

Lech Miodyński (Лех Мјодињски)
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
lemi8@wp.pl

MODELE REKONSTRUKCJI MACEDOŃSKIEJ TRADYCJI LITERACKIEJ W DRUGIEJ POŁOWIE XX WIEKU

Słowa kluczowe: literatura macedońska po 1945 r., tradycja literacka, modele rekonstrukcji, kanon i adaptacja.

Synkretyczny kod ideowo-artystyczny macedońskiej literatury narodowej w pierwszym półwieczu po kodyfikacji nowoczesnej normy językowej nosił wyraźne diachroniczne znamię dialogowo-kontekstowe, odcisnięte przez liczne prototypy tradycji związanych ze sferami kultury, doświadczeń społeczno-historycznych i samego piśmiennictwa, ale również przez fakt usytuowania tego kodu na styku dwóch paradygmatów kulturowych – obiegu wysokiego (konwencji literackich obecnych w świadomości czytelnicznej) oraz niskiego (ustnego). Rozumienie tradycjonalizmu zarówno w kategoriach komunikacji międzygeneracyjnej (jako korelatu ciągłego procesu transmitowania danych z przeszłości wraz z ich czynnościowym przetwarzaniem), jak i odniesień wyłącznie do samego przenoszonego materiału (czyli przedmiotu tego przekazu) (Szacki 1971; Głowiński 1967) pozwala tu dostrzec trzy podstawowe strategie rekonstrukcji dawnych – i nie zawsze w pełni przyswojonych – systemów znakowych, będących spójnymi całościami semantyczno-syntaktycznymi. Modele te, z całym ryzykiem typologicznego uproszczenia, można określić jako *kanonizację*, *adaptację* i *deformację*, przy czym w każdym z nich inny jest cel działań rekonstrukcyjnych w obrębie znaczeń tradycji: w pierwszym przypadku jej stabilizacja, w drugim transformacja (i przy okazji skompletowanie brakujących lub utraconych w czasie elementów), w trzecim rewizja. Charakterystyczne formy identyfikacji poszczególnych autorów z pierwiastkami wspólnego kodu kulturowego, historycznego i z dawnymi matrycami

językowymi odnoszą się do szeroko rozumianego piśmiennictwa macedońskiego obszaru etnicznego od końca XVIII wieku (z wieloma nawiązaniem wcześniejszymi), a ich sukcesja po roku 1945 przebiega na poziomach ideowym, narracyjnym i symboliczno-mitotwórczym. Najmocniej zaznaczy się ona natomiast już po uzyskaniu niepodległości państwowej niemal pół stulecia później, schematyzując się w czytelnych protoobrazach zbiorowej tożsamości wywodzących się z imaginariów historycznego, religijnego, kultury wysokiej i niskiej oraz toposów literackich.

Wiele stosowanych do dziś pojęć z zakresu periodyzacji i genologii posiada w dziejach omawianego piśmiennictwa narodowego pewien nadinterpretacyjny margines znaczeń, wynikający z braku możliwości nieskrępowanego dokonywania repetycji systemów znakowych (czyli – używając słownika teorii Jurija Łotmana – naturalnego przechodzenia od „kanonicznych” epok semantycznych ku „kompilacyjnym” syntaktycznym i odwrotnie) (Лотман 1970: 13), która wolna by była od zagrożeń autonomii własnego systemu języka i literatury (przejawiających się na przykład w ich nazewnictwie) czy z dominacji nacechowania socjologicznego zamiast kulturowego/estetycznego. W korpusie literatury powszechnej pierwsze teksty terytorialnie powiązane z Macedonią od IX stulecia pojawiały się jako słowiańskie – podlegając następnie długo syntaktycznym mutacjom na różnych obszarach. Utwory o genezie ludowej, przede wszystkim pieśni liryczne (w mniejszym stopniu epickie), ulegały zaś graficznej kodyfikacji dopiero w wieku XIX, który tutaj jako formacja eklektyczna pod względem poetyk i (quasi-)norm językowych w niewielkim tylko stopniu miał naturę semantyczną – czyli całkiem oryginalną pod względem ideowym oraz formalnym, niemal w ogóle nie przynosząc jeszcze rozpowszechnionych już wtedy w innych środowiskach utworów realistycznych. Jaskrawo stan taki kontrastuje z przodującą rolą, jaką w systemie piśmiennictw średniowiecznych odgrywała zasobna w kanoniczne teksty macedońskiej redakcji cerkiewnosłowiańskiej szkoła ochrydzka, co najmniej przez trzy wieki bezpośrednio wpływająca na sąsiednie kultury słowiańsko-chrześcijańskie – od Raški, Zety i Bośni aż do Adriatyckiego Przemyśla, a poprzez częściowo konkurencyjny (częściowo zaś względem niej komplementarny) pryzółek presławski także na kształt wczesnej aktywności literackiej w centrach Kijowa oraz Moskwy. Zauważalny jej składnik stanowił – w części świeckiej – pierwiastek orientalny, przeniesiony przez medium uniwersalistycznej cywilizacji bizantyjskiej. Trwałość systemu gatunków i

konwencji wywodzących się z wieków średnich okazała się ostatecznie niemal równa żywotności form twórczości ustnej. Z kolei pojęcia „oświecenie” oraz „romantyzm i początki realizmu” (odpowiednio pierwsza i druga połowa XIX wieku) naznaczone są cechami relatywizmu, gdyż najpierw ma się tu na uwadze raczej praktyczno-etyczny aspekt oświeceniowego racjonalizmu (trzech głównych autorów piszących jeszcze w sposób nieskoordynowany językowo), a następnie dopiero realizację tego ideału w aktywności oświatowej (folklorystyczno-wydawniczej i pedagogicznej), którą wykazywali już na fali słowiańofilskiego entuzjazmu pozbawieni typowego programu literackiego romantycy. Afirmacja już istniejących autorytetów fundamentalnych wyraźna była w wykorzystaniu figur symbolicznych *wyrazicieli ducha narodowego* świętych Klimenta i Nauma oraz panbałkańskiego herosa epickiego Królewicza Marka przez ideologów macedońskiego separatyzmu początków XX wieku z Krste Misirkovem na czele – a przecież literacki aspekt istnienia tych kanonicznych postaci stanowił jedynie pewien fragment ich historyczno-kulturowej tożsamości. U progu lat międzywojennych nadal wszak nie istniał dostępny repertuar zróżnicowanych nowoczesnych gatunków literackich o rodzimej genezie poza kilkoma spektakularnymi przykładami (krótkie formy dramatyczne Jordana Hadżikonstantinova-Dżinota, poematy epickie Grigora Prličeva czy doskonalące się długo nieludowe wiersze liryczne), tworzyły się one bowiem w trybie spontanicznym i sytuacyjnym, wypierając ostatecznie formy pierwotne i archaiczne dopiero po II wojnie światowej.

Rozrost innowacji gatunkowych w tym czasie był w większym stopniu rezultatem jednej zmiany podstawowej – usankcjonowania jednolitej normy wyrazu językowego – niż wielu następujących po sobie oraz przyspieszonych przełomów artystycznych, natomiast inspiracje ideowe dostosowywały się początkowo do wymagań modernizacji tradycyjnych estetyk czy otwarcia na uniwersalne prądy na równi z koniecznością spełniania społecznych oczekiwań i oficjalnej polityki kulturalnej: w fazie „jugosławizmu” dochodziło więc do uproszczonej symbiozy poetyki folkloru ze zideologizowanym modelem dykcji perswazyjnej, następnie w konwencji sentymentalnej intymności rozprzestrzenił się duch neoromantyczny w liryce, by w końcu surrealistyczne i imażynistyczne nurty pochodzące częściowo z paradygmatu europejskiego (częściowo zaś z wyobraźni ludowej) wzbogaciły ją w latach 60. o wyrafinowany asocjacionizm obrazowania oraz oznaki antydogmatycznego buntu (Дпyрoвaи 1990: 263-449). Poszczególne segmenty rodzimej tradycji wykorzystywano w

cieniu dynamicznego procesu kulturo- i narodotwórczego najczęściej w sposób funkcjonalny oraz pragmatyczny. Tak więc fakt istnienia wielkiej dziejowej metanarracji wyzwolenia narodowego (zakończonego *drugim Ilindenem* utożsamianym ze stworzeniem socjalistycznej republiki) zrodził naturalną potrzebę epickiego/powieściowego wypowiedzenia się w sprawie uwikłania w historię losów indywidualnych bohaterów – początkowo w pospiesznej narracji sprawozdawczej i w niewyszukanej konstrukcyjnie formie. W sferze lirycznej ludowa pieśń stała się strukturalnym składnikiem tekstów przenoszących z tradycyjnej kultury wiejskiej mechanizm odzwierciedlania codziennych doświadczeń społecznych oraz psychologicznych. Reanimacja potencjalnie aktywnych składników tradycji odbywała się często z oporami, czego dowodzą właśnie pierwsze osiągnięcia prozatorskie nie zrywające więzi z relacjami folklorystycznymi, mozaikowa budowa nowelistyki operującej elementami gawędy i *skazu*, zamazywanie granic gatunkowych i typowa dla środowiska kultury kolektywistycznej perswazyjna doraźność w pierwszych powojennych dramatach (por. pojęcia *бийцова драма* czy *бийцова книжевност*). Z drugiej strony nawarstwienie poetyk „rodzimych” i „obcych” (dla poezji socjalnej typu Kočo Racina ważna była szczególnie ekspresjonistyczna, co stanowi ogólnoeuropejską prawidłowość) można dostrzec zarówno u Gane Todorovskiego, jak i Mihaila Rendżova; „poetycki realizm” Slavka Janevskiego dodatkowo wchłoniął cechy nadrealistyczne o zabarwieniu mitologicznym. Przejście od parafrazy konkretnej poetyki czy gatunku do ideowych inspiracji tradycją następowało niejednokrotnie za pośrednictwem kreowania rzeczywistości onirycznej, halucynacyjnej, fantasmagorycznej – mit, legenda i parabola stawały się rodzajem psychologiczno-antropologicznej maski nakładanej na obrazy rzeczywistości obecnej i przeszłej u Simona Drakula, Petre Andreevskiego czy Metodiji Foteva. Zrodziło to w krytyce literackiej wielość hybrydycznych określeń w rodzaju realizmu lirycznego, beletrystyki historyczno-mitologicznej czy projekcji ludowej fantastyki (Гурчинов 1996: 17). Dodatkowo z czasem zaczęły się pojawiać apologetyczne „protezy tradycji” – także pozaliterackiej – sprzęgające artystyczne standardy teraźniejszości ze znakami przeszłości w takich naukowych po części ujęciach jak Macedonia w roli europejskiego reliktu etnograficznego (z nobilitacją archaizmów kulturowych), prawo wyłączności do tradycji głągoliczkiej, antykizacja genezy ludowych przekazów i obrzędów, afirmacja „ciągłości nietypowej” rozwoju piśmiennictwa z „etapem folkloru” czy widoczne od lat 60. odkrywanie walorów uznawanej za własną tradycję

śródziemnomorskiej (przed 1991 rokiem jej substytutywna funkcja miała przesłonić politycznie ryzykowne z etnogenetycznego punktu widzenia studia nad macedońskim antykiem).

Matryce antyturecką i wyzwolenczo-antyfaszystowską (z wariantem „rewolucyjnym”) zaczęły również po rewaloryzacji dziedzictwa folkloru przełamywać motywy z dziejów wysokiej kultury duchowej, myśli politycznej czy niezależnego od sąsiadów imaginarium heroicznego. Przewartościowanie samej tradycji literackiej musiało natomiast uwzględniać fakt wspólnej przynależności całych obszarów dotychczasowego dziedzictwa do procesów historycznoliterackich kilku narodów regionu (włącznie z podwójną klasyfikacją wielu twórców pogranicza kulturowego), modyfikacji i asymilacji bizantyjskiego systemu gatunkowego, dowartościowania średniowiecznych lokalnych przekładów i kompilacji jako pierwszych zwiastunów oryginalności, (proto) etnicznego charakteru źródłowych tekstów folkloru. Narodziny wielu podobnych nowoczesnych bałkańskich paradygmatów rozwojowych odbywały się często w podobnych realiach oświeceniowo-romantycznego policentryzmu kulturowego, w którym nie pokrywały się zakresy rozumienia etnosu, języka i tradycji pisarskiej, toczyła się rywalizacja polityczna i spory o pochodzenie, a także doraźnie czerpano wartości z wielkich zewnętrznych ośrodków kreacji idei filozoficznych, religijnych i społecznych (Доровски 1992: 55-63). Druga połowa XX stulecia naznaczona zaś była w początkowym stadium przede wszystkim dwiema ideami miejscowymi: folklorocentryzmem romantycznym oraz świeżej daty marksistowskim historyzmem, których zaplecze socjologiczne stanowiła struktura chłopskiego społeczeństwa (uważanego tu za odpowiednik proletariatu w krajach uprzemysłowionych) – rozdartego między kodem tradycjonalizmu i planem wielkiej emancypacji (wśród wielu prozaików nurtu wiejskiego tę kluczową antynomię uchwycił na przykład Živko Čingo). Należy zarazem pamiętać że i sama struktura ustnego obiegu literatury, szczególnie w epice, asymilowała wcześniej składniki heterogeniczne wywodzące się z tradycji nierodzimych – przekazów antycznych, greckich legend o świętych, skarbnicy motywów tureckich, albańskich, arumuńskich czy wencko-włoskich. Do reaktualizacji wspólnego południowosłowiańskiego kanonu i panteonu heroicznego dochodziło z kolei już w latach II wojny światowej w nowych pieśniach bohaterskich, a zarchaizowana opowieść o wspólnotcie legła u podstaw prototypu tożsamości narodowej zapieczętowanego w zinstytucjonalizowanej literaturze (Janevski określił ten narracyjno-socjologiczny

fenomen *сказание од искони*) (Старделов 2004: 292-302). Kolejne odkrywane paradygmaty, na przykład oświeceniowy czy romantyczny, zyskiwały następnie moc oddziaływania na kontynuatorów w większym już stopniu swym potencjałem artystycznym.

Wracając do określonych na wstępie strategii przywoływania elementów z katalogu wątków tradycji literackiej wraz z jej ideowym tłem, posłużmy się reprezentatywną egzemplifikacją i spójrzmy w pierwszej kolejności na klasyczny zabieg kanonizacji. „Złote stulecia” kultury staro-cerkiewno-słowiańskiej, połączone niekiedy z heroiczną legendą słowiańskiej tradycji przedchrześcijańskiej (obie formacje zetknęły się u granic Bizancjum z jego kanonami sztuki wysokiej), po odzwierciedleniu się w alternatywnym wymiarze apokryfów i ustnych opowieści wydały po II wojnie owoce w postaci dzieł naznaczonych wyraźnym piętnem myślenia dualistycznego o człowieku, Bogu i świecie społecznym. Kolejne aktualizacje znaków kulturosfery wieków średnich będą przechodziły od adaptacji archiwalnego konkretnego na pozycje paraboliczno-moralizatorskie i estetyzujące. Typowo historyczny repertuar środków artystycznych (wraz z kanonem wzorców etycznych) wywodzi się w tym przypadku z wielkiej panegirycznej narracji o świętych Cyrylu, Metodym i Klimencie, których religijne oraz kulturotwórcze role pierwotnie ukazane były w konwencji (post)bizantyjskiej estetyki i ujęte w związany z nią system genologiczny. Formy najdawniejszego piśmiennictwa nie podlegały wszak łatwo transformacji, gdyż głównie operowały użytkowym zestawem gatunków liturgicznych, hagiograficznych i prawnych nie poddających się skutecznym formalnym parafrazom, a poza tym przed 1991 rokiem istniała też w ich rozpowszechnianiu pewna bariera ideologiczna. W pierwszych dekadach po wyzwoleniu następowało co najwyżej przenoszenie historycznego elementu treści, postaci bohatera, opisów wydarzenia i miejsca, stylistycznego klimatu oracji i pokory bądź konwencji pochwalnej. Równoważącym dopełnieniem tego dość hermetycznego odgałęzienia tradycji będzie pogański „plemienny epos”, którego relikty przeniesie ludowa pieśń, a uzupełni „rodzimy” motyw bogomilski. Strategię czystej kanonizacji urzeczywistnia między innymi Lazo Karovski w zbeletryzowanych biografiach (mikropowieściach) *Климент Охридски* (1969) i *Наум Охридски* (1971 – obie później w 1989; także dramat *Расцѣлѣниѣиѣи факел* – 1977) zawierających w przypisach materiał dydaktyczny, a kontekst dziejowy sprowadzających do surowego cytowania licznych znanych w paleoslawistyce tekstów źródłowych. Pierwiastek kronikarskiej beletryzacji stanowią

choćby rozmowy z władcami miast które święty Kliment odwiedza – od ośrodków morawskich po Plisę i Devol. Subtelne wartości estetyki i teologii średniowiecznej zostają zaś wykorzystane w pedagogicznym uproszczeniu, podobnie jak czynili to autorzy piszący dla młodego czytelnika (szczególnie Vidoe Podgorec). Zbliżoną rolę odgrywa okolicznościowa antologia *Климентъ Охридски 886-1986* (1986) Very Stojčevskiej-Antik', zawierająca 14 utworów poetyckich dedykowanych świętemu – począwszy od najbardziej wiernych pierwotnej konwencji Naume Radičeskiego czy Radmili Trifunovskiej. Stulecie zamknie spektakularna edycja *Псалми* Mihaila Rendžova. Łagodnie zlirowane motywy tej tradycji obecne są w wielu tekstach Blaže Koneskiego, a w dramacie tradycjonalistycznym piewą postaci świętego Klimenta okazał się między innymi Tome Arsovski – dekadę przed nim, w latach 60. wierszowaną tragedię historyczno-bohaterską umocowaną chronologicznie w czasach państwa Samuela stworzył natomiast Stefan Tanevski.

Strategię adaptacji, o znacznie większej frekwencji, związaną z najstarszym dziedzictwem przekazu kulturowego prezentuje Simon Drakul w trylogii *Буну* (1979, w jej ramach zwłaszcza część *Исцухуја*), pełnej archetypicznych raczej interpretacji kategorii bogomilskiej głównie „dawności” (motta z dzieła przebitera Kosmy i podobne zabiegi) oraz łączących asocjacyjny typ narracji z dokumentalizmem przekazu kronikarskiego, a komponenty średniowiecznej składni z parabolizacją tekstu. *Multum* pokrewnych aktualizacji w prozie reprezentuje choćby *Црквичейо Четирцесей маченици во Биџола* (1984) Vladimira Kostova, umieszczającego w strukturze powieściowej polifonię licznych późniejszych wariantów wyjściowej opowieści o narodzinach lokalnego wczesnochrześcijańskiego miejsca kultu. Zbliżone transformacje w poezji przebiegają niejednokrotnie w kierunku reminiscencji formalnych: możliwość taką wykorzystuje Ante Popovski, sięgając na przykład w tomikach *Камена* (1972) czy *Тајнојис* (1975) do wyjściowych zapisów biblijnych oraz glos na marginesach rękopisów i pierwszych druków, czego rezultatem są u niego „wiersze-modlitwy”, „wiersze-klątwy”, współczesne przeróbki tekstów liturgicznych i „cerkiewnosłowiańskiego jambu” oraz konwencji słowosplotu czy leksykalne zapożyczenia ze *Słownika czterojęzycznego* popa Daniela Moskopolskiego. U Bogomila G'uzela z kolei parafrazy motywów bogomilskich i eschatologicznych (jeszcze w zbiorach poetyckich z lat 70. *Бунар во времейо* [1972] czy *Тркало на ѓогинайџа* [1977]) nawiązują w obrazach mitologicznych, biblijnych i składnikach ortodoksyjnej ikonografii do wczesnego

etapu chrystianizacji słowiańskich wspólnot plemiennych na ziemiach macedońskich – enigma mitu kulturowego styka się tu z pierwszymi konwencjami (proto)narodowej formacji piśmienniczej. Inni, jak Sande Stojčevski, (idiom cerkiewny w utworach od lat 80.– na przykład *Слово о в’лице*) „myślenie przeszłością” przenoszą na poziom przyjęcia intuicyjnej postawy „kreatora logosu”, dla którego „średniowieczność” oznacza pretekst do wykorzystania serii zabiegów stylistycznych, rekwizytów epoki i cech postaci do uwiarygodnienia dylematów człowieka współczesnego. W tym duchu na przykład Eftim Kletnikov sporządził antologię *О сине ѿих на мисла сина. Македонскиѿе ѿоеѿи ѿред ѿајнаѿа на фрескаѿа* (1981), a w dramacie Tome Arsovski dokonał rekonstrukcji wydarzeń z X wieku (*Залез над езерската земја* [1974] i *Климент Охридски* [1986]), podobnie jak kierujący się bardziej w stronę przypowieści filozoficznej Bogomil G’uzel (*Алексијага* [1982]). Model deformacji widoczny jest natomiast w spektakularnym cyklu Slavka Janevskiego *Миракули на ѣрозомораѿа* z połowy lat 80. (i kilku tekstach satelickich), wyjątkowym przykładzie ambitnego przedsięwzięcia artystycznego, w którym w syntetyczny wątek macedońskiego archaizmu kulturowego wpleciony jest też składnik średniowieczno-chrześcijański. Parafrazę typowej dla niego narracyjnej konwencji uzupełnia historyczno-paraboliczny wymiar ideowego synkretyzmu odsłanianych interpretantów świata przedstawionego: od gnostycyzmu, platonizmu, praktycznej alchemii, astrologii, Kabały, do arabskiego hermetyzmu, aż po słowiański politeizm, satanizm, bogomilstwo (jeden z wielu motywów heretyckich), grecką myśl ortodoksyjną, hesychazm i mistycyzm wielu religii. Zastosowana technika „tekstu w tekście” obejmuje na przykład rzekomy odpis relacji narratora pióra ihumenii Minadory czy parafrazę starotestamentowych prorocत्व Ezechiela i Nahuma, obecne są stylizowane na poetykę psalmu motta rozdziałów, przekształcone formuły anatem, fragmenty modlitw i wątki hagiograficzne oraz kronikarsko-litanijne rejestry zmarłych – często jednak w optyce surrealizmu i kolażu. Interteksty i odsyłacze do źródeł pełnią tutaj rolę interpretacyjnych ornamentów mających alegoryzować narodowy „czas mityczny” i „pogańską Ewangelię”, w których tradycja wyjściowa poddawana jest nowym fantastycznym kodyfikacjom (w ten sposób trawestowana jest apokaliptyczna eschatologia i przekazy apokryficzne) (Урошевиќ 1986). Od przełomu lat 70. i 80. strategia deformacji w obrębie omawianej tradycji pojawiała się w nowelistyce (Krste Čačanski, Mitko Madžunkov, Dimitrie Duracovski), nasycając się silniej pierwiastkami

fantastyki gotycko-preromantycznej. Tymczasem w poezji jednym z mocniejszych akcentów deformacyjnych był jeszcze prekursorski tomik *Еванѣлие ѿо Иѡанъ Пејо* (1966) Janevskiego, gdzie zastosowany został między innymi pastisz mowy cerkiewnego dostojnika (*Соѡнохоуление на Презвиѡтер Козма ѡроѡиѡ Боѡмилиѡе*) czy przewrotnie skomponowana oracja greckiego arcybiskupa Teofilaktesa, pokazując że zespół znaczeń kultury cerkiewnosłowiańskiej z konwencji heroicznej może ewoluować wprost ku demitologizacyjnej. Takie przekształcenie, łącznie z nowym układem w obrębie diady „kanon – metafikcja” w prozie po 1991 roku, stanie się w przyszłości charakterystycznym rysem aktualizacji tego odgałęzienia tradycji.

Typ kanonizacji w pewnym stopniu obecny jest w rekonstrukcji tradycji folkloru, choć pozostałe dwa mają w niej funkcję istotniejszą. Pierwotne – czyli autentyczne, nieświadome często i nieoficjalne – doświadczenie słowa początkowo wręcz współlistnieje tu z fikcjonalną sferą ekspresji dyskursu literackiego, przejawiając się w retoryce typowej dla gatunków ustnych, obecności form pogranicznych, kategorii nadprzyrodzonej cudowności (*неверојатноѡ*), aktualizacjach mitologiczno-demonologicznego panteonu oraz matryc obrzędowych, ludowego komizmu w roli czynnika tekstotwórczego (Лафазановски 1996). Proza, na przykład Stale Popova, Jovana Strezovskiego, Petre Andreevskiego, Živka Činga czy Vase Mančeva, dostarcza przykładów równie licznych jak poezja – ale to w niej właśnie klasyczna poetyka anegdoty, gawędy czy baśni odnajduje swe kontynuacje w „gawędach antropologicznych” czy „baśniach kosmicznych”, ulegając nowym kontekstualizacjom. Postawę kanonizacyjną obserwujemy w „mariovskich” powieściach Popova z lat 50. – kronikarskich, niemal surowych notatkach, raczej reprodukujących ludowy paradygmat narracji w postaci z lekka sfabularyzowanej (epigoński *биѡовиоѡ реализам*). Werystyczne opisy kanonizujące oryginalny przebieg obyczajów weselnych czy czynności magicznych towarzyszących kalendarzowi religijnemu i życiu natury (*Крѡен живоѡ*) wspomóżone są tu folkloryzmami stylistycznymi jako kryterium wartości ekspresji językowej. W mniejszym natężeniu widoczne jest to także u Meto Jovanovskiego. Praktyka kanonizacji tradycyjnie widoczna była w dramacie (Јаќоски 1983), częściej w obszarze języka właśnie niż tematu czy kreacji postaci – w tym kontekście warto zwrócić uwagę na upoetyzowane dzieło Duška Nanevskiego *Димна Југа ѡраѡ ѡраѡила* czy wierszowaną sztukę Georgi Staleva, której bohaterem jest Bolen Dojčin – oba jeszcze sprzed roku 1980. Kanonizacja w obrębie poezji ma z

kolei znamiona aktualizacji niemal wyłącznie formalno-estetycznej, na innych poziomach (na przykład archetypiczno-symbolicznym) stosuje się raczej adaptację i deformację, co pokazano w ważnej publikacji zbiorowej (Ѓурчинов [ред.] 1999). Prototypy są więc stabilizowane w głównej mierze przez przedstawicieli wczesnego „sorealizmu folklorystycznego” (Асо Šopov, Slavko Janevski czy Gogo Ivanovski z lat 1947-53), w wersyfikacyjnym wzorcu liryki ustnej; podobnie wyglądało to w stylizowanych pieśniach partyzanckich.

Znacznie szerszy zasięg posiada strategia adaptacyjna, i tu znów istotnym poligonem postępu okazała się słabiej dotychczas w Macedoni reprezentowana proza: powieści Jordana Leova (jak *Побрайтуми* [1956]) z satyryczno-parodystyczną transformacją gatunku gawędy i formami ludowego komizmu słownego), Sotira Guleskiego (*Фурпи* [1962-79]) z rozrośniętą płaszczyzną leksykalną ilustrującą odwieczną „opowieść ziemi”), a przede wszystkim utworami narracyjnymi Živka Činga z początku lat 60., z których najdobitniej przemawia ambicja liryczno-fantastycznej parafrazy normy literackiej w kierunku stylizacji pozorowanej oraz rozdzielenia kompetencji autora i narratora. Redukcja epickości (na przykład przekazów rodzinnych) i rozbicie chronologii służą tu alegoryzacji świata przedstawionego, w którym luźne epizody czynią z wątków tradycji formę paraboliczną. Polifoniczną semantykę „targowiska opowieści” Činga podchwycą kontynuatorzy jego wizji (Jovan Strezovski, Boško Smak’oski i Mile Nedelkovski), gotowi skonfrontować kompleksy symboliczne wiejskiej egzystencji, morfologię bajek i legend oraz ludowy paradygmat językowy z realiami lokalnego świata wchodzącego w nowy socjologiczno-polityczny układ. Mit genealogii podchwyci w formule ideogramu natury Petre Andreevski (najwyraźniej w cezurach utworów *Седмои ден* [1964], *Пиреј* [1980] i *Скакулци* [1983]), w których poetyka mitologizacyjna ostatecznie przewyżczy narrację gawędziarską. W stronę fantastyki literackiej jeszcze bardziej przesunie taką tendencję Mitko Madžunkov. Na obrzeżach tego rodzaju adaptacji nadal jednak będą istniały różne zmodernizowane warianty klasycznych motywów – na przykład Królewicza Marka w nowelistyce Janevskiego czy Zorana Kovačevskiego. W dramacie zaś zabiegi adaptacyjne modelowo zastosuje sięgający do hipotekstu Marka Cepenkova Goran Stefanovski (*Јане Запрогаз* [1974] opatrzony podtytułem *Народна фанџазија со љеење*). Inne dominanty obecne są w poezji, otwartej na różnorodne adaptacje z samej swojej improwizacyjnej natury. Zabiegi modernizacyjne przenoszą zwykle poetykę pieśni w sferę mowy asocjacyjnej już nie jako

jej replikę czy ornament, lecz całkiem nową strukturę semantyczną – głównie poprzez rekontekstualizację. W pierwszej fazie charakterystycznymi chwytami są szersze zastosowanie elipsy i symbolu (Тодоровски 1979: 183), później (Andreevski, Radovan Pavlovski, Petar Boškovski) otwarcie drogi komponentom nadrealistycznym oraz neosymbolistycznym w toku *verse libre*. Zmagania z tradycyjną wersyfikacją podejmował już Blaže Koneski w klasycznych wierszach z tomu *Везилка*, a jego następcy eksperymentowali z wersami o rozpiętości od sześciu do kilkunastu sylab – niektórymi tylko obecnymi w źródłowym arsenale folkloru. Asonanse, wyrafinowane gry etymologiczne, struktury dialogowe, konkatenacje, onomatopeje, antropomorfizacje, personifikacje – wszystko to w praktyce wierszopisarskiej otworzyło drogę do nasycenia liryki żywą mową (jak w typowym manifestie poetyckiego lingwizmu *Биѝ ѝазар, сѝилски вежби, еѝе...* [1984] Nedelkovskiego). Inny rodzaj adaptacji wiąże się z transpozycją systemu gatunkowego (głównie kalendarzowego, żałobnego i weselnego), gdzie za przykład służy poezja Andreevskiego (*Дални наковални* [1971] czy *Вечна кука* [1987]), odtwarzająca choćby istotę takich form jak *ѝажаленка*, *ѝаѝанка*, *кушачка* czy *усѝивалка*; gatunek ballady próbowali wskrzeszać Koneski, G’uzel, Trajan Petrovski i inni, pieśni *ѝечалбарска* i *ѝоголска* też były chętnie adaptowane. Ponadto do standardowych operacji należy parafraza konkretnej pieśni z ludowej liryki bądź epiki – i tutaj przykładów są dziesiątki, nie mówiąc o wykorzystaniu toposów. Interesujące rozwiązanie stanowi afirmacja ojczystego dialektu – ze względu na brak miejsca przytoczmy tylko znów przykład Andreevskiego, ale i całą teoretycznie uzasadnianą idiomatykę języka lokalnego prezentowaną w omawianym okresie przez Sande Stojčevskiego (manifest *За ѝесна гесѝоѝ* [1985]). I wreszcie deformacja: najjaskrawiej przejawiająca się w postmodernistycznej prozie, w której składniki idiomu, wyobraźni i czasoprzestrzeni – sfragmentaryzowane i skonfrontowane z innymi pierwiastkami – odgrywają rolę pretekstu narracyjnego, kliszy bądź aplikacji intertekstualnej. Począwszy od lat 80. tendencja ta zauważalna będzie u Vase Mančeva czy Dragi Mihajlovskiego – pierwszy relatywizuje w ten sposób znaczenia archaicznych przekazów językowych poprzez banalizację ich kontekstów (choćby *Клейѝо лейѝо* [1983] i podobne), drugi odtwarza klasyczne wymiary fantastyki baśniowej by następnie poddać je manierystycznej karykaturalizacji i hiperbolizacji w niby-ludowych pseudohistoriach (jak *Ѓон* [1990] i inne). Równowagę stylistyczno-środowiskową stara się za to zachować krytyczny uczeń Činga Ermis Lafazanovski

(począwszy od tomu *Половина божилак* [1992]), zwolennik poetyki „nowego skazu”. Młodszym dramaturgom natomiast uda się tak zmodyfikować tkanę tekstu by groteska i absurd przewyciężyły w nim etnograficzne relikty (*Фарца за храбриот Хауме* Rusomira Bogdanovskiego czy późniejsze deformacje postaci Siljana Štrka u innych autorów).

Dwie jeszcze tradycje literackie pojawiają się w powojennych rekonstrukcjach: oświeceniowa i romantyczna, lecz natura ich obecności jest już całkiem inna niż poprzednio opisanych. Tamte były faktycznie i trwale obecne w naturalnym toku ewolucji modeli estetycznych, podczas gdy dwie nowsze nie zdążyły utrwalić się w XIX wieku w pełnej postaci. Inspirującym sensem tradycji oświeceniowej okazała się tendencja społeczno-etycznej edukacji (manifestacja realizmu poznawczego), wszystkie heterogeniczne nurty słabo rozwiniętej literatury „budującej”, „walczącej” i „empirycznej” zlały się teraz w jeden prąd, najmocniej widoczny dopiero w prozie i poezji przełomu lat 40. i 50., głównie w technikach realistycznych i perswazyjnych. Uświadamiająco-nauczycielski projekt oświeceniowy (zarówno w wydaniu socrealistycznym, jak i znacznie późniejszym, nacjonalizującym wszystkie potencjalne kanony wariante *неопроектниелци* lat 90.) jest raczej tkwiącą w tekście mocą pobudzającą, a nie prostą inspiracją prototypem osiemnastowiecznej formacji. Publicystyczno-agitacyjny dydaktyzm sięga swymi źródłami bardziej realizmu krytycznego czy utylitarnych form liryki rewolucyjno-demokratycznej, zaś z klasycznego europejskiego wzorca przejmuje pośrednio często tylko uznanie opozycji natury i cywilizacji oraz konwencję demaskacyjno-satyryczną czy paraliteracką (na przykład biograficzną). Kanoniczne matryce wychowawczo-poznawcze i polemiczne silniej uzewnętrzniły się w ideowych manifestacjach etosu walki narodowowyzwoleńczej niż ideałach Woltera i Rousseau (trafnie skonfrontowanych z macedońskimi realiami choćby w opowiadaniu Zorana Kovačevskiego *Темен вилает* [1984]). W obrębie modelu kanonizacji można więc z powyższymi zastrzeżeniami umownie umieścić takie zjawiska jak typizacja postaci i ich *живошност* (począwszy od poezji Venka Markovskiego czy wczesnej twórczości Janevskiego), historiozoficzny optymizm (motyw przekształcenia starego świata i apologia tzw. tradycji rewolucyjnej z wątkami heroiczno-socjalnymi), przejawy politycznego kultu wybitnej jednostki (poezja o Ticie – wojenna, ale także z lat 70.; w tej dekadzie wypowiadali się na ów temat afirmująco Gane Todorovski, Tome Momirovski czy Miodrag Drugovac), utwierdzanie zespołu stereotypów epoki Ilindenu (już od tomu *Изгрев* [1950])

Metodija Fotev, Božin Pavlovski). Z jednej strony adaptacje zmierzały zatem do hybrydyczności formalnej (na przykład *Препреже* Čašule), a z drugiej krytyczna faktografia wyznaczała ramy wolności estetycznej; w „dramacie narodowym” formacja socrealistyczna złała się na krótko z tradycją obyczajowo-folklorystyczną (Petre Prličko, Asen Kavaev). Od lat 60. jednym z niewielu składników oświeceniowej tradycji pozostanie zainteresowanie problematyką społeczną i obyczajową (Božin Pavlovski, Vladimir Kostov), literatura faktu i dzienniki, pewne elementy satyryczno-rozrachunkowe, nawet niektóre aspekty intelektualnej „poezji kultury” (kategorie przestrzenności świata i podróży edukacyjnej); potem nie raz jeszcze sporadycznie przywoływane będą czołowe figury rodzimego oświecenia (Džinot u Todorovskiego, również Kiril Pejčinovik’ u Venko Andonovskiego). Zabiegi deformacyjne słabo tu będą obecne – przypomnijmy może tylko „profanizację” omawianej tradycji w niektórych artystycznych wypowiedziach Todorovskiego (*Айотѝеоза на делникоѝ* czy *Снеубавен ден*) i dekonstrukcję „pedagogicznego” motywu Aleksandra Wielkiego już w prozie lat 90., co jest odrębnym tematem. Wypływające z idei logocentryzmu zaangażowanie podmiotu prowadzi ostatecznie wprost ku zakwestionowaniu zadania perswazji społecznej.

Modelowa tradycja romantyczna z podobnych przyczyn podlega selektywnej percepcji, kontynuując się w głównej mierze w ogólnej aurze emocjonalizmu, indywidualizmu, irracjonalizmu czy metafizycznego historyzmu (rodzime teksty wzorcowe były zaś często bardzo eklektyczne ideowo i formalnie) – walor czysto literacki dominuje wszak w końcowym rozrachunku nad filozoficznym, zlewając się z niezrealizowanymi postulatami estetyki modernizmu (Ѓурчинов 2002). Dlatego bardziej istotne od bezpośredniej kontynuacji będzie uznanie tego fenomenu za sferę raczej „warsztatu”, „wrażliwości” czy nawet „okresu” w poezji powojennej. Strategia kanonizacji sięgałaby najwyżej do odtworzenia „poetyki wyznania” Grigora Prličeva, Konstantina Miladinova czy Rajka Žinzifova w reinterpretacji „intymistów” z lat 50. – przede wszystkim w psychologizacji motywu ojczyzny. Szkoła poetycka połowy tej dekady chętnie sięgała do poetyk Heinego czy Tiutczewa, choć wkrótce ważniejsze i tak okazały się wpływy symbolizmu francuskiego, ale i bułgarskiego czy serbskiego i greckiego – z nieśmiałym prekursorstwem Milana Vojnicaliji czy Aco Karamanova; do późniejszego kanonu tego nurtu próbowano wpisać literackich indywidualistów Danicę Ručigaj i Nauama Manivilova). Precyzyjny „romantyk sceptyczny” i zwolennik „cudownej prostoty” Koneski przywołuje

bezpośrednio w swych wierszach postaci Prličeva i Miladinova (podobnie Janevski) zgodnie z przesłaniem toposu samotności, a typowy liryk-pejzażysta Srbo Ivanovski z upodobaniem od lat 60. urzeczywistnia romantyczną funkcję „oka poety” (z klasyczną dziewiętnastowieczną ikonografią); w prozie i dramacie schematyczną i idylliczną kanonizację wzoru osobowego tamtej epoki uskutecznia co najwyżej wspomniany już Točko (*Πορ Ακροϊον*). Na przeciwległym biegunie znajdują się od lat 80. ponowoczesni deformatorzy tradycji spod znaku gotyckiej fantastyki. Najliczniejsze spośród wszystkich wybiór-cze adaptacje rozpoczynają się natomiast od 1952 roku ekspozycją łagodnej liryki intymnej (a nie wariantu kosmiczno-heroicznego – południowosłowiańskiego czy niemieckiego) operującej w swej obronie – jak wczesny Šopov – argumentem „szczerości” (figura samotnika, apostrofy do matki itp.), gdzie sentymentalny Jesienin, ale też przekłady Puszkina wyznaczają stylistyczną normę wyrazu zmierzającą już do zespolenia z dykcją (neo)dekadentystyczno-symbolistyczną (Дпрыговац 1990a: 55-61). Niedługo później na pierwszy plan wzorów poetyckich we wtórnej historyzacji wysunie się Federico Garcia Lorca – reprezentant „nowoczesnej romantyczności” pełnej obrazów mitycznych i nierealnego piękna. W zasadzie krąg pojęć całej poezji tego rodzaju zamyka się w trzech sferach: relacji człowieka z naturą, eschatologii cierpienia i intuicji estetycznej, skupiając się na przykład wokół kosmicznego i prometejskiego sensu słowa (Šopov), nostalgicznego wyznania (Koneski), refleksyjnej personifikacji zjawisk świata (Popovski), kosmicznego ducha żywiołów (Rendžov) czy „podróży magicznej” przez uniwersum przyrody (Svetlana Hristova-Jocik’). W ramach rekonstrukcji toposu cierpienia widzimy motywy paraboliczno-katastroficzne (Mateja Matevski z inklinacjami nadrealistycznymi, znów Šopov – ten zwłaszcza w patetycznej poetyckiej soteriologii przeciwstawianej złu *fatum* przynoszącego chorobę, wygnanie i przemijanie); do tego obszaru należy też poddany bardziej inspiracjom modernistycznym Rendžov (kult Baudelaire’a), uzewnętrzniający (neo)romantyczną niezgodę na świat w eskapistycznej wędrówce ku pięknu absolutnemu. Intuicjonizm estetyczny to ponownie także domena orfickiej i „platońskiej” poezji Šopova – z jego metafizyką nicości (*небигуина*), u pozostałych również stanowi ta postawa kluczowy komponent formuły wyobraźni. Innych „intuicjonistów” (Jovana Koteskiego czy Čedo Jakimovskiego) krytyka też kwalifikowała do skrzydła neoromantycznego, powołując się na argumenty z obszaru symboliki, typu nastrojowości i struktury elegijno-balladowego języka. Odrębne

miejsce zajmuje wreszcie ekstatyczne i dytyrambiczne *opus* poetyckie Eftima Kletnikova (od debiutu w 1977 roku), leżące na skrzyżowaniu idei poetyckiego kapłaństwa (romantycznego i symbolistycznego) oraz natchnienia poetami „piękna tragicznego” – Hölderlinem i Keatsem, także Goethem, Shelleyem i Rilke, nasycone ikonografią transreligijną i kultu natury. Wielowymiarowa już w takim kształcie poezja była znacznie wcześniej podatna w Macedonii na impulsy awangardowe, ale odrębnego ujęcia aktualizacji „tradycji awangardowej” zaprezentować się tutaj nie da, gdyż nazwanie jej tradycją byłoby metodologicznie nieadekwatne do tutejszej sytuacji (stanowiła ona raczej jej „utracony paradygmat”), jak też trzeba pamiętać iż ożywienie tutaj poetyk antytradycjonalistycznych od lat 60. pokrywało się już chronologicznie z europejskimi ruchami neoawangardowymi. Tutaj „historyczna” poetyka awangardy lat 20. praktycznie i tak była niemal nieobecna (poza jej ekspresjonistycznymi sygnałami w poezji Kočo Racina i pomniejszych autorów).

Ukazane wyżej modele rekonstrukcji kilku literackich tradycji cechuje daleko posunięta symbiotyczność i synkretyzm. Wynikają one zarówno z istnienia niewielkiej liczby mocnych – i skompletowanych – matryc podstawowych, jak i obecności wielu imitacji pozornych. Wymienione przykłady wykazały funkcjonowanie pewnych stałych dyspozycji macedońskiej literatury w jej trwającej półwiecze pierwszej fazie rozwojowej po kodyfikacji języka i stopniowe odchodzenie od posługiwania się tradycją jako protezą integrującą kanon kultury do jej zastosowań czysto estetycznych. Do zrównoważenia obu tendencji dojdzie ponownie już po roku 1991, gdy pojawi się kolejna potrzeba aktualizowania i twórczego dopowiadania historycznych treści i form – już nie tylko literackich. Wcześniej zaś wielokrotne posługiwanie się przez różnych autorów uzasadnieniem ważności tego dziedzictwa było pierwszorzędą strategią sprzyjającą idei integracyjnej w warunkach niestabilności politycznej, gdy ostrzejsze argumenty niezależności macedońskiego bytu narodowo-państwowego dopiero się rodziły.

Литература:

Доровски, И. 1992. *За методологијата на споредбеното изучување на балканските литератури*. Во: *Студии за балканскиот литературен процес во XIX и XX век*. Скопје: МАНУ, 52–115.

- Друговац, М. 1990. *Историја на македонската книжевност. XX век*. Скопје: Мисла.
- Друговац, М. 1990а. *Оглед за македонската поезија (Личности, дела, идеи)*. Во: *Кон македонската книжевна синтеза*. Скопје: Македонска книга, 37–95.
- Ѓурчинов, М. 1996. *Стиранските влијанија како компаративен книжевен проблем*. Во: *Стиранските влијанија во македонската литература и култура во 50-ите и 60-ите години*. Ред. М. Ѓурчинов, Б. Петковски. Скопје: МАНУ, 7–19.
- Ѓурчинов, М. [ред.] 1999. *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век*. Скопје: МАНУ.
- Ѓурчинов, М. 2002. *Епохата на модернизмот во македонската литература и уметност*. Кн. 1. Скопје: МАНУ.
- Јаќоски, В. 1983. *Фолклорот во македонската драма*. Скопје: Македонска книга.
- Лафазановски, Е. 1996. *Традиција, нарација, литература*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Лотман, Ю. М. 1970. *Системи во литературологијата*. Т. 1. Тарту: Тартускиот државен универзитет.
- Смилевски, В. 1993. *Апексите на македонската литература 1945–1985*. Скопје: Култура.
- Старделов, Г. 2004. *Балканска естетика една друга естетика*. Скопје: МАНУ.
- Тодоровски, Г. 1979. *Посеѓање кон митот (фолклорни инспирации во поезијата на неколкумина автори од средната генерација)*. Во: *Маѓејсан меѓан*. Скопје: Култура, 180–188.
- Урошевиќ, В. 1986. *Инферналниот триптихон на Јаневски*. Во: *Нашката на Аријадна*. Скопје: Мисла, 149–168.
- Głowiński, M. 1967. *Tradycja literacka (Próba zarysowania problematyki)*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. Wrocław: Ossolineum, 343–359.
- Szacki, J. 1971. *Tradycja. Przegląd problematyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Lech Miodynsky

**THE MODELS OF RECONSTRUCTION OF MACEDONIAN LITERARY
TRADITION IN THE SECOND HALF OF 20TH CENTURY**

Summary

Attention in this study is given to the first fifty years of the development of Macedonian literature after 1945, from the perspective of various types of renewal of the literary traditions. In this area, three main strategies were identified: canonisation, adaptation and deformation. They were helpful in the stabilization, transformation and revision of key currents of the local literary heritage (medieval, folkloristic and – to certain degree – enlightenment with romantic). All of them point to the configuration of the tendencies which will carry forward the national literature into the phase of the new codification after 1991.

Key words: Macedonian literature after 1945, literary tradition, models of reconstruction, canon and adaptation