

**СЛИКИТЕ НА ЕВРОПА
ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
(И. ЦЕПАРОСКИ, Г. СТЕФАНОВСКИ, Е. ЛАФАЗАНОВСКИ)**

д-р Владимир Мартиновски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје

Клучни зборови: Европа, слика, имагологија, стереотип, Горан Стефановски, Иван Цепароски, Ермис Лафазановски

Key words: Macedonian Literature, image, Europe, imagology, Goran Stefanovski, Ivan Džeparoski, Ermis Lafazanovski

Воведни забелешки

На прашањето „Каква е Европа?“ македонскиот драматург Горан Стефановски во интервју во 1997 година, во стилот на зен-калуѓер, одговара: „Постојат илјадници паралелни Европи.“ Иако од паѓањето на Берлинскиот ѕид нè дели веќе четвртина век, како читатели сме сведоци дека во современата литература, кога се говори за Европа, сè уште се тематизира дихотомијата „Запад-Исток“. Затоа, во оваа пригода предлагаме споредбено читање на неколку книжевни дела од македонската современа книжевност, настанати во последните две децении. Имено, ќе се обидеме да ги анализираме сликите на Европа, но и стереотипите за Европа во сферата на поезијата, драмата и прозата, преку неколку репрезентативни примери: поетската книга *Грабнувањето на Европа* (2012) од Иван Цепароски (1958), драмските дела *Екс-Ју* (1996), *Евроалиен* (1998) и *Hôtel Europa* (2000) од Горан Стефановски (1952), како и новелата *Егзотична кантата* (2008) од Ермис Лафазановски (1961).

Поетските слики на Европа

во *Грабнувањето на Европа* од Иван Цепароски

Секое книжевно дело настанува во некаков контекст. Општествен, културен, книжевен... А каков е општествениот контекст во кој се појавува поетската книга *Грабнувањето на Европа* (2012) на македонскиот поет, философ и преведувач Иван Цепароски? Во македонскиот контекст, веќе две децении, секојдневно преку медиумите зборот „Европа“ го слушаме како

еден вид мантра. *Им завидувам на политичарите / што единствено знаат / да ги повторуваат зборовите / од своите програми / со постојано навраќање / на економијата, Европа и НАТО – апострофира лирскиот субјект во песната „Завист“ на Џепароски. Но, за разлика од политичарите, кои, говорејќи за „Европа“, речиси папагалски нудат, главно, две стереотипни проекции (како митска „фигура на спасот“, но и како потенцијална закана за загуба на националниот идентитет), поезијата на Иван Џепароски нè соочува со далеку покомплексни слики на „стариот континент“. За разлика од стереотипните претстави на политичкиот дискурс, поетските слики на Европа во оваа поезија се темелат на личните патувачки искуства.*

Имено, стихозбирката на Џепароски во голема мера е плод на многубројните патувања на поетот, а особено од патувањето *Литературен Експрес 2000*, организирано од страна на Меѓународниот ПЕН: песна по песна, циклус по циклус, поетската книга *Грабнувањето на Европа* нè води по различни координати од културната и книжевната географија на Европа. Попатните станици на тоа поетско патување не се само местата од географските карти туку духовните, уметничките и философските подвизи од европската културна историја. Тој пристап во поезијата на Џепароски има своја „предисторија“, особено ако се има предвид неговата стихозбирка *Слики од изложбата* (1989), во која поетот, преку проседето на *екфразис* создава голема низа песни базирани од европската ликовна уметност, од античките скулптури до делата на Дирер, Рубенс, Тарнер, Ван Гог и Шагал. Оттука, проникната со концептот на креативен дијалог, речиси секоја песна од книгата *Грабнувањето на Европа* нуди лирска платформа за творечки дијалог. Стиховите од песните на Џепароски ги акцентираат дијалозите меѓу културите од различните континенти (*Европа и Азија, Азија и Европа / совршен трансфер на убавина и знаење*); меѓу поетите и сликарите (на пример, меѓу Овидиј и Рембрант, како во песната „Грабнувањето на Европа“, мит раскажан и во сценариото на *Евроалиен* од Стефановски); меѓу сликарите и филозофите (на пример, Ван Гог, Хајдегер, Шапиро и Дерида во песната „Ова не се чевли“); меѓу скулпторите и синеастите (како имењациите Микеланџело Буонароти и Микеланџело Антониони во песната „Тестамент“); меѓу епохите и стилите (*совршена свадба на барокот и класицизмот* во песната „Еклога прва: римска“) или, пак, меѓу „живите и мртвите поети“ (како во песната „Скрбна статистика“).

Оттука, во поезијата на Џепароски европската култура е сложен и возбудлив палимпсест, а мошне сродно сознание среќаваме и кај Горан Стефановски, кој истакнува: „Културниот идентитет е секогаш композит и легура. (...) Јас сум композит од Ленон, Колтрејн, Кле, Достоевски, Кафка, Цепенков, баба ми Алтана, жена ми Патриша, кинеската опера, Федерико Фелини и еден Крап, Крап од Дебар маало“ (Стефановски, 2005: 117).

Наспроти стереотипните и „излитени“ слики за Европа, што секојдневно (ни) се нудат преку медиумите, поезијата на Цепароски нè соочува со противречното и парадоксалното во нас и околу нас. И покрај идентификувањето со културните дострели, во овие песни лирскиот субјект со иронија си го поставува горчливото и парадоксално прашање за „невдоменото домување“ во „среќната Европа“: *Дали од неодамна / невдомено домувам / во среќната Европа?* Поезијата на Цепароски го апострофира и парадоксот, кој е својствен и за политичкиот дискурс поврзан со европските интеграции на Македонија: *Далечна си а сепак блиска, / блиска а сепак далечна!* Во неколкуте песни посветени на патувањето со воз, поетот-патник не може а да не ги (за)бележи драстичните разлики во темпото на патување (со воз) во различни делови од Европа, како индикатор на постоењето на „илјадници паралелни Европи“. Од оваа перспектива, наспроти клишето за политичката монолитност на Европа, повикувајќи се токму на патувачкото искуство, поетот во песната „Отклучувања и заклучувања“ ја тематизира разноличноста во начинот на заклучувањето на хотелските соби, но и во концептот за „обединета Европа“: *Толку многу различни / клучеви и брави / колку и идеи за / обединета Европа!*

Наспроти идеализираната слика за Европа од медиумите, во песната „Старење“ лирското „јас“ се идентификува со континентот токму поради подложноста на минливоста и старењето: *А и јас стареам, / како што старее / и стариот континент.*

Покрај тематизирањето на уметничките и филозофските дострели, во некои песни наидуваме на траумите, јансите и лузните од европската (не-така-дамнешна) историја, како што се алузиите и реминисценциите на „логорите на смртта“, како и на „раселените отаде граница“. Лирскиот субјект не се стеснува да пее и за она што е „загадочно, тајновито, непријатно, обеспокојувачко“ во своето чувствување на Европа како инстанција која поставува „барања“, како во песната „Политиката на морковот“: *На Балканот, пак, морковот понајчесто / оди заедно со стапот / за подобро да можат / да се видат и осетат / барањата на Европа.*

Особено интересно и актуелно прашање во поетската книга *Грабнувањето на Европа* е прашањето за европскиот културен простор: поезијата на Цепароски ја негува културата на восхитот кон делата на Другиот и на „препосетувањето“ на она што е навистина вредно во непрегледната ризница на уметничките достигнувања. Имено, во песните од *Грабнувањето на Европа* од Цепароски е особено впечатлив топосот на проникнувањето на патувањето и пишувањето, но и на животот и уметничкото творештво, па оттука воопшто не нè изненадува силното присуство на лирските рекапитулации и алузии на епизоди од животите на големите уметници и мислители: од Рафаел и Микеланџело, преку Кант и Хусерл, па сè до Фелини и Чет

Бејкер. Врската со „претходниците“ во овие песни се воспоставува токму преку просторот во кој се настанати песните, како што се европските градови: Рим, Амстердам, Париз, Калининград, Сараево... И покрај тоа што во дел од песните се актуелизираат дихотомиите „Исток-Запад“ и „Европа-Балкан“, лирскиот субјект (а дури слободно можеме да кажеме и поетот) се чувствува како органски дел од европскиот творечки т.е. културен простор.

Сликите на Европа во драмите

Екс-Ју, Евроалиен и Хотел Европа од Горан Стефановски

Во драмскиот и есеистичкиот опус на Горан Стефановски, демаскирањето и деконструирањето на стереотипите на Истокот и Западот, на Европа и Балканот, на Европа и „другата Европа“ има привилегирано место: „Седам на ограда и немојќно гледам како и двете страни меѓусебно се порекнуваат со плитки клишеа и стереотипи“ (2005, 53) – вели Стефановски.

Во студијата „Европа и другата Европа на европската фестивалска театарска сцена“ Наташа Аврамовска со право потенцира дека „Тематска константа на неговиот драмски светоглед е прикажувањето на Македонија (односно Словените и Балканот) наспроти големиот бел свет на Европа и Америка (...) Имаголошката тематска константа, која го проследува европскиот Исток наспроти Западот, опусот на Горан Стефановски ја споделува со опусите на другите македонски современи драматичари (Јордан Плевнеш, Венко Андоновски, Дејан Дуковски)“ (Аврамовска, 2012: 210).

Во овој контекст, особено возбудливо е да се проследи третманот на стереотипите во есеите и драмите на Стефановски. Во есејот „Ноќните мори на европската културна политика“, текст кој е субверзивно поставен кон жанрот на пригоден говор (after dinner speech), Стефановски, меѓу другото, ги толкува и последиците од распадот на Југославија: „Сега имаме мноштво самостојни култури што се преправаат дека немаат ништо заеднички една со друга, дека се изворни и чисти како тукушто паднат снег“ (Стефановски, 2010: 46). Стереотипот на „чиста култура“, како претпоставка за национализмот и ксенофобијата Стефановски го разработува во неколку впечатливи драмски текстови, а особено е акцентиран во кусата драма *Екс-Ју* (1996) во која за непријателите, кои пред војната биле перципирани како „братски народ“, Никола вели: „Знаеш ли ти дека тие имаат ципа меѓу прстите на нозете? Како шатки. (...) Тие не се целосно развиени како нас. Тие се примитивно племе. Мило ми е што се отарасивме од нив“. (Стефановски, 2010: 21). Во истата драма, преку интертекстуална алузија на познатата песна

„Musée des Beaux-arts” од W. H. Auden, Стефановски ја актуелизира и темата за индиферентноста кон страдањето на другите: „Старите мајстори биле во право по прашање на страдањата. Како редовно се случуваат додека некој друг се забавува“ (Стефановски, 2010: 28).

Во есејот „За нашата приказна“, Стефановски ја забележува врската меѓу приказната и идентитетот: „Имаме насušна потреба да ја разбереме приказната за себе, да се огледаме, да се препознаеме, да се окуражаме. Копнееме да ја споредиме нашата приказна со други приказни, да испитаме каде сме исти, каде слични, а каде сосема различни“ (Стефановски, 2005: 15). Можноста да се споредува во случајот на Стефановски секако би можела да се поврзе и со неговото искуство на долгогодишно живеење во странство. Говорејќи за сопственото искуство поврзано со животот во Кентербери, Англија, Стефановски забележува неколку парадокси: 1) дека идентитетот не е само поврзан со местото на живеење („Звучи парадоксално, но излегувањето од Македонија се чини одвојување а всушност е вид спојување“), или, 2) дека искуството на егзил може да се доживее и во сопствениот дом: „Тешко е кога човек е странец во странство. Но уште потешко е кога човек е странец дома. Најстрашни се оние времиња кога самиот дом се претвора во туѓина (...) Кога е внатрешно раселено лице. Кога т’гата не е поради отсуство туку поради присуство“ (исто: 24-25).

Разгледувајќи ја приказната на Македонија во контекст на таканаречената „европска приказна“, Стефановски ги открива корените на стереотипот „Див Исток“: „до пред десетина години Македонија беше во Источна Европа. Значи, како-така, сепак во Европа. Но таа приказна се распадна и Источна Европа веќе не постои. Ние се најдовме само на Балканот, и тоа во неговиот западен дел, поттурнати во третиот свет, не само некомплементарни на Европа туку и како спротивставени со неа, како ориентален приврзок, како темно огледало на кое таа ги проектира своите стравови. (Стефановски, 2005: 32)

Со насловот на сценариото *Хотел Европа* (2000), изведен во европска копродукција (Intercult Stockholm, Фестивалот во Авињон, Wiener-Festwohnen, Bonner Biennale и фестивалот во Болоња), Стефановски алудира на уште една мошне актуелна слика на стариот континент – Европа како дестинација на имигрантите, слика која токму во 2015 година добива драматични димензии. Според укажувањата на Гоце Смилевски, *Хотел Европа* е „драма за сеќавањето и заборавот, за борбата да се зачува сопствениот идентитет и за неговата загуба“. (Smilevski, 2012: 201). Од друга страна, чувството на раселеност и отуѓеност во Европа е навестено уште со насловот на интернационалниот театарски проект *Евроалиен* (1998), изведен во Стокхолм, како културна престолнина на Европа за 1998 година. Клучен елемент во оваа претстава е интерактивноста: во овој драмски текст Стефановски не само што ги прикажува облиците на

„европската општествена и политичка отуѓеност“, туку се обидува да ги стави гледачите во неочекувани драмски ситуации поврзани со искуствата на другите. На пример: „Гледачите на влезот ќе добијат пасош со ‘друго’ државјанство т.е. државјанство на земја која не е членка на Европската унија, и за време на претставата ќе се третираат како ‘други’, туѓинци или странци“ (Стефановски, 2010: 33).

Со тоа, Стефановски ја открива клучната драматуршка стратегија: „На тој начин публиката ќе увиди и искуси колку е тажно и смешно да се биде денес државјанин на ‘другата’ Европа“ (исто). На тој начин, гледачите-учесници на своја кожа, барем за неколку минути, се соочуваат со траумите на тешката економска ситуација, национализмот, егзилот, отуѓеноста, етикетирањето, но и со стереотипите за „генетска чистота“ и со стапиците на говорот на омраза... Интернационалниот театарски проект *Евроалиен* се базира на предочување на моќта на стереотипите, а тоа особено го акцентира Наташа Аврамовска, поврзувајќи го со структурата на драмскиот текст: „Во четиринаесет гротескни и збунувачки ситуации (кои ги режираат четиринаесет режисери од различни земји), Стефановски го пресвртува постојниот поредок и односот на силите во Европа и *другата* Европа.“ (Аврамовска, 2012: 214). Всушност, при дијагностицирањето на опасностите од стереотипите и клишеата, Стефановски во епилогот на сценариото, забележува: „Отуѓеноста е оддалечување од другите луѓе и од себе самиот“ (Стефановски: 2005, 82). Потенцирајќи дека „секој од нас носи дел од *другост*“, Стефановски ја предочува комплексноста на националниот и европскиот идентитет, како и трагичните последици од ксенофобијата и чувството на супериорност.

Звучните слики на Европа и Балканот во расказот „Егзотична кантата“ од Ермис Лафазановски

Терминот „звучна слика“ се темели на синестетичката идеја дека музиката има потенцијал да создава слики на менталниот екран на слушателот. Немаме никаква илузија дека можеме да продреме во тајните на овој загадочен и субјективен естетски процес. Во оваа пригода би сакале само да предочиме дека проучувањето на „звучна/музичка слика на Другиот“ може да биде предизвик за имаголошки читања на книжевните текстови. Во овој контекст, за сликата за себеси и за Другите ни се чини релевантна тезата на кинескиот филозоф Конфучиј, според кого најбрзиот пат да се запознае и осознае една култура е да се слуша внимателно нејзината музика. Отвореноста кон музиката на Другиот е чин на подготвеност за запознавање на една култура, но и чин на преиспитување на сликата за себеси. Оттука, терминот „звучна слика“

може да добие конотација на „слика т.е. претстава“ што се стекнува за една култура преку звукот т.е. музиката.

Од оваа перспектива, односот литература-музика ќе го разгледаме преку два рецентни примери од балканските литератури. Во првиот случај е тематизиран музичкиот дијалог меѓу западната и источната музика на Балканот, а во вториот случај – се остварува несекојдневна средба на древната поетско-музичка матрица со современата рок музика. И во двата примера, сликата за музиката е неразделна од сликите за Балканот...

Расказот „Егзотична кантата“ од македонскиот раскажувач Ермис Лафазановски (1961) просто нè повикува на имаголошки читања. На тематски план овој расказ го актуализира проблемот на „музичкиот дијалог меѓу Западот и Истокот“ во балканскиот хронотоп. Главниот лик, францускиот музичар Тоте, добива опасна и непредвидлива задача, која бргу прераснува во авантура: од Франција да транспортира клавичембало за францускиот конзул во Солун, за време на Отоманското владеење на Балканот. Така, тој ја добива улогата на еден вид културен амбасадор, чиешто дипломатско оружје е музиката: „(...) не е мала работа да бидеш амбасадор на културата на Балканскиот Полуостров, односно помеѓу канибали, како што вообичаено зборуваа луѓето“ (127).

Притоа, музичкиот дијалог во овој расказ е двонасочен. Протагонистот Тоте (како еден вид аватар на Дон Кихот) настојува да ја презентира музиката која е карактеристична за овој музички инструмент пред балканските слушатели, од една страна, а, од друга страна, притоа тој добива прилика да ја запознае балканската музика на традиционалните инструменти.

Оттука, проблемот на тешкотиите при рецепцијата на музиката на Другиот е една од основните тематски нишки во овој расказ: слушателите неретко или „се кинат од смеење“ (Лафазановски, 2008: 131), или се наполно „рамнодушни“ (исто: 132) кога ги слушаат интерпретациите на Баховите Брандербуршки концерти на пазарите на балканските градови. И покрај неуспесите, доколку се сетиме на обидот да се воспостави првиот контакт со Вонземјаните преку едноставна музичка композиција (во филмот *Блиски средби од трет вид*), индикативно е дека и главниот лик од овој расказ се обидува да го воспостави „музичкиот дијалог“ со посредство на клавичембало: да свири „некоја мелодија, некоја композиција со која ќе се воспостави контакт со новозапознатите; композиција која ќе ги задоволи и обете страни“ (исто: 135).

Во потрагата по кодот на тој музички дијалог и обете страни не само што се обидуваат да ја дешифрираат „музичката слика на Другиот“ туку и се обидуваат да ја презентираат и „сопствената музичка слика“.

Во тие макотрпни обиди за музички дијалог, во овој расказ се одигруваат најразлични музички експерименти: „прв и единствен мешан концерт за клавичембало и гајда“; прв настап на камерен оркестар во Македонија (цем-сесија на пазарот во Охрид), но и споредба на перформансите на различните инструменти, како што се клавичембалото и канонот...

Притоа, во музичкиот дијалог меѓу западноевропската и балканската музика во овој расказ се артикулирани неколку основни модели:

- 1) Целосно одбивање и потценување на туѓата музика, која се доживува како закана и потенцијална „замена“ на сопствената музичка традиција. На пример, балканските слушатели на францускиот музичар му велат: „Море дај ти нешто нашко ако знаеш ако не ај сиктер. Што си дошол тука од јабана да ни продаваш музика, демек ние немаме наша?“ (исто: 139)
- 2) Неразбирање на музиката на другиот. При обидот за заедничко музицирање, секој смета дека неговата музика е „во право“, додека онаа на другиот- фалш: „Секој на секого му беше грешен“ (исто: 135-6).
- 3) Обид за разбирање на сензибилитетот и на „звучната слика на Другиот“, преку имплицитна споредба со сопствената музика, како на пример: „Разделбата во македонската музика е исто што и веселбата или возвишеноста во европската музика“ (исто: 143).
- 4) Обид да се усвои и да се разбере „музичкиот јазик“ на Другиот: „Тоте се мачеше да ги следи петнаесет осумнаесетинките и двеста триесетинките во кои свиреа кавалите“ (исто: 140).
- 5) Обид за спојување / фузија на музичките традиции во заедничкото музицирање. Музичарите се обидуваат да направат спојување „на шеќерни тонови со горчливи мелодии“ (исто: 135).
- 6) Прилагодување кон туѓиот музички сензибилитет: „за тоа време Тоте продолжуваше да си ги прилагодува интерпретациите и композициите спрема егзотичните места што ги посетуваше (143). Како резултат на преземањето од музичката култура, Тоте во овој расказ почнува (...) „малку поегзотично свирење и многу поголем акцент на ритамот“ (146) при интерпретацијата на Брандербургшките концерти на Бах. (...).

Кулминациска точка во пародизирањето на музичкиот дијалог во овој расказ на Лафазановски е обидот за изведување на делото „Егзотична кантата“. Во ова музичко дело обидот за спојување на звукот на чембалото со звуците на балканските народни инструменти

(тамбура, каба, таламбаз, чкртало, багламаче, гајда, сурла, дајре, зунии, кемане, бозук, саз и канон) завршува со какофонија.

Наместо заклучок: поетко-музичко финале

Од друга страна, наспроти целосниот неуспех во расказот на Лафазановски за музички спој меѓу Балканот и Европа, сведоци сме дека последните децении на Балканот и во Македонија се прават голем број проекти во кои се прават обиди за спојување на традиционалната музика и современиот звук во современата балканска „музичка слика“. Како македонски примери би можеле да ги посочиме проектите на *Леб и сол* (обработки во џез-рок манир на традиционалната македонска музика), *Анастасија* (спој на звукот од изворните инструменти со синтетичкиот звук); *Syntesis* (спој на филхармонискиот звук со оној од народните инструменти) или *Мизар* (спој на звукот од гитарските дисторзии со оној од византиското црковно пеење)...

Во еден од најновите препеви на Хомеровата *Илијада*, објавен во 2010 година, Бранимир Џони Штулиќ (1953), фронтменот на групата *Азра*, направил смел интертекстуален експеримент: ако ги читаме вертикално иницијалните букви од првите десет препеани хексаметри ќе прочитаме: „Балкане мој“. Можеби со право некој може да каже дека препејувачот направил непотребна егзибиција, вметнувајќи го печатот на сопствената музика во архаичното книжевно дело! Се разбира, во оригиналниот текст Хомер никаде не го споменува зборот Балкан, иако во второто пеење од *Илијада* се споменуваат многу топоними и учесници во Тројанската војна од Балканските простори, а во второто пеење се забележува и „широкострујниот Аксиј“ (реката Вардар). Но, акростихот (Балкане мој) нè соочува со преплетување на епскиот код на Хомер со кодот на рок-музиката на *Азра*. Имено, во овој препев се преплетуваат две молитви: онаа на древниот епски пејач (кој бара инспирација од Музите за да пее за Ахиловиот гнев и последиците од тој гнев) и онаа на пејачот од XX век, која функционира како алузивна молитва, или попрецизно – еден вид благослов за Балканскиот Полуостров. Имено, акростихот од читателот на овој препев бара да се присети на целиот рефрен на песната на Штулиќ, кој гласи: „Балкане, Балкане, Балкане мој / буди ми силян и добро ми стој“. На тој начин, древната епска приказна за Тројанската војна и деструктивноста на гневот на Ахил, преку акростихот имплицитно се поврзува не само со музиката на Џони Штулиќ, туку и со сликата на и за Балканот и Европа, како места на кои и ден-денес им се потребни толеранција, мир, дијалог и меѓусебно разбирање. Во таа смисла, поетските слики од песните на Иван Џепароски, драмските слики и луцидните укажувања од есеите на Горан

Стефановски, како и приказните и ликовите од расказите на Ермис Лафазановски не само што ни ја покажуваат слоевитоста на имаголошките проекции и богатиот албум на актуелни слики и доживувања на Стариот континент туку и обилно го збогатуваат каеидоскопот на креативна Европа.

Литература:

Аврамовска, Н. 2012. „Европа и другата Европа на европската фестивалска театарска сцена“, во: *Филолошки студии*. том 2. (стр. 209-217)

Лафазановски, Е. 2008. *Егзотична кантата*, Битола, Микена.

Smilevski. Goce. 2012. „Dislocation and the Contrapunctal Vision of Culture in *Hotel Europe* and *EuroAlien* by Goran Stefanovski“, in: *Literary Dislocations / Déplacements littéraires / Книжевни дислокации*. Скопје, Институт за македонска литература, (стр. 199-203)

Ober, L. 2007. *Muzika drugih*, Beograd, Svetovi.

Стефановски, Горан. 2002. *Собрани драми (книга втора)*, Скопје, Табернакул.

----- . 2005. *Приказни од Дивиот Исток*. Скопје, Табернакул.

----- . 2008. *Одбрани драми*, Битола, Микена.

----- . 2010. *Кавга со Кафка и други есеи*, Скопје, Табернакул.

----- . 2010. *Собрани драми (книга трета)*, Скопје, Табернакул.

Цепароски, И. 2012. *Грабнувањето на Европа*, Скопје, Дијалог.

----- . 2008. *Волја за мисла*, Битола, Микена.

**THE IMAGES OF EUROPE IN
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE
(DŽEPAROSKI, G. STEFANOVSKI, E. LAFAZANOVSKI)**

Vladimir Martinovski

Summary

To the question what Europe is like, Macedonian playwright Goran Stefanovski in a 1997 interview replied, in the style of a zen monk: ‘There are thousands of parallel Europes.’ Even though a quarter of a century has passed since the fall of the Berlin Wall, as readers we have witnessed that in contemporary literature, when speaking of Europe, one still thematises the East-West dichotomy. Therefore, on this occasion, we propose a comparative reading of several works of contemporary Macedonian literature produced in the last two decades. Namely, we shall attempt to analyse the images of Europe, as well as the stereotypes of Europe in the fields of poetry, drama and prose, through several representative examples: the book of poetry *Grabnuvanjeto na Evropa* (2012) / *The Abduction of Europe* by Ivan Džeparoski (1958), the plays *Eks-Ju* (1996) / *Ex Yu, Evroalien* (1998) / *Euroalien*, and *Hôtel Europa* (2000) by Goran Stefanovski (1952), as well as the novella *Egzotična kantata* (2008) / *The Exotic Cantata* by Ermis Lafazanovski (1961). In Džeparoski’s poetry, European culture is presented as a complex and exciting palimpsest, and we find a very similar idea in Goran Stefanovski, who stresses that cultural identity is always a composite and an alloy. As a playwriting strategy of Stefanovski’s plays, related to the imagological aspect, the interactivity is particularly striking: the viewers-as-participants, at least for a few minutes, directly face the trauma of the difficult economic situation, nationalism, exile, alienation, labelling, but also the stereotypes of ‘genetic purity’ and the traps of hate speech. On the other hand, the story *The Exotic Cantata* by Ermis Lafazanovski invites imagological readings: the problem of the difficulties when receiving the music of the Other is one of the fundamental thematic threads of the story.

