

АРХЕТИПСКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА РОМАНОТ *СМРТТА НА ДИЈАКОТ* НА ДРАГИ МИХАЈЛОВСКИ

Ана Кечан

Универзитет ФОН - Скопје

Клучни зборови: Карл Густав Јунг, архетип, архетипска слика, архетипско толкување, Драги Михајловски

Keywords: Carl Gustav Jung, archetype, archetypal image, archetypal interpretation, Dragi Mihajlovski.

Карл Густав Јунг (1875-1961) е еден од најголемите мислители на 20-тиот век, и иако неговиот придонес е обемен на многу полиња, сепак, најдобро е познат по основањето на аналитичката или на длабинската психологија. Во тој контекст, неговиот придонес е примарно насочен кон откривање или дефинирање на два феномена – едниот е колективното несвесно, а вториот е - архетиповите. Феноменот на колективното несвесно се чини полесен за разбирање и не постојат големи контрадикции во поглед на неговото дефинирање и на неговата употреба. Но, со широката употреба на поимот архетип, во денешно време, се губи многу од првичната замисла на Јунг. Како Јунг гледа на архетиповите?

а. Архетипови

И Јунг и таткото на психоанализата, Сигмунд Фројд (1856–1939), се согласуваат дека постојат одредени неменливи мотиви, или повторливи елементи во соништата кои не доаѓаат од личното искуство на сонувачот, туку се поврзани со колективното искуство. Фројд ги нарекува „архаични остатоци“, а Јунг користел неколку термини. Во 1912-тата, тој ги нарекол „првобитни слики“, за понатаму, некаде до 1917-тата да пишува за „не-лични доминанти“ или „јазли“, и потоа, конечно, во 1919-тата за првпат да го употреби терминот „архетип“. Според Јунг, менталните збиднувања коишто ги доживуваме, не се одредени само од личното искуство, туку и од колективната историја на човечкиот род, која е биолошки впишана во колективното несвесно, кое оди наназад сè до недостижните, исконски почетоци на времето.

Етимологијата на самиот збор архетип е следната: првиот елемент *arche* (ἀρχή) означува „почеток, потекло, причина, принцип на првичен извор“, но, истовремено, означува и „позиција на водич, највисоко владеење, односно вид на доминација“; вториот елемент *type* (τυπος) означува „удар и она што е обележано од удар, втиснување на паричка ... форма, слика, прототип, модел, ред или норма“... во фигуративна смисла „схема која ѝ претходи на

формата, првична форма". Тука ќе се осврнеме на некои од согледувањата на Јунг во поглед на архетиповите во различни периоди и дела. Јунг вели:

„Поимот архетип ... се изведува од честите запазувања дека, на пример, митовите и бајките на светската книжевност содржат јасни мотиви кои излегуваат на површината во сите делови на светот. Тие исти мотиви ги наоѓаме и во фантазиите, сонштата и делириумите на индивидуите кои денес ги сретнуваме. Тие типични претстави и асоцијации се она што јас го нарекувам архетипски идеи ... тие потекнуваат од архетипот којшто, сам по себе, е една непретставлива, несвесна, примарна форма, која се чини дека е составен дел од една наследена структура на психата...” (Јунг, 1989:385).

„Постојано се среќавам со погрешното сфаќање дека архетипот е одреден во поглед на својата содржина ... неопходно е, уште еднаш, да нагласам дека архетиповите не се одредени во однос на својата содржина, туку единствено во однос на својата форма, но дури и тогаш не целосно. Примордијалната претстава е одредена по содржината, само кога ќе стане свесна и кога притоа ќе се исполни со материјалот на свесното искуство...” (Јунг, 1989:386).

Тука треба да ја посочиме дистинкцијата помеѓу архетипот-како-таков (archetype-as-such) и архетипската претстава, односно слика (archetypal image), или идеја. Самиот Јунг ја потенцира таа разлика, при што инсистира дека архетипот, сам по себе, како што претходно цитиравме, е само донекаде одредена форма, односно претставува тежнеење да се структурираат претставите на нашето искуство на посебен начин, но тој не е самата претстава. На крајот тој секогаш останува хипотетичен модел, кој не може да се претстави бидејќи не може директно да се докаже неговото постоење, туку преку неговите актуализации, тој останува хипотеза за научникот. Така архетипот врши влијание врз схемите на претставите и на идеите во митовите, бајките, визиите, сонштата и фантазиите. Овие схеми свесно можат да се набљудуваат, и тоа се архетипските претстави. Јунг ја прави оваа дистинкција на следниов начин:

„Архетипските претстави (слики и идеи) кои ни се пренесуваат нам од несвесното, не треба да се изедначуваат со архетипот-како-таков. Тие се различни структури кои укажуваат на една, во суштина, непретставлива, основна форма. Таа форма се изразува преку одредени формални елементи и преку одредени фундаментални значења, иако истите можат да се сфатат само приближно. ... Мене ми се чини веројатно дека вистинската природа на архетипот е невозможно да биде освестена, дека таа е трансцендентна...” (Јунг, 1978: 311).

Иако не постои дефинитивна листа на архетипови коишто Јунг ги има „откриено“, неколку од нив се одвојуваат по својата значајност, а тоа се, пред сè, Сенката, Анимусот/Анимата, Јаството и Персоната.

6. Архетипот на Сенката

За потребите на овој есеј, ние ќе се осврнеме подетално на архетипот на Сенката. И таа, како и сите други архетипови, има и личен и колективен аспект. На лично ниво, каков е односот на архетипот на Сенката и на Егото?

Јунг вели дека како специфична содржина на свеста, Егото не е едноставен ниту пак елементарен фактор туку напротив, тоа претставува сложен фактор кој, од една страна, се базира врз физички сензации (кои сепак се чувствуваат и на психичко ниво) и врз тоталноста на несвесните психички содр-

жини. Се претпоставува дека Егото се раѓа при судирот на телото со средина-та и штом субјектот ќе се појави, тој продолжува да се развива низ судирите со надворешниот и со внатрешниот свет. Егото е уникатно кај секоја личност и е центар на полето на свеста, но не е средиште на нашата личност, иако луѓето често мислат токму така, и најчесто се идентификуваат токму со него.

Сенката, од психолошки аспект, ги содржи тежнењата и импулсите кои во некоја етапа од нашиот развој биле дел од Егото, но биле отфрлени од родителите или од социо-културната средина како непримерни или неприфатливи. Се разбира, овие искри на автентичност не исчезнуваат туку така и се собираат како претстава на алтер-егото веднаш под површината на личното несвесно. Јунг го нарекува овој дел Сенка бидејќи *„кога еден дел од парот на спротивности ќе се доведе до светлината на свеста, другиот, отфрлен дел паѓа ... во сенката на несвесното“* (Хол, 1983:17). Но, ова не значи дека Сенката се состои само од негативни импулси, како што Ид-от на Фројд е составен првенствено од негативни конотации. Според Хол, Сенката е Его кое можело да биде *„несвесен дел на нашата личност кој, пак, се состои од квалитети и однесувања, и позитивни и негативни, што свесното Его се обидува да ги отфрли или да го занемари нивното постоење“* (132). Јунг за Сенката вели дека *„е најлесно пристаплива (од сите архетипови) и е најлесно да се искуси“* (Јунг, 1959:8).

За да разбереме која е силата која ги потиснува ваквите тежнења или склоности, треба да се навратиме на Фројд и на неговото верување дека поттикот за ефективен развој на суперегото не е стравот од кастрација како казна за инцестуозните желби, туку стравот од напуштање од страна на мајката, затоа што детето е неприфатливо. Таквите неприфатливи елементи, во поголемиот број на култури, се окарактеризирани како животинска природа на човекот или сверот во човекот. Тоа е нашата Сенка која, иако често има негативна конотација, сепак не се состои само од недостатоци и негативни импулси, особено поради фактот што нејзиното прифаќање и интеграција е неопходен предуслов за психичкото здравје на секоја индивидуа.

Фактот дека Сенката се дефинира повеќе низ негативни елементи е поради тоа што сите ние, во текот на својот развој, а особено во детството, се идентификуваме со особини кои се прифатливи од нашите родители и од нашата средина. Но, се случува, и тоа не толку ретко, некои луѓе да ги живеат своите најлоши карактеристики и така, нивната Сенка станува позитивна, и содржи прифатливи квалитети. Кај криминалците, на пример, во Сенката се фрлени добрите човечки атрибути како милост, сочувство, алтруизам. Или ако, на пример, премногу го потенцираме мислењето, нашите чувства ќе бидат релативно неразвиени и поинфериорни. Кој било аспект од поларностите на човековите карактеристики да е прифатен и доминантен, другиот ќе стане дел од Сенката.

За жал, многу малку се зборува за прифаќањето на Сенката и таквото прифаќање тешко оди, затоа што најпрвин, тоа е еден непријатен процес, односно, како што вели Јунг: *„луѓето не се просветлуваат преку замислување на фигури на светлина, туку преку осветувањето на темнината“* (во Стивенс, 2004:252). Понатаму, постојат бројни одбранбени механизми кои се тука за да осигураат дека потиснатото ќе остане потиснато, а нашата Сенка во сенката (проекција, рационализација, интелектуализација, реактивна формација и потиснување).

Колективниот аспект на Сенката ќе ги содржи истите потиснати особини, дополнет со оној материјал којшто е неприфатлив на ниво на народ/држава, етничка група, религиозна припадност и е, уште повеќе, дел од културното наследство.

в. Јунг за архетиповите и уметноста

Своите сфаќања за архетиповите, Јунг ги базирал врз личните изучувања на митологијата, компаративната религија, легендите и бајките и, како што видовме, соништата и нокните мори. Во четвртиот дел од својата книга *Духот во човекот, уметноста и книжевноста*, насловен како *Психологијата и уметноста*,⁷ Јунг ја поврзува својата теорија на архетипови и на колективно-то несвесно со двата аспекта на уметноста, делото и авторот.

Јунг разликува два вида на дела, психолошки и визионерски. Првите ги нарекува психолошки, затоа што „во нив поетот ја завршил работата на психологот, затоа што самите дела потполно се објаснуваат себеси ... тие отсекогаш биле познати – страста и нејзините последици, човековата судбина и нејзините страдања, вечната природа со нејзината убавина и хорор“ (Јунг, 2007:54-55). Ваквите дела, целосно остануваат во границите на она што е психолошки разбирливо и многу од нив свесно се создаваат во одредена форма од страна на авторот (пред сè на пример, поезијата, иако има такви и во прозата).

Втората категорија на дела, кои тој ги нарекува визионерски, се сосема поинакви бидејќи таквите дела му доаѓаат на авторот како визији,

„Раскинувајќи ја од врвот до дното завесата на којашто е насликана сликата за организираниот и среден свет, притоа овозможувајќи му поглед во неизмерливиот амбис на работи неродени, кои допрва ќе бидат. Дали е тоа визија на други светови или на темнината на духот или на првичните почетоци на човековата психа? Не можеме да кажеме дека е една или која било од овие...“ (Јунг во Саг, 1992:70).

Се чини дека ваквиот вид на дела не ги создава авторот, туку делото е битие кое го искористува човекот и неговите лични диспозиции обликувајќи се себеси во она што по себе сака да стане. Авторот, се чини, како да е маѓепсан додека го преплавуваат слики, а формата и смислата сами се наметнуваат. Таа плодна почва, од која тоа битие црпи храна за да се обликува, е колективното несвесно и, се разбира, од тоа море на примални слики како најкарактеристични излегуваат на површина архетиповите коишто се вообразуваат во архетипски слики.

Иако Јунг никогаш не создал конкретна книжевна критика, ние, моделот на интерпретација којшто би ги следел неговите идеи, го нарекуваме *архетипска интерпретација*. Како би изгледала таквата интерпретација?

На пример, во архетипската херменевтика имаме две крајности на карактеризација кај ликовите: или се работи за претстави на „сирови“ архетипови, како на пример ликовите во стриповите, или станува збор за оригинални артистички структури на комплексни ликови. И тука разликуваме две категории: во првата категорија имаме дела во кои ликот е примарен, а архетипот служи да даде длабочина и универзално значење (односно архетипот има функција на ендоскелет) и дела во кои архетипот е примарен, а ликот служи да му даде тело (односно архетипот има функција на егзоскелет).

Понатаму, значајни се и следниве елементи:

- мора да се земе предвид несвесното како жива сила која ја турка свесноста кон создавање на слики и симболи со кои би ја претставила сопствената содржина. За жал, тука не може да се примени каков било емпириски метод бидејќи ваквото истражување би се базирало најмногу врз интуицијата.

- мора да се земе предвид разликата помеѓу архетипот и архетипските претстави како актуализации на различните архетипови. Ако се бараат сами-те архетипови, таквата потрага би го довела критичарот во слепа улица.

- митските слики и ониристичките елементи содржат во себе сирови архетипски материјали, така што особено внимание се обрнува на соништата.

г. Анализа на архетипот на Сенката во романот *Смртта на дијакот на Драги Михајловски*

Тука ќе ја примениме архетипската интерпретација како херменевтички модел врз еден пример од македонското книжевно творештво, пример кој ќе ни ја доближи Сенката земајќи историска инстанца, која за резултат го има создавањето (делумно) на колективната Сенка на овие простори. За овој роман, самиот автор, Драги Михајловски вели:

„Романот *Смртта на дијакот* беше обид, преку разработката на настан од 14 век, врзан за освојувањето на Битола од страна на османлиите, да се навлезе во психологијата на освојувачот, но и на поразениот, да се проба да се сфати ‘другиот’, да се урнат стереотипните сфаќања за ‘лошотијата’ на напаѓачот и ‘добрината’ на нападнатиот, да се забележат страдањата и дилемите и на едниот и на другиот...”

Токму преку навлегувањето во психологијата на двата главни лика, дијакот Равул и турскиот војсководец Тимурташ, ние сме соочени со превиранијата во нивните мисли и души и нивното соочување со личната Сенка. Михајловски вели:

„Двата главни лика, монархот Равул од битолскиот манастир „Св. Ѓорѓија“ и водачот на турската војска Тимурташ, паралелно ја плетат приказната размислувајќи од два сосема спротивни аспекта дека, можеби, се работи за иста религија од која потекнуваат и христијанската и муслиманската.“

Религијата е, можеби, она што ги поврзува двата лика, од кои едниот е христијанин, а другиот муслиман, но она коешто ја трансцендира и самата религија е третиот лик во романот, отелотворување на самиот фавол преку лик кој постои и во христијанската и во исламската демонологија, оној на Велзевут. Тој за себе вели:

„Единствениот што е тука и што владее со светот и со луѓето сум јас, семоќниот Велзевут, кнезот на војните, мракот и злото. Имиња имам колку што сакам... Но општо сум познат како Сатана или врховен противник, црниот Ахриман, Црнобог“ (Михајловски 2002:29).

Врз Велзевут како Сатана може да примениме сè што претходно веќе го кажавме за Сатаната како актуализација на личната или пак, на колективната Сенка. Иако се чини дека Равул и Тимурташ се дијаметрално спротивни ликови – едниот е монах, а другиот убиец, едниот христијанин, а другиот муслиман, сепак, како што вели Велзевут „*обајцата се всушност мои послушници и слуги*“ (29). Како почнува и завршува соочувањето на овие два лика со нивната лична Сенка, актуализирана во фаволот Велзевут?

Да почнеме со Равул. Тој, до својата четириесет и петта година, живее под закрила на татковската фигура на отецот Паисиј, неговиот „*угумен ... ду-*

ховен татко“ (7). Неговата индивидуализација започнува со смртта на Паисиј, кога е време Равул да почне да расте и да почне да ја исполнува целосноста на својата личност, односно психички да почне да се развива. Но почетокот е страшен и самиот Равул се прашува „Како без мојот старец?“ (6). Она што во реалноста значи опасност од надоаѓањето на османлиската наезда, на психолошки план, кај Равул, се изедначува со јавувањето на првиот удар на неговото Его и со чувството на страв од буђењето на Сенката. Стравот е чувство кое го прогонува Равул, а веќе кажавме дека средбата со Сенката е најчесто непријатно и често, застрашувачко чувство. Равул вели дека:

„Тешко се живее во постојан страв ... оти ми е страв од ноќта што се спушта, од денот што се разденува, од смртната опасност што секојдневно се приближува, но никако да дојде. Стравот е од непознатото...“ (9-10).

А ништо не ни е помалку познато од нашата Сенка. Ако османлиите и странската инвазија ги гледаме како проекција на Сенката, тогаш ќе видиме зошто Равул има толкав голем отпор – неговиот духовен татко (како замена за биолошките родители) Паисиј многу добро го научил како да се однесува кон забранетите содржини на неговата Сенка, велејќи му:

„...мрази ги. Немај со нив ништо. Ако имаш, кога тогаш ќе те измамаат и ќе ти наштетат. Тие се неверници.“ (23)

Со смртта на таткото, слабеат забраните и Равул вели:

„Чувствувам дека во овие два дена по претставувањето на старец Паисиј, ѓаволот сè повеќе ме обзема. Неговата сенка, голема и моќна, ми го внесува двоумењето, слабоста на секоја мислечка личност.“ (24)

Што е она што би било потиснато и најзабрането за еден монах? Првин, тоа, секако, би биле задоволствата на телото. Затоа, кога Велзевут му се јавува на сон на Равул да го натера да потпише договор дека му ја дава душата по смртта, тој го мами со најпосакуваното „*легната на широкиот кревет со таинствена насмевка на лицето постојано ме чека таа, Вергенија*“ (25), а Сенката вели:

„Зошто да си ја измачуваш плотта? Знам ја сакаш Вергинија. Тогаш сакај ја, ене ја, сиротата те чека.“ (25)

А Равул одговара:

„Сакам да знам. Да знам. И да го живеам животот... И телово докрај да го испитам. Ќе потпишам. Ќе потпишам!“ (26)

Интересно е да се види како на ова гледа ѓаволот. Тој вели:

„На Равула му го ломам духот со сликата на една јадна послушничка моја, во која верно се престорив, нудејќи му се во замена за неговата душа...“ (29)

Потенцирајќи дека Сенката може да заземе многу разни облици, толку колку што има и желби и луѓе на светот, и без разлика на нејзиниот облик или актуализација, сепак во позадината стои архетипот.

Во контекст на потпишување на пакт со ѓаволот може да споменеме едно од омилените и често цитирани дела на Јунг, *Фауст* на Гете. Правејќи паралела може да го прифатиме за Равул она што Хендерсон го вели за Фауст:

„Прифаќајќи го договорот со Мефистофел, Фауст им се препушта на моќите на ликот на „Сенката“, кој Гете го опишува како дел од онаа моќ, која посакувајќи зло, пронаоѓа добрина ... Фауст ... не проживеал во потполност

еден многу значаен дел од својата младост. Затоа тој е нестварна или непотполна личност која се изгубила себеси во неплодното трагање по метафизички цели кои не се материјализирале. Тој сè уште не бил подготвен да го прифати предизвикот на животот да го живее и злото и доброто“ (Хендерсон во Јунг, 1996:130).

Со прифаќањето на монаштвото, Равул е принуден да ги прифати правилата на однесување и она што е правилно и дозволено во таков еден контекст, што значи дека многу од неговите импулси на петнаесетгодишно момче морале да бидат потиснати во Сенката како „*лудите прошетки низ лавчанската корија, веселото друштво на јадрите и здрави битолчанки... бодрата вика на другарите низ тесните сокачиња, играњето котара на ширинката покрај плоштадот...*“ (31) – сè она што е игра и смеа и заљубеност, за да биде осуден на „*постојана борба со искушителот, битки со темницата и нејзините бесконечни можности*“ (32). Ваквата едностраност, непотполност, си го собира данокот во средното доба на човекот кога се чувствува принуда за воспоставување на психичка рамнотежа. Импулсот за живот и за исполнетост е многу јак кај Равул, при што

„ми доаѓа да се откорнам од ментешиња, од цврст, сложен мост да се претворам во моќна вода што ќе потече низ коритото за да стекне ново, свежо, подвижно искуство, нов, свеж, полн бодрина живот.“ (32)

Тој е свесен за својата неисполнетост и едностраност, велејќи за себе:

„Не барајте многу од страдалникот во чиј свет се живее само од мечти, од замислувања како би било ова, како би изгледало она, од прост дијак што никогаш не допрел жена, а камоли некој волшебен, маѓосан, прелестен предел во кој газат невидени, неискусени возбуди! Прост сум госпoде, прост и неук...“ (106)

Но, и покрај тоа што се нарекува прост и неук, Равул, се чини, има проникливост на еден Јунговец, покажувајќи ја свесноста дека војни се започнуваат кога луѓето ја проектираат својата Сенка на одредена етничка, верска или на друга група. Според Мари Луиз фон Франц, една од следбеничките на Јунг,

„Наместо да се соочиме со своите недостатоци кои ни ги открива Сенката, ние претпочитаме да ги проектираме на другите, на пример, на своите политички противници“ (Фон Франц во Јунг, 1996:205).

Равул забележува:

„Секогаш кога нешто им е тешко на душа (на луѓето), кога змија осојница им клука во умот, кога им иде да излезат од кожа зашто им станува неиздржлив јадежот, тие посегнуваат по оружјето! Па удри, коли, сакати, руши! Каква гнила катарза!“ (51)

Змијата која клука не е ништо друго, туку Сенката која бара да биде видена и прифатена, но дури и војната е подобар избор. Равул е свесен дека војските на Сенката не се „*скитници што заакале по рамницата, разбојници што намирисале лесен плен и незадоволени жени, туку голема, моќна, дисциплинирана војска која точно знае што може и што сака*“ (52). А Егото, пред налетите на силината на Сенката бива повредено, скршено:

„Боже, сега чувствувам дека сè во мене се руши. Сè што сум градел, за кое сум страдал, сум тримирел и откажувал одеднаш се руши, се урива, се претвора во стар, исконски препознатлив хаос!“ (63)

Верата на Равул во Бога е разнишана и тоа е дел од неговото соочување со Сенката. Тој вака размислува:

„Јас сум христијанин, но длабоко во себе сум свесен дека и исламот не ми е многу далеку. Всушност, со годините станувам рамнодушен и кон едната и кон другата вера. И двете се увозни, ненаши. Време е да се вратиме кон изворните, словенски богови (18). (Верата) е овде увезена, донесена, на сила воведена... Што вера сме имале пред тоа? Што му фалело на многубоштвото? Секоја тревка, секое животно, секоја ѕвезда – бог!“ (107)

За понатаму да рече:

„Зошто работите најчесто тргнуваат наопаку, а сите велат Бог е добар и добро владее со светот? Дали Бог е неизвесност? Дали е тој опак во еден свој дел?“ (72)

Оној којшто потпишува пакт со ѓаволот се прашува:

„Можно ли е Сотоната да е помокен од Бога, злото од доброто, мракот од виделото, денот од ноќта?“ (116)

Равул се соочува со темнината и со ноќта како симболи на несвесното, како отсуство на свест и на свесност, кои предизвикуваат кај него смртен страв:

„Ноќта, признавам, не беше моја. Таа беше котелот на непознатото, ворот на лошото, небожјото, улиштето на злите и на непросветлените, гумно на духовите, на казнетите и на проколнатите“ (115-116).

Во однос на темнината на несвесното, Фон Франц вели:

„Изгледа дека дејствува само една единствена работа, а тоа е да се свртиме во правецот на темнината која надоаѓа, без предрасуди и сосема отворено, и да се обидеме да откриеме која е нејзината тајна цел и што е тоа што таа го сака од нас“ (Јунг, 1996:193).

Но, Равул признава дека не сторил доволно во текот на годините и секојпат кога ќе ја почувствувал темнината, наместо да се соочи, тој ѝ го вртел грбот:

„...колку малку сум сторил во сите овие години во борбата против мракот. Толку непреспани ноќи на лоената свеќа, толку прочитани ракописи, толку молитви кон бога, а стравот од темното останал. Зарем толку е тој помокен од светлината?“ (116)

И понатаму:

„Ние живееме од темница до темница. Но тој еден, свесен миг на светлина меѓу две несвесни темници, тој миг на сетена радост, тага, надеж и очај, има своја огромна, непресметлива цена...не е наше да се мешае таму каде што не ни е место. Зашто нашата свест е ограничена“ (119).

Равул загинава на крајот од романот заедно со неговите 400 браќа, при тоа убивајќи го поголемиот дел од турските војници. Од дијак тој станува убиец, при што не ја асимилира Сенката, туку се идентификува со неа, со напаѓачот, и притоа не го губи само сопствениот идентитет, туку и животот. Како изгледаат луѓе кои се идентификуваат со сопствената негативна Сенка:

„Како од свештеници, монаси, мирни калуѓери, за миг се претворивме во вистински ѕверови. Гневни, безумни, бесни, разлутени, полудени луѓе-не-луѓе, убијци на сопствената вера, крвници на сопственото учење, уништувачи на проповеданото поведение“ (173).

Од другата страна го имаме ликот на турскиот војсководец кој, пак, ја изживува негативната страна на својата личност како немилосрден убиец, а

неговата Сенка ги содржи пријатните потиснати особини, поради што неговата Сенка е позитивна. А како тогаш и таа е актуализирана од демон? Јунг вели:

„Дури и оние афинитети, кои во некои услови би можеле да имаат благотворно влијание, се претвораат во демони кога ќе се потиснат“ (Јунг, 1996:101).

И Тимурташ, како и Равул, навлегува во криза на идентитет, која бара да се соочи со позитивната Сенка, во средовечното доба, при што се прашува:

„Имам речиси педесет години, а што сторив? Со што го заменив топлиот дом? Со коњ, со седло, со лажна мок? И што сум? Подвижна тага шибана од луњи и ветришта. Убиец, можеби? Крвник? Сатрап...“ (19)

Дури и Велзевут го нарекува „скршен средовечник во криза“ (98). На Тимурташ му недостигаат дотот, неговите жени, ќерки, синови, шербетот, чардаците. Тој сака да ја изживее позитивната улога на татко и сопруг многу повеќе од оваа, наметнатата, на убиец. Тој сака да замисли свет каде:

„...барем дека повеќе нема јавачи...дека јавачите останале засекогаш дома. И никој никого не напаѓа. Никој никого не убива и не сакати...“ (21).

Ранувањето на неговото Его, како почеток на неговата индивидуализација, е речиси паралелно со неговото физичко ранување, во битката кај Битола. Повредена е неговата десна страна, страна која, според Фон Франц, „често означува, во психолошка смисла, страна на свеста...“ (Јунг 1996:258).

Тој чувствува дека со тоа што се идентификува со Персоната на немилосрден војсководец, тој е „душман заколнат на самиот себе“ (19) и чувствува дека и кај него, како и кај Равул, со сомнежот за исправноста на неговиот сегашен живот „шејтанот се вселил во мене“ (21), односно:

„Некој друг, втор Тимурташ ми заседнал во гради и само ми ги превртува цревата, соништата, победите ми ги прави делови од конечниот мој пораз, иднината црно минато“ (20).

Вака тој го доживува буђењето на Сенката. А тој, вториот Тимурташ, е свесен дека ова не е вистинскиот тој, туку неговата Персона:

„...почнувам да давам непромислени команди. Такви што, всушност, ми го потхрануваат имиџот на голем војсководец, но се спротивни на мојата природа...Кога ќе стигнам до себе? Кога ќе бидам јас?“ (35)

Тој признава дека она што би сакал да го каже, а е потиснато во неговата Сенка, би звучело вака:

„Слушајте, јас не сум јас, јас не сум војсководец, јас не сум воин, воопшто. Ме боли секоја капка крв, а камоли реките црвена течност што остануваат зад мене...јас се враќам назад, во топлиите одаи на мојот невиден сарај, да љубам жена, да се изучам...“ (36-6).

Во еден миг тој посакува да е поет чувствувајќи „слабост во табаните, мекост во душата, топлина во рацете“ (139), прашувајќи се „каде има поезија ако не тука, во слабоста?“ (139).

Ваквите конфликти на идентитет се дел од, речиси, секое обраќање на Тимурташ кон читателот опишувајќи ги својот умор и безволност. Тој сака да ја има слободата, да биде она што е. Тој вели дека вистината за него е дека тој е „воин на слободната мисла“ (41) и „груб воин со нежно срце“ (148). Тој знае дека, ако не успее да ја интегрира својата Сенка и да достигне целосност, постои „едноставно и бесплатно...решение за сите мои кошмари, за сите ноќни мори“ (42), а тоа е „еден удар со јатаганот и на сета моја беда е

крај“ (42). А јатаганот, она што ќе го убие, е Велзевут, кој самиот вели дека е „јатаганот на Тимурташ“ (96).

Велзевут и на Тимурташ му го нуди она што му е неостварено, она кое го посакува, но е забрането. И Тимурташ се сомнева во неговиот Бог:

„Дали вреди трудот, жртвата наша, потрошената младост, за целта што ни ја стави пред нас Алах преку падишахот...? (34-5) Каде е бог да види, да пресуди, да осуди, да казни, да поплави, да мава, мава, мава, дури не ни дојде умот?“ (54-55).

Па дури, во миг на сомнеж, ќе рече:

„Можеби, дури и би го заменил мојот Алах што полека ме напушта со нивниот Господ!“ (110).

Но растргнат меѓу Бога и ѓаволот, меѓу она што му е наметнато и она што е автентично негово, тој вели:

„Господе, прости ми! Ме клука шејтанот вгнезден длабоко во срце. Стори нешто, истерај го! Зарем толку станал помокен од тебе?“ (56).

И Тимурташ има проблеми со ноќта, која го симболизира несвесното, кога вели:

„Еве полека се снокува и пак ми идат поинакви мисли. Ноќта дефинитивно ми е душман, поголем од сите други што ги знам. Проклета темница, толку моќна и непозната!... Денот е само мамка, привид, илузија, шејтанска форма на ноќта, ништо повеќе. Ние сме фатени во примката на ноќта, темницата... Од темница се родивме, во темница ќе се вратиме“ (75-76).

И Тимурташ е во страв од сопствената Сенка и оди до крајни граници за да не се соочи со неа и за да не ја прифати. И тој, како и Равул, знае дека, кога се проектира Сенката, кога се негира, доаѓа до војни:

„Што треба, воопшто, да се стори во ваква ситуација, освен да се вришти, да се мава, да се сече за да се истера најстрашното од нас, стравот?“ (76).

Велзевут за Тимурташ вели:

„Гледајте што направив од моќниот војсководец Тимурташ! За негово добро, се разбира, иако тоа нему не му е јасно. Од силен, моќен, здодевно горделив послушник, една каша од сентименталец, уморник, очајник!“ (97-98).

Во миг на слабост, Тимурташ е оној кој го повикува ѓаволот и кога се појавил „тенкиот, висок, црн господин...шејтанот персиски лично“ (159), тој, во замена за својата душа по смртта, ја побарува најубавата жена, анамата на неговиот живот, и во истиот миг ја добива, но тоа трае само неколку мигови.

Иако и Равул и Тимурташ потпишуваат договор со Сенката, тие ниту во еден миг не загосподаруваат со неа, при што остануваат еднострани губејќи ја својата душа – Равул се идентификува со својата Сенка во последниот миг од својот живот, а Тимурташ никогаш не ја интегрира. Сенката си го бара своето и воопшто не е заинтересирана за чувства или за правда, не е ниту лоша ниту добра. Велзевут вели:

„Ги размрдувам, ги фрлам во сомнеж, ги правам да се чувствуваат беспомошни и напуштени. Затоа и му ја зедев душата на оној несреќник, стариот мој слуга Паисиј, а султанот Мурат го натерав да го испрати Тимурташа во овој, инаку сосема бесмислен и безначаен поход. Сè друго е само колатерална штета: многуте урнати домови, мноштвото жртви на двете страни, лелеците на блиските по нив, смрдеата од незакопаните мрши...“ (30)

Како што вели Александра Димитрова,

„Стравот од посегнување кон земни страсти, за Равул е страв да не стане како Тимурташ... Тимурташ се плаши од доброто во себе кое го инхибира во походите. Тој се плаши да не стане емотивец, да не стане како Равул. Секој од нив се плаши од својот духовен опозит“ (101).

На крајот, се чини, Велзевут не е само актуализација на нивната лична Сенка, туку Равул и Тимурташ, иако не се познаваат, се актуализација на Сенката на оној другиот. Сенката повикува на соочување со несвесното, со нејзино спознавање и прифаќање, што е прв чекор до исполнување на Јаството, исто како што Фон Франц рече дека треба да се соочиме со темнината која надоаѓа, а Велзевут вели:

„Тоа ми е работата, задачата, сфатете ме ако можете, за да ве натерам да стапнете преку меѓата на светлината, на ситното знаење, во огромниот, негибнат свет на незнаењето, на темницата, за да се освестите постепено, да се ослободите...“ (98-99).

При анализата на *Смртта на дијакот* на Драги Михајловски, можеме да видиме одличен пример на актуализација на Сенката покажувајќи дека и македонската книжевност не заостанува во поглед на универзалноста и на присуството на визионерски дела. Голем дел од текстот на Михајловски, се чини дека е директен текст на Сенката, што го покажува и присуството на голем број на цитати од ова дело во трудот. Михајловски зема два опозитни лика, христијански монах и турски војсководец, и им ја дава истата Сенка колку тоа и да се чини невозможно. И самиот автор, како што видовме, го претпоставува заклучокот дека преку размислувањата на двата лика, всушност се доаѓа до сознанието дека двете религии потекнуваат од една, односно дека, колку и да се чинат различни ликовите, Велзевут е оној којшто ги обединува. Токму тоа ја покажува универзалноста на архетипот на Сенката и на нејзините колективни аспекти, што се гледа од текстот на Велзевут дека тој е единствениот којшто владее со светот и со луѓето.

Во контекстот на ова дело, интересно е што наоѓаме и потврда на тврдењето на Јунг дека процесот на индивидуализација и патот кон целосноста и кон психичката интегрираност започнува во втората половина на животот – почетокот на соочувањето со Сенката за Равул е во неговата 45 година, а и Тамурташ вели дека има речиси педесет години. Јунг постојано потенцирал дека проблемот во втората половина од животот, кај речиси сто проценти од неговите пациенти, било барање на религиозна афирмација. Затоа и Равул и Тимурташ ги преиспитуваат своите верувања и својата религија, а Сенката бара да се прифатат и да се интегрираат оние аспекти на личноста коишто биле претходно негирани, односно бара да се избегне едностраноста. Но, ниту едниот ниту другиот не успеваат да ја интегрираат Сенката.

Овој пример ја отвора можноста за употреба на ваквиот интерпретативен модел и врз други примери од македонската книжевност.

Литература:

Александра Димитрова:

(2008), „Ликовите во романот „Смртта на дијакот“ од Драги Михајловски, *Стремеж*, год. LIV, број 1-2

Драги Михајловски. „Македонската книжевност отсекогаш имала свој континуитет.“ Интервју во Утрински весник, 15.02.2007
(http://culture.in.mk/story_mk.asp?id=18096&rub=42)

Јунг, Карл Густав:

(2007), *Психологијата и уметноста*, Скопје, Ѓурфа, 2007

Михајловски, Драги:

(2002), *Смртта на дијакот*, Скопје, Каприкорнус

Jung, Karl Gustav:

(2003), *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Beograd, Atos

(1989), *Sećanja, snovi, razmišljanja*, Budva, Mediteran

(1978), *Dinamika nesvesnog*, Beograd, Matica Srpska

(1959), *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, New York, Bollingen Foundation Inc.

Stevens, Anthony:

(2004), *Archetype revisited – An Updated Natural History of the Self*, Taylor & Francis e-Library

Sugg, Richard P.:

(1992), *Jungian Literary Criticism*, Evanston, NWUP

THE SHADOW ARCHETYPE IN DRAGI MIHAJLOVSKI'S THE DEATH OF THE SCRIVENER

Ana Kechan

Summary

The paper demonstrates a literary hermeneutic model based on Carl Gustav Jung's theory of the archetypes and the collective unconscious, a model we have termed *archetypal interpretation*. Such an interpretation is possible with works of literature (and art in general) which Jung called *visionary*. This paper deals specifically with one of the archetypes, the Shadow, showing its actualisation in the character of Vezlevut (Beelzebub) in Dragi Mihajlovski's novel *The Death of the Scrivener*.