афинитет на овој поет кон поетиката на надреализмот. Подоцнежниот поетски манифест потпишан од поетите Богомил Ѓузел и Радован Павловски, а насловен *Епското на гласање*[32], иако не е надреалистички манифест, сепак содржи многу надреалистички елементи, како и недвосмислени симпатии за надреалистичките идеи, судејќи според јасните назнаки на самите негови автори. Заложбите на Ѓузел и на Павловски се во дослух со поетиката на надреализмот, но и со творечките придобивки на другите модерни европски поетски текови воопшто. Интересно е да се нагласи дека основниот емотивно-експресивен тон на *Епското на гласање* е созвучен со тонот на Бретоновиот прв *Манифест на надреализмот*. Евидентно е, меѓутоа, дека за разлика од колективниот карактер на Бретоновиот манифест (аналогно на манифестите и на другите европски авангардни струења), манифестот на Ѓузел и на Павловски не наидува на поширок одглас во македонската книжевна јавност.

Во секој случај, надреалистичките искуства во македонската поезија биле будно и континуирано следени од страна на авторитетни имиња од македонската научна мисла, како што се: Александар Спасов, Милан Ѓурчинов, Луан Старова, Георги Старделов, Влада Урошевиќ, Лидија Капушевска-Дракулевска, Слободан Мицковиќ, Миодраг Друговац, Катица Ќулавкова, Весна Мојсова-Чепишевска и др., а меѓу македонските поети, барем во некоја нивна фаза од творештвото, со надреалистички одлики се сретнуваме, пред сè, во песните на Матеја Матевски, Влада Урошевиќ, Радован Павловски, Богомил Ѓузел, Петре М. Андреевски, Славко Јаневски – кај него е тоа видливо и во неговите слики прикажани, во прв ред, во проектот *Палетата на проклетството*[33].

б. Научно-критичка коресподенција: ЗА и(ли) ПРОТИВ универзалноста?

Дебитантското дело на Рудолф Фабри (1915-1982) – *Пресечени раце* (1935) претставувало исклучително значаен настан во Словачка, затоа што донесло поезија со ново видување на нештата, со контратрадиционална атмосфера и расположение, неконвенционални за тогашните словачки

[32] Богомил Ѓузел, Радован Павловски: *Епското на гласање*, во *Стремеж* (темат: *Манифести во македонската литература*), Прилеп (XXIX), 1985, бр. 10, 1017-1028 (приредила К. Ќулавкова).

[33] Славко Јаневски: *Палетата на проклетството*, Мисла, Скопје, 1995.

прилики. Истакнатиот литерарен научник Станислав Шматлак, по повод дебитирањето на Фабри пишува: „Тоа е еден дваесетгодишен младич, чие име не беше тогаш непознато во литерарната јавност. Две години пред тоа, во *Антологијата на младата словачка поезија,* која од изборот на *автори-католици* ја состави Р. Дилонг (издадена во Трнава, во 1933 година) беа застапени седум песни на Фабри, кои претставуваа една од поетски најинтересните содржини меѓу триесеттемина автори... Во 1935 година не можеше, сè уште, да се зборува за некое позначајно сурреалистичко групирање во Словачка. Сигурен предзнак на таквото групирање беше блиското пријателство на тројца луѓе, на тие, кои низ устата на Рудолф Фабри, во *Пресечени раце* го апострофираат Аполинера: „*Ти нè чекаш, драги Гијоме / Бакош, Шимончич и јас Те поздравуваме...*[34]. Според многу иманентни карактеристики, оваа збирка на Фабри е дури и провокативна. Насловот на нејзиниот прв дел *Пролог* (Prológ) е пречкртан, а тоа се коментира со стиховите: *За цената на уметноста / ѝ се предаваме на уметноста.* Во останатите делови на книгата се наоѓаат и песни, во кои постојат стремежи за *автоматско пишување*, понатаму и две поетски композиции, пишувани во стилот на Аполинер, како и сурреалистичкиот текст *Од загубениот записник*, којшто не е во стихови, туку во проза. Последниот дел од книгата е неслучајно наречен *Фер плеј*, а таму е поместен и горенаведениот цитат. Во него Фабри употребил серија моментални блиц-идеи, извлечени од свеста и од потсвеста, а поврзани преку говорот на детските песнички. Дебитантската книга на Фабри во словачката критика предизвикала различни реакции. Микулаш Бакош околу тоа, пишува: „Уште пред излегувањето на книгата, се предупредуваше најчесто на нејзината различност од дотогашното поетско творештво кај нас, се рекламираше интересот за книгата која настојува да понуди *иновација* и смелост, и затоа беше вистински момент да се постави прашањето, колку навистина тој момент на иновација, на радикално *обновување на формата* се појави во словачката лирика како актуелна потреба и до колкава мера можно токму сурреалистичката поезија треба да се смета за органско продолжување на поетскиот развој кај нас"[35]. И веќе споменатиот чешки челник на поетизмот Витезвал Незвал за оваа збирка се изјаснил: „Искрено ме радува што и во Словачка се раѓа копнеж по светското, по зближување со современата поезија – а Јан Мукаржовски уште попрецизно ја доловува ситуацијата во која се гледа новоста и бојовноста на Фабри: Конечно во словачката лирика нешто поинакво од импресионистичко римуваните стихови[36]". Лацо

[34] Stanislav Šmatlák: *150 rokov slovenskej lyriky*, Tatran, Bratislava, 1971, str: 232, 236.

[35] Mikuláš Bakoš: *Surrealizmus na Slovensku a čo s tým?*, Slovenské smery literárne a umelecké, Bratislava, 1936.

[36] Цитат според Viliam Turčány: *Rým v slovenskej poézii*, Veda, Bratislava, 1975, str: 200.

Новомески, пак, за *Пресечени раце*, напишал: „Книгата на Фабри иако може да претставува, само во невнимателна мера, увод во диксурсот за сурреалимот во словачката литература, од друга страна – тоа што од неа беше отфрлано како сурреалистички грев пренесен од странство, беше впрочем отфрлање на принципите на модерната поезија воопшто.[37]" Во целосно спротивен правец, пак, размислувал тогаш истакнатиот словачки литературен критичар и научник Милан Хамада, кој напишал: „Тоа не беа само *пресечени раце* туку и *пресечена глава,* што значи *обезглавена* поетизација на Рудолф Фабри[38]".

Нешто слично се случува и во тогашните литерарно-научни кругови во Македонија. Имено, Георги Старделов ги означил надреалистичките првенци на Матеја Матевски, Влада Урошевиќ и неколку останати творци за „алогични, бесмислени, апсурдни, во крајна инстанца безвредни[39]", притоа потенцирајќи дека „за една поезија што веќе неполни две децении се мачи за опстанок е преголем луксуз да прескочи во еден надреалистички аспект кон поетското творештво" и затоа во соцреалистички стил апелира дека „време е веќе поезијата да ги отвори своите врати на животот за тој да влезе во неа, за таа да стане уметност[40]". На критиката изразена во статијата на Старделов, кој подоцна, сепак, со прилична наклоност ќе гледа кон надреалистичкиот феномен, се огласил Милан Ѓурчинов кој се запрашал: „Каков излез предлага авторот, во името на што е извршена оваа негација, за каков вид поезија тој пледира? Одговор во оваа статија нема"[41]. Ѓурчинов е инаку и автор на студијата *Надреалистички импулси во современата македонска поезија*, објавена во неговата книга *Компаративни студии* од 1998 година. Од друга страна, пак, за неприфаќање и за отфрлање на поетскиот надреализам се залагал цврсто во педесеттите години и Димитар Митрев[42], кој подоцна, исто така, ќе го признае позитивното влијание од надреализмот во однос на полибералната структура на стихот и на неговата форма, но и понатаму ќе смета дека тој е деструктивен во поглед на содржината. Целиот контекст, сепак, според наше убедување, може да се протолкува и како суштинска конфронтација во платформите на тогашните две македонски струи, попознати како реалисти и модернисти, а не секогаш како директна и конкретна атака врз надреализмот како појава.

---

[37] Laco Novomeský: *Situácia modernej poézie*, DAV, 1936.

[38] Цитат според: Mikulás Bakoš: *Avantgarda 38*, Bratislava, 1969, str: 141.

[39] Цитат според Лидија Капушевска-Дракулевска: *Поетика на несознајното*, Магор, Скопје, стр: 86.

[40] Георги Старделов: *Едно предупредување на естетиката* ad hoc, во *Млада литература,* Скопје, број 8, октомври 1955, стр: 38, 47.

[41] Милан Ѓурчинов: *Една неодговорна аналогија* ad hoc, во *Разгледи*, Скопје (II), број 22, (48), стр: 14.

[42] Види ја, на пример, статијата: *За некои битности во нашиот уметнички критериум* од 1956 година, како и текстот во книгата *Критериум и догма* (избрани дела. книга 4), Наша Ккнига, Скопје, 1970.

Во стиховите на *Пресечени раце* од Рудолф Фабри[43] се наоѓаат мотиви од еротиката, се величат изворите на животот и на моменталниот раскош, бидејќи основно кредо на оваа материјалистичко-епикурејска поезија (како што ја нарекува Вилијам Турчани) е вербата дека сè е она што е денес. Во збирката *Воден часовник, часовник песочен* (Vodné hodiny hodiny piesočné, 1938), Фабри ја продолжува на стилистички план конфронтацијата меѓу поетската проза и стиховите. Сензибилната игра со зборовите ја потиснува во позадина, притоа сфаќајќи ја суптилноста на општествениот контекст. Особено реагира на темните настани, неминовно поврзани со распадот на Чехословачка, со доаѓањето на фашизмот и со немањето слобода. Неговата збирка *Јас е некој друг* (Ja je niekto iný, 1946) се смета за едно од најексклузивните творби на словачкиот надреализам. Главната мисловна поента во ова дело се развива во два дела *Првата и Втората средба со Фенеј* (Prvom a Druhom stretnutí s Féneom). Фенеј е измислен лик-субјект, еднаш во улога на ѓавол-заводник („ѓавол на метафората"), другпат во улога на поетски двојник. Во книгата доминира поетскиот став на отрфлање на ужасите од војната – мрак, темност, црна ноќ, како и негово страсно приклонување кон хуманизмот, изразен во умерено патетичните стихови: *за славата на овој ден / за славата на поезијата / заради која заборавам денес на тажните метафори.* Насловот на збирката и самата значенска двополовост на Фенеј се, всушност, показател на „шизофреничното" воено време, како и на поделеноста во самото битие. Во повоените збирки на Рудолф Фабри во исклучителен степен, сепак, не се оживуваат надреалистичките агенси од неговото дотогашно творештво. Мошне интересно би било да се наведе и фактот за постоењето на полемиката меѓу Рудолф Фабри и Павол Гашпарович Хлбина, автор кој му припаѓа на движењето *Католичка модерна* во словачката поезија. Имено, Хлбина, во 1935 година, ќе напише статија под наслов *Сурреализмот – мртов уште пред раѓањето*, во којашто тврди: „Сурреализмот е втемелен во верата за повисока реалност на одредени форми на асоцијацијата, дотогаш заборавани, како и на верата и моќта на сонот и на слободната игра на зборовите. Се бара апсолутна реалност, заедничка и за стварноста и за сонот, која ја нарекуваме сурреалност. Значи, како што гледаме, во суштина не може ни да стане збор за некаква разединетост меѓу сурреализмот и христијанскиот

[43] Со оглед на фактот дека нашава студија е наменета првенствено на македонскиот читател како и воопшто на познавачите на македонскиот јазик од странство, авторот на овој труд се одлучи (следејќи притоа и други однапред зацртани критериуми, пред сè, од технички карактер) во вториот нејзин дел да изврши претставување само на словачките автори-надреалисти. Сметаме дека делата на македонските претставници на надреалистичкото писмо се повеќе познати, подостапни и повеќе истражувани кај нас отколку словачките, кои всушност и по првпат, на овој начин, се презентираат преку македонската сцинтистичка диоптрија. Засмната интерпретативно-естетска конфронтација на словачките и на македонските надреалистички творби ја оставаме како можна тема за некоја наша идна студија, која ќе има поинаков карактер, барања, цел и одредници.

светоглед"[44]... За Рудолф Фабри, пак, е несомнено, од таа перспектива, дека во идеалистичките филозофски системи, функциите на потсвесната активност се сметале за нешто мистично и метафизичко, а истите се претставувале преку постојаните трансцендентални обиди и опити. Наспроти тоа, сурреалистите, настојувајќи да ја истражат интуицијата, поетската имагинација и инспирацијата на сметка на потсвесното психичко дејствување, се повикуваат на ставот дека „светот на сонот и светот на реалноста не создаваат само еден единствен свет, туку инаку кажано, светот на сонот при своето отелотворување само црпи од силата на фактите" (Бретон), т.е. од фактите на свесниот живот. Заслугата на фројдизмот и на сурреализмот била во пресвртеното мислење, кое ги одделува потсвесните појави од свесните и ја негира нивната дијалектичка зависност. Токму затоа, Фабри и му одговара на Хлбина: „Точно е дека во сурреалистичката поезија се става акцент врз *изненадувачкоѿо*, па честите карактеризирања на ваквата поезија како *изненадувачка* го натерале Хлбина кон тоа неумесно да ги изедначи двете различни значења на еден ист збор. Ако во христијанската наука, зборот *чудо* ја означува самата натприродна појава, тогаш тој збор во поезијата служи за карактеризација на впечатокот (дејствува со изненадувачка импресија, тоа е небаре чудо). Потребата од слобода во уметничкото дело е саморазбирливо нешто"[45]... Суштината на овој спор, впрочем, лежи во различното сфаќање на сонот и на потсвеста како главни извори на надреалистичката поезија: Хлбина се претставил како религиозен спиритуалист, а Фабри како фројдист. Меѓутоа, и во критичарските кругови, биле присутни таквите паралели. Имено, Михал Хорват гледа допирни точки меѓу сурреализмот и Католичката модерна на тој начин што, според него: „во најблиска врска со сурреализмот на Фабри треба да се стават поетите, кои го присвоија називот *Каѿоличка модерна.* Тоа се Рудолф Дилонг и Павол Г. Хлбина, чиј заеднички развој и постојано црпење влијанија ни дозволуваат да зборуваме за нив заедно. Нивните поетски почетоци можат да се објаснат преку призмата на францускиот симболизам, кон кого се вратиле преминувајќи го актуелниот стадиум на словачката поезија. Двајцата почнуваат со спиритуализам, а завршуваат со анти-интелектуализам, со некаков обид за католички сурреализам. Тоа што двајцата се католички бискупи објаснува многу, иако тие нерадо го слушаат тој аргумент... Со сурреализмот ги зближува отпорот кон интелектуализмот, зад кого гледаат ѓаволско копито на атеизмот и на антипоетичноста"[46].

Освен стремежот кон т.н. *грчевиѿа убавина*, пак, во поезијата на Јан Рак (1915-1969) доминира и копнежот за враќање кон митолошко-

[44] P. G. Hlbina: *Surrealizmus mrtvy pred narodením*, Elán, 1935.

[45] Rudolf Fabry: *Surrealizmus a kresťanstvo*, Slovenské smery literárne a umelecké, 1934-1935.

[46] Michal Chorváth: *Dvadsať rokov slovenskej poézie*, Kritický mésíčník, 1938.

природните мотиви поврзани со смислата за иницијативност од ликовната уметност. Надреалистички колорит имаат неговите збирки: *Продадено е!* (Je vypredané, 1942), каде што е нагласена волјата за користење на влијанијата од француската поетска авангарда. Многу стихови од оваа збирка носат со себе и визионерски слики, кои претставуваат претчувство на крајот на војната; потоа *Во долината на сонцето* (V údolí slnka, 1946), *Не оставајте ги надежите* (Nezanechajte nádeje, 1946) и *Ветроот на крвта* (Vietor krvi, 1948), каде што веќе и се чувствува идеолошко-политичкиот притисок, кој ќе биде доминантен во натамошните негови дела. Самиот автор во една прилика се изјаснува: „Надреалистичката поезија е способна со максимална сликотворност и искреност да го истакне сето тоа, што човекот можел или сè уште може да го преживее или да го почувствува"[47]. Јан Рак ги превел на словачки јазик делата на француските „проколнати поети".

Со своите први три поетски книги, кон надреалистичкото движење се зачленил и Јулиус Ленко (1914-2000). Тој настојувал да ги освежи традиционалните народни мотиви со авангардна енергија. Негови најзначајни надреалистички дела се: *Во нас и надвор од нас* (V nás a mimo nás, 1941), кое содржи песни што реагираат на брзо променливата општествена ситуација, на засиленото фашистичко движење и на војната што се приближувала, потоа *Гребен на безнадежноста* (Pohorie beznádeje, 1946), *Безчувствителни звезди* (Hviezdy ukrutnice, 1947) и *Песна од спомените* (Spomienková báseň, 1948), каде што пред сè, изразува општочовечки чувства, но покрај актуелните општествени теми, со помош на мотивите од детството и на мајката допира и во поинтимните сфери. Како коментар кон првата поетска објава на Јулиус Ленко од 1941 година, Владимир Рејсел забележува: „И ние сме едни од тие, кои се трудат да ја видат реалноста. Не сме се плашеле, а и сега не се плашиме од неа. Не побегнавме во соништата и во другите светови, како што не обвинува критиката. Единствено нашиот поглед кон реалноста е поинаков од тој што беше досега присутен во поезијата. Сакавме да ја видиме целата вселена и целиот живот, во голема мера кондензирани во еден стих. Во поезијата го вклучувавме целиот човек, кој чувствува, кој гледа и кој е ослепен. Тие, кои се плашеа да го видат човекот, се оттргнуваа од нас и нè проколнуваа"[48]... Понатаму, на исто место, овој пат, под псевдонимот Вит Радошовски, Рејсел продолжува: „Без влијанието на надреализмот, во денешни услови, не може да се толкува ниту поезијата на Бениак, на Дилонг и на останатите, кои исто така подлегнаа на растревожениот навев на новата слободна сликовност... Кој сака да пишува за историјата на

[47] Ján Rak: *Pri vydaní mojej zbierky*, Poézia nového videnia, Bratislava, 1942.

[48] Vladimír Reisel: *Poézia nového videnia*, leták – príloha ku knihe J. Lenku *V nás a mimo nás*, Bratislava, 1941.

словачката поезија во следната декада, мора објективно да смета на креативниот придонес на поетите надреалисти и не треба да дозволи да се заплетка во сферата на критичарскиот блеф"[49]. Значајна е и полемиката меѓу Јулиус Ленко и Емил Б. Лукач околу „новата поезија" во списанието *Творба.* Таму најпрво Ленко изразил став дека „кога би пишувале како нашите претходници, сигурно за таквиот ангажман би ни се заблагодариле... Затоа повикуваме: Не онака како Сладкович, не онака како Хвиездослав, не онака како Разус! Потполно сме свесни за нашите задачи и знаеме што сакаме и кон што се стремиме[50]". Контрареакцијата следувала веднаш: „Се согласувам со Вас дека ни требаат нови предизвици, нови уметнички експерименти... Затоа никогаш не ги отфрлам новите стремежи и ќе се борам за нивното уметничко презентирање дотогаш, додека го сметам тоа за ужиточно. Каде е границата на таквиот ужиток?... Тоа што мене лично ми се допаѓа во Вашата поезија, како и кај некои автори блиски на Вас, е токму метафизичкиот спектакл во неа, како и тоа дека е адекватна со времето, т.е. најубаво ја изразува светската хаотична бура и процесите на распаѓањето. Но, знам и тоа дека, веднаш штом ќе заврши анархичната бура на ова време, ќе исчезне и таквата форма, школа, правец и ќе дојдат нови, позаконски облици[51]".

Кон крајот на триесеттите години, во генерациското движење на надреализмот влегува и Павел Бунчак (1915-2000). Критиката речиси природно го означува него за медитативен, рефлексивен лиричар. Првата своја збирка *Не згаснувај, запали го сонцето* (*Neusínaj zažni slnko,* 1941) ја издал во надреалистичката едиција *Скарабеус*[52], бидејќи токму кон надреализмот бил најмногу насочен неговиот поетски поглед кон светот. Вреди да се споменат уште и неговите поетски книги: *Со тебе и сам* (S tebou a sám, 1946), како и *Бегство и враќање* (Útek a návrat, 1947, издание со песни од почетниот творечки период). Сепак, заклучно со збирката *Забрането умирање* (Zomierať zakázané, 1948), Бунчак почнува да се оддалечува од творечкиот метод на словачкиот надреализам, меѓутоа го задржува неговиот творечки разлет и удобност, како и слободата на самата поетска појава. Очигледно е дека надреализмот преку директниот контакт со тогашнато бурливо општествено, но најпосле и со личните искуства на поетите, ја губел силата, па така Бунчак прилично систематски се свртува кон странската поезија, во прв ред кон чешката, полската и францускатa, но и кон лириката на Иван Краско и Лацо Новомески. Во неговата поезија е мошне фреквентен симболот *срце* како противтежа на

[49] Vít Radošovský (Vladimír Reiscl): *O excentrickom nadrealizme,* Poézia nového videnia, príloha ku knihe Júliusa Lenku: V nás a mimo nás, Bratislava, 1941.

[50] Július Lenko: *Polemika o novej poézii,* Tvorba, Bratislava, 1940-1941.

[51] E. B. Lukač: *Polemika o novej poézii – odpoveď redakcie,* Tvorba, Bratislava, 1940-41.

[52] *Алигатор* и *Скарабеус* биле најпрво едиции, кои подоцна прераснале во приватно книгоиздавателство на Михал Поважан (види: *Avantgarda 38,* Bratislava, 1969, str: 37).

разумот, при што токму срцето, најверојатно, со своето правилно отчукување, најмногу го евоцира факторот *време*. Бунчак, како еден од малкумината во надреалистичкото друштво, не изгубил ориентација во својата поезија, дури и кога жарот од надреализмот веќе догорел. Тој од него мудро го задржал и речиси во текот на целиот свој живот го присвоил разлетот на имагинативни претстави и жуборот од интензивните поетски слики. На словачки јазик ги превел песните на француските поети: Тристан Цара, Пол Елијар, Гијом Аполинер и Шарл Бодлер.

Јан Брезина (1917-1997), пак, успешно ги поделил своите уметнички активности меѓу поезијата и литерарната наука. Речиси целиот живот работел во Институтот за словачка литература при Академијата на науки во Братислава, а од 1970 до 1973 бил и негов директор. Во поезијата настојувал да воведе противречност меѓу богатиот внатрешен свет од спомени и опкружувачката реалност. Духовната напнатост, која ја создал со помош на таквата компарација, ја сместил првенствено во исклучително сложените поетски слики, меѓу кои како основен механизам превладувала метафората. Негови збирки од периодот на надреализмот се: *Никогаш нема да се сретнам* (Nikdy sa nestretnem, 1941), *Повик наместо спиење* (Volanie miesto spánku, 1945), *Ангел на мирот* (Anjel pokoja, 1946). И тој, исто така, се приклучил кон полемиката во списанието *Творба*: „Можеме да тврдиме дека привидната нелогичност во надреалистичката поезија не е случајна и дека иманентно е поврзана со целата структура на поезијата и на времето. Освен таа *неразбирливост*, на надреализмот му се припишува често и тоа дека се затвора во кули од слонова коска, т.е. дека не е во тек со времето. И таквото тврдење е невтемелено. Никогаш не е можно уметноста да се класифицира според тоа дали претставува фотографија на времето или не. Добрата уметност мора да гледа над струите, над движењата, мора да оди дури до корените на животот. А, никој не може да му припише на надреализмот дека не се стремел кон тоа. Повеќе се чини дека денешната хаотична бура и катаклизма на која сме сведоци не можел да ја потсмири подобро никаков друг правец, освен надреализмот со своите облици"[53]. За неговата поезија биле изречени и тврдења од типот дека внесува нов фактор во надреалистичкото творештво: интелектот. Јозеф Феликс во списанието *Елан*, во 1941 година пишува: „Интелектот кај него предизвикува впечаток дека, неговите стихови престануваат да бидат надреалистички текстови и се претвораат во песни. Можам да кажам дека целата поетска збирка на Брезина има своја драматичност, која не може да се најде во останатите надреалистички збирки... Тука се бара некакво цврсто тло за сигурноста, надвор од надреалистичкиот домен. А тоа е единствениот излез од

[53] Ján Brezina: *Ešte o modernej poézii*, Tvorba, Bratislava, 1941.

блудниот круг на надреалистичките импровизации: интелектот. На тој начин се вклучува во творењето целиот човек, а не само еден негов дел – потсвеста".

Понатаму, Штефан Жари (1918) во своите надреалистички дела: *Зодијак* (*Zvieratník,* 1941), *Стигматизираниот век* (Stigmatizovaný vek, 1944), *Печатот на полните амфори* (Pečať plných amfor, 1944, издадена во Рим), *Пајакот патник* (Pavúk pútnik, 1946), *Добар ден, господине Вилон* (Dobrý deň pán Villon, 1947), *Ветена земја* (Zasľúbená zem, 1947), *Музата ја оплолува Троја* (Múza oblieha Tróju, 1965) користел и мноштво авангардни постапки, експериментирал и „напаѓал" при формирањето на поетските слики. Сепак, неговото дебитантско дело *Срца на мозаикот* (Srdcia na mozaike, 1938) е повеќе обележано со црти од поетиката на чешкиот поетизам. Кај него е честа присутноста на трагичното чувство на животот, тесниот простор на лирскиот субјект, мотивот на смртта, на распаѓањето, на безнадежноста и на тагата. Затоа користел и стилизација од типот на проколнатите поети. На нападите од критиката, одговарал храбро: „Некои луѓе речиси забревтано се зафатија за мојата песна *Течен ловец* (Tekutý poľovník), објавена во зборникот на поезијата и на уметноста – *Сонот и стварноста* (Sen a skutočnosť)... Да, постои риба што лови, иако не го знаев тоа уште, кога ја пишував таа песна... Поетот и кога блада, може да тврди реални нешта, но дотогаш непознати, затскриени. На поетот му помага интуицијата при пишувањето, претставителноста, небаре како дел од видовитоста"[54]... За Жари е неспорен фактот дека „револуционерниот зафат на надреализмот во структурата на словачкиот стих (ослободување, асоцијација, метафоричност итн.) бил и останува за нашите прилики единствен и до сега нема слични на него. Новоста и поетичките влогови на другите наши литерарни движења ќе се бараат веројатно другаде"[55].

Во младиот век од животот кон надреалистичката струја се приклучил и Владимир Рејсел (1919), кој својата индивидуална креативност ја видел во општествените одредници и во влијанијата од европската авангарда. Пред сè, тој се сосредоточил врз лирско-рефлексивната и врз смисловната постапка кон прикажаниот свет, при што не ги губел од предвид ниту општествените страни на претставената тема. Првата негова поетска композиција насловена како *Пред лицето на сите* (Pred tvárou všetkých) е објавена во зборникот *Да и не* (1938). Негови надреалистички збирки се: *Ги гледам сите денови и ноки* (Vidím všetky dni a noci, 1939), *Непостоечки град* (Neskutočné mesto, 1943), *Огледало и зад огледалото* (Zrkadlo a za zrkadlom, 1945), *Темната Венуша* (Temná Venuša, стиховите ги напишал во периодот од 1943-1944, а ги издал во 1967 година).

---

[54] Štefan žarý: *Licentia poetica*, Poézia nového vidcnia, Bratislava, 1941.

[55] Štefan žarý: *K prameňom*, vo *Slovenské pohľady*, č. 4, 1971.

Критичарот Михал Поважан по повод неговото поетско дело, истакнал: „Песните на Владимир Рејсел како цвет со свет си личат со поезијата на Артур Рембо и на Пол Елијар. Тоа би го нарекле сличност на поетски природи“[56]. Некогаш, стихот на Рејсел изгледа како далечен одглас на познатата сентиментално-еротска поезија, но тоа не се само стихови на кревка и на нежна лирика, туку зад нив се преплетуваат поетски слики, полни со силни и магични метафори. Во позадина на таквите поетски слики е најчесто ликот на жената, жената во текот на најразновидните промени, во делот од секундите. Метафорите, сликите, компарациите, лирските белешки и повици, реченици̂те и деловите од нив, во случајот на Рејсел претставуваат документ за новиот лиризам во словачката поезија. И самиот Рејсел се изјаснува за принципите на таквата поетика: „Ако под надреализам се подразбира одредена техника на стихот, тогаш не е можно да се зборува за ликвидација на словачкиот надреализам... Но, ако под реализам се подразбира некаква мисловна исполнетост, или попрецизно – семантика на поезијата, тогаш може кој било да каже дека надреализмот е ликвидиран[57]“... Во неговите политематски и полисемантички поетски остварувања со претежно носталгична и тажна атмосфера превладуваат еротските мотиви, мотивот на смртта, на детството, на сонот, на егзотиката и на космосот.

Заклучно, значи, надреализмот би требало да го сметаме за еден од најзначајните литерарни и уметнички движења во дваесеттиот век, затоа што го променил интелектуалниот карактер на нашето време, а неговото наследство можеби и понатаму ќе го обликува начинот, според кој ќе го формираме сопствениот поглед кон светот и својата улога во него. Дури и кога надреалистичкото кредо целосно би исчезнало, имагинацијата, се чини, повторно ќе се огласи и ќе оплоди дела со изнанадувачка сила. Впрочем, и во нашиот случај, надреализмот кој пропагираше автоматизација на поетските шок-слики, отворена креативност на духот ослободен од контролата на разумот и пловидба во сферата на имагинативното, на изненадувачкото, на необичен начин и индиректно, преку примерот на словачките и на македонските поетски творби, ја потврдува својата ексклузивност, провокативност и секако неприкосновена универзалност.

---

[56] Michal Považan: *Cesta za novou lyrikou*, Bratislava, 1939.

[57] Vladimír Reisel: *O situácii avantgardnej poézie*, Pravda, Bratislava, 1945.

Јасмина Мојсиева-Гушева

СВЕТОТ КАКО ДОМ

Да се чувствуваш во светот како дома,
можеш само доколку работиш.
Berthold Auerbach

Функционирањето на светот како дом може да се оствари преку неговото напуштање. Пред да се обвиниме себеси за тој чин како една од потребните акции за да се присвои светот, би требало да се запрашаме што воопшто значи домот. Тоа не е само местото каде што се живее, средината што ти нуди сигурност и среќа, куќата во која го наоѓаш своето засолниште, туку е и највредното нешто во кое имаш доверба, од каде што водиш потекло, со кое се идентификуваш. Домот е дел од тебе и затоа одделувањето од него е болно, а невраќањето дома рамно на самоуништување. Затоа, последното нешто што ќе го стори човек е да го напушти својот дом засекогаш.

Некогаш луѓето, поради различни причини, се принудени да го сторат тоа. Тогаш, единственото нешто што им преостанува е да се соочат со фактот за загубата на старото огниште и да тргнат во потрага по нов дом, некаде далеку во туѓиот свет. За тоа какви се нивните искуства во однос на можноста на прифаќањето на светот како дом, ќе стане збор во нашето понатамошно излагање преку два автореференцијални романи од македонската и српската културна средина. Преку исказите, размислите и чувствата на нивните ликови ќе го проследиме нагласениот песимизам во однос на новото вдомување, присутен во српскиот роман, како и актуализмот на постмодерното време во кое се покажува оправдана променливата адаптибилност на македонската авторка.

Ликовите од романот „Првиот снег" на српската писателка Снежана Букал го напуштаат домот поради исклучително непријатните приватни премрежја (Надежда тагувајќи по неостварената љубов, Милан во потрага по себеси), но и поради глобалните драматични социоисториски случувања на Балканот денес, што оставаат длабоки траги во индивидуалните судбини на неговите жители. Повеќето од нејзините ликови се емигранти

(Нихада, Игор, Ана, Мирољуб, Драган...) кои поради воените случувања во поранешна Југославија, се принудени да ја напуштат својата земја. Отпрвин тој чин го доживуваат како ново откровение-спасение од злата судбина што ги снашла. Но, подоцна кога стануваат свесни дека неповратно го изгубиле стариот дом, дека остануваат засекогаш заробени во новата средина, без соодветен третман и статус, невдомени во својот дом, целата состојба добива поинаква визура.

„Нема веќе родни градови за нас. Нема веќе средиште ниту сосредоточување. Ништо веќе нема. Освен мирисот на илјадници од нас кои како полудени лебдиме по светот" (Букал 2001, 51).

Тие се постојано изложени на болните испитувања на сопствениот идентитет и на поделената егзистенција помеѓу тука и таму, некогаш и сега. Единствено опседнати од сопствените сеќавања што извираат преку деталите од слајдовите снимени некогаш во татковината.

„Ќе ги гледа – Надежда – додека сѐ не научи наизуст, опседната од приказните кои извираат од пределите и лицата. Некои ќе ги сака повеќе, некои помалку, но сите ќе ѝ значат безгранично многу" (Букал 2001, 86).

Опасноста од сопственото отуѓување и распаѓање повторно им се заканува на јунаците од романот на Букал, овој пат поради дискрепанцата помеѓу сопствените потреби и неможноста за нивно остварување. Ако отуѓениот живот и општествената ерозивна аномија во која западнала нивната татковина (дом), за повеќето од нив беше причина за напуштање на огништето, тие не си помогнале себеси многу, бидејќи овде сега повторно се среќаваат со истиот проблем. Неспособни да се прилагодат на новите услови на живот, запаѓаат во една исто толку сурова и болна состојба како физичката загрозеност. Разликите помеѓу доживеаните ментални слики и новите искуства, животот таму и овде, својот и туѓиот менталитет, за нив се непремостливи граници. Тие како да не знаат дека кризата на идентитетот секогаш е поврзана со сопствената затвореност за Непознатото, Туѓото, Другото.

Сосема поинаку, во романот – првенец „Скриена камера", на македонската поетеса Лидија Димковска се приоѓа на проблемот на Другиот како конститутивен елемент на идентитетот, преку еден оптимистички ориентиран поглед, во кој границите го губат својот разделувачки карактер. Авторката размислува во духот на толкувањата на лево ориентираниот германски политичар Оскар Лафонтен и неговите сфаќања дека границите при преносот од околината во главите на луѓето можат да го загубат својот разделувачки карактер и да станат поттик за создавање нови идентитети. Кога сопствените граници ќе се постават во однос на некои други граници, не доаѓа секогаш до конфронтации. Доколку постои добра волја, тие можат да се надминат преку збогатувања на различните идентитети (Стојковиќ 2002, 22). Денес сме соочени со редефинирање на поимот на идентитетот во насока на прифаќање на Другоста, на импли-

цитната дијалогичност, на интенционалната инклузивност, на инклинацијата кон мултиплицираноста.

Оваа насока ја пропагираат сите цивилизирани општества, бидејќи се сигурни дека ваквото сфаќање лежи во основата на човечката природа која секогаш тежнее за промени, интеракции и предизвици[1]. Истото го потврдува одамна изречената алузија на Блез Паскал на една Монтенова реченица:

„Единствено навиките влијаат секој од нас да е задоволен од местото каде што природата го всадила... Ништо на човекот не му е така неподносливо, како да остане во состојба на потполно мирување: без страсти, без работа, без забава, без напор. Ќе ја почувствуваш тогаш својата ништожност, својата осаменост, својата неспособност, својата зависност, својата немоќ, својата празнина. Одеднаш од неговата душа ќе избувне досадата, тагата, незадоволството, гневот и лутината..." (Паскал 1965, 65).

Оваа сентенца сфатена во денешни услови и протолкувана со современ јазик го открива длабокиот човечки порив за константно менување и доградба на сопствениот идентитет преку отворен дијалог со различното. Ваквиот пристап му овозможува на постмодерниот човек огромна широчина, експанзија на можностите, досетлива етеричност, контролирана самосвест што го доближува буквално до статусот на мал бог. Неговото творечко кредо гласи: „Смрт на постојаноста и едноличноста, отвореност за промените и разликите". Во ваквата животна бразда никнува чудната сорта на слободни личности каква што е Лила од романот на Димовска, способни да се вдомат во различни услови. Ним не им пречат преселбите, странствувањата, туѓите погледи. Нивната теориска платформа за домот што доследно ја следат е преземена од романскиот писател – емигрант Сорин Александреску. Таа гласи:

„Дома веќе не постои, или постои на повеќе места..." (Димковска 2004, 195).

Самата авторка (Лила) го прифаќа фактот дека домот го чувствувала само таму каде што не си го поставувала прашањето дали и каде е дома. Го чувствувала својот идентитет само кога не знаела за друга алтернатива. А сега кога го почувствувала благодетот на странствувањето, на константните патувања и престојувања исполнети со откривања нови перспективи, на номадските преселби што ѝ носат различни познанства и искуства, како да се изгубила себе си во лавиринтот од дома до таму, па онаму по крстопатот и престанала да го поставува прашањето за вистинскиот дом. Сега зборува само за варијанти на домот секаде каде што ќе престојува и живее, забележувајќи ги при тоа промените на сопствениот

[1] Туѓината е предизвик бидејќи е нешто непознато по кое de facto се копнее.

идентитет што настануваат при секојдневните средби со Другите. Секако, за ваквите согледби ѝ помогнал „експериментот" организиран од една западноевропска фондација што означувал престој во заеднички стан во Виена, на повеќе млади уметници од „неразвиените" земји со соодветни задачи. Нивниот заеднички живот (на фотографката од Албанија, писателката од Македонија и музичарот од Пакистан) и сплотеност во една душа ги надраснал сите стереотипи и клишеа за националната нетрпеливост и спротивставување на различните менталитети. Поаѓајќи од заедничките уметнички склоности, тие ги пронаоѓаат сличностите меѓу себе. Ваквите доближувања им помагаат да развијат топла пријателска атмосфера полна со меѓусебно разбирање. Не попусто се вели дека за да го разбереш човекот треба да го имаш во себе, да бидеш самиот тој. Или, како што размислува современиот германски социолог Крапман, потребни се: емпатијата (способноста за интеракција од перспектива на партнерот); амбигвитетната толеранција (свесност дека очекувањата ќе бидат делумно задоволени) и комуникативната компетенција (барањата да се поставуваат врз основа на очекувањата на другите) (Стојковиќ 2002, 17). Тоа воедно се и предиспозициите за правилен развој на идентитетот, кој според современите согледби се оформува во релација со Другите.

Ваквите „нови" сфаќања не го негираат идентитетот, туку само сакаат да ја воведат можноста за негова конструкција и регулација која ќе помогне во развивањето на среќни индивидуи. Сосема јасно е дека без него човекот се чувствува отуѓено, отфрлено, изгубено и затоа постојано се труди да го пронајде и да го зачува сопственото Јас. За пронаоѓањето себеси исто така значајна улога има творењето, создавањето свој свет во кого се чувствуваме среќни. Тоа ќе ги ублажи нашите стравови од исчезнувањето, ќе ја разбуди јасната самосвест која е неминовно поврзана со сеќавањето. Целосното освестување е пропорционално со сеќавањето. Само во полната свест во која со најголема интензивност се вплетуваат сите доживувања од минатото и сегашноста се наоѓа место за имагинацијата која е услов за уметничко (филозофско) дејствување. Само со уметноста (работата) може да се спаси човекот од ништожноста, од заборавот. Затоа, важно е да се има однос кон минатото кое е дел од нас, од нашата автентичност, од нашата вистина. Општо познато е дека оној кој има желба да ја дознава вистината мора да се сеќава на своето минато. Минатото на Лила е богато и разнородно исто како и нејзиниот идентитет. Поаѓајќи од сфаќањата на Џудит Батлер (Батлер 2002,53) за идентитетот, ќе речеме дека него го сочинуваат различните практики со кои Лила се среќавала низ своите патешествија, бројните дискурси кои минувале низ нејзините мисли, печатот што го оставиле институциите врз неа, дифузните точки на нејзиното потекло. Идентитетот на Лила е хибриден како и нејзините сеќавања кои не се поврзани со едно место и со еден тип искуство. Нејзиното либидо се покажува способно да ги надмине простор-

ните ограничувања. За неа домот не е местото каде што живеела, туку каде што се открива себеси, каде што ги пронаоѓа луѓето што ги сака. Нејзиниот живот е во светот на кој му припаѓа. Затоа нејзиниот дом може да биде целиот свет.

Со својот хибриден идентитет таа е олицетворение на постмодерниот човек во кој живее гласот на Другиот. Нејзината отвореност и свртеност кон плурализмот ја избавуваат од чувството на изгубеност и несигурност. Таа не е растргната помеѓу своите бројни променливи опружувања, бидејќи и самата е динамична личност. Ниту пак има причина за тага зашто каде и да е секогаш може да биде своја, а тоа според Кјеркегор, е главен услов да не се очајува.

За разлика од неа, современите јунаци на Букал константно се изложени на непомирливите противречности што ги прават несигурни и субверзивно ги поткопуваат. Нивна несреќа е што се преполни со статично мртвило кое не им дозволува прилагодување кон новите услови. Тие се изедначуваат со умереноста, монотонијата, ограниченоста која ги оневозможува да го интегрираат сопствениот идентитет во различните средини. Затоа тие се невдомени во домот.

Литература

1. **Батлер, Џудит**. *Проблеми со родот*, Скопје: Euro Balkan. 2002.
2. **Блез, Паскал**. *Мисли*, Београд: Култура. 1965.
3. **Bukal, Snezana**. *Prvi sneg*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa. 2001.
4. **Димковска, Лидија**. *Скриена камера*, Скопје: Магор. 2004.
5. **Стојковиќ, Бранимир**. *Идентитетот како детерминанта на културните права*, во Културен идентитет-разлика во себе, Скопје: Темплум. 2002.

Африм А. Рецепи

ЕСТЕТСКАТА ВИСТИНА

(врз примери на македонскиот и албанскиот роман)

Книжевното дело е креација на јазикот. Преку јазикот егзистентот автор го создава естетскиот објект. Толкувањето и интерпретацијата на јазичното уметничко дело (В. Кајзер), можно е единствено преку јазикот. Секоја тенденција значи објава на јазикот, објава на јазичната реалност. Јазикот не може а да не биде свој предмет, не може а да не знае што поставува во реалноста, не може а да не знае дека станува збор за него. Значи јазикот се втемелува во себе, се втемелува и знае и за тоа што му останува недостапно, го втемелува и тоа што не постои, што ќе го твори, што ќе го пушти во постоење. За јазикот нема непостоење. „Јазикот е куќа на битието", вели Мартин Хајдегер. Јазикот е неразделен од битието, суштината. Светот (битието – онтолошки, знакот – семиолошки) постои само така како што постои во јазикот, надвор од јазикот светот како и да не постои. „И господ мора да проговори за да биде нешто а не ништо"[1] одредува Хајдегер, и се прашува Зошто нешто, а не ништо? Одговорот би бил: бидејќи јазикот е нешто, бидејќи недостатокот на јазикот е нешто. Гадамер појаснува, дека „јазикот е медиум во кој и преку кој некој има 'свет', создава отворено место за постоење преку разоткривање на битието"[2]. Јазикот е свет, видик – одредува Лудвиг Витгенштајн. Светот на веројатноста односно можниот свет, творен како мимезис, е целина т.е естетска пропорционалност на формата и содржината. Одредуваме форма и содржина како унитарни во нивното естетско битисување. Не само „чисто сетилна перцепција" (Кант), ами и разбирање. Во една слика на Пикасо, не ја гледаме копијата на објективната стварност - петелот, ами фигурата петел, естетската тајна и есенцијалното – гротескниот глас на петелот. Како што појасни Хајдегер, „грчкиот храм создава" отворен

---

[1] Radman Kordič, Jazične igre, Beograd, 2003 стр. 191.

[2] Херменевтика и поетика, прир. Катица Ќулавкова, Скопје, 2004 стр. 209.

постоечки простор, така што некој може да се постави во светлината на тоа просветлување. Лексемата просветлување значи себеразбирање. Лексемата себеразбирање значи дека стануваме свесни за вистината. Убавината е вистина. Убавината е форма на вистината. Естетскиот објект е создавачко зачувување на вистината. Естетскиот објект е во потрага по вистината. Естетската вистина е вистинската вистина. Се разбира, не просудуваме единствено од естетското убедување на Хајдегер, кој делумно потфрлува при анализата на поезијата на Хелдерлин, бидејќи средбата со естетскиот објект не е само средба со одредена вистина, ами и доживување. Да се долови естетската вистина – гестот во естетскиот објект „Мислителот" на Роден, потребна е пропорција на емоционалната интелегенција и рациото.

Идеалистичката естетика на Хегел, вистината ја издигнува во трансценденција, во светот на апсолутниот дух[3]. Убавината и вистината за Хегел, не се само идентични, туку тој, за највисока инстанца што допрва ја конституира убавината, ја разбира вистината.

Многу провокативна е онтолошката одредница на Мартин Хајдегер за естетската вистина. Од извонредна важност за онтолошката естетика на Хајдегер е да се одреди „суштината на уметноста" како суштина која ја обзнанува вистината, односно „суштината на уметноста е самопоставување на вистината во делото"[4], кое не е субјективно, ами објективно збитнување, објективизирана вистина (Гадамер). Во сликата „Цокули" на Ван Гог, Хајдегер ги открива категориите Земја и Свет. Во предниот план на сликата цокулите се земјата, односно материјалот, кожата, ѓонот, врвците. Задниот план на сликата е Светот во кој цокулите се претворуваат во фигура симбол. Преминот од Земја во Свет, од Хаос во Космос, ја поставува вистината во сликата.

И Гадамер и Адорно се убедени дека во уметноста се дознава вистината, односно уметноста има спознавачка функција. Гадамер одредува, „Уметноста е спознавање и искуството на уметничкото дело обезбедува удел во тоа спознавање"[5].

Кате Хамбургер смета „дека процесот на фикционализирањето на секоја историска граѓа на одреден историски роман, го чини неисторски". Вистината за неа не може да биде естетска категорија, сè додека не се одреди како естетска вистина. Таа има право кога одредува, „дека естетската убедливост на одреден историски роман, делумно е независна од неговата историска веродостојност".[6]

---

[3] G. V. F. Hegel, Estetika, Beograd, 1975 стр. 94.

[4] Георги Старделов, Искушенијата на естетичкиот ум, Скопје, 2003, стр. 372.

[5] Kate Hamburger, Istina i estetska istine, Sarajevo, 1082 стр. 88.

[6] Dejan Ajdaćič, Istina i fikcija u istoriskom romanu, 2005 стр. 2

Во сликата на Ван Гог, битнува вистината. Битието по себе не се отвора само како битие за нас, како што милува да каже Хајдегер, ами и како битие во нас. Сликата „Цокули“ на Ван Гог, следејќи го деконструктивистот Жак Дерида, е демонстрација на плурална интерпретација на естетскиот објект. Толкувачката парадигма би била „селски цокули“ (Хајдегер) и „градски цокули“ (Шапиро). Делото не се состои единствено од еден предмет, од еден и единствен начин на постоење, туку од повеќе предмети, од различни начини на постоење, кои преку актот на рецепцијата се создаваат. Не ја рецептираме во Сикстинската Мадона, единствено вистината во смисла на католичкото верување на Мајката божја, ами и внатрешната, општата вистина, возвишената слика на женската чистота.

Романот како динамичен литерарен жанр е креација на јазикот. Јазикот е свет. Јазикот на романот е свет на веројатноста, односно можен свет. Можните светови на романите „Лавот од Али“ на Стојан Христов или „Али Паша“ од Сабри Годо има слична структура. Од позиција на сезнаен и сеприсутен раскажувач, се раскажува колизијата на идеолошките, воените, духовните интереси. Длабинските актантски функции на сојузници и опоненти се изградуваат преку ролјите: херои, проповедници, издајници, пријатели и др. Наративно-дискурзивната фигура Али Паша е дел од исказната целина на одредениот роман. Фигурата не може да опстои во некој друг свет, туку функционира во одредена значенска целина, во естетска сфера во која поново се раскажува. Али Паша не е фактивна ами фиктивна личност, личност во „естетска димензија“ (Маркусе). „Вистината на уметноста не е во содржината, не е и во формата, ами во содржината која настанала форма, во естетската форма“[7]. И во двата романи Али Паша е фигура која опстојува во неговата постоечка вистина и стварност, во естетска димензија. Неговата фигура е постојана и различна од другата, историската.

Преку јазикот битието (знакот) се отвора и се става во она отворено т.е. битието по себе се отвора како битие за нас и во нас. Фигурата Али Паша со класемите: мизерен, строг, бунтовник и др. во двата романи ја перцепираме како трагична (кај Христов „во Истанбул на главата на Али пишуваше Али Паша беше главата“, кај Годо „распарченото тело, телото во Јанина главата во Истанбул, кај Кадаре, „Неговата глава тргна накај Азија, неговото тело остана во Европа, размислуваше тој... Али Паша имал два гроба. Два гроба повторуваше во себе, и во тој миг му се пристори дека целото негово битие извика: да бидам во еден гроб... Некаде се слушнаа гласови... мене дај ми ја

[7] Herbert Markuse, Estetska dimenzija, Zagreb, 1971 стр. 248.

главата... ти земи го телото... не, не... беа Европа и Азија кои се скараа за некого") и како возвишена. Страшно возвишено ја перцепираме фигурата на Али Паша во романот „Големите пашалуци" на Исмаил Кадаре. Во конструкцијата страшно / возвишено (а таква фигура е Али Паша во романот ГП), се манифестира апсурдот. Во романот ГП, Али Паша е гротескна фигура. Гротескниот лик дејствува по автоматизам, по однапред поставени правила, без способност да се процени ситуацијата, воден единствено од личното чуство за правичност, хуманизам и сл. Личните чувства го преобразуваат Али Паша во гротескен лик.

Али Паша во естетската димензија е друг од Али Паша во историската димензија. Тој не е фактивната фигура ами фигура во која се крие општата вистина на една индивидуа, фиктивна фигура. Функцијата на литературата е фикцијата да ја прави вистинита. Естетската вистина на одредените романи функционира по своја логика, преку естетските закони. Естетската вистина плурално се рецептира. Литературата има неколку функции, првичната нејзина функција е естетската. Жерар Женет дефинира, „Уметничкото дело е артефакт со естетска функција".[8]

[8] Жерар Женет, Уметничко дело – иманентност и трансцендентност, Нови Сад, 1996, стр. 8.

Намиша Субиошо

УЛИЦА, ШАНК, ПОСТЕЛА ВО ПРОЗАТА НА ИСАКОВСКИ И ЧАТЕР

Урбанистичката тематика што се појавува во прозата на младиот македонски автор Игор Исаковски (1970) и две години од него постариот словенечки автор Душан Чатер на некој начин се поврзува со т.н. битничка проза, особено прозата на Чарлс Буковски. Но, не би можеле да зборуваме за некои директни односно конкретни влијанија, се работи повеќе за инспирациско црпење, можеби дури и само за „опсесија" со слични тематики. Игор Исаковски и Душан Чатер во своите текстови[1] најчесто се занимаваат со урбани хронотопи, па би можеле да кажеме дека за нивната проза е карактеристична „поетиката на улицата". Текстовите на Чатер ги карактеризира голема доза на иронија и хумор, додека текстовите на Исаковски се посуптилни, дури меланхолички обоени. Улицата, шанкот и постелата се чести и сугестивни елементи, тесно поврзани со флуидот на приказните и со конструирањето на психолошките профили на ликовите. Во прилогов ќе талкаме со јунаците од текстовите на Исаковски и Чатер по улицата, од шанкот до постелата.

Улица

Елементот „улица" во прозата на Исаковски и Чатер би можеле да го анализираме од (најмалку) три аспекта:

- како излегување на улица од некој интимен интериер (дом, соба);
- како враќање во интимниот простор;
- но пред сè како простор за движење.

Ликовите на Исаковски и на Чатер речиси секогаш излегуваат на улицата со очекување, со возбуда, со желба и со уверение дека ќе им се

---

[1] Игор Исаковски (збирките: „Експлозии, трудна месечина, срупции…", 1993, „Песочен часовник", 2002, романот „Пливање во прашина", 2005) и Душан Чатер (збирките: „Flash royal", 1994, „Resnični umori", 1997; романите: „Imitacija", 1996, „Patosi", 1999, „Ata je spet pijan", 2002).

случи нешто убаво, нешто што барем ќе сугерира дека нивниот живот има некоја смисла, дека се дел од некое општество – дека не се сами на светот (иако најчесто се чувствуваат токму така), или, пак, тие едноставно тргнуваат во потрага по уживање. Главниот лик во романот на Чатер „Ata je spet pijan" (Татко е пак пијан) на улиците ги бара „своите познаници, мило кажано пијаници": (стр. 46): „Izstopil sem v centru. Hodil sem po ulicah starega mestnega jedra in se razgledoval po vrtovih, če bi slučajno naletel na koga od znancev, milo rečeno, pijancev." Главниот лик во романот „Пливање во прашина" на Исаковски излегува на улицата со очекување, со желба за контакт (стр. 34): „Излегов на улицата. Беше жешко, но имаше луѓе.", или (стр. 52): „Скршнав во првата улица десно и се искачив по угорнината. Нешто ми велеше дека во првата кафеана ќе се случи нешто убаво."

Враќањата по улицата дома, односно кон некој затворен, интимен простор (просторот каде што чувството за осаменост е најсилно) најчесто се полни со разочарување, ликовите се пијани, болни од алкохол, на пример кај Чатер во „Ata je spet pijan" (стр. 19-20): „Včeraj sem se ob petih in še nekaj zjutraj na smrt pijan vlekel po neskončni Šmartinski[2]. Noge so me še nekako nosile, tako je pač že od nekdaj, glava pa je bila utrujena, zmedena in še kaj."; или во истиот текст (стр. 104): „In na ulici? nič. Jeba. Noge so me bolele, vest me je pekla, želodec se je obračal v nasprotno, nepravo smer. Jaz pa sem kljub vsemu ubral pravo smer.". Кај Исаковски „пијаните враќања" понекогаш служат и како извор на инспирација на ликот (ако ликот е писател, што кај Исаковски како и кај Чатер не е толку ретка појава), на пример во „Песочен часовник" (стр. 97): „Тие пијани враќања дома беа извор на поголемиот дел од неговата инспирација, и си мрмореше во брадата пцуејќи го студот и светот и себеси.".

Улицата значи и движење, некој вид патување и на некои места се поврзува со елементот пат – што кај ликовите се покажува како лек за немир, особено во прозата на Исаковски, на пример, во расказот „Смртта на лисицата" главниот јунак вели (стр. 35): „...ќе беше добро да отидевме. Ми треба малку **пат**.", додека во романот „Пливање во прашина" патот е всушност оска на целата приказна, што ни потврдува и мотото, односно цитатот на Живко Чинго: „Кога сум на пат, јас знам дека живеам.". Немирот што (многу често) ги карактеризира ликовите на Исаковски се покажува и во расказот „Таа и времето: сликата и фотографијата" (стр. 178): „Патиштата се размножија како влажни траги по асфалтот, патуваше како немирен ветер и ниедно место не го прибираше."

Освен тоа, улицата е оној простор каде што субјектот може да се исклучи од светот, од реалноста, да остане сам со себе, да се изгуби како во чудесен лавиринт. Главниот лик во романот на Чатер „Ata je spet pijan" посакува да се сокрие од проблемите, посакува тотално да се изгуби (str.

---

[2] Шмартинска е една од најдолгите улици во Љубљана.

45): „*Izgubiti se, kako se to lepo sliši. Tako lepo, da bi se človek kar izgubil. Namenoma. Za vedno.*“ Слично сака да се изгуби и главниот лик во расказот „Малајка“ на Исаковски, но тој во придружба на убавата девојка (стр. 131): „Преку мостот, онаму каде што никогаш не сум бил, онаму каде што никој не ме познава, за да се загубам во преплетот на вековите, во мрежата на улиците да пронајдам малку мир за немирната душа, со една прекрасна девојка што ме држи под рака а ѕидовите околу нас крцкаат од студот на длабоката ноќ.“

Шанк

Сличната ескапистичка желба „да се изгубам“ ја наоѓаме и во самата смисла на „алкохолизирање“, како што ни ја објаснуваат ликовите во прозата на Исаковски и на Чатер, на пример, кај Чатер во текстот „Ata je spet pijan“ (стр. 46-47): „Takole sem se ubadal sam s sabo in svojim življenjem, ko sem se premetaval iz ulice v ulico, z eno samo željo v svojih že dokaj skisanih možganih. Napiti se ga. Najti nekoga ali pač nekaj in se napiti. Ne vem, zakaj sem si tega tako želel. Včasih me pač pograbi neizmerna želja. Ne želim si ne drog ne ne vem česa, samo pijače. Neka čudna želja je to, jebiga. Je pa močna. V bistvu je tako, da me tu in ta popade in takrat si zaželim, da bi šel na dopust, ja, prav na dopust, v prvi lokal, na katerega bi nabasal, se zasidral tam za tistim šankom in bi samo pil in gledal ljudi.“ Се работи, всушност, за некаква (логички) необјаснива, но многу силна желба која понекогаш и се доближува дури до самата смисла на постоењето, на пример, во романот „Ata je spet pijan“ главниот лик зборува за алкохолизирањето како за единствената смисла за неговото патување во Чешка, како ескапизмот, бидејќи неговата реалност во оној момент станала неподнослива (стр. 156): „Enkrat proti večeru smo se končno spravili na vlak proti Češki, najprej malce popadali po stolih in zadremali, potem pa sva jo jaz in Dostojevski spet mahnila za šank in nadaljevala z, kako bi rekel, najinim namenom potovanja nasploh.“.

Во збирката „Resnični umori“ (Вистинските убиства), расказот „Beseda ni konj, ejga!“ ѝ е посветен на посталкохолната депресија, кога двата лика решаваат дека ќе престанат со пиењето, но во „трезна состојба“ можат да издржат само едно попладне, бидејќи од таквата перспектива светот им изгледа многу здодевен, дури и неподнослив (стр. 63): „Dolgčas se je oglašal“.

Јунаците во прозата на Исаковски доаѓаат до слични заклучоци. Во текстот „Пливање во прашина“ главниот лик вели (стр. 50): „Порачав вотка. Немаше ништо попаметно да се стори.“, додека во расказот „Смртта на лисицата“ (стр. 49): „Бевме како бегалци: никој не сакаше да замине од кафеаната, иако беше повеќе од јасно дека ноќта би била најверојатно подобра на кое било друго место.“

Шанкот е најчесто место на социализација, на дружење. Јунаците на Чатер кај шанкот најчесто се дружат исклучиво со машки пријатели, на пример во текстот „Ata je spet pijan" (стр. 11): „Vstopila sva v klub in se postavila ob **šank**. Ignacio Manuel Altamirano je takoj naročil pivo, jaz pa tudi. Zvedavo sva se ozirala naokoli, pa čeprav sva za tem **šankom** stala skoraj vsak večer že dolgih šest mesecev. Poznala sva skoraj vsakega posameznika, oni pa naju, ampak si tega nismo nikoli pokazali."; или во истиот текст (стр. 31): „Jurčeta in Dostojevskega sem našel v Ortiču za **šankom**. Jurče je bil že prijetno nadelan in je bentil nekaj čez vreme, pa tudi ženske so ga po stari navadi spravljale ob živce. Jurče je rad govoril o sebi. Tokrat mi je postregel s pravo štorijo, ki jo je imel z neko svojo priležnico, jaz pa sem ga dokaj zavzeto poslušal."; и уште (стр. 34): „Je pa naš Dostojevski daleč od idiota, takšnega ali drugačnega. Spoznal sem ga že pred leti, ko sem bil na neki privat zabavi v takratnem B-51, v bunkerju po domače. In z Dostojevskim sva se postavila za **šank** in naročila, pazi! Devetindevetdeset bambusov. Ne spomnim se, pa niti on, kaj se je dogajalo potem."

И во романот „Имитација" на Чатер шанкот во целскиот клуб „Kljub" е едно од централните места на приказната: таму се сретнуваат сите ликови. Во романот „Патоси" „централниот шанк на приказната" се наоѓа во едно мало гратче наречено Тублис, а на шанкот работи Шефе, којшто на секоја нарачка реагира со егзистенцијалната реченица: „Нема смисла шефе". Јунаците во прозата на Чатер најчесто уживаат во дружењата на шанкот, разговорите на шанкот се динамични, интересни, смешни, илузијата за вистинските пријателства (и припадноста на субјектот кон некој колектив) е најсилна токму во ваквите дружења, што секако кулминира во уште поголем контраст помеѓу илузијата и реалноста.

Од друга страна, машките јунаци на Исаковски кај шанкот често се обидуваат да воспостават комуникација со девојки, но најчесто се работи за неуспешна, понекогаш воопшто невербална комуникација: на пример во „Пливање во прашина" (стр. 7): „Таа застана од другата страна на шанкот, седна на едно столче. (...) Ја понудив со цигара. Мрзеливо запали и си помина со прстите низ косата. Се гледавме низ чадот. Свиреше фина музика. Можевме да разговараме. Не разговаравме. Можевме да пиеме заедно и да се обидеме да бидеме среќни. Молчевме."; или во истиот текст (стр. 24): „Во дискотеката беше топло и подот беше лизгав од испарувањата на истурените пијалоци. Стоев кај шанкот и пиев вотка без мраз. Таа стоеше до подиумот и се смешкаше." Драматична невербална комуникација (со одлична илустрација на психолошката состојба на главниот лик) е присутна во расказот „Свечено жолто" (од збирката „Песочен часовник", стр. 118): „Таа сака да го гризне моето уво, по којзнае кој пат ноќва и со слободната рака ја сместувам на подот од барот. Седи таму, со раширени нозе и глупав поглед на простото лице. Кој не би се насмеал во таква ситуација?"

Кај ликовите на Исаковски, како што вели Андоновски[3], се работи за неспособност за говор или *вербална апстиненција,* и тоа е она што ги фрла јунаците на Исаковски во несреќа, тука се распаѓаат дијалозите, тука се разлабавува илузијата за неосамеността – за припадноста кон некоја толпа... Оттука и карактеристичната меланхолија, додека кај Чатер се среќаваме со (понекогаш црн) хумор, иронија, понекогаш и сарказам ...

Но и алкохолот може да послужи како творечка инспирација на ликовите (ако се тие писатели, поети), на пример Исаковски во расказот „Песочен часовник" пишува (97): „Тие пијани враќања дома беа извор на поголемиот дел од неговата инспирација.", додека Чатер, освен тоа што во расказот „Mirno glavo, mirno kri" (од збирката „Resnični umori", стр. 36-37) опишува интересен фантастичен настан кога на главниот лик му прозборува лицето од илустрацијата на шишето од виски: „In bilo je res lepo. Fičnikov je bilo še več kot sem najprej mislil, stvari so tekle same po sebi. In za nameček mi je še tisti s steklenice tam nekje pri petem, šestem kozarčku, dejal: „Dragi Dušan! Gospod Daniels ti želi: mirno glavo, mirno kri!", во истата збирка на крајот од книгата ексклузивно му се заблагодарува на господинот Џек Даниелс, пишувајќи дека му ја должи сета и единствена благодарност за оваа книга!

Постела

Постелата во прозата на Исаковски и на Чатер се појавува во контекст на интимно место за размислување и одморање, а и во контекст на мамурлак и грижа на совест, на пример, кај Чатер во текстот „Ata je spet pijan" (стр.74): „Tri dni in tri noči sem ležal doma. V postelji, z vročino, s temperaturo tam nekje blizu smrti, kot takrat, ko so mi ubili prvo ljubezen Suzi."; или во истиот текст (стр. 108): „... se ga fino naklestil in se proti jutru zavlekel v posteljo, pospremljen s prekletim ptičjim petjem.".

Постелата може да биде понекогаш и место на злострство, односно во општеството морално неприфатливи сексуални односи: со љубовница, односно жената на најдобриот пријател (што е и главниот мотив во романот „Imitacija" на Чатер), со проститутка (во текстовите на двајцата автори), додека во романот „Патоси" на Чатер се појавува дури и инцест односно едиповска реализација (стр. 135): „Zabijal sem se vanjo kot nor, ej. Mižal sem, pa tudi drugače se mi je vse meglilo pred očmi. In slišal sem trganje svile in vedel sem, da mati vsa nora trga svilo na koščke. In prišlo mi je..."

Но најчесто постелата е оној пункт во текстовите на Исаковски и на Чатер каде што јунаците бараат и најчесто наоѓаат задоволство, сексуален хедонизам. Но по ваквите реализации на уживање повторно ис-

[3] На работ од срсќата. Во: И. Исаковски: *Песочен часовник.* Скопје: Магор, 2002. стр. 198.

чезнува илузијата за неосамеността – и тоа најчесто со појавување на „блескаво сечило на утрото“, како што пишува Исаковски во расказот „Додека музиката свири“ (од збирката „Песочен часовник“, стр. 107), „Утрото нè разделува, како блескаво сечило навлегува во собата и во нас, меѓу нас, таа заминува, ме бакнува пред да почне да се симнува по скалите, ѝ посакувам добра ноќ а потоа размислувам за небулозноста на тие зборови, во моментот кога утрото се претвора во ден.“ И во расказот „Ништо посебно не се случува“ (од збирката „Песочен часовник“, стр. 12) ни е презентирана една ваква илустрација на „утринското разминување на љубовниците“: „Понекогаш разменува малку нежност, понекогаш некоја од нив преспиваше кај него, и кога пладнето ќе ги затекнеше в кревет, обајцата се гледаа со крвави очи, и таа заминуваше, а тој остануваше. Секогаш потоа беше уште повеќе свесен за својата самотија.“.

Илузија на припадност наспроти осаменост

Улицата, шанкот и постелата се пунктови на коишто субјектите, односно ликовите од прозата на Исаковски и на Чатер ја водат борбата со осамеността. На улицата, кај шанкот и во постелата ликовите во прозата на Исаковски и на Чатер бегаат, односно излегуваат од неподносливата реалност. Тие пунктови им ветуваат, односно пружаат најголема илузија за неосамеността и за смислата на нивната егзистенција. Меѓутоа, со влегување во затворен, интимен простор, со отрезнување и со појавување на „блескавото сечило на утрото“ тие илузии исчезнуваат, умираат. Субјектите на ваков начин вршат некој вид психичко самоубиство, се работи, како што вели Здравко Душа[4] за „тивките и секојдневните убиства на егото“.

Јунаците на прозата на Исаковски и на Чатер илустрираат некое пасивно бегање од реалноста, залажување во моментите на хедонизам, опстојување во илузијата и резигнирано враќање кон реалноста. Ваквото бранување можеби најдобро би можела да го илустрира реченицата на Исаковски од расказот „Таа и времето: сликата и фотографијата“ (од збирката „Песочен часовник“, стр. 177): „Патиштата низ градот беа многубројни, од журка до журка, од шанк до шанк, но сите водеа во голема самотија.“

[4] Dušan Čater: Resnični umori. Во: Dušan Čater: *Resnični umori*. Ljubljana: Karantanija, 1997. стр. 110.

Литература

1. **Čater, Dušan**: *Flash Royal*. Ljubljana: Karantanija, 1994.
2. **Čater, Dušan**: *Imitacija*. Ljubljana: Karantanija, 1996.
3. **Čater, Dušan**: *Resnični umori*. Ljubljana: Karantanija, 1997.
4. **Čater, Dušan**: *Patosi*. Ljubljana: Karantanija, 1999.
5. **Čater, Dušan**: *Ata je spet pijan*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2002.
6. **Исаковски, Игор**: *Експлозии, трудна месечина, еруции*.... Скопје: Македонска книга, 1993.
7. **Исаковски, Игор**: *Песочен часовник*. Скопје: Магор, 2002.
8. **Исаковски, Игор**: *Пливање во прашина*. Скопје: Слово, 2005.

Анѓелина Бановиќ-Марковска

THE ART OF MEMORY ИЛИ: *INSOMNIA* ВО *МУЗЕЈОТ НА БЕЗУСЛОВНОТО ПРЕДАВАЊЕ*

(духовниот егзил на Дубравка Угрешиќ и Димитрие Дурацовски)

„Животот е како добро среден несесер. Сепак,
никако да си го најдеме во него своето место..."
Виктор Шкловски

Кога животот со сите сили настојува да заличи на добро измислена приказна, ете причина да поверувате дека сте западнале во една деконструктивистичка метазапрашаност, за која реалноста станала виртуелна, а илузијата реална. Се работи за специфична состојба на духот во која сте прифатиле двојна ролја: вие сте, истовремено, и безмилосен иследник и резигнирана жртва на сопствениот живот, небаре единствен начин да опстанете во светот на глобалните ветришта. Но што открива кога прикрива таа игра? Не е ли, самата, последица на она што се нарекува *сила на законот*, *мистичен темел на некаков авторитет*, или е, најсетне, само една од многуте позиции на Другоста?

Секоја историја, секоја повест или систем воопшто, е историја на некакви затворања и изолации. Нивна крајна цел е продуцирање хомогени и унифицирани умови. Но, вашата екстатична состојба е веќе контраиндикативна: вие покажувате неидентичност, вие сте неисторични, неповес(т)ни, неповластени, вие сте пукнатинка низ која истекла вашата Другост, онаа која решила да пребегне, да се изолира, да опстои во самоизгон. Да, вие сте веќе во состојба на егзил.

Да живееш во егзил, значи да се собереш себеси во бовча, да си немаш опаш (освен складирани фотографии во својата меморија), да-имаш-идентитети-да-немаш-идентитет, да бидеш празна плочка на која самиот, одново, ќе си ја издлабиш сопствената приказна, да бидеш очаен, осамен, дезориентиран (постојано во фокусот на туѓите погледи), со сите и со никого истовремено. Да бидеш *во егзил*, значи да имаш исконска потреба од различни перспективи – нужда од далечини, една специфич-

на, нејасна и пролонгирана состојба на талкање, вечно „скршнување“ од *mainstream*-от на Историјата.

1. „Don't you have any luggage? No, I only have lifeage“
(Угрешиќ: 2002; 113)

Егзилот е бајка за напуштање на домот, потрага по дом и враќање дома, една „голема цитатна книжевна тема“, ќе рече Дубравка Угрешиќ која, години веќе, живее во самоизгон. Нејзините „антиполитички есеи“ сместени во книгите: *Култура на лагите, Забрането читање* и *Музеј на безусловното предавање*, ми кажуваат дека таа не се вклопува лесно во стереотипните претстави за егзилантот виден како жртва на некој недемократски режим, либералец или борец за човекови права. Не. Таа е нешто сосема друго: меланхолична љубовница на едно дамнешно време (потонато во мириси и звуци на кои никој од нас, речиси веќе и да не може да се сети), специфичен егземплар во исчезнување чии есеи откриваат ранлива душевна состојба: „Се наоѓам во Берлин – читам на страниците од нејзиниот *Музеј на безусловното предавање* – ме прогонуваат два кошмара околу кои... ги намотувам конците на сопствениот живот. Името на едниот е дом, оној што повеќе го немам, а името на другиот sид, оној што израсна во мојата *загубена татковина*... Во кошмарните соништа градам дом што секогаш повторно се руши“ (Угрешиќ: 2002; 143).

Кога човек се обидува да си го стокми развеаниот живот, а тоа го прави од двојна перспектива – од позиција на егзилант (современ номад) и од позиција на коментатор на сопствениот сон – тој одново го испишува сопственото име (nomen) и сфаќа: ова е ера на интелектуален номадизам (nomadisme), на масовни миграции, ера на расеани животи кои можат да бидат раскажани само во фрагменти. Раскажувањето фрагменти, за егзилантот значи создавање повест, но никако imago, зашто само идентитетот може да има imago (imago alter), но егзилот – тоа е животот сам (alter ego).

Од лично искуство знам дека човек може да има повеќе припадности. Може да им припаѓа на една или повеќе нации, на две религии, на неколку јазици, култури или професии. Понекогаш неспоиви, тие се за нас подеднакво важни – „небаре драгоцен мираз од детството“, би рекол Амин Малуф[1], за кого, идентитетот е цртеж на распната кожа:

[1] Хуманистот Амин Малуф е Либанец – Арапин роден во христијанска заедница, од мајка католичка и татко протестант. Во матичната книга на родените е запишан како протестант, но под влијание на неговата мајка е образуван во француски училишта. Првите изговорени зборови му биле на арапски, светиот јазик на Куранот. Тој е жив доказ дека идентитетот е изграден од многубројни и често спротивставени припадности.

„допреме ли една од тие припадности, ќе затрепери целата личност" (Maluf: 2003; 23). И додека некои во поимот егзил гледаат право на друг живот, трети – мит за метаморфоза, писателката Дубравка Угрешиќ во егзилот гледа можност да се ослободи од оние непожелни и присилни идентификации (бивша-југословенска, посткомунистичка, источноевропска), кои ги понела во замена за своето старо идентитетско досие[2]. Таа денес сонува да ги симне сите налепници што ја облепуваат, небаре човек-постер, и да осамне со сопствено име и презиме. Но, да се именуваш себеси, значи да се предадеш во надлежност на зборот, за одново да се родиш: во сопственото писмо, во напишаното, во биографијата што самата ќе си ја создадеш, со отисоците на сопствените прсти.

Затоа, лишена од препознатливото чувство на блискост, таа развива стратегија на *полемос* и *конфликт* меѓу сите минати и идни соништа на својот живот, арогантно држејќи се до она што ѝ недостига, до *празнината* која постојано ја заменува со исчекор, со „лудиот исчекор на скитникот кон едно *другаде*, секогаш поттурнато назад, неисполнето и недофатливо", би рекла Бугарката Јулија Кр(и)стева (2005; 241), опишувајќи го хронотопот на странецот: „просторот на странецот е воз во движење, авион во лет, самиот премин што го оневозможува запирањето. Што се однесува до ориентирите, ги нема. Неговото време? Време на воскресение што се сеќава на смртта и на она што ѝ претходело..." (2005; 243).

Така, небаре ловец на мириси, предмети и детали на кои им се заканило исчезнување, Угрешиќ настојува да ја реконструира својата биографија. Како *уметност на сеќавањето*, како 35 милиметарски врамени мисли во визуелното поле на сегашноста, таа создава документ со огромен емоционален потенцијал. На страниците од својот *Музеј* креира идентитет, поексклузивен дури и од оној што го загубила, па не можејќи да се одлучи за една од мноштвото свои припадности, (Хрватка по татко, Бугарка по мајка, Југословенка по убедување, Балканка по географска припадност), решава да се дистанцира од оние кои фаворизираат „племенски концепции" на идентитетска исклучивост, одбивајќи да учествува во драмата која, еден ден, може сите нас, одново да нè потресе. Затоа, во компјутерските архиви на хрватската бирократија, предлага да биде евидентирана во рубриката *други*, во графата на *останатите* (others). „Пишете: *никој*, им велам на шалтерските службе-

[2] „Ги разбирам (јас нив) – пишува Угрешиќ во *Култура на лагите* и додава – само преку мојата другост тие можат да ја потенцираат својата посебност... Од мене се бара само да ги прифатам сите мои идентитети како вистински... Значи, јас Тарзан, ти Џејн..." (2002; 298). А јас помислувам на една друга егзилантка, Јулија Крстева, и на нејзиното сфаќање за странецот/егзилантот кој, принуден да ги умножува маските и своите лажни себства, е осуден да ја загуби својата себност. „Го правам тоа што *тие* сакаат *јас* да го правам, но тоа не сум 'јас' – 'јас' е другаде, 'јас' не му припаѓа никому, 'јас' не ми припаѓа 'мене'... дали 'јас' постои?" (Кристева: 2005;244).

ници, секогаш кога ме прашуваат за националноста, а прашуваат често... Но сега живеам *надвор*. Надвор сум тоа што дома веќе не сум: *хрватска*[3] писателка. Репрезент на земјата во која не постојам веќе, земјата што ја напуштив одбирајќи егзил..." (Ugrešić: 2002; 297).

Ако прифатиме дека постои идеолошки и духовен егзил, тогаш кој од двата е вистинската причина за нејзината *апатридност*?

Одлуката да замине од Хрватска, за Угрешиќ никогаш не била резултат на принуда, туку слободен избор поради личното незадоволство од политичките и културните состојби кои пропагираат хегемонија. Нејзината одлука да го мине во егзил остатокот од својот живот, е битка за одбрана на едно многузахтевно битие свртено кон иднината, оти – колку и да звучи парадоксално – нашата ера не е ера на групи, ами на поединци[4], чии индивидуални ставови можат сериозно да влијаат врз нашите современици и врз идните генерации.

Затоа, оваа бунтовничка против секаква ментална и политичка ограниченост, не пишува хагиографии и нема предрасуди кога автоиронично ја дефинира својата судбина: „Мојата приказна би можеле да ја опишат куферите и патните торби кои ги влечам со себе и кои се влечат зад мене... бројните визи и печатите во мојот пасош... Постојаното склопување на привремениот дом и неговото растурање, пакување и распакување... како да се работи за игра на симулации, а не за вистински живот... Егзилот е доброволен пат кон анонимност..." (2002; 128-129).

А можеме ли поинаку да ја доживееме нејзината реакција освен како духовен протест – борба за правото на секој човек да ја истакне својата идентитетска сложеност, која не може да биде сведена на некаква „суштинска припадност". Се разбира дека не, оти за Дубравка Угрешиќ идентитетот е планетарен феномен, препознатлив за сите оние *гранични суштества* низ кои минале (или минуваат) разни етнички, верски и културни линии и кои очекуваат, конечно, да си го проживеат спокојно својот сложен идентитет. Или барем некоја од своите припадности...

„На неполни седум години ја научив, како слеп човек, Брајовата азбука на Источна Европа, без да знам дека сум ја научила, за подоцна непогрешливо да ја препознавам – се исповеда оваа писателка во егзил – Ќе го препознавам Нејзиниот Исток и Запад, Нејзиниот Север и Југ, ќе знам дали сум во Будимпешта, Софија, Москва, Варшава, ќе го знам

---

[3] Молам ова *хрватска* да биде сфатено во поширока смисла, оти и самата Угрешиќ, исклучителна интелектуалка и неизлечива југоносталгичарка, за себе вели дека не знае на која литература ѝ припаѓа. Припадноста е, впрочем, толку растеглив поим...

[4] „Јас, самата, не сум ни емигрант, ни бегалец, ни политички азилант. *Писателка сум* која, во еден миг, одлучила да не живее веќе во својата земја, оти таа веќе не е нејзина" (Угрешиќ: 2002; 116).

тоа со затворени очи допирајќи ги еднаш научените букви...“ (2002; 131). „Денес навистина сум окружена со браќа... – читам на страниците од нејзиниот *Музеј* – На уличните демонстрации плачам со Курдите... паричка спуштам во шапката на Циганот, зеленчук купувам кај Турчинот. Окружена со браќа живеам во Њујорк, Берлин, Лондон, Амстердам... ја препознавам својата раса, егзилантска, номадска, емигрантска... Понекогаш... ми се причинува дека не знам чиј живот живеам... Изгледа, тоа е, сепак, мојот, мојот *lifeage*” (2002; 133).

2.

„Господине, ти си еден мрачен човек“
(Дурацовски: 2001; 8)

Искуството ме научи дека секој писател, во одреден момент, го препознава егзилантот во себе. Може, се разбира, да го игнорира, но може и да го прифати, та помирувајќи се со него како со своја реална состојба, да посака да го опише. Велат, добрите писатели се чувствуваат како изгонети, како да не припаѓаат никаде. Слабите, напротив – секаде се дома. На првите им изгледа дека се постојано на рабовите од животот, вторите – се гледаат себеси само во центарот. „Замелушен и заскитан, минувам низ безбројни светови без јасно чувство на просторна припадност – пишува Димитрие Дурацовски – Обележен сум со прашањето: каде се наоѓам и која личност ја живеам?“ (2001; 120).

Ги читам овие редови и сфаќам: има мигови кога човек мисли дека не припаѓа никаде, дека е лишен од секакво чувство на блискост. Го притиснала мачна и продолжена состојба на *неидентичност*. Ја блокирала неговата волја. Нема сила да ја промени. Настојува да ја замени. Со друга, попожелна, некоја што ќе го промени неговото „е“ во „треба да биде“. Еден од начините да излезе од постојната и да влезе во друга, за него нова „состојба на изместеност“, е да стекне свест за нарација.

Но, литературата, денес, ја има променето својата супстанција. Ја има променето дури и својата форма. Таа е специфичен перформанс, колаж со безброј референции на визуелните уметности. Ја препознаваме, не како цврста фабула, туку како интеракција на мали, шарени стакленца живот, небаре калеидоскоп, обид да се зачува целината, да се архивира сопственото помнење.

Последниве години на изминатиов век беа години на агонија, години во кои изби долго потиснуваното и прикривано светско зло. Требаше, вистина, брзо да се реагира, да се соочи човек со вредности радикално поразлични од оние со кои растел. Се разбира, ништо страшно, ќе рече некој, па, тоа беа само два различни општествени, политички и културолошки системи: доцниот комунизам и примитивниот капитализам на независна Македонија, но измешани со некои „нови искуства“ од типот на герилски пресметки, старите, проверени

вредности од минатото, добија необична форма. Го разбранувааа талогот на нашето помнење. За некои од нас тоа стана вистинска одговорност. „...Овој проект што се случува овде кај нас, на Балканот, **in vivo** – пишува Дурацовски во својата *Insomnia*[5] – е по својата величественост неспоредлив перформанс: реки бегалци... масакри, прогони, растројства... Како да остане непроменет балансот меѓу Јас и Другиот... како, кога од мугри до зајдисонце, го гледам **ова** кое е тука, до мене и околу мене..." (2001; 20-21), се прашува, толкувајќи ги настаните што длабоко нè шокираа сите, нè згрозија и изместија на истекот од стариот и на почетокот од новиот век: НАТО-бомбите врз Југославија, колоните бегалци меѓу бодликавите жици на гостопримливото Блаце, етничката нетрпеливост, герилските пресметки кај нас дома... Кошмар и невроза...

„*Состојбата* во која сме сега, ја чувствувам како еден вид *принуден егзил* – читам подолу – Наместо роден крај, јас го откривам *никаде*. Не знам како да го опишам... Дали да се обидам да го согледам... во светлината на *селидби*?" (2001; 146). Ме погаѓаат неговите зборови. Ме допира тоа, оти гледам како – од оваа страна на обединета Европа – идеолошкиот егзил тивко се трансформирал во духовен, а параболата на напуштениот, во парабола на изгубениот дом, една носталгична и тивка потрага по загубениот град, по минатото во кое некогаш сме се чувствувале безбедни. Но, кога меѓу своите најблиски ќе почнете да се чувствувате како странец, како внатрешен изгнаник кој ја проживува свесно својата голгота, вие, практично, сте го деконструирале митот за егзилот.

Значи, егзилот не е само историјата на нештата што ги оставаме зад себе, туку и *недоразбирање со средината* („настапувам како кутар локал-патриот, кој не се согласува со нивниот однос кон градот" – 2001; 88), постојаното *недоразбирање со себеси* („немам трпение... ни смирение, судам погрешно и пречесто, а треба ли воопшто?" – 2001; 8), една специфична *состојба* („...некаков неодреден страв кој има форма на сфера што нè вовлекува во себе" – 2001; 10), едно постојано *преиспитување* на настаните од реалноста, вреднување и превреднување на сопствените и туѓите перспективи. Првата од нив е перспективата на нашиот минат живот („...еден од оние наши минати животи, во некоја друга земја, кога ни беше сè убаво, бидејќи бевме деца" – 2001; 33), втората – перспективата на оние кои го скокоткаат нашето видно поле („сакаат ли да го конфискуваат моето помнење? Треба ли да извршам

[5] Една од оние за кои никогаш не сум сигурна дека навистина треба да ги вратам на полицата со книги. Секој пат кога се решавам да го сторам тоа, помислувам дека не ќе е лошо да ми се најде, може ми се провлекол незабележан некој детал... Божем невидлива рака, од време на време, допишува за мене по некој нов збор, доцртува некаква колективна финеса или слика, како во нашиот стар семеен албум, од кого грижливо ја симнувам правта што времето упорно ја таложи...

автоегзорцизам?" – 2001; 128), се прашува Дурацовски, подготвен, токму одовде, од маргините на нашава државичка, да реагира, опишува и коментира: „Живееме... во длабока провинција во која не се случува скоро ништо (освен по некоја мала валкана војна, раселувања, создавања нови држави)... Секојдневието ни е детерминирано и непроменливо" (2001; 150), го слушам неговиот глас а мислам на искусната Дубравка Угрешиќ. Ги наведувам сега, нејзините зборови по сеќавање, оти не ми треба книгата што ја знам речиси напамет – на егзилантот му изгледа дека состојбата на егзил има структура на сон, му изгледа дека неговата биографија е испишана одамна, пред да ја исполни, дека *егзилот* не е резултат на надворешните околности, ниту негов избор, туку збунети координати што судбината[6] одамна ги исцртала за него... Кружна логика на симболите – и сфаќам:

Кога го одбирате егзилот, вие ја прифаќате осаменоста[7]. Ја одбирате, всушност, слободата да го живеете животот на некој друг: „И сега, кога ќе ставам точка – пишува Дурацовски – ќе излезам надвор... А кога ќе се вратам оттаму... ќе се вовлечам во некој агол, *ќе одберам маска, секој ден различна, и ќе бидам некој друг*. И затоа, можеби, многумина се чудат, а некој дури и ќе рече: 'Види го, не личи на себеси'" (2001; 118-119 – курзивот е мој).

Да. Се чувствува тоа на страниците од *Insomnia*. Неговиот живот како да не е негов, како понекогаш да се труди да го проживее животот на својот покоен татко („постар сум од својот татко единаесет години" – 2001; 6) или на имагинарниот Јосиф Далво, потврдувајќи ги зборовите на загребската сликарка Нивес Кавуриќ-Куртовиќ, по повод неговите слики: „Твојата душа лебди, скита... ти немаш роден крај... ти не си одовде... затворен си во приказната за уметноста без почеток и без крај, сигурен само во анонимноста... Господине, ти си еден мрачен човек" (2001; 8).

Но, што е со *историјата на помнењето*, со оној атавистички проект во нашите умови, кој нè тера да талкаме низ имагинарната карта на нашата ментална топографија?

„...Сето ова низ кое скитам – ме уверува Дурацовски – сиот овој материјал што го натрупувам за да ја опишам... атмосферата на едно време..., за мене е *жива материја на моето сопствено сеќавање*, материја на моето сопствено минато... *родната клима на мојата субјективна историја*, мила далечна земја на мојата младост... која ќе живее колку и самиот јас" (2001; 15 – курзивот е мој), читам во овој

---

[6] „Имате ли впечаток дека сте ја избрале својата судбина", го прашала Цветан Тодоров, новинарката Катрин Портвен, а тој ѝ одговорил (парафразирајќи го Шопенхауер), дека единката може да го *прави* тоа што го сака, но таа не избира да го *сака* тоа што го сака. „Моето битие го избира моето *прави*, но кој го избира моето – *е*?" (Тодоров: 2004; 48).

[7] „Околу мене еден е секогаш премногу" (Дурацовски: 2001; 141).

вербален албум, во ова синоптичко евангелие кое содржи само прецизни детали, а не целосни слики, во неповторливото автобиографско писмо на овој „струшки лама[8]“, кој со завидна леснотија го претвора својот егзил во ретроутопија, и мислам дека сфаќам... Заправо, отсекогаш сум знаела – постои физички и духовен егзил.

За првиот, чијашто причина е најчесто идеолошка, модел би можела да биде Дубравка. За вториот, чијашто причина е најчесто психолошка, модел би бил Димитрие. Но, токму поради апоријата во нивната потрага по упориште – по оној идеализиран топос од нивното минато во кое ја гледаат точката на својата идентификација – нивниот егзил го дефинирам како духовен. И точка.

Во овој наш временски хаос, во оваа наша епоха на изместени вредности и загубени компаси, овие „бивши“ Југословени – избраници на ангелот кој пропуштил да ги допре со пердувот на заборавот – како да излегле од некоја чудна временска машина и во своите старомодни, но сè уште привлечни наметки на ангажирани интелектуалци – заговараат мултикултурализам и толеранција.

Но, кому, денес, им требаат нивните хартиени мечеви? Кој, сè уште, има доверба во овие „сувенири на епохата“, сè уште живи музејски експонати, „преплавени со факти и толку бесмислени“?

Без оглед на туѓите забелешки, без оглед на разликите во гледиштата, овие деца на Атлантида се сè уште жилави и доволно храбри да кренат глас против крутите идеологии на своите и туѓите држави – против неморалноста на војните, дискриминациите и репресиите од секаков вид – и како ревносни опишувачи на митот за една исчезната земја, казнета од боговите, да веруваат дека „ќе мине и ова време, како што сè ќе мине, и можеби повторно (сите) ќе се сретнат, во некое ново време, што ќе го препознаат како времето што било и што сега е, и нема повеќе да биде, да, световите се раздвоија, само едно е точно, тоа дека повеќе никој не е ист“ (Угрешиќ: 2002; 218).

Така е. Суровата реалност сите нас нè претвори во пасивни жртви. Сакале да признаеме или не, во своите кристализирани умови, сите ние сме егзиланти. Си го живееме тивко својот беден животец. „Слушаме, гледаме, молчиме, знаеме“ (Дурацовски: 2001; 130) што се случува околу нас.

---

[8] Ја сретнав оваа синтагма кај почитуваннот Александар Прокопиев. Еве го, впрочем, оригиналниот контекст од кој ја презедов: „Убеден сум – вели Прокопиев во *Борхес и компјутерот* – дека Димитрие Дурацовски, трагачот по рабови, струшкиот лама, наднесен над таинствата на мигот и ракописот, е... еден од најоригиналните писатели кои денес пишуваат на македонски јазик“ (2005; 67). Мошне искрено драги Сашко... Мошне точно.

Литература

1. **Ugrešić, Dubravka**: *Kultura laži*, Konzor/Zagreb; Samizdat B92/Beograd, 2002.
2. **Угрешиќ, Дубравка**: *Забрането читање*, Сигмапрес, Скопје, 2002.
3. **Угрешиќ, Дубравка**: *Музеј на безусловното предавање*, Сигмапрес, Скопје, 2002.
4. **Дурацовски, Димитрие**: *Insomnia*, Магор, Скопје, 2001.
5. **Maluf, Amin**: *Ubilački identiteti*, Paideia, Beograd, 2003.
6. **Кристева, Јулија**: „Странци на себеси", во: *Токати и фуги за другоста (зборник текстови)*, Темплум, Скопје, 2005.
7. **Тодоров, Цветан**: *Должности и наслади: еден живот на минувач*, Фондација за македонски јазик „Небрегово", Скопје, 2004.
8. **Бауман, Зигмунд**: *Постмодерна етика*, Темплум, Скопје, 2005.

Ана Стојаноска

ПАРАЛЕЛИ... ЖЕНАТА – ЖРТВА ИЛИ ХЕРОЈ?!?

(Со примери од драматиката
на Горан Стефановски и на Јуџин О`Нил)

Да се чита како жена – значи да се чита со доза на емотивност, промисленост, субјективност,..., значи, да се чита ОДВНАТРЕ. Да се чита како жена-теоретичар, значи да се чита со внимание, со дефиниран метод на работа, со *емпатичка аналитичност*, со ..., всушност, со доза на научност, можеби и лудило (Felman, 2003) и се разбира, ОДВНАТРЕ.

Насловот на студијава упатува на неколку пристапи на проучувањето. Сите тие се насочени кон координирањето на мултинивоата со предметот загатнат во поднасловот. Читајќи го едноставно и наивно, би требало да се очекува една прецизна драматолошка анализа зачинета со компаративни референци кои ќе придонесат кон градење нов метод на читање. Но, како и во сите езотерични и заводливи заговорливи приказни, тоа НО – кажува уште нешто. Во насловот намерно е потенцирана анализа на драмските ликови во драмите на двајца автори – и тоа ликови кои му припаѓаат на еден пол – женскиот. Ете тука, тоа НО кажува многу. Дека анализата на ликовите ќе биде направена со помош на феминистичката критика, дека ќе се анализираат два маркантни термини на оваа школа – херој/џелат и жртва. И притоа, тоа ќе се прави на драмите од двајца модернистички автори – од кој еден е етикетиран со терминот **светска класика,** и притоа е еден од ретките (американски, но и светски) добитници на Нобеловата награда за литература, исклучиво поради драмското творештво. Другиот етикетиран како **македонска класика,** и притоа еден од ретките македонски автори чии драмски текстови ја означувале целокупната репертоарска поетика (или – политика?) на театарот во едно определено време. Сложувалката ќе ја потполнат и значењата на термините модерност и модернистичка драма, ако знаеме дека некои од клучните елементи на светскиот модерен театар се детектираат во овие драми. За да не биде сè строго научно, стерилно и ригидно, во почетоков би ја инјектирала и информацијата дека и двајцата автори, едниот од онаа прекуокеанска Америка, по потекло од Европа е дете на патувачки актер,

а другиот потекнува од оваа непрекуокеанска Македонија, и е дете на театарско семејство (татко – режисер и мајка – актерка). И едниот и другиот благодарение на заводливата професија на родителите, патувале многу. Едниот со патувачките актери на татко му низ Америка, по хотели, а другиот во македонската театарска провинција, сè додека не се ситуираат во главниот град. Толку за почетокот на сторијата.

Што е тоа *женски пристап при читањето*?

Темата која ја образложив на вака непосреден и не толку типично научен начин, но во духот на современите инсистирања – теоријата да се сфати како *забавно читање*, ќе ја „распостелам" вткаена со повеќето теоретски пристапи што се иманентни на тоа да се *чита и/или да се интерпретира како* ***жена.***

Женскиот пристап во читањето е еден од препознатливите модели на феминистичката критика. Поимот **феминистичка критика** има *многу пошироки импликации од книжевно-теориските, и тоа пред сè, политичко-идеолошки.* (Biti, 1997: 86) Се позиционира како една од школите на Феминизмот. Како база може да се дефинира односот кон **другоста, другиот, другите**, во нашиот пример – жените!

Шошана Фелман/Shoshana Felman – репсектираната теоретичарка на нашето време, авторка и професорка по француски и компаративни студии на Јеил/Yale, во корелација со проучувањата на родот како конструкција (в. Џудит Батлер *Проблеми со родот*, 1990) наведува една интересна размисла од која може да почне истражувањето: *Дали е доволно да се биде жена, за да се говори како жена? Дали – да се говори како жена – е предодредено со биолошки услов или, пак, со стратешка теориска позиција, анатомија или култура?* (Culler, 1991: 43) Женскиот пристап во читањето го детерминира како *посебност, другост, елементарна различност* од дотогашниот или досегашниот систем на читање. Во таа насока и постоењето на повеќето досегашни студии, анализи и интерпретации на ликовите во драмите на двајцата консултирани автори, се само толкување на еден начин, домицилен и препознатлив за времето и периодот на настанувањето. Значи, да се чита како жена не значи да чита полово детерминирана – жена, туку да чита на типично женски начин. Еден од тие начини е обид за дефинирање на претходно наметнатите радикални категории – **херој** и **жртва**, и на интерпоимот – **целат**.

Со исклучок на некои ретко избрани теориски студии за драмите на авторите денес предмет на мојот интерес, скоро секое читање досега ѝ припаѓа на традиционалната теориска мисла, која признале или не, ја носи предзнакот – маскуларна. Затоа во оваа прилика и токму на една Научна конференција од ваков тип, решив да ја образложам теоријата за женското читање на женските ликови во драмите на Јуџин О`Нил и на Горан

Стефановски, да не заборавиме и обајцата денес класици на матичната драматургија, и обајцата со веќе препознатливо драмско писмо. Да се читаат нивните драми од женски ракурс не значи да се поистоветуваат со навидум едноставната терминологија иманентна на женската природа (според наметнатите општествени статуси на дистинкцијата род-пол), туку значи да се чита ОДВНАТРЕ, со дефинирање на некои од клучните теориски топоси на школата што ја застапува овој тип критичка мисла.

Позиција на *жртва* или *херој* според драматуршките модели

Пред да почнам да ги дефинирам овие елементарни термини на драматологијата, би сакала да упатам на една глобална позиција што ја застапува феминистичката критика. Таа се препознава во убедувањето дека за разните улоги и функции на жените во општеството е според договор. Постигнатиот договор, и тоа општествено-политички, за функциите на жените е конструиран како **жртвен договор**. Јулија Кристева/ Julia Kristeva тоа го објаснува на следниот начин: *жените денес потврдуваат дека овој општествен договор го доживуваат како одбрана на своето тело. Почнувајќи од таму, тие се обидуваат да направат побуна која за нив има смисла на воскреснување.* (Кристева, 2005:279) Со цитирањето на текстот на познатата француска (но, од бугарско потекло) теоретичарка, не сакам да ги застапувам тезите на радикалниот феминизам, ниту, пак, да се обидувам да ги деградирам. Во контекст со потребата да се дефинираат за предметов елементарни термини, мислам дека е повеќе од корисно сознанието предизвикано од прочитаниот – не само овој текст, туку и повеќето на оваа многупати консултирана авторка.

Современата теориска мисла под терминот **лик** подразбира збир на повеќе морални, мисловни и чувствителни својства, одредени со особености при реагирањето, говорот и однесувањето, кои ја претставуваат личноста во уметничкото дело. (Спореди: *Rečnik književnih termina*, 1991) Тоа се оние ликови од уметничките дела, за кои таткото на современата теориска мисла – Аристотел, рекол дека може да бидат *подобри од нас, полоши од нас* или *еднакви на нас*. Врз база на претходно собраните сознанија за ликот, карактерот и јунакот во уметничкото дело, посебно врз дефинирањето на јунакот од страна на Аристотел (*За поетиката*, 1991) и посебно врз база на психолошките елаборации за актуелнава терминологија, ги изведувам следните дефиниции на елеменарните термини, со цел драматолошката анализа да ја направам етапно. Во книгата *Двеста илјади драмски ситуации/Les Deux cent mille situations dramatiques* од Етјен Сурио/Etienne Souriau е дадена едноставната дефиниција за тоа што е драмска функција. Драмска функција, според него е *специфичното делување на лицата во драмската ситуација*. (Surio, 1982:54) Ја користам и оваа дефиниција, апстрахирајќи ја школата што ја застапува

овој француски теоретичар, само како помошно средство при дефинирањето на функциите потребни за анализа. Во драмите на О`Нил и на Стефановски ќе ги детектирам сите *специфични делувања* на лицата, кои ќе се поистоветат со термините: **жртва, херој-јунак** и **џелат**.

Жртва – секоја личност што е во позиција на пасивност и на страдање. Најчесто како жртва се сметаат оние што страдале во некој насилен чин. (Во претходно споменатата студија на Сурио, овој термин е најчесто користен за опишување на драмска ситуација, кај сите консултирани автори).

Херој – Јунак – секоја личност што врши активен, херојски чин, јунаштво. Најчесто главниот лик во уметничките дела. Името го добива – етимолошки од младите момчиња кои биле жртвувани во чест на божицата Хера, во грчката митологија. Секој јунак во себе го крие и статусот на жртва.

Џелат – Извршител на насилен чин, убиство со разни предмети. Џелатот е секогаш бинарна опозиција на жртвата. А, херојот – тој може да ја спаси жртвата од џелатот. Да не заборавиме дека може да биде и жртвуван.

Жртвата – со својот пасивен однос упатува на женски принцип, другите два термини се чисто машки – активни и продорни, како и целокупната мисла на модернизмот. Краткото, скоро енциклопедиско толкување, е иницијалната каписла во интерпретацијата на драмите земени за анализа.

Во светската драмска класика, говорејќи со јазикот на феминистичката критика, жените не биле *запоставувани*, ни како ликови, карактери, јунаци. За жал, мал е бројот на женските драмски автори, од Хросвита/Hrosvithae до Лилијан Хелман/Lillian Hellman, како што на едно место напоменува д-р Јелена Лужина. (в. *Театралика*, 2000) Голем број од денес лектирните дела им се посветени на жените. Дури се насловени и со нивните имиња, па со тоа стануваат парадигма или препознатлива номенклатура за еден модел. Пример за тоа се и Медеја и Антигона, и Федра и Јулија и Нора, и Геновева, или во македонската драмска класика и Антица, Цвета, Александра, Ленче...

Тоа е уште една од плус-придобивките кои ќе ја водат анализава. Поставувајќи ја тезата дека – креирани од мажи-автори, овие женски ликови се поставени на трансверзала *жртва-џелат-херој*, и се препознаваат само како такви. Или ја предизвикуваат судбината и се бораат со неа, во духот на античката традиција, или се покоруваат на сопствената природа, за да не се борат со истата, како во периодот на класицизмот и

романтизмот, или, пак, она што е сега предмет на интерес, се транспонираат од една во друга функција, само да се засили драматуршкиот модел. Анализата на женските ликови во драмите на О`Нил и на Стефановски со помош на компаративниот метод, ќе биде направена со помош на некои од клучните топоси на феминистичката критика.

Анализи: Женските ликови во драмите на Стефановски во компарација со драмите на О`Нил, читани и гледани од *женска перспектива*.

Денес препознатливите женски ликови од драмите на Горан Стефановски, оние на кои се сеќаваме без да ги прелистаме книгите во кои се испечатени, најчесто нѐ упатуваат на тоа дека се добри мајки, пожртвувани жени, внимателни сопруги. Најчесто станува збор за парови – жени и тоа мајки. Ќе упатам на Марија и Вера од *Диво месо*, на Султана и Рајна од *Лет во место*, на Алтана од *Тетовирани души,* на Цвета од *Црна дупка,*... Овие жени во драмите на Стефановски говорат со наметнат говор, во нивниот пример повеќе говори премолченото или паузата. Затоа, и при изведбата повеќе се паметат актерките што ги играат женските ликови. Големите теми наметнати од големите/долгите монолози на машките ликови само ја раскажуваат својата страна од приказната. За да можеме да ги разбереме женските ликови, кои кај Стефановски повеќе молчат, треба да ги третираме како другоста преку која се рефлектира сингуларноста. Низ жената се рефлектира мажот, вака некако упростено може да се приближиме до некои од постановките на феминистичката критика.

Феминизмот или феминистичката теорија настојува да ја третира проблематиката на женскоста како другост. Според многуте теории, јадрото на феминизмот треба да биде потребата за еднаквост – политичка, социјална и економска меѓу половите. Бидејќи, целта на оваа студија не е пропагирање на идеите на радикалниот феминизам, туку обид да се анализираат драмските текстови со помош на една теориска школа, би сакала дефинициите за феминистичката теорија да ги користам како прирачно средство и тоа во подоцнежната анализа. Како помош при истражувањето ги користам и сознанијата за модернизмот, затоа што и двајцата автори ѝ припаѓаат на оваа стилска формација, но и нивните драмски текстови се типични претставници на истата.

Модерната уметност или Модернизмот како движење, се дефинираат со помош на неколку круцијални термини. Тоа се: авторство, оригиналност, утопија, големи теми, напред, текст,... И драматиката на модерната ќе се сведува под тие дефиниции, а со тоа и драматиката на двајцата автори што во оваа прилика се предмет на истражување. Со самото тоа и ликовите на нивните драми се подведуваат под дефиницијата за модерната драма. Накратко, може да се елаборираат како ликови кои

имаат долги реплики, во кои објаснуваат – најчесто својот статус (во драмите со социјална тематика), многу говорат паузите и премолчените изрази (во психолошките драми), најчесто доминираат силни карактери – без разлика дали се позитивни или негативни, кои заговараат некои од големите теми. Не случајно и драмите што се анализирани во оваа студија имаат ликови кои може да се препознаат во претходно наведените дефиниции. Иако пред себе го имав скоро целиот опус на двајцата драматичари, посебно внимание, со цел да бидам попрецизна и поконцизна, им обрнав на драмите: *Ана Кристи/Anna Christie*, 1922; *Копнеж под брестовите / Desire Under the Elms*, 1928; *Црнината ѝ приличи на Електра / Mourning Becomes Electra*, 1931 и *Долго патување во ноќта / A Long Day's Journey into Night*, 1940. од Јуџин О`Нил. За анализа на женските ликови ги одбрав драмите: *Диво месо,*1979; *Лет во место,* 1982; *Тетовирани души*, 1985 и *Црна дупка,*1987г.

Во книгата *Драмата од Ибзен до Брехт/Drama from Ibsen to Brecht* британскиот теоретичар Рејмонд Вилијамс/Raymond Williams, ја дефинира разликата меѓу драмите во повеќето *изми* на модерната, и посебен простор им отстапува на драмите што се во непосредна близина со митовите. Овие драми-митови се карактеризираат со *континуитет на преработка на драмската традиција во кои се повторуваат елементите од грчките митови*. (Vilijams, 1979: 250) Би рекла и не само грчките митови. Дефинирањето на континуитетот ми помага во дефинирањето на ликовите од драмата *Црнината ѝ приличи на Електра* од Јуџин О`Нил, во која не само што е преземена конструкцијата од Есхил и неговата *Орестија*, туку е *формална акција преземена од Фројд*. (Ibid.) Психоаналитичката теорија на строгиот кон жените Сигмунд Фројд/ Sigmund Freud се користи како инспиративен метод во многуте драми на модерната. Тоа го наведува и во своите *Работни белешки*, и самиот О`Нил, кога пишува дека сака да создаде *модерна психолошка драма која за својата основна тема се користи со една од старите легендарни фабули на грчката трагедија – приказната за Електра?* (O`Neill, 1971:105)

Лавинија (Електра) и нејзината мајка Кристина (Клитемнестра) во оваа драма ја прикажуваат паралелата *жртва-херој* преку личниот однос. Може да се дефинира како паралела во драмски двоец/пар. Она што на почетокот е Кристина (целат за сопругот, јунак за љубовникот и жртва за себеси), подоцна, по смртта на мајка си станува и самата Лавинија. Сличноста, авторот ја потенцира и со физичкиот симиларитет меѓу двете, би рекла *хероини* на оваа психолошка драма. Паралелата е искористена да се интензивира психолошкото влијание, на моменти и психолошки шок што го користи самиот автор. Во имињата на ликовите што ги создава авторот, и кои се опишани во претходно цитираните *Работни белешки,* се препознава потребата повикувањето на античкиот предок да се сведе на основата, а повеќе да се упати на психоаналитиката. Во контекст со

драмата и митот, може да се постави драмата *Тетовирани души* од Горан Стефановски како травестија на македонскиот мит за печалбарството, за македонската традиција (не случајно главниот лик се вика Војдан), и како инверзија на познатите митолошки цртички за македонската жена. Во оваа драма, повторно повеќе зборуваат мажите. Меѓутоа, Алтана, ликот на сопственичката на кафеаната (една поинаква слика за мајката – овој пат хранителка на сите, и тоа за платежни средства), е немажена и бездетна жена, која пуши пура – типично машки симбол и која се грижи (во рамките на можностите) за Цибра и Ружа – нејзините внуци. Алтана е хероина, или во духот на времето – антихероина, која основните природни атрибуции ги заменува со ним опозитните. Речиси како мала портретна минијатура на женската природа е даден ликот на Маре-сопругата на Цибра. Маре е целата жртва, но како да е поставена во зачудна, скоро стриповска рамка.

Многумина класични теоретичари на драматургијата, и тоа не само припадниците/ припадничките на феминистичката теорија, размислуваат во насока дека *Ана Кристи/Anna Christie* од Јуџин О`Нил може да се смета за првата **феминистичка драма на XX век**. Причината ја бараме прво во содржината, но многу повеќе во начинот на кој е напишана, и што е особено важно во начинот на кој е изграден карактерот на Ана Кристи. Оваа денес дури и парадигматична хероина (благодарение на филмуваната верзија со фасцинантната Грета Гарбо во насловната ролја) е градена како лик, кој своите основни позиции на карактер ги создава со самото дејство. Репликите што ја дефинираат Ана се типични, емпатички, *одвнатре* реплики на една жена, која специфичниот однос со таткото го гради повеќе во долгите паузи, отколку во изговореното. Психолошкиот мотив, така препознатлив за драматиката на Јуџин О`Нил, во оваа драма е психоанализа на женскоста. Токму затоа, во мигот кога треба да му открие на својот татко дека е проститутка, Ана од жртва (не само на општеството, туку и на семејството) преминува во херој, во некој што ја носи својата судбина, но и притоа ќе биде жртвуван, во духот на античката дефиниција за поимот херој = *оној што е жртвуван на божицата Хера.*

Примери

За разлика од *Ана Кристи*, другите жени во многуте драми на Јуџин О`Нил се кријат зад својата типична женска природа. Радикалните феминистки сега би рекле – *па, што би можеле да очекуваме од еден машки автор*. Неговата маскуларна природа не би му дозволила поинаков пристап. Но, оваа дефиниција ја демантираат женските ликови од драмите кои се инспирирани од грчката митологија или класичната драматуршка претходница. Тоа се оние *драми-митови* за кои претходно го цитирав Рејмонд Вилијамс.

Во *копнеж под брестовите/Desire under Elms*, Јуџин О`Нил драматуршката матрица ја презема од два извори. Едниот е *Хиполит* од Еврипид, а другиот *Федра* од Жан Расин. Луцидниот Жак Дерида на овој податок би рекол *мимеза на мимезата* – формула на која се темели целата постмодерна. Решението на равенката се состои во тоа дека – и самиот Расин изворот го црпи од Еврипид, а Еврипид од грчката митологија, која се засновува на усните преданија. Апроксимативно станува збор на повеќе чекори за да се стигне до овој драмски текст во три чина, со заводлив, романтичен, би рекла многу женски наслов – *Копнеж под брестовите*! Препознатлив во моделот на доминатен патријах – Ефраим Кабот/Efraim Cabbot – татко на три сина е почетниот топос преку кој ја структурираме женскоста на Аби/Abbie – неговата млада сопруга. Почнуваме со препораките на повеќето современи толкувачи-теоретичари, дека најдобро се дефинира другоста преку рефлексијата во спортивноста. Затоа за да ја разбереме Аби, ќе треба да го разбереме целиот тој *машки свет*, скроен од таткото и тројцата синови, од кои најмалиот Ибен/Eben го препознаваме преку моделот на Хиполит. Се разбира Аби е Федра. Повторно сè се темели на тогаш актуелните откритија во феминистичката теорија. Жртвувањето на детето е жртвувањето на Аби како мајка, но и нејзино воскреснување на херој, кој подоцна пак ќе биде жртвуван.Таков тип на жртва како мајка прави Султана во *Лет во место*. Во дванаесеттата сцена, кога дојденката Елена го разгледува домот на Султана незадоволна од хигиената, мајката Султана го дочекува враќањето на синовите за да може да умре. Тоа е истата таа Султана, која дотогаш беше постојано поднаведена и згрчена, која повеќе молчеше, отколку што зборуваше. Овие жени-мајки кај Горан Стефановски, кои се **жртви,** постојано имаат архаични македонски имиња (Марија, Султана, Алтана) и постојано говорат со еден метајазик преземен од народните верувања и преданија. Во претходно споменатата сцена на *Лет во место*, Султана мошне силно ефективно умира. Нејзиниот прв, но и последен монолог, градира постепено, сè додека не почине, онака како што самата ќе си пророче.

Во постојано наметнатото именување на автобиографското од драмата *Долго патување во ноќта* се заборава најважниот, посебно за оваа тематика, момент – разногласието што почнува од насловот, а завршува со симболиката на настаните и имињата. Како што тоа и го потврдува Рејмонд Вилијамс, во неа се слушаат многу гласови: *ибзеновското средување на сметки, повикување на одговорност на целото семејство, стриндберговската снага на моментот во кој непосредниот конфликт се пробива кон подготвената одбрана* (Vilijams, 1979: 334). Полифоничноста на овој чисто емотивен и психолошки реализиран драмски текст, се препознава уште од насловот. Зошто? Затоа што *Долго патување во ноќта* е една емотивна состојба, дескрипција на имагинативен систем кој симболиката ја вчитува во почетокот. Да се патува

долго во ноќта е симболичка конструкција, синтагма која може да се декодира на многу начини. Читајќи ја како жена (Culler, 1991), јас во неа препознавам обид да се расчистат некои сметки од минатото за потоа да се остават да потонат во темнилото на ноќта. Ноќта е женски принцип – лунарна атрибуција. Во оваа драма и насловот, како и другите ликови, учествува во градењето на целокупната атмосфера. Драмата ја чинат три машки ликови и два женски. И тоа може да се рече еден женски, затоа што ликот на слугинката Кетлин и невидливата, но секогаш присутна во разговорите на другите – готвачка – Брицита, се само материјал со кој се дополнува дејството. Единствениот женски лик – **мајката** (секогаш – мајка!, актуелизирањето и нагласувањето на единственото нешто од кое е лишен целиот маскуларен свет е причина да се градат овој тип женски ликови) **Мери Кевен Тајрон** (не случајно Мери = Марија = Богородица = прототип на вистинска жена) во овој драмски текст маестрално е изграден како се транспонира од жртва во херој. Нејзиното речиси чудовишно недрење од мајка – болникава, која живее со сеќавањата, речиси дебеличка – полна, во благословен однос со синовите и мажот се претвора, на еден скоро демонски начин (вештерски?) во жена – наркоманка, од која зависи расположението на машките членови во куќата. Ова заводливо преминување од херој во жртва, а потоа и жртвата во џелат, за на крај да остане повторно жртва, Јуџин О`Нил го создава со помош на емотивните конструкции, на психолошките рамништа, на експресивните елементи.

Драматиката на Горан Стефановски ја обединуваат женски ликови што се во границите на познатата дефиниција за женската природа, т.н. ПСТ – модел (ПСТ=Пасивност, Свенливост, Трпеливост) (Лужина, 2000: 259-271).

Прототип или парадигма за женската природа која се глорифицира, наместо во духот на феминистичката теорија да се демистифицира, е Марија од *Диво месо*. Марија е мајка на три сина, сопруга и свекрва. Во духот на патријархалната македонска традиција, Марија се грижи за семејството, посебно интересно окарактеризирана е во почетокот на драмата кога се подготвува за празникот. Иако Јулија Кристева многупати инсистира на целосно отфрлање на идејата за *жената како таква*, сепак, од феминистичка позиција, ова е токму пример за дексрипција на женскоста на едно место.

За разлика од женските ликови кај О`Нил, кои навидум само ја исполуваат женската природа, потоа преминуваат во нешто сосема поинакво, кај Стефановски, остануваат на примарното ниво – жртви. Тивки по својата природа, длабоко пожртвувани во својот карактер, типично женски молчаливи во корелација со традицијата, напати, дури и безгласни. И тоа во длабоката женска другост. Тоа е пример што ја одликува целокупната модерна не само драматургија, туку и книжевност.

Од оваа дефиниција исклучок се женските ликови во *Црна дупка*. Во условно сфатениот прв дел на драмата (сè додека не се премине „од другата страна", т.е. постапокалиптичната), тоа се женски ликови-стереотипи, сите поврзани со својата природа со Силјан: Светле е осумнаесетгодишна девојка со која тој има секс за една вечер, Сања е неговата љубовница, Цвета е неговата жена, Ана е сопругата на неговиот пријател што го изневерува, Магда е неговата платонска прва љубов. Сите тие во тој момент ги запознаваме врз основа на нивната природа. Ја запознаваме во една сцена и неговата мајка која говори повторно со говорот преземен од приказната за Силјан Штркот на Марко Цепенко. Кога ќе се случи поместувањето, тогаш жените од жени=жртви/стереотипи, преминуваат во жени=џелати, исполнители на својата сега веќе травестирана природа. Таквата карактеризација може да се смета како еквивалентна на карактеризацијата на женските ликови во трилогијата *Црнината ѝ приличи на Електра* од О`Нил. Тоа што е промената на Лавинија и физички и психички во ликот на нејзината мајка, откако ќе почине мајка ѝ, тоа се промените на сите женски ликови, во нив самите, но сега веќе од другата страна.

Интерпретацијата на начинот на карактеризација на женските ликови во драмите на Стефановски, би била поприемчива доколку се согласиме дека најчесто станува збор за парови. Исто како и во *Долго патување во ноќта* на О`Нил, женскиот двоец Криситна-Лавинија се открива токму пред нашите очи, така и во *Диво месо* од Стефановски, парот *Марија-Вера* е базата на која може да се постави паралелата меѓу женските ликови. Не случајно ја проблематизирам драмата *Диво месо*, затоа што и во неа, според македонската театрологија се вмрежени некои од автобиографските цртички на авторот.

Во семејството Андреевиќ, жените имаат функција на одржувачки на домот, едната е мајка, а другата сака да стане, за на крај кога сè ќе пропадне, во духот на модерната од неа, од жената, да се слушне гласот на утехата, во преемотивно набиеното *Ми се чини дека му го слушам срцето*. (Стефановски, 2002:143)

Дали навистина е жртва или херој?

Целта на оваа студија беше да покаже на каков начин се креирани женските ликови во двете различни драматики, но кои може да се компарираат со еден заеднички метод, со помош на феминистичката критика. Претходните редови упатуваат на тоа дали може да се одговори на прашањето загатнато во насловот. Мислам дека строго одделување не може да се направи.

Ако се согласиме со Етјен Сурио дека *отелотворувањето во исто лице на две различни драмски функции е моќно драмско средство* (Surio,

1982: 67), тогаш ќе следува дека и двајцата автори користат мошне силни драмски средства при градењето на женските ликови, а особено Јуџин О`Нил. Неговите женски ликови, се изградени со минимум две функции, а не ретко се случува да ги има и повеќе. Затоа не може да се напрви строга паралела – што е жртва, јунак и/или џелат. Можноста и моќноста на тие ликови да се транспонираат од една во друга функција, а притоа да не бегаат од својата карактеризација, ја докажува нивната висока позиција во уметничкото дело.

Жан Бодријар/Jean Baudrillard, познатиот француски филозоф, во еден од есеите на книгата *Совршен злосшор* насловен како *Свеш без жени* (124-127) ја дава, можеби, најпрецизната дефиниција за проблемот со истребувањето на другиот/жената. Раскажувајќи ја познатата приказна на Виргилиј Мартини, насловена како *Свешош без жени/Il Mondo senza Donne*, 1935, во која болеста фалотипис ги напаѓа жените, Бодријар напоменува дека *цен шарош на ѝ риказна ша е, меѓу шоа, ис шребување на женскосша, сшраошна алегорија на ис шребувањешо на секоја другосш, за која женскосша е ме шафора, а можеби, и ѝ овеќе од ме шафора.* (Bodrijar, 1998: 124) На ова место Бодријар потенцира еден мошне важен момент, потребен да се напише заклучокот на студијава. Дека е потребно да се потенцира женската природа, да не се нивелира, без разлика дали станува збор за жртва, херој или џелат. Во претходно анализираните драми, женската природа напати беше заборавана или опишана од машка гледна точка. Тоа не е онаа ПСТ-природа на жената, туку нејзината матријархатна, матична, силна и што е најважно – природна. Така некако би требало да се прочитаат драмите на овие двајца автори, понудени за анализа.

Литература

1. **Аристотел**: *За поетиката*, Скопје: Култура, 1990.
2. **Bart, Rolan**; *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš: Gradina, 1975.
3. **Батлер, Џудит**: *Проблеми со родот*, Скопје: Евро-Балкан Пресс, 2002.
4. **Бест, Стивен; Келнер, Даглас**: *Постмодерна теорија*, Скопје: Култура, 1996.
5. **Biti, Vladimir**: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, 1997.
6. **Bodrijar, žan**: *Savršen zločin*, Beograd: Beogradski krug, 1998.
7. **Vilijams, Rejmod**: *Drama od Ibzena do Brehta,* Beograd: Nolit, 1979.
8. **Вулф, Вирџинија**: *Сопствената соба*, Скопје: Сигма прес, 1999.
9. **Гадамер, Ханс-Георг**: *Актуелноста на убавото*, Скопје: Магор, 2005.
10. Detoni-Dujmić, Dunja (prir.): *Leksikon stranih pisaca*, Zagreb: Školska knjiga, 2001.
11. Dictionary, from: http://www.thefreedictionary.com (8 aug 2005).
12. Институт за театрологија, *Театролошка дата-база*, Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
13. **Кристева, Јулија**: *Токати и фуги за другоста*, Скопје: Темплум, 2005.
14. **Culler, Johnatan**: *O dekonstrukciji: Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Zagreb: Globus, 1991.
15. **Kloc, Hajnrih**: *Umetnost u XX veku. Moderna-Postmoderna-Druga moderna*, Novi Sad: Svetovi, 1995.
16. **Kralj, Vladimir**: *Uvod u dramaturgiju*, Novi Sad: Sterijino pozorje, 1966.
17. **Лужина, Јелена**: *Македонската нова драма*, Скопје: Детска радост, 1996.
18. **Лужина, Јелена**: *Театралика*, Скопје-Мелбурн: Матица Македонска, 2000.

19. Milanja, Cvjetko (prir.): *Autor, pripjovedač, lik*, 2nd.ed., Osijek: Sveučilište Josipa Juraja Strossmayera i Svjetla grada, 1990.

20. **O`Nil, Juđin**: *Dugo putovanje u noć*, Beograd: Rad, 1964.

21. **O`Neill, Eugene**, *Ana Christie* from http://www.eoneill.com.texts/ac.html

22. **O`Нил, Јуџин**: *Црнина приличи Електри*, Београд: Српска књижевна задруга, 1984.

23. **O`Нил, Јуџин**, *Долго патување во ноќта*, прев. Илија Милчин (ракопис).

24. **O`Neill, Eugene**, from: http://www.littlebluelight.com/lblphp/intro.-php?ikey=21 (2 jul 2005)

25. **O`Neill, Eugene**, from: http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc34.-html (2 jul 2005).

26. Sabljak, Tomislav (prir.): *Teatar XX stoljeća*, Split-Zagreb: Matica Hrvatska, 1971.

27. **Стефановски, Горан**: *Собрани драми*, книга 1 и 2, Скопје: Табернакул, 2002.

28. **Surio, Etjen**: *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Beograd: Nolit, 1982.

29. **Felman, Shoshana**; Laub, Dori (1991) *Testimony – Crises of Witnesing in Literature, Psyhoanalysys and History*, New York: Routledge, 1991.

30. **Felman, Shoshana**: *What Does A Woman Want?*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

31. **Felman, Shoshana**: *Women and Madness*, Bloomington: Stanford University Press, 2003.

32. Feminism, from: http://www.amazoncastle.com/feminism.htm (6 aug 2005).

33. Feminism, from: http://www. uah.edu/vwoolf/feminist-kinds.html (6 aug 2005).

СОДРЖИНА

МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА НАСПРЕМА ДРУГИТЕ

XXXII НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА
на XXXVIII меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура

Главен и одговорен уредник:
Емилија Црвенковска

Координатори:
Лидија Тантуровска
Васил Тоциновски

Јазична редакција и коректура:
Анета Дучевска

Компјутерска обработка:
Владимир Тодоров

Печати:
„Боро Графика“ – Скопје

CIP – Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

811.163.3 (062)
821.163.3 (062)
930.85 (497.7) (062)

МЕЃУНАРОДЕН семинар за македонски јазик, литература и култура (38 ; 2005 ; Охрид)
XXXII научна конференција на XXXVIII меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура (Охрид, 15.VIII-17.VIII 2005 г.) - Литература / [главен и одговорен уредник Емилија Црвенковска]. - Скопје : Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 2006. - Охрид : 400 стр. ; 23.5 cm

Текст и на рус. и срп. јазик. - фусноти кон текстот. -
Библиографија кон трудовите

ISBN 9989-43-238-4
1. Црвенковска, Емилија
а) Македонски јазик - Собири б) Македонска книжевност - Собири
в) Македонија - Културна историја - Собири
COBISS.MK-ID 65963018

ISBN 9989-43-238-4