

„СПЕКТАР“ МЕЃУНАРОДНО СПИСАНИЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА
Институт за македонска литература Скопје



СПЕКТАР	год. 28	бр. 56	стр. 1-172	Скопје, 2010
---------	---------	--------	------------	--------------

Редакција:

д-р Мишел Павловски (Македонија, главен и одговорен уредник); д-р Намита
Субио (Словенија); д-р Борислав Павловски (Хрватска); д-р Марија Проскурнина
(Руска Федерација); д-р Лех Мјодински (Полска); д-р Биљана Сикимиќ (Србија)

Стручен рецензент:

д-р Ермис Лафазановски

Лектура:

Ружа Пејовиќ
Розита Закева

Излегува двапати годишно

Адреса:

Институт за македонска литература
(за списанието „Спектар“)
Григор Прличев 5, п.фах 455
1000 Скопје
(ракописите не се враќаат)
e-mail: spektar@iml.ukim.edu.mk
тел. / факс (02) 3220-309
електронска верзија на списанието
<http://www.iml.ukim.edu.mk/spektar/index.php/spkt>

Скопје, 2010

"SPEKTAR" INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL
Institute of Macedonian Literature Skopje



SPEKTAR	vol. 28	no. 56	pp. 1-172	Skopje, 2010
---------	---------	--------	-----------	--------------

Editorial board:

Mishel Pavlovski (Macedonia, Editor in Chief), Namita Subioto (Slovenia); Borislav Pavlovski (Croatia); Mariya Proskurnina (Russia); Lech Miodyński (Poland); Biljana Sikimić (Serbia)

Reviewed by:

Ermisl Lafazanovski

Macedonian Language Editors:

Ruza Pejovic
Rozita Zakeva

Published twice a year

Address:

Institute for Macedonian literature
(for Spektar)

Grigor Prlichev 5, POB 455
1000 Skopje

Republic of Macedonia

e-mail: spektar@iml.ukim.edu.mk

phone/fax ++389 2 3220-309

e-version of journal at:

<http://www.iml.ukim.edu.mk/spektar/index.php/spkt>

Skopje, 2010

СОДРЖИНА / CONTENT

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА LITERARY HISTORY

ВИЗАНТИСКИТЕ КНИЖЕВНИЦИ И МАКЕДОНСКИОТ КНИЖЕВНОИСТОРИСКИ РАЗВОЈ	9
Илија Велев LES ÉCRIVAINS BYZANTINS ET LE DÉVELOPPEMENT MACÉDONIEN DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE Ilija Velev	

ЛИКОТ НА ЖЕНАТА ВО СРЕДНОВЕКОВНИТЕ БЕЛЕТРИСТИЧКИ ТЕКСТОВИ СО РЕЛИГИОЗНА СОДРЖИНА	14
д-р Маја Јакимовска-Тошиќ WOMAN'S CHARACTER IN MEDIEVAL BELLETRISTIC TEXTS WITH RELIGIOUS CONTENT Maja Jakimovska - Tosic	

ПИСКОТОТ НА МАКЕДОНСКИОТ НАРОД ОВЕНЧАН ВО ПРИЛИЧЕВАТА ПОЕМА <i>СЕРДАР</i>	29
Валентина Миронска-Христовска THE SQUEALS OF THE MACEDONIAN PEOPLE CROWNED IN PRILICEV'S POEM <i>SERDAR</i> Valentina Mironska-Hristovska	

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

ПОЕТСКИОТ ОПУС НА МАТЕЈА МАТЕВСКИ	39
д-р Лорета Георгиевска - Јаковлева THE POETRY OPUS OF MATEJA MATEVSKI Loreta Georgievska - Jakovleva	

ИГРАТА НА СПЕКТАТОРОТ ВО ОТКРИВАЊЕТО НА ДРУГОСТА И ПОТРАГАТА ПО СОПСТВЕНИОТ ИДЕНТИТЕТ	46
Николинка Нолевска THE PLAY OF THE SPECTATOR IN DISCOVERING THE OTHERNESS AND SEARCHING AFTER OWN IDENTITY Nikolinka Nolevska	

ПРОИЗВОЛНОСТА НА БИОГРАФИЗМОТ	59
д-р Јасмина Мојсиева-Гушева ARBITRARINESS OF WRITING BIOGRAPHICAL NOVELS Jasmina Mojsieva-Gusheva	

ДЕТСКАТА ПОЕЗИЈА КАКО ИГРА	64
д-р Мишел Павловски	
CHILDRENS POETRY AS A GAME	
Mishel Pavlovski	

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ - РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ LITERARY CONNECTIONS

РОДОТ И АРХЕТИПОТ ВО ДРАМИТЕ НА ТЕКИ ДЕРВИШИ И НА ГОЏЕ СМИЛЕВСКИ	73
д-р Наташа Аврамовска	
GENDER AND ARCHETYPES IN THE PLAYS OF TEKI DERVISHI AND GOCE SMILEVSKI	
Nataša Avramovska	
АКТИВНИОТ ЧИТАТЕЛ ПОМЕЃУ НАИВНОСТА И ПЕРФЕКЦИОНИЗМОТ	89
д-р Соња Стојменска-Елзесер	
THE ACTIVE READER BETWEEN THE SIMPLICITY AND THE PERFECTION	
Sonja Stojmenska-Elzaser	
ИСТОРИЈА VS MEMОРИЈА:	95
д-р Ангелина Бановиќ-Марковска	
HISTORY VS MEMORY	
Angelina Banovik-Markovska	
Н. В. ГОГОЉ И МАКЕДОНСКИОТ ФАНТАСТИЧЕН РАСКАЗ	103
д-р Лидија Капушевска Дракулевска	
N. V. GOGOL AND THE FANTASTIC SHORT STORY IN MACEDONIAN LITERATURE	
Lidija Kapusevska - Drakulevska	
ЕСТЕТИКАТА НА ГРДОТО / ДЕКОНСТРУКЦИЈАТА НА ВКУСОТ	113
д-р Африм Реџеџи	
THE AESTHETICS OF THE UGLY	
Afrim Redhepi	
СИМБОЛИЧКИТЕ ЗНАЦИ ВО „СРЕБРЕНИ СНЕГОВИ“ ОД ЖИВКО ЧИНГО И „ГРАДИНА СО СЛЕЗОВА БОЈА“ ОД БРАНКО КОПИЌ	123
д-р Снежана С. Башчаревиќ	
СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЗНАКИ В СЕРЕБРЯННЫХ СНЕГАХ ЖИВКА ЧИНГА И САДУ ЦВЕТА ПРОСКУРНЯКА БРАНКА ЧОПИЧА	
Снежана С. Башчаревиќ	

ТЕОРИЈА / ПОЕТИКА THEORY / POETICS

НАРАТИВНИ МЕЛИОРАЦИИ НА ИСТОРИЈАТА	129
д-р Марија Ѓорѓиева Димова	
NARRATIVE MELIORATIONS OF THE HISTORY	
Marija Gjorgjieva Dimova	

**МИТ / ФОЛКЛОР
MYTH / FOLKLORE**

ЕФРЕМ КАРАНОВ ЗА ПЛАНИНСКАТА ЦАРИЦА РУМЕНА ВОЈВОДА ОД ОСОГОВСКИТЕ ПЛАНИНИ	149
д-р Марко Китевски EFREM KARANOV WORKS FOR RUMENA VOJVODA Marko Kitevski	
ИСТРАЖУВАЊЕ НА ПЕРФОМАНСОТ ВО ФОЛКЛОРОТ	158
д-р Катерина Петровска Кузманова PERFORMANCE AND FOLKLORE Katerina Petrovska - Kuzmanova	

**ПРИКАЗИ - РЕЦЕНЗИИ - ОСВРТИ
REVIEWS**

ПРИКАЗНА ЗА ЕДНА ПРИКАЗНА	169
Акад. Катица Ќулавкова	

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА
LITERARY HISTORY

ВИЗАНТИСКИТЕ КНИЖЕВНИЦИ И МАКЕДОНСКИОТ КНИЖЕВНОИСТОРИСКИ РАЗВОЈ

д-р Илија Велев

Универзитет “Св. Кирил и Методиј”, Скопје
Институт за македонска литература

клучни зборови: Византија, византиска книжевност,
македонска книжевна историја, книжевни дејци

key words: Byzantium, byzantine literature, Macedonian literary history, literary

Развојот на македонската книжевна историја и на општите творечки процеси што се одвивале во ранохристијанскиот и во средновековниот период не можат доследно да бидат сфатени ако не се проследуваат нејзините непосредни врски со византиската книжевност. Или пак обратно, претставата за византиската книжевност нема да ја имаме целосно стекната ако од нејзиниот развоен контекст не се согледаат извесните влијанија од македонската и од другите јужнословенски книжевности. Тоа е така зашто во средновековниот период книжевноста имала ангажирана функција да се поистовети со основите на христијанската идеологија, при што во тој идеолошки систем се централизирале сите универзални вредности на општиот творечки стандард. Однапред изградениот и осмислен книжевен свет требало еднакво да е препознатлив во сите христијански средини и да предизвикува иста импресија. На тој начин се манифестираше и единството на духовното и на културното живеење меѓу Византија, Македонија и другите јужнословенски средини. Сепак, интегралната цивилизациска трансформација се централизираше во византиската книжевност, при што таа била основата и образецот за македонскиот историско-книжевен развој, а посредно преку него и за останатите јужнословенски книжевности. Преку непосредните и неограничени творечки врски меѓу византиската и македонската традиција се вршела трансмисија на верскиот, филозофскиот, креативниот и научниот комплекс во двете насоки. Непосредно од византиската книжевност се приопштувале и класичните предвизантиски творечки искуства, кои потекнуваат од Индија, Асировавилонија, Палестина, Египет и сл., а се воспоставувала и врската со античката книжевност, преку презентирањето на делата и мислите на Платон, Аристотел, Питагора, и др. Во историско-социолошки контекст овој процес што се одвивал и на просторот на Македонија не треба да се сфаќа како византизација и истиснување на традиционалната творечка смисла воопшто. Книжевните и општокултурните вредности и искуства што се граделе и се издигнувале во византиската полиетничка и мултукултурна средина немале изворна и еднострана ком-

патибилност, туку ваквите креативни и мисловни достигнувања претставуваат конгломерат од повеќе интензивни творечки суштини, производ на односи, врски и влијанија на повеќе културни традиции.

Книжевните дејци (авторите на ранохристијанските и на средновековните творби, преводи и преписи) биле главните двигатели на творечките процеси во византиската и во македонската книжевна историја. Од ранохристијанскиот период и сè до афирмацијата на словенската писменост и цивилизација во Македонија книжевните дела се создавале и се восприемале директно на византискогрчки јазик. Византиските книжевници од тој период биле директни протагонисти и на книжевното создавање во Македонија. Некои од нив својата книжевна дејност ја вршеле во актуелните центри на тлото на Македонија, најпризнатите дела од византиските книжевници биле напишани или доживувале своевидна афирмација и на тие простори, а имало и македонски книжевници кои се вклучувале во општите византиски книжевни процеси. Ваквата состојба директно сведочи дека Византија ја основоположувала книжеvnата традиција и на македонскиот простор. Само за илустрација ќе истакнеме неколку византиски книжевници кои своето книжевно творештво го реализирале на просторот на Македонија. Од V век е познат Јоан Стобеј кој живеел во градот Стоби во Македонија. Неговиот голем интерес за класичната книжевност и за делата на црковните отци и писатели биле мотив заедно со сина си да изготват *Антологија* со избор од околу 500 дела на класичните и на византиските автори. Од истиот период бил и латинскиот христијански поет Паулин од македонскиот град Пела. Своите автобиографски податоци тој ги пренел во поемата со хексаметарски стихови *Благодарност кон Бога за текот на мојот живот*. Од средината на VI век бил Петар Солунски, којшто дел од своите дела ги напишал на народен јазик од тој период. Кон крајот на VI и почетокот на VII век солунскиот архиепископ Јоан I Солунски ја напишал првата книга со *Чудата на свети Димитриј*, светителскиот заштитник на градот Солун. Оваа хагиографска творба го предава и *Описот на словенските напади на градот Солун*. Солунскиот митрополит Јосиф Исповедник (762-832) напишал повеќе ораторско-прозни дела, што влегле во составот на Панегирикот и на Хомилијарот, а се појавил и како автор на *Пофално слово за св. Димитриј Солунски*. Ќе го споменеме уште врвниот византиски химнописец Јосиф, кој по смртта на родителите заминал во Солун и таму се замонашил. Пишувал творби од скоро сите жанровски форми на химнографијата, од каде што произлегол и неговиот прекар Химнописец или Химнограф.

Од втората половина на IX век наваму, при воспоставувањето и афирмацијата на словенската цивилизациска свест од светите Кирил и Методиј и од нивните ученици и следбеници - свети Климент и Наум Охридски, во Македонија и во другите јужнословенски средини почнал нов книжевно-творечки процес на црковнословенски или старословенски јазик, во чијашто основа лежел македонскиот словенски говор од околината на Солун. Настапила нова словенска цивилизациска трансформација во духовното и во културното живеење, а првовремено самиот пристап на заживување и афирмација бил поттикнат од глобалните византиски политичко-стратешки интереси. Но, токму и свртувањето кон афирмацијата на словенската писменост, книжевност и богослужба го продлабочило чувството за дистанцирање на македонското духовно и културно живеење од она во Византија. Стапувањето на словенската цивилизациска свест на општествената сцена во Македонија го довело во надвледувачка позиција словенството како колективен идентитет. Општиот

идеолошки и творечки концепт бил и натаму поддржуван како општествен стандард, но истиот се реализирал и се манифестирал преку словенската автентичност. Со тоа настапила нова насока во византиско-македонските книжевни врски преку масовното преведување на старословенски јазик на делата на византиските писатели.

Сепак, Византија до крај не се отуѓила од македонската книжевноисториска опстојба. Напротив, во периодот меѓу втората половина на IX и средината на XI век, кога со византиската империја владеела македонската династија, во Македонија истовремено се противставувале еден на друг двата концепта: **словенскиот** и **византискиот**. Тоа во Македонија резултирало со издигнување на своевидна словено-византиска и притоа христијанска култура и книжевност. Големото влијание на Охридската книжевна школа основоположена од светите Климент и Наум Охридски сè повеќе ги вкоренувало словенската писменост и книжнина, а веќе на тие процеси Византија гледала како на антивизантиски постапки. Во тоа се убедила и при функционирањето на Самуиловото македонско словенско царство, кога при неговото уништување се обидела да ги потисне словенските воспоставени писмени и книжевни традиции преку доминацијата на византискиот црковен фактор, носејќи во Охрид и пошироко низ Македонија врвни црковни и книжевни великодостоинственици од рангот на Теофилакт, Хоматијан или Константин Кавасила. Но, книжеvnата традиција на Охридскиот центар веќе имала вкоренето цврсти корења, што не се искоренувале. Во македонските книжевни и скрипторски центри книжевниците продолжиле да пишуваат книги на старословенски јазик, а други македонски книжевници учествувале во византиските творечки процеси поддржувајќи ги актуелностите на доминантните идеологии на времето во кое живееле сите заедно. Дури во посебни случаи, кога презентираната книжевна материја требало да се најде пред високообразовните творци, чинот на преводот бил беспредметен и делата на македонските книжевници се пишувале на византискогрчки јазик. Во таквите случаи, применетиот јазично-писмен израз немал тенденција да ја измести словенската културна свест на книжевникот, туку на прв план бил стремежот да се истакне поддржувањето на општите идејни, структурни и стилско-изразни концепции, особено кога тие требало да се протолкуваат и да се надополнат.

Во обновеното Византиско царство (1261-1453), по неговото полувековно згаснување (1204-1261), настапило меѓусебно доближување на византиската книжевност со словенските книжевности. Општествено-политичката криза во центарот на Византиската империја била причината полигонот за судирот меѓу идеите и развојните иницијативи да се дислоцира на македонскиот терен. Таму се одвивала општата развојна тенденција на теологијата и на филозофијата, зашто во источните провинции Византија го изгубила влијателниот механизам. Света Гора, Солун, Сер, Скопје и други места во Македонија станале интегрални центри на византискиот и на словенскиот духовен и културен живот. Таму се централизирала интроспекцијата на новата византиска и на словенската традиција. Во Света Гора и во Солун престојувале најистакнатите богослови, филозофи, ретори, книжевници, естетичари и сл. Таму ги противставувале своите идеи протагонистите на мистицизмот и на рационализмот, а во предизвиканата идејна конфронтација меѓу нив се вмешале и словенските монаси од светогорските манастири, како и словенските ученици во Солун, кои ги следеле нивните предавања. Сите заедно, одиграле значајна улога во развојот на византиската и на средновековната македонска книжевност.

Скоро и да нема творба од жанровскиот корпус на средновековната македонска книжевност во која не се одбележува авторството на некој од црковните писатели со патристички авторитет, или пак на оние византиски писатели коишто придонеле да се развие спектарот на теолошко-догматската перцепција и го збогатувале фондот на проповедните, поучните, монашко-аскетските правила и постапки, химнографските и хагиографските творечки искуства, историско-летописните, правно-канонските и другите творечко-изразни насоки. При нашите истражувања во книгата *Византиско-македонски книжевни врски* (Скопје 2005) евидентиравме повеќе од 100-тина истакнати писателски имиња од IV до XV век, чиишто дела се преведени на старословенски јазик и се препишувани во сочуваното македонското ракописно наследство. Таму ги имавме предвид позначајните автори кои учествувале во редактирањата и составувањата на одделни книжевни жанрови присутни во средновековната македонска книжевност. Своевидно внимание им се посвети и на оние творби од најистакнатите византиски писатели што се поместени во антологиските зборници, панегириците, хомилијарите и во друг вид на еднородни и различни зборници. Во оваа пригода нема да успееме да ги истакнеме сите од нив, зашто тоа методолошки и практично е невозможно. Секој од нив е значаен за времето во кое творел и за областа во која ги партиципирал своите творечки искуства. Особено се значајни имињата на византиските книжевници чиишто што дела се преведувани и препишувани во средновековната македонска книжевна традиција како посебни авторски зборници. Во македонската ракописна традиција тие помасовно се среќаваат од XIV век наваму како потврдување на победничката идеологија на исихастичкиот мистицизам. Тоа се главно патристички дела што зафаќаат егзегетски (толкување на библиски текстови), догматски (коментари против ереста и паганските традиции), аскетски (проповедништво и монашки поуки) и други текстови со филозофско-богословска, граматичка и полемичка содржина.

На крајот ќе го напомене и тоа дека во текот на XIV век (согласно акцијата за повторно преведување, реструктурирање и преантологизирање на книжевните состави) се извршиле нови преводи од делата на Василиј Велики, Исак Сириј, Јоан Златоуст, Ава Доротеј, Симеон Нови Богослов, Јоан Дамаскин, Псевдо-Дионисиј Ареопагит, Григориј Синаит, Григориј Палама и др. Своевидна нова редакција претрпеле веќе преведените дела: *Слова* на Григориј Богослов, *Лествицата* на Јоан Лествичник, *Словата* од Методиј Патарски, *Прашања и одговори* на Псевдо-Атанасиј, *Паренесисот* на Ефрем Сириј, и др.

Византиските хроники биле составен дел од жанровскиот корпус на средновековната македонска книжевност, што ја надополнувале книжевно-творечката рамка со претстави на настани и личности од минатото. Развојната генеза на овој историографско-книжевен жанр има корени уште во III-IV век, пред се преку творештвото на Евсевиј Памвил (264-340). Натаму историско-летописниот жанр го актуелизирале византиските автори на хроники: Јоан Малала (VI век), Јоан Антиохиски (VII век), Пасхалната хроника (VII век), патријарх Никифор и Георги Синкел (VIII век), а исклучителен придонес дале уште Георги Амартол (IX век), Симеон Метафраст (X век), Јоан Скилица (XI век), Јоан Зонара (XI-XII век), Константин Манасиј (XII век), и други. Поголемиот дел од кратките и опширните хроники биле познати и на македонскиот простор, а некој од нив доживувале преводи и преписи во македонската книжевна традиција.

LES ÉCRIVAINS BYZANTINS ET LE DÉVELOPPEMENT MACÉDONIEN DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Ilija Velez

(Résumé)

Le développement de l'histoire littéraire macédonienne et des processus généraux créatifs qui se sont créés au cours de la période avant la chrétienté et la période du Moyen âge, ne peuvent pas être comprises strictement si on ne considère pas ses liens directs avec la littérature byzantine. Soit inversement, on ne pourrait pas avoir une image complète de la littérature byzantine si on ne prenait pas en considération certaines influences sur son contexte évolutif de la littérature macédonienne et des autres littératures slaves du sud. Ces liens et influences directs étaient imposés par la réception de l'œuvre littéraire des écrivains byzantins, parmi lesquelles il y avait des écrivains qui résidaient et qui travaillaient en Macédoine.

ЛИКОТ НА ЖЕНАТА ВО СРЕДНОВЕКОВНИТЕ БЕЛЕТРИСТИЧКИ ТЕКСТОВИ СО РЕЛИГИОЗНА СОДРЖИНА

д-р Маја Јакимовска-Тошиќ

Универзитет “Св. Кирил и Методиј”, Скопје
Институт за македонска литература

клучни зборови: библискиот род (gender), библиска „женскост“, човекова половост (маж : жена), средновековни белетристички текстови, машка „норма“ на вредности, Адам и Ева, Аврам и Сара, циклус раскази за „лошите жени“
key words: biblical gender, biblical “femininity”, human sex (male : female), medieval belletristic texts, male “norm” values, Adam and Eve, Abraham and Sarah, cycle of “bad women” stories.

Средновековната книжевност во најголем дел од својата книжевна продукција во Македонија е претставена со литература создавана во духот на христијанската црковна идеологија. Најпродуктивни се текстовите од библиски и литургиски карактер, како и богословско-филозофските и егзегетските состави. Од своја страна, самата Библија има синкретичен карактер: таа истовремено е и митологија, и историја, и религиозна идеологија, и (уметничка) литература, законски кодекс на еврејскиот народ и на христијанскиот свет и поредок. Истовремено Библијата е текст кој во основа ги штити најважните институции на патријархалниот свет, и притоа ги мотивира како свети, задолжителни, вечни законите на еден тип социјален живот, кој веќе историски е конструиран. Но, во последните дваесетина години односот на науката кон библиската егзегетика се менува и таа станува подложна на едно современо читање, користејќи го материјалот на древниот текст и применувајќи ги откритијата на другите науки. До неодамна таа исклучиво „природно“ и припаѓаше на теологијата или на онаа традиција, која ја впишува во позитивистичката историско-критичка мисла. Но, тој исклучителен однос почнува да се менува со што библиската содржина се покажа како приспособен и усвоен објект на критична анализа, еден вид дискурзивна матрица во полето на различни модерни науки: антропологија, социологија, политичка теорија, литературна наука, како и на психоанализа и феминизам... (Кирова, М. 2005: 5-6) Намерата е библиската егзегеза да се согледа во поширок антрополошки и културолошки контекст. Во оваа насока Фрајмер-Кенски изјавува: „Разликата на современото читање е во тоа, што сме станале почувствителни кон филозофскиот филтер, посознателни кон сопствените интерпретативни приоритети, посклони да го из-

ложиме филтерот, да го направиме видлив и да ги откриеме принципите, кои се зацврстиле во основата на нашата работа". (Freimer-Kensky, T. 2002 : XXV.)

Но, таа потреба за пробивање на догматско - пропишаните односи/норми се согледува уште во средновековниот период. Особено од XIV век наваму, новите филозофско-идејни насоки на размислување го натерале книжевникот послободно да отстапува од религиозната шема на догматските толкувања. На тој начин се врши доразвивање на духовните и световните експликации на христијанската идеологија до подлабока психолошка импресија и создавање лична претстава во однос на пропишаните сознанија. (Велев, И., Јакимовска-Тошиќ, М. 2007 : 23). Во прв план ваквата идентификација на субјективната препознатливост се манифестирала во содржините на белетристичките и апокрифните текстови. Белетристиката го отвора процесот на проникнување на световната книжевност, но таа и понатаму ја развива средновековната поетика. Содржинските форми на познатите романи и раскази се распространувале со дополнувања, адаптации и скратувања во согласност со современите толкувања, карактеристични за локалните средини. Тоа е период кога световните содржини се стекнуваат со можноста за послободна интерпретација на теми од историјата, од секојдневието, како неопходни освежувања на средновековните догматски книжевни содржини. Овие состави имаат функција да ги дистрибуираат содржините од три тематски и етимолошки блока: од древните источни, антички и западни книжевни традиции, но и да ги адаптираат кон христијанско-поучните интерпретации како дополнителни форми за зацврстување на религиозните погледи и естетски расудувања на наш, јужнословенски терен. Прашањето особено се следи во поглед на присуството и третманот на женските ликови во белетристичките и апокрифните текстови со религиозна содржина. Во таа насока, ќе се обидуваме да ги извлечеме „утврдените“ позиции на популарните/стереотипни погледи за женските ликови според библиското сфаќање, кои долговековно се рефлектирале во поредокот на „универзалните“ вистини за нивната позиција во општеството. И дали и каде евентуално постои отстапување од стереотипите на предвидливата интерпретацијата во неканонската книжнина? Во јужнословенската книжевна традиција, кратките белетристички текстови се среќаваат во зборниците со мешовита содржина. Во нив се чувствува функционално сожителство меѓу творбите од типот на апокрифи, кратки раскази, поучителни четиња. Овие текстови ќе бидат предмет на нашиот интерес проследени преку варијантите присутни во зборниците со мешовита содржина од типот на Белградскиот зборник од третата четвртина на XIV век (Белград, НБ, Стара збирка бр. 104) Тиквешкиот зборник од крајот на XV век (Софија, НБ бр. 677), Велешкото зборниче (Софија, НБКМ, бр. 45, Цонев II 667) , Зборникот на попот Прибил од 1409 (Белград, НБ, Стара збирка бр.828, Св. М. 196), Букурешки зборник (Букурешт, Државен архив, бр. 740) и др. Особено значајни се примерите во популарниот Тиквешки зборник.

И да преминеме на прашањето за процесот во кој се конструира библиската „женскост“, како реалност на патријархалниот социјален модел и нејзината „адаптација“ во Библијата и во белетристичките средновековни текстови. Притоа, би било значајно да се утврди дали е можно во интерпретациите на нивните текстови да се констатира поклопување во третманот на библискиот род. Библиското раскажување нуди востановени принципи на градбата на сижето и реторичните механизми, преку кои се произведува библиската

„женскост“, преку (веќе) утврдени стратегии на симболичното мислење. При тоа, се настојува да се потенцира идејата за конструирање, за изградба на библискиот род (gender) – како женски, така и машки. Овие принципи ги следат и средновековните белетристички текстови со интенција за доразвивање на фабулата и допрецизирање на некои релации во доменот на родот, согласно морализаторско-поучителните тенденции, што ги декларира матрицата на самиот библиски текст. Читајќи ги двата Завета, може да се види процесуалноста во која се случуваат претставите *маж* и *жена*; при што ги осознаваме најутврдените практики на мислењето во патријархалниот свет. Патријархалното мислење по принцип има дихотомиски карактер, тоа работи низ режимот на опозиции, преку кои се восприема и „нормализира“ светот во парови (двојки) на противречни особини и појави. Една од основните двојки на мислење и дејствување во патријархалниот свет е антиномијата *маж* : *жена*. Статусот на *мажот* и *жената* веќе се детерминирани во конкретната историска и социолошка констелација од односи. Уште на првите страници на *Битие* човековата половост (*маж* : *жена*) е претставена како конструираност, со што и се означува самата идеја за *gender* или за полот, како антонимична претпоставеност на биолошкото наследство и „полова улога“ на индивидуата како социјален организам. *Мажот* и *жената* се следствено позиции на човековото постоење, два различни начини да бидеш човек. (Кирова, М. 2005: 13-14) Поимањата „маж“ и „жена“ во библиските и во средновековните белетристички текстови не се дефинираат во категоријата на нивната суштинска природа, туку како конкретни позиции на предвидени социјални улоги, при што жената се напрега да излезе од подреденото поле на себеобјавување, поставена наспроти детерминираната „машката норма“ на вредности. (Србиновска, С. 2002: 41).

Нашите примери преку апокрифите за Адам и Ева, за Аврам и Сара, како и циклусот раскази за „лошите жени“ (Далита, Велзавела, Иродијана и Теофана) од *Тиквешкиот зборник* во релација со стереотипните претстави од Библијата, ќе ни послужат како „антрополошка“ и онтолошка матрица на целиот систем од погледи за жената и женскоста според библиското сфаќање. Сепак, не може да се рече дека само религијата (еврејска и христијанска) го изградила овој систем од погледи за жената. Станува збор за многу подлабоки и покомплексни причини, сврзани со историскиот развој на патријархалниот свет, со неговите внатрешни закономерности и механизми на социјално функционирање. Сите овие фактори доведуваат речиси до безусловна легитимација на веќе детерминираните односи. Мајк Бал добро ги синтетизира развиените процеси: „Настаните кои не можат да бидат разбрани без морална оценка и следствено не можат да бидат натурализирани, добиваат природна мотивација од читателите. Таа мотивација од своја страна ја натурализира самата морална оценка, и како таква и дава можност да си ја заврши работата и да ги направи појавите не само разбирливи, туку и наполно неизбежни“. (Bal, M. 1987: 39).

Според Нортроп Фрај, содржината на христијанската Библија се опишува како „откровение“, во кој процес постои след од настани или дијалектичка прогресија, од почетокот до крајот на нејзината содржина. И тука се согледува низа од седум главни фази: создавање (постанок), револуција, закон, мудрост, пророштво, евангелие и апокалипса. Секоја фаза не е усовршување на претходната, туку нејзино поставување во поширока перспектива. Тој след од

фази е друг вид библиска типологија, при што секоја фаза е тип на наредната, а антитип на претходната (Fraj, N. 1985: 140) Ако го разгледаме првично прашањето за *создавањето*, постанокот на половите, тоа ќе не упати на популарниот апокриф за Адам и Ева, согледан во релација со официјалната библиска верзија. Текстот е познат според повеќе преписи, во три редакции (Иванов, Й. 1970: 207-209), меѓу кои значајни се преписите во Букурешкиот зборник, под наслов „Слово за Адам“ и во Белградскиот зборник бр. 104, каде текстот го носи насловот „Слово од палеата за Адам и Ева“. Последниот препис покажува траги од јужнословенска предлошка, со ортографски и лексички особености кои упатуваат на македонски терен. Овој апокриф во поглед на настаните и нивната бројност покажува извесно отклонување во однос на библиското предание во книгата *Битие*. Овие епизоди во апокрифот особено се зголемуваат по моментот на нивното прогонство од рајот, за што *Битието* веќе речиси ништо и не зборува. Откако го дава расказот за Каин, Авел и Сит, официјалниот дел (*Битие*, V, 5) завршува со летописната белешка во која се кажува дека по раѓањето на Сит, Адам имал 800 години, и *тој родил* синови и ќерки. И сите денови додека бил жив станале 930 години, и тој умрел. За Еви-ниот живот и смрт, во овој дел, нема ни помен. Но ваквите празнини се надополнувале во апокрифната книга, наречена *Мало Битие* или *Книга на Јубилеите*, која има еврејско потекло од претхристијанско време, и во која животот на Адам и Ева е даден во попотполн вид. Оттаму, ваквите дополнувања преку византиските книжевни преработки, навлегувале најнапред во јужнословенските литератури, па потоа и во руската средина, каде трпеле дополнителни промени под влијание на дуалистичките учења од типот на богомилството движење. Од такво потекло се и некои од преписите на оваа верзија за Адам и Ева.

И да се навратиме на официјалната верзија на пројавата на половата различност во универзална смисла. Во интерпретациите на М. Кирова овој процес се следи преку постоење на два одделни текста за *Создавањето* од Библијата, кои се многу различни во однос на тоа како и во кој редослед се јавиле првите луѓе (Кирова, М. 2005: 25-38). Првично најверојатно двата текста егзистирале самостојно, а подоцна биле сврзани од т.н. „редактори“. Постариот (јажвистичка верзија, според името, со кое текстот го нарекува Бог – Јахве), започнува со Втората и продолжува со Третата глава на *Битие*. Оваа верзија настанала во X и IX век п. н. е., по времето на Давид и Соломон. Другиот текст е подоцнежен и се нарекува *елохистки* (од употребата на зборот Елохим за Бог) – настанал меѓу V и IV век п. н. е. Во овој расказ (1 : 26-29) Бог го создава човека во шестиот ден, по сите други аспекти на *Создавањето*. Тука мажот и жената се јавуваат едновременно, од една општа пројава на творечкиот импулс. „И го створи Бог човека според свој лик, според Божји лик го створи, маж и жена ги створи“. Значи во елохиската верзија се третира *Создавањето* како едновременост и рамноправност, кое се извршува во еден и ист ден, со општ благослов и со општ генеричен термин „човек“, „машко-и-женско“, што означува „се“ во архаичното мислење, полнота на светот. За да биде израз на космичкото совршенство, јудејскиот Бог треба да ја носи во себе си целостата на половите, како и на сите други опозитни разлики.

Втората или јажвистичката верзија, во анализите на М. Кирова, во огромен дел од подоцнежните интерпретации ја поклопила елохиската и се наложила врз целиот дијакхрониски систем од погледи за жената и женскоста. Таа

започнува со стих 7 на Втора глава: „И го создаде Господ Бог човека од земната прав и му вдахна во лицето здив за живот: и стана човекот жива душа“. Во зборот се содржи претставата за Адам - низ фокусот на неговата машкост. Понатаму: „И рече Господ Бог: не е добро за човека да биде сам; да му создадам помошник нему подобен“. А потоа: „И даде Господ Бог на човека длабок сон; и кога заспа тој, зеде едно од ребрата му и го пополни она место со плот“. Така можеме да си ја објасниме чудната/обратна претстава „Адам ја создава Ева“, длабоко вкоренета во популарните христијански интерпретации. Со тоа се врши искривување на едно максимално „природно“ дејство, кое постепено бива оптоварено со моралистички значења. Но, и во оваа верзија не се исклучени сите слики на половото создавање. Имено, Адам се појавува од земната прав, од „адамах“ или од мајката земја. Библијата инсистира на замена на машката и женската улога во процесот на репродукција, нагласувајќи дека првата жена е создадена од телото на првиот маж. Сето тоа се поврзува со единственото поимање за Бог како машки пол, преку кој се национализира етосот на патријархалното општество, во кое владее мажот. Ерих Нојман пишува: „Потенцирање на неприродните симболи и непријателства (опозитности) во однос на природните – на пр. Ева земена (создадена) од Адам – се карактеристични за патријархалниот дух. Но тој обид за преоценување обично пропаѓа..., бидејќи матријархалниот карактер на природните симболи се налага одново и одново...“ (Newman, Ег. 1972 : 50)

Создавањето на Ева е проследено со зборовите на човекот: „Ете, таа е коска од коските ми и плот од плотта ми, таа ќе се нарече жена, бидејќи е земена од мажот (си)“. Адам тогаш за првпат проговара. Со неговите зборови се раѓа нешто ново: половата различност и човечката сексуалност. Притоа, гласот, живиот говор, станува метафора на вистината и автентичноста. Така словото, самосознанието и сексуалноста се сврзуваат со првиот изблик за Другиот. Половата различност станува возможна во еден општ акт на огледално диференцирање: мажот се појавува и себеспознава во моментот во кој се појавува жената. Притоа, веројатно станува збор за оној основен принцип, според кој светот се создава во рамнотежа на опозитивните разлики: „машко(то)“ и „женско(то)“, како биолошки аспекти на сексуалната разлика, но и како социјални конструкции, кои треба да бидат поимани во нивниот взаемен однос. И покрај инсистирањето на взаемниот однос како присушт за „откровението“, тоа сепак не и пречи на патријархалната теологија да мисли дека жената е создадена по мажот според буквалната логика на синтактичкиот ред, и на тој начин да ја гради својата (патријархална) хиерархија од „вредности“. Притоа, не смееме да заборавиме дека третманот на машкоста и женскоста се ефекти на културата и социолошките поимања на дадени епохи, а не на природните закони. И уште еден аспект во врска со постанокот на Ева, каде што е истакнато дека човек ќе ги напушти своите родители и ќе се спои со својата жена. Родителот е основната слика за нашето продолжување во времето преку/над сопствените граници, но таа слика мора да го отстапи местото на половото соединување помеѓу мажот и жената. Од двајцата родители мајката е таа од која мораме да се откинеме за да воопшто се родиме. Животот на нуклеусот во мајката природа, затворен во механичкиот циклус на повторување е исто така механички, од него не може да се избега и се појавува во циклична последователност. (Fraj, N. 1985: 142).

Од погоре искажаното можат да се констатираат неколку позиции на строго востановените погледи за жената според библискиот третман и сфаќање, кои веќе се вкорениле во поредокот на „универзалните“ вистини. Нив ги детерминира во еден вид сублимат од историски дефинирани позиции и начела М. Кирова. Таа нив ги проследува низ седум сублимирани точки (Кирова, М. 2005: 20-23)¹

Ваквиот третман на поимањата за жената и женскоста го согледуваме и во апокрифниот текст за Адам и Ева. Но овде согледуваме една проширена фабула низ која се доразвиваат односите во доменот на човечката и божествената сфера на постоење и однесување. Силно се одразени и дуалистичките тенденции, при што испаѓањето од рајската состојба се толкува како последица на гревот, што е причина првите луѓе да попаднат под господарството на Сатанаил, чија сфера на управување е земјата, а недостижните небо и рај, невидливиот свет - господови. За да добие дозвола за обработка на земјата Адам му дал потпис на Сатанаил, со што му ги потчинил и своите деца. Во една друга верзија на апокрифот, позната во руската еретичка литература, Адам му го дава записот на ѓаволот, под услов тој да ја излекува Ева од страдањето, кои и го причинил син и Каин, роден со дванаесет змиски глави на градите и челото. Адам му се потпишал на ѓаволот за да ја спаси Ева, а записот, со крвави раце од козја крв, го отпечатил врз бела камена плоча. Оваа плоча со змиите, како чувари на записот, ѓаволот ја ставил во реката Јордан. Исус при крштевањето ги уништил змиските глави, но ѓаволот ја пренел плочата во пеколот. Од таму таа повторно била уништена од Исус, кој слегол во адот и ги спасил човечките души, пренесувајќи ги во рајот. Оваа епизода, како и воопшто епизодата со потписот на ѓаволот, претставува рецидив на изградената онтологија на гревот, иманентна за природата на женскоста. Раскажувачот има тенденција да ја потенцира грешната женска природа, за што се потребни фатални искупувачки практики и ритуални, кои во одредени случаи можат да се разрешат исклучиво со посредство на врховното божество, на самиот Исус. Но, во апокрифот имаме еден значен момент, кој отсуствува во

¹ 1. Жената е создадена после мажот и тоа го определува нејзиното второстепено, помалку важно учество во човечкиот свет. 2. Жената е извлечена од реброто и името на мажот. Така таа претставува дел од неговата плоть, а парцијалноста никогаш не може да ја носи совршеноста на целото, од кое е земена. 3. Жената е создадена за да биде помошник на мажот. Тој „факт“ го утврдува нејзиниот вторичен онтолошки статус и ја определува како дополнување на машките улоги. 4. Змијата ја соблазнува жената, а не мажот, бидејќи таа е понеразумна, неверна и склона кон искушение. Од тука тргнува и изградената онтологија на гревот, како резултат на што тој придобива уште од самиот почеток „женски“ карактер и станува впишан во самата природа на женскоста. 5. Жената го наведува мажот да „падне во грев“. Таа го извлекува човечкото во неговиот божествен статус; како резултат на нејзиното однесување болката и смртта стануваат неизбежни придружници на земните суштества. Поради тоа се воведени цели искупувачки практики и ритуали пропишани за однесувањето на жената, бидејќи таа треба да го искупи гревот на својата прамажка Ева. 6. Бог ја казнува жената потешко од мажот во соодветство со поголемата тежина на нејзиниот престап. Таа е одредена да му биде потчинета цел живот на мажот, како и што трпи силни болки при раѓање. Како резултат на тоа се етаблираат своевидни институционални практики во христијанскиот живот. Жената не може да биде ракоположена за свештеник (да проповеда); таа нема право на слово и на учество во јавниот живот, не смее да добие никаква власт и сл. Забраната за слово се преобразува во забрана за разум, за општење,... 7. Гревот има сексуален карактер. Таа идеја има подвлечено христијанско потекло, бидејќи западните претстави за сексуалност се формираат во првите четири столетија на новата ера.

канонскиот текст. А, тоа е правото на Ева да зборува низ еден вид сопствена исповест. На смртната постела на Адам, Архангелот ги донел трите фиданки, од кои направил венец за главата на Адам. Во нив Адам го препознал забранетото дрво во рајот, од кое подоцна ќе израсне дрвото на кое ќе биде распнат Христос. Тогаш Ева ги повикала своите деца и внуци, и им ја *раскажала* својата сторија во која била измамена од ѓаволот, кој се претворил во светол ангел (отсуствува моментот со змијата како соблазнувач) и ја убедил да јаде од разумното дрво, од кое таа му дала и на Адам, а по престапот се осознале голи и биле изгонети од рајот. И тука започнува нивното душевно прогонство, како продукт на згрешените односи, произведено поради отклонувањето од идеалната, божествена норма. Но, овој момент е исто така значаен и заради активното учество на Ева во „усната“ трансмисија на настаните во текстот. Тоа зборува за извесна демократизација над пропишаните норми во раскажувачката постапка на апокрифните текстови. Во апокрифот на Ева и се дава можноста да излезе од подреденото поле на себеобјавување, од маргиналниот простор на егзистенцијата, што инаку во канонот е оправдано со нејзината „грешна“ природа. По тој принцип понатаму се гради општеството засновано по принцип на патријархална хиерархија, каде господството на „машкото“ над „женското“ е резултат на гревот, на испаѓањето од рајската состојба. Од друга страна, актот на нејзиното именување во канонскиот текст ја фиксира во реалноста на тукушто воведената хиерархија, наречена Ева, мајка на сите живи, како почеток и воплотување на самиот живот. Ева може да биде реликт од древен матријархален култ и во исто време белег за заклучно вцарување на жената во институцијата на мајчинството, во пространството на домашно-семејните односи. (Кирова, М. 2005:53). Овој момент се зацврстува и преку нејзинот „говор“ во апокрифниот текст сред собраното потомство, во вид на исказ-исповед со предупредувачка назнака за сочувување на семејството од злото.

Во апокрифот имаме проширување на фабулата со уште еден легендарен расказ, кој се однесува на молебниот чин на Адам и Ева во водата, потопени – едниот (Адам) 40 дена во реката Јордан, а Ева - 44 дена во реката Тигар. Во основата на легендарниот расказ лежи верувањето дека душата може да се прочисти и одново роди низ водата. И повторно дејствието се одвива во духот на патријархалните предрасуди: околу Адам се собрале сите ангели, птици и животни, па сите почнале да се молат за него. Околу Ева се нашол ѓаволот, претворен во ангел, со цел одново да ја соблазни и да ја извлече од водата, но таа со помош на својственото, женско интуитивно проникнување, го совладала предизвикот и опстоила во својата молитва и пост. Повторно во соодветство со поголемата тежина на нејзиниот престап, на неа и се припишува потешка испкупувачка практика, проследена со соблазниво искушение и тест за истрајноста и доследноста.

Преку двата текста: и канонскиот и апокрифниот за Адам и Ева, со извесни отклонувања во строгоста на пристапот, всушност ги осознаваме најутврдените практики на мислењето во патријархалниот свет.

Во *1 книга Мојсиева* од Стариот Завет се среќаваме со сторијата за Аврам, Сара и нивното потомство. Од своја страна, апокрифите за прататкото на човековиот род и неговото семејство влегуваат во состав на посебен циклус од стории во т. н. *Книга Аврамова*. Неа ја среќаваме во повеќе зборници со мешовита содржина, а најрепрезентативните верзии ги следиме во Тик-

вешкиот, Белградскиот 104 и Букурешкиот зборник. Во Тиквешкиот зборник ги среќаваме сите седум епизоди од животот на Аврам, од раѓањето до неговата смрт, поделени во посебни кратки студии: *Слово за Аврама и Сара, Расказ за Сара, Слово како го учеше Сара Аврама, својот маж, Слово за Светата Троица, Слово за Измаила, За Исака, Слово за смртта и житието Аврамово*. Овде повторно не засега прашањето за детерминација на женскиот лик на Сара во библискиот и во апокрифниот текст: совпаѓањата во проекциите и евентуалните разлики во приказот. Нема сомнение дека Сара е најтипичниот лик на матријарх, со кој се среќаваме во библискиот текст; таа е Мајка на еврејското племе, преку чии тело и волја станува возможна историјата на целиот еврејски народ. Аврам е таткото – господар, Сара – големата господарка. Целото нејзино однесување, конструирано од фрагменти од раскажувањето во *Битие* 16-21, говори за сложен карактер, силна самодоверба и стабилна семејна позиција. Сара е континуиран доказ за заклучно вцарување на жената во институцијата на мајчинството, за нејзина доминација во сферата на домашно-семејните односи. Ваквите квалификативи што ја детерминираат нејзината женскост, ги согледуваме и во библискиот и во апокрифниот текст, преку следење на нејзиното движењето и однесувањето во контекст на најрелевантни инстанци на општественото живеење: релациите со Бога, со мажот, со робинките, со еврејскиот народ... Сара наполно слободно разговара со својот маж, категорично го искажува своето мислење (во библиската и во апокрифната верзија: *Како Сара го учеше Аврама својот маж*), Сара разговара и со Господ речиси толку слободно како и со својот сопруг, таа дури и се обидува да го излаже, наполно свесно (во *Битие* 18). Не ретко му наредува на Аврам како да постапи и постојано му сугерира да ги изгони робинката Агара и син и Исмаил (и во библиската верзија и во апокрифот: *Слово за Измаил*) и покрај очекуваното несогласување на Аврам. Нешто во нејзиниот лик не потсетува на господарката на животот – првичната Ева. Овде уште еднаш треба да се подвлече дека во *Битие* е претставена првата жена матријарх како независна личност со сопствен (дури и жесток) карактер, со јасен разум и силна волја.

Со приказната за Сара се испреплетува и приказната за уште една жена - робинката Агара, како во библискиот текст, така и во апокрифната верзија. Расказот за Агара е истовремено и расказ за Сара; двете жени се нераздвојно сврзани со перипетиите (во симболична смисла) на таа историја. Фабулата може да биде поделена од делови на две глави: *Битие* 16 : 6-1 и *Битие* 21 : 9-21 во библискиот текст, и *Слово како Сара го учеше Аврама, својот маж* и *Слово за Измаила* од *Книга Аврамова* во апокрифниот сиж. Низ нивните испреплетени судбини се открива еден наполно „неженски“ модел на однос. Во овој случај социјалната разлика како да ја игра улогата на полово опозиција. Текстот ги спротивставува една на друга, како да се втурнати во сижетен („личен“) конфликт. Имено, судирот меѓу нив произведува широко поле од симболични односи. После долга бесплодност Сара, предлага да ја испрати во шаторот на својот маж Аврам, својата „служинка, Египќанка по име Агара“, заради обезбедување на потомство. Во апокрифната верзија доминира средата на Аврам со божјиот пророк Мелхиседек на Таворската планина, кој првпат го нарекол Аврама – патријарх. Пророкот го убедил Аврама да го послуша советот на жена си Сара, да легне со робинката Агара, преку кој чин се здобил со синот Измаил. Тоа е доказ колку навистина се

ценело мислењето и ставот на господарката Сара. Но ваквата постапка, низ која се врши размена на телата според хиерархијата на социјалните односи, добива несакана разврска, во двете насоки.

Египќанката, откако ја зацврстува својата позиција преку синот Исамаил, веднаш почнува да ја презира сурогатната мајка. И обратно: Сара возвраќа со понижувања и тормозења кон робинката. Во вториот дел на историјата 90-годишната Сара добила син - Исак, но тој чин само донесува нов вид омраза и ревност кон робинката со нејзиниот Измаил, што кулминира во прогонството, по иницијатива на Сара, на Египќанката со детето низ пустината Вирсавија, само со малку леб и вода. На овој пат без враќање, мајката и синот се исправени пред реалната перспектива да умрат од жед. Но, на патот го сретнуваат еврејскиот Бог, којшто откако ги спасува, и ветува на Агара од нејзиниот син да породи многубројно и силно племе (идните Измаилити). Тоа во пракса е Завет: Јахве склучува со една жена-странец точно таков завет, каков што веќе склучил со Аврам. Во апокрифниот текст овој настан добива негативна конотација. Иако апокрифното *Слово за Измаил* се базира врз библискиот текст, овде добива и една поинаква разработка врз база на инцесоиден мотив. Откако биле оддалечени од домот на Аврам, Измаил спиел со својата мајка Агара, и од таа врска се изродиле сите „погани народи“: Турци, Татари, Араби и Сарацени. Според библискиот текст Агара не само што не спиела со синот, туку и го оженила за девојка од Мисир. Ваквиот мотив во апокрифот се вовлекува поради положбата на Агара како: туѓата, непосаканата, малку ценета жена - Египќанка и робинка. Нејзината судбина ги тангира сите типични аспекти на насилството, „нормално“ предвидени за библиската жена: иноплемено ропство, сексуална принуда, социјална тортура... Меѓутоа, овие потцетени особини, условени главно од нејзината припадност, успеваат да ја претворат во симболично ревидиран херој. Спротивно на она што би можеле да го наречеме „етничка логика“, древните еврејски читатели неа веројатно ја восприемале со нескриена симпатија и сочувство. Моралот и обичајното право на еврејското општество, инспирирано од судбината на сопствениот народ, им налагало да ги ослободуваат своите и да им помагаат на туѓите, избегани робје. Евреите на некој начин сочувствувале со Агара; таа се поистоветува со ликот на еврејскиот народ, првично мал, прогонуван и онеправдуван, но помогнат низ љубовта и верата во Бога и низ перспективите на неговиот Завет, што всушност и се докажало како пресудно во животната пресвртница на Агара.

Но да се вратиме пак на ликот на господарката Сара. Се отвора прашањето каде исчезнува мајката Сара кога нејзиниот син Исак го принесуваат како жртва и како се објаснува нејзиното исчезнување во библискиот текст. Низ готовноста за крвната жртва таткото ја докажува нескршливоста на својата вера; синот оживува, Господ се уверува во достоинството на избраниот од него народ. И сепак, некој треба да ја плати цената на „машката“ среќа. Тоа е Сара, која во библискиот текст, веднаш умира во почетокот на следната глава. Се работи веројатно за утврдениот процес на исчезнување на мајката од животот на секој еврејски син. Силата на папочната врпка отстапува пред неопходноста од религиозната и етничката идентичност, разбрани во патријархални термини; преод од телото/името на мајката кон институцијата на „татковото“ наследство. (Кирова, М. 2005: 152) По епизодата, во која Бог го налага своето знаење, Исак ја надминува биолошката припадност и станува сопстве-

ност на „машките“ задолжение. Но мртвата мајка треба да излезе и од сознанието на патријархалниот маж. И навистина Аврам кој е веќе на 140-годишна возраст си зема нова жена – Хетура, со која има шест сина. А Исак ја воведо, во шаторот на мајка си Сара, Ревека, која му стана жена и притоа се утеши во жалоста за мајка си. Се чини дека смртта на мајката сама по себе не изгледа доволна за да се отфрли нејзината власт. Неопходно е таа да биде истисната од сознанието, а трагите на споменот да се заменат со нови случки и блиски луѓе во психичката „пресметка“ на патријархалниот маж. Од тука па натаму, власта на мртвата мајка ќе се враќа само потисната – во вид на психоза и невротичен симптом. Во апокрифната верзија имаме поинаква разврска на ситуацијата, во опширна епизода за женидбата на Исак во присуство на Сара. Во апокрифот Исак се жени во Ханаан со Ревека, од каде што потекнува неговата мајка. Во апокрифот *Слово за смртта и житието Аврамово*, Сара се наоѓа над смртната постела на Аврам, пред Господ да го удостои со посетата на тајните небеса. Присуството на Сара во апокрифните верзии се должи на големата популарност на нејзинот лик, на нејзиното утврдено присуство и значење во колективната меморија како господарка на животот, домот и семејството.

Во јужнословенската книжевна традиција мошне интересен е циклусот од кратки раскази обединети од мотивот за лошите жени, како стереотипен рецидив на патријархалните предрасуди. Овие состави се илустрација за немилите настани предизвикани од женските лукавства. Ваков циклус е поместен во Тиквешкиот зборник, а него го обединува едно кратко слово со функција на вовед под наслов: *Слово од Јоана Златоуст како пет жени сиот свет го пропастија*. Неговата кратка содржина, според Тиквешкиот зборник, ја предаваме во целост: "Адама Ева од рајот го истера, и Далита Самсона со солзи од ум го изведе и го загуби, и Велзавела пророкот Илија по светот го прогна, Иродијана Иоана го обезглави, Теофана крчмарица го погуби Фока со осумте му браќа во една ноќ".² Непосредно по него во циклусот се вклучуваат: *Словото за Самсон*, *Словото за пророкот Илија* и *Словото за царот Фока*. Интересно е што освен во склопот на циклусот раскази за „лошите жени“, секоја творба поместен во него се среќава и како самостоен состав, со сопствена автономна историја на текстот. Најверојатно словото - вовед било создадено од анонимниот редактор на циклусот, со намера да ги обедини творбите со слична тематика за женските лукавства, користејќи притоа состави кои биле претходно преведени и познати. Таков е случајот со расказот за Самсон, кој освен во Тиквешкиот зборник бил поместен и во зборникот на поп Прибил од 1409 г. и во други зборници од XVI, XVII и XVIII век. Во него се согледува стилистичка редакторска интервенција на текстот од страна на составувачот на циклусот, извршена врз постар превод, кој постоел пред создавање на циклусот. *Словото за св. Илија* е познато единствено во склопот на циклусот и се чини дека тоа е преведено едновременно со компонирањето на циклусот. Најголема самостојност, во тој поглед, покажува *Расказот за Теофана*, од кој се познати 12 јужнословенски и руски преписи од периодот на XIV - XVII век. Токму неговата вторична редакција поместена во Тиквешкиот зборник, зборува за една стилистичко-композициска интервенција во насока

² Текстот го предаваме според преводот на Б.Конески од изданието: *Тиквешки зборник*, стр.17.

на негово приклучување кон другите состави во циклусот. Што се однесува до авторот на циклусот може да се заклучи дека тој се јавува како компилатор на воведното слово, како редактор на претходните преводи од одделните раскази и можеби дури и како преведувач на состави (како што е случајот со расказот за св. Илија) со цел, според мотивско - тематската ориентација, да ги вклучи во циклусот. И повторно се отвора прашањето за „половата улога“ на индивидуата како социјален конструкт, дефиниран од конкретни норми за женскост, наметнати од патријархално - социјалниот модел. Прикажан е еден „систем“ од ликови, митолошки претставнички на идејата за интрига и зло, како ликови од библиската или историската реалност. Дел од бројните улоги што и се припишува на жената ја одредуваат нејзината позиција на „фам-фатал“, блудница, интригант и предавничка... Ликот на жената овде исполнува извесни алегориски функции: во циклусот тој претставува постојан знак за израз на одредени утврдени видувања: жената е причината за злото, преку чие дејствување се нарушува утврдениот поредок и востановениот систем на вредности. Со постанокот на циклусот се воведува една оригинална интерпретација на популарна тема во доменот на белетристиката и кусиот средновековен расказ.

Според библиската основа на текстот и подоцнежните интерполации и преработки, согласно духот на актуелното време и потребите на средновековниот читател, *Словото за Самсон* се вбројува во апокрифните раскази. За да се разбере интегралниот апокрифен текст, неопходна е негова споредба со библискиот настан. Самсон се јавува на начин, со кој го впишува своето раѓање во легендарната парадигма на чудесната утроба. Неговата мајка, жена на Маној од еврејското племе на Дан, многу години е бесплодна, додека Ангелот Божји не и ја донесе веста за идната бременост. Уште пред да се роди, Самсон му бил завештан на Бога, и преку тој чин се загарантира неговата исклучителна физичка сила. Значи Самсон е условен да ја плати цената на својата исклучителност, преку неговата посветеност на Бога и на „машките“ (религиозно-етички) задолженија. Но, неговиот (непостојан) карактер покажува амбивалентно однесување, нетипично за „Божји човек“.

Популарната традиција во интерпретација на случајот, од друга страна ја разбира неговата животна драма, пред се како илустрација на идејата за женското лукавство; Далита е парадигматичен лик на „женската“ склоност кон предавство и неспособност за верност. Основна тема во раскажувањето за Самсон и Далита е веројатно судирот меѓу силата и сексуалноста во машкото/херојско однесување. Силата е дадена од Бога, таа е орудие за решавање на колективно значајни задачи (во нашиот случај за истребување на Филистимците, кои 40 години го држеле во потчинетост Израел). Овде наидуваме на поклопување во изложување на настаните во библискиот настан и апокрифниот расказ. Сексуалноста е темна и слепа стихија, која го исклучува разумот и воведува ритмично повторување на грешките во човечкото однесување, а грешките се претвораат во грев, кој треба да биде искупен. Уште во првата епизода имаме еден несекојдневна романса. Херојот ја здогледува Филистимката, се вљубува жестоко и тој навлегува во редица перипетии, кои го тангираат неговото однесување и во социолошката и во интимната сфера на дејствување. Љубовта на Самсон е толку слепа, што текстот е принуден да рационализира, да го редактира нејзиното сижетно наличие со мотив за некаква скриена и божествена замисла која ќе дозволи да бидат казнети омразени-

те непријатели. Неговото исклучително херојско однесување понатаму се открива во регресивна насока „надолу“, кон инфантилните корени на страста; љубомора, каква што се раѓа во однос кон фигурата на мајката според психоаналитичките теории на човечкото искуство. Далита во библискиот настан најверојатно е Филистимка, која ги обожува парите, и згора на се живее сама во сопствена кука. Таа не е претставена како ничија ќерка или сопруга, туку како слободна жена со епитом на опасноста во библискиот текст; таа го персонифицира вон-нормалното, она кое ја разбива востановената систематика на социјалните врски (Кирова, М 2005: 159). Во апокрифот, таа му е сопруга на Самсон, од редовите на неговите непријатели, која сукцесивно го предава. Предавството е присутно во двете верзии. Чудно е зошто Самсон порано не реагираше на него?! Симболичната слепост, што се должи на сексуалниот опит, на крај се претвора во телесна реалност. „Познавајќи“ ја жената, Самсон престанува да го осознава Господ; и Господ не сака веќе да знае за него. Тој свесно и ја оддава својата тајна на Далита. Острижениот Самсон престанува да ја игра својата улога на амбивалентен јунак. Во тој момент Далила исчезнува од расказот, зошто веќе не му е потребна, но некаде оддалеку, од пространството на потиснатото значење, би можеле да го слушнеме нејзиното смеење, како злокобно навестување на идни (женски) злодејанија и предавства.

Основата на *Словото за свети Илија како бегаше од жена*, лежи во Библијата. Апокрифниот, кој претставува збиен расказ, во голема мера отклонува од библискиот текст. После чудото што го направил свети Илија со сушење на (библискиот) жртвеник, односно (апокрифниот) камин, граден во период од три години, Велзавела жената на царот Игор, го соблазнила свети Илија, мачкајќи се со „смадом телеснем“. Со овој помошен реквизит, раскажувачот настојувал да постигне поголем ефект во истакнување на нејзината лошотија. Од овој чин на заведување, од свети Илија избегал светиот дух. Илија во текстот се јавува како искрен застапник на монотеизмот. Тој меѓу пророците се истакнувал како идеалист, појава обвинена со многу легенди. Неговиот култ бил особено силен и негуван како кон старозаветен пророк и како кон новозаветен светител. Велзавела сакала да го убие Илија плашејќи се од неговата моќ на пророк и божји човек. Илија од неа побегнал во пустината, и откако таму останал пет месеци пак во него се вратил светиот Дух. Основната симболична линија, во која пророците го доживуваат блудството е онаа по која би отстапиле од Јахве, тоа е најстрашната религиозна изневера! Изневерата сосема природно се сврзува со редица стереотипни поимања за однесувањето на женскиот род (заведување, интрига, изневера), од кои како страдалници, колку тоа парадоксално да звучи, произлегуваат претставниците на машкиот род. Жената-измамничка се јавува како исклучително продуктивна фигура во митолошко-алегориската библиска симболика: таа е во ситуација на двојна згрешеност: жената го изневерува својот сопруг и на тој начин го изневерува и божественото во машката религиозна позиција и вторпат – таа го изневерува и женското во себе си. Се разбира, древниот патријархален субјект (бил тој и пророк, како во нашиот случај) никогаш не расудува преку социјално-историските причини на својата родова ситуација, туку ги прима за вечни и нормални, неретко и за свети.

Овие заклучоци можеби најмногу се однесуваат на последниот расказ во циклусот - *Расказот за Теофана Крчмарката*, кој од своја страна изразува

историско-легендарни мотиви. Овој популарен состав има историска подлога, околу која се развива фабулата. Во него, иако во модифициран облик се предава заверата на царицата Теофана и Јоан Цимиски против византискиот владетел Никифор Фока (963-969), син на императорот Варда Фока. Веродостојноста на податоците изнесени во расказот, биле предмет на истражувањата на истакнати проследувачи: П. Сирку, К. Мечев, Ш. Дил, Е. Турдеану и др. (Антиќ, В. 1978: 209-214. Историските податоци се проследени низ призмата на народно - легендарните интерпретации, поткрепени и со фантастични елементи. Во неговата содржина е трансформиран мотивот за Пепелашка. Имено, царот се оженил за ќерката на крчмарот, преку постапката на барање невеста со помош на мало чевличе - мотив карактеристичен за народното творештво.

Можно е авторот на расказот да потекнувал од монашките редови во Грција, кои го славеле Никифор Фока, за кој се знае дека тежнееел кон екстремната аскетска компонента од христијанското живеење. Во јужнословенските книжевни средини расказот продрел не порано од XIII-XIV век, а во книжеvnата продукција е засведочен од периодот на XIV век (во Белградскиот препис, бр. 104, како најстар познат препис). Тој покажува голема сличност со текстот во Тиквешкиот зборник. *Во книжеvnата традиција расказот е присутен уште во: Зборникот на поп Прибил од 1409 година; Зборник од слова и житија (Софија, НБКМ бр. 299, Цонев II 681) и уште во еден апокрифен зборник од истата ракописна збирка.* Овие текстови покажуваат незначителни отклонувања, што укажува на нивен заеднички извор, кој досега не е познат, постар од нив, најверојатно од јужнословенско - македонско или бугарско потекло. Изворот можел да биде превод од грчки текстови, за кои се знае дека имале големо влијание врз јужнословенската литература. Од истиот извор се развиле две редакции. Имено, во постариот препис бр. 104 повеќе е истакната цртата за богопокорноста на осумте браќа на Фока, мотив што отсуствува во останатите преписи од XV век. (Антиќ, В. 1975 : 211) Разликите се јавуваат во однос на промените во композицијата на текстот, како што е во преписот од Тиквешкиот зборник, со што се внесуваат положителни и попрецизни подробности. Во однос на композициските промени би го навеле примерот со поместување на пасусот за богољубието на царот Фока од почетокот на расказот (како што е во Белградскиот препис), во средината од преписот во Тиквешкиот зборник токму по чинот на венчавањето со Теофана, заради потребата од објаснувањето на побудата на царот да не живее сопружнички со својата жена. Инаку, втората редакција претставува дополнителна преработка на текстот, со цел составот да се вклучи во корпусот раскази за злите жени. (Енциклопедичен речник. 1992: 245-246) Дополнителен доказ во однос на претпоставката за вторична преработка на расказот за Теофана е општата стилистичка и идејна насоченост со другите текстови од циклусот за "лошите жени" во зборниците од типот на Тиквешкиот. По пат на социјално/вербално конструирана психичка реалност – способноста за прељуба и блудство, се претвора во амблем на женската сушност, во карактеристичен белег на грешното (а од таму и на секое) женско присуство. Откако жената ќе изневери, во нашиот случај од каприц, бидејќи сопругот не сакал да го почитуван законот на брачната постела, и го изневерува со неговиот советник – Цимиски, во расказот лесно почнува да се реди серија од симболични пројави, каде предавствата од типот блудство, интрига, убиства и над се „женскост“, го зголе-

муваат обемот на (фрапантни) ситуации и чудовишни својства (Теофана со лукавство го погубува својот сопруг и неговите осум браќа). Овде Теофана е водена од алчноста во морална смисла, која може да се објасни како отсуство на силна вера во Бога, склоност кон „гласни“ култови, морална и религиозна лабилност. Во *Расказот за Теофана* во голема мера се согледува патријархалното мислење во својот дихотомиски карактер, што функционира низ принципот на опозиции. Сознајно-оценувачки однос на нивната реалност бара да се нормализира нивниот свет во двојки на противречни особини и појави. Од телата на Фока и неговите браќа излегува благоухание, што зборува за божествениот карактер на нивната плот. Тоа ја зголемува дихотомијата на односот машко : женско, на божествено: профано, на чисто: грешно.

Од изложените примери и проследениот однос во поклопувањето и отклонувањето на родовиот третман во епизодите помеѓу библискиот и белетристичкиот средновековен текст, заклучуваме дека симболичната смисла на (библиската) историја е расположена во дијатопичното пространство на односите меѓу свештено и световно, божествено и човечко, општествено и интимно, и од таму, се така метафорично – помеѓу машко и женско.

Литература:

Антиќ, Вера:

(1978), *Средновековните текстови и фолклорот*, Скопје

Bal, Mieke:

(1987), *Lethal Love. Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis

Велев, Илија, Јакимовска-Тошиќ, Маја:

(2007), „Средновековниот расказ и македонската книжевно-творечка традиција“, во Зборникот на трудови од научниот симпозиум на 13-14 мај 2005 година *Македонскиот расказ*. Институт за македонска литература. Скопје, 23-31.

Иванов, Йордан:

(1970), *Богомилски книги и легенди*. Българска академия на науките. Издателство наука и изкуство, София

Кирова, Милена:

(2005), *Библейската жена механизми на конструирање, политики на изобразяване в Стария завет*. „Стигмати“ – Университетско издаделство „Св. Климент Охридски“, София

Newman, Er.:

(1972), *The Great Goddess*. Tavistock Publications, London

Србиновска, Славица:

(2002), „Помеѓу биолошката и естетската креативност: стереотипи на „женското“ во усната книжевност“, во Зборникот *Истражувања од областа на родовите студии*, том 1, Евро – Балкан – Пресс, Скопје.

(1992), *Старобългарска литература. Енциклопедичен речник*, София

(1987), *Тиквешки зборник*. Превод и предговор Блаже Конески; коментари Вера Стојчевска-Антиќ, Мисла, Скопје

Fraj, Nortrop:

(1985), *Veliki kodeksi. Biblija i književnost*. Prosveta, Beograd

Freimer-Kensky, Tikva:

(2002), *Reading the Women of the Byble*. Schokkren Books. Random House, New York

WOMAN'S CHARACTER IN MEDIEVAL BELLETRISTIC TEXTS WITH RELIGIOUS CONTENT

Maja Jakimovska - Tosić

Summary

The theme raises the issue of the process of constructing biblical "femininity" as a reality of the patriarchal social model and its "adaptation" in the Bible and belletristic texts. It would be important to determine the possibility that the interpretations of their texts correlate with the treatment of biblical gender. The biblical report offers principles of building synopsis and rhetorical mechanisms to produce biblical "femininity" through strategies of symbolical thinking. Effort is given to the idea of constructing the biblical gender – female and male. These principles are found in medieval belletristic texts with an intention to develop the story and defining relations between genders compliant to moral edification tendencies, which are declared by the matrix of biblical text itself. By reading both Testaments, the processing of images of *man* and *woman* is obvious, giving us knowledge the determined practices of thinking in the patriarchal world. Our examples of Adam and Eve, Abraham and Sarah, the cycle of "bad women" stories (Delilah, Jezebel, Iriate and Theophanous) in the *Tikves collection* related to the stereotypes of the Bible, will serve us as an "anthropological" and ontological matrix of the whole system of viewing the woman and femininity according biblical understanding. These texts will be reviewed by their variation in anthologies with mixed content like the Belgrade collection from the third quarter of the XIV century (Belgrade, NL Old collection No.104), the *Tikves collection* from the end of XV century (Sophia, NL No.677), the *Veles collection*, the collection of priest Pribil etc.

ПИСКОТОТ НА МАКЕДОНСКИОТ НАРОД ОВЕНЧАН ВО ПРЛИЧЕВАТА ПОЕМА *СЕРДАРОТ*

(150 години од објавувањето на поемата)

д-р Валентина Миронска-Христовска

Универзитет “Св. Кирил и Методиј”, Скопје
Институт за македонска литература

клучни зборови: *Прличев, Сердарот, поема*
key words: *Prlichev, Serdarot, poem*

Векот на опстојба, векот на падови и возвишувања, векот на избликот на македонскиот дух – 19-от век, е одбележан со многубројни имиња кои дале огромен влог во македонската историја и култура. Меѓу нив е Григир Прличев кој со поемата *Сердарот* ја афирмирал и го обезбедил влезот на македонската во балканската литература. Нејзиното читање и препрочитување и постои и педесет години предизвикува задоволство. Бидејќи и по толку години нејзинот призвук оддекува, опеаниот пискот не растажува, опишаната болка не повредува, а нејзините пораки не обврзуваат. И нè не обврзува само поемата на Прличев, туку не обврзува и она што него го обврзувало: минатото, борбите, Кузман Капидан, мајката Неда, честта и идентитетот на македонскиот народ, Господовиот збор – „чувајте себеси“.

Обврзувачки е Прличевиот повик да се чуваме, бидејќи повикот е да ја чуваме нашата долговековна културна традиција, да ги почитуваме зајакнувањата на сите знајни и незнајни достоинственици на македонската индивидуалност, да се чуваме самите себе си.

Во „Словото на Русална среда“ (1867) Прличев воскликнува: „Беше потребно да имав глас огромен како грмеж за да викнам и од гласот мој да се загниее темелите од црквата и кубето да се разделит, за да се распрчат гласот и да се чуе насекаде“ (Тодорски, 2002:251). Па оние кои сакаат, го слушаат Прличевиот глас, слушаат дека треба да се чуваме, оти „Ако не знаеш да се чуваш во тебе е проблемот“. Оваа порака Прличев ја упатил уште многу порано во поемата *Сердарот*, кога го извишил крикот до Бога:

„Неда го истури гневот. –
Да си го видам Кузмана, сина си да си го гушнам.
Гледајте си го гревот!

Достатни му се нему, знам, солзие мајчини, мои,
Клетници неразбрани!

Тажете си ги ќерките, и невестичките свои.
Нема кој да ви ги брани.

Каква ли надеж отсега вам некој ќе ви вети?
Кузман е мртовец, ене –
Тој како зеница в око ве вардеше, триж клети!
Ве штитеше до денес!“ (Исто, 135).

Односот кон самопочитта, кон чувањето, кај нас како да е проблематизирано од века. „У нас чувајне немаат. Европјанинот се чуват“ истакнал Прличев. Поради ваквото сознание Прличев повикувал на образование на мајчиниот јазик, повикувал на разумот, при што и остро критикувал: „Чумотије разумот, кога тој ти велит чувајсиа таткојната и љубиа неа појке от сфе потем господа и потем цара а ти си ја продааш таткојната за ошчо; ... (Исто, 241).

Па за да не е како што забележал Прличев: „Ние уште на животта сме мртфи“, обврзувачки е и повикот на Гане Тодоровски дека треба да го проучуваме и почитуваме гласовитиот македонски литературен творец и национален двигател Григор Прличев и дека македонското потомство уште како многу му должи на „најизвишената духовна вертикала на македонскиот XIX век“.

Повикот на Гане Тодоровски го прифаќаме бидејќи Прличев е вертикалата по која се движеле учителите, просветителите, преродбениците, литературите, преведувачите, почитувачите на културната традиција, духовните водачи, револуционерите и пред сè македонскиот народ.

Значењето на поемата *Сердарот*, за која се напишани многубројни страници, испишани се илјадници зборови, дадени се низа оценки, е во тоа што таа е дел од нас. При секое читање таа во нас ги буди дамарите од минатото, ги раздвижува емоциите, не обзема болка, тага, но и достоинство бидејќи го буди чувството на припадност, го буди импулсот на самоодбрана, ја буди гордоста на нашето постоење.

„Геги го убија Кузман, нашиот сердар стасит,
Големо зло ни се стори“.

Сторени се многу зла и неправди врз македонскиот народ, но ние постоиме и се вдахнуваме од минатото, од подвизите на нашите прадедовци, од идеологиите на нашите интелектуалци и револуционери, од мудроста на нашиот народ. Па затоа читаме и прерочитуваме за да знаеме кои сме, за да знаеме како да останеме доследни на нашите претходници, на нашето име. Затоа и го читаме Прличев и го анализираме неговот дело, ја анализираме мечтата на еден старец кој бил *литерат, втемелувач на детската литература, преведувач, почитувач на народното творештво, учител, просветител, продолжувач на дамаскинарската традиција, поборник за обновата на Охридската архиепископија, гласноговорник на мајчиниот јазик, будител и чувар на националната свест*.

Прличев ја имаше честа, истакнува Гане Тодоровски, на прв македонски литературен творец не само да ја понесе достоинствено приживе славата на Втор Хомер во новогрчката литература, туку и со својот животен пример да разгласи благородства на еден културен интегритет, воведувајќи преку својот творечки алтруизам и пример на балканска авторска профилација

(Исто, 6). Па затоа и интересот за него не секнува како во македонската така и во балканската наука за литература и историја. Имиња се низат од корифеите до најмладите истражувачи и почитувачи на научната мисла. Ќе спомеме само дел: Х. Поленаковиќ, Д. Митрев, Б. Конески, Г. Тодоровски, А. Спасов, Б. Ристовски, Г. Старделов, М. Петрушевски, Г. Сталев, Х. Зографов, М. Матевски, Т. Димитровски, С. Ристевски, Т. Саздов, А. Поповски, А. Вангелов, В. Тушевски, С. Мицковиќ, Н. Целаковски, С. Ѓ. Димоски, А. Трајановски, Д. Наневски, Д. Стефанија, В. С. Антиќ, Љ. Басотова, Е. Колева. К. Кулавкова, Д. Најчевски, Џеват Гега и многу други.

Григор Прличев, како и Димитрија Миладинов, како и многубројните македонски просветители, преродбеници и револуционери ги менувал своите активности. Ѓорѓија Пулевски од револуционер станал поет и историчар, Димитрија Миладинов од учител станал собирач на народни умотворби и поттикнувач на борбата за обнова на Охридската архиепископија како и Григор Прличев кој од поет станал отворен, директен, на моменти немилосрден со своите зборови национален двигател на македонскиот народ.

Во краткиот есеј „Мечта на еден старец“ Прличев објаснува зошто се одрекол да учествува во издавањето на в. „Балкан“ (1883), и покрај радосното сознание дека „се движеме напред!“. „Лишен од секаков бугарски речник, оригинален во јазикот, стародревен во правописот, речиси сосема лишен од периодични списанија, непознат со текот на нештата, неслободен за да ги посетам селата, каде што би пронашол богат за книжнината материјал, природно слаб во телото, а уште повеќе ослабен од многугодишното и јалово елинско учење, од деноноќни напори, од судски препирки со несвештени свештеночалници, од ужасни зандани, од тежината на годините и веригите, огорчен од груби критики, изнурен од расипаниот воздух на лошо изградени и лошо одржувани училишта, а при тоа презадоволен од учителската своја плата, грижовник за напредокот на 117 ученици, зафатен по пет часа на ден во својата професија, професија што според мене е многу посериозна од секоја друга (само еден добар свештеник, посветен од светиот дух може да се спореди со учителот по полезноста на своето знаење) — имав право, или подобро да кажам должен бев да се одрекам“ (Исто, 223).

Во есејот преку разговорот со духот — „мачителот“ Прличев му се спротивставил на духот кој сакал да го наговори да пишува: „Сакаш ли да ме натераш да грачам како гавран, кога на младини сум пеел толку убавичко?“, па ги набројува причините поради кои „ја замразив пишувањето“: не му биле посочени Киев и Прага за школување туку Атина; му биле загубени три негови статии по пат; ако одел по селата за да собира материјал „ненаситниот Албанец ќе ме одведе како заробеник по планините и ќе ми бара триста лири откуп“; поради грубата критика, за која забележал дека се обвиткала околу лорововиот венец како змија, која го истурила отровот врз неговите лисја „и тие овенаа, се исушија“; па за да го нагласи себенаоѓањето преку спокојството и напредокот на неговите ученици; задоволството од „секое чкртање со перо на многустрадните Македонци, имено поради тоа што во нивното наречие наоѓам многу првобитни форми“, како и желбата да го види монументот на неговите учители браќата Миладиновци (Исто, 227-228).

Но и покрај ваквите негови искази, Прличев во себе не можел да го скроти поетското. Во песната „Водач ме праќа татковината“ тој бележи: „Не

смеам химна да сплетам, туку плач ќе исплачам, / Македонски и тракиски стенкања ќе воспеам“ (Прличев, 1993:9).

Нескротлив е и неговиот порив за борба, искажан во „Ода на царот ослободител“ (1878): „Зазорува. Ден се дени. / Знамиња и крст во сјај / .../ И Турското има крај! / .../ Разбуди се, петли пеат, / .../ Глеј: знамиња нам ни веат / Крстот, Лавот, вера нова; .../“ (Тодоровски, 2002:219-221).

Прличев се претопил со народот, па заедно со своите сограѓани ја водел најтешката борба, која може да ја одбележиме како подвиг на епохата. Изречените огнени слова и беседи го воздигнувале народот во борбата против елинизмот а во одбрана на мајчиниот јазик, на словенската писменост и традиција. За него, за тој клучен период од македонската историја, за 1866 година, Е. Спростанов забележал дека Прличев застанал како тврд лост, железен „ја отворил устата, и, словата, зборовите и проповедите потекле како оган и лава“. Нагласил дека многу псалми преведени на македонско наречје се читале по црквите, а кога нешто немало да му се допадне, самиот Прличев станувал и читал. „Прличевите слова биле главниот подвижник на преродбата“, бидејќи: „камшикувал тој, и напаѓал бездушно, но кога требало и каде што имало потреба. И никој не му се лутел... Тој бил само душа и енергија. Без него долго ќе се провлекувало прашањето. Тој беше роден токму за епохата и за тоа најмногу помогна“ (Sprostranovq, 1896:22-23).

Прличев бил еден од најжестоките борци: за обновата на Охридската архиепископија, во битката против Мелетиј; во активната борба за преземањето на манастирот Св. Наум; за употребата на мајчиниот јазик, па како член на Св. Наумовиот одбор во 1874 г. успеал литургијата на манастирскиот празник да била изведена на народен македонски јазик.

Прличев со остар прекор забележувал дека во училиштата имало место за секакви јазици а никакво за народниот кој бил богат и свет јазик. Во 80-те години на 19 век во дописот до весникот „Зорница“, Цариград, 1882 г., упатил критика дека „слабо се земаат предвид македонските мислења за јазикот и правописот“. Прличев бил голем поборник против употребата на грчкиот јазик во училиштата, па при превземањето на грчкото училиште во 1869 г. се пеела Прличевата песна „Бегајте, Грци не ве сакаме“, како и против употребата на грчкиот јазик во богослужбите. Се славеле неговите песни „Слово за Св. Кирил и Методиј“, „Слово за Свети Климент“, „Бога вишњаго да славим и честитаго царја“, „Петстотини години сè погрчено“, а сè уште се пее песната „В хилјада и седемстотин шездесет и второ лето“ во која е опеана грчката тенденција: „ќе ни строши славна охридска столица“; во која е опаен чинот на започнувањето на македонското прашање, чинот од кој и до денешен е неправден македонскиот народ. Ова болно сознание кај народот предизвикало таков плач што небото го расцепило.

И во *Сердарот* „Плачот се крена до небото“, „рашири крила“, „се вжешти, ко лава!“, Нединиот „крик извиши до бога“, се било расцепено, пискот се слушал од Галичник до Река.

Восхитот кон македонската достоинствена жена која ја опишува „Ко лавица прворотка“ Прличев не го искажал само преку ликот на мајката Неда во поемата *Сердарот*. Во „Слово за младите“ Прличев, пишувајќи за потребата од образованието, забележал: „Колку е мило да го гледа човек напредокот на младите, / особено на женскиот пол!“, завршувајќи со исказот дека воспитаните мајки се во полза не само на својата чест, туку и за целата татковина, дека

за една воспитана девојка или жена сè е возможно, дека „Историјата докажа дека многу воспитани жени беа од полза не само за својата татковина, туку и за целото човештво“ (Прличев, 1993:33).

Значењето и улогата на мајката во воспитувањето на децата не е опеана само во *Сердарот*:

„Татко ти – сердарот силен, секогаш за бој спремен,
Кој пред себе сè ломел!

/ ... /

Јас за татковиот подвиг приказни везден ти плетев.
Бараше везден да зборам.

Слушаше како загинал. Те гледав: искри ти светат
В очи! Те жежеше оган.

Црвен од гнев, ти, за одмазда крвна, света,
Се заколнуваше тогај!

/ ... /

Играчка – мечот ти беше!“ (Тодоровски, 2002:155-156)

туку и во 12 песните за деца како на пример во песната „Мајчино воспитание“:

„Кадрија беше сираче.

Татка си тој закопал.

/ ... /

Но, мајка му - јуначица –

На смерности го учела...;“ (Исто, 193).

наспрема песната „Сокол крадец“ во која поради лошото воспитување на синот кој крадел, мајката била казнета. Народното верување во моќта на мајчината клетва Прличев ја опеал во песната „Мајкина клетва“ во која мајката си го проколна чедото свое „никогаш насит да нема“. И во преостанатите осум песни за деца застапени се морално-поучителните принципи за правилно воспитување на децата. Прличевата дидактичност е проследена преку критикувањето на непослушноста, мрзливоста, лакомоста, плашливоста со цел за успешно и правилно воспитување на децата бидејќи:

„Господ наш Исус Христос со особена љубов

ги благословуваше децата, било машки, било женски. Зошто?

Прво: затоа што срцата детски се чисти и невини.

Второ: затоа што чекаме замена од нив, од надежите наши“ (Прличев, 1993:33).

Мајката, како стожерен лик, Прличев ја поставува и во својата *Автобиографија* како и во поемата *Сердарот* во која со нејзе и непријателот зборува со почит и восхит:

„Сите овоземни поети во песна ќе те стават

Ко храбра јуначка мајка“.

која и покрај заклетвата што Гегите и ја дале, и покрај ветувањата на Албанците дека ниеден Албанец таму веќе нема да оди, дека нема никогаш повеќе да горат и палат и дека Неда ќе ја ужива нивната почит, нејзиниот гнев и нејзиниот мајчински инстинкт не можел да се сопре:

„Воини пак ќе изроди Река. Жива е она!
И нов ќе воскресне водач!
Самата јас во битка ќе тргнам да ве гонам,
Сегде, во секоја згода!“

Прличевата љубов кон народот, народниот јазик, народното творештво и културната традиција е опеана во повеќето негови творби. Во „Слово за прекрасните уметности“, Прличев со восхит говори за прекрасните уметности: поезијата, музиката и живописот: „тие три небесни учителки коишто ги извлекоа / народите од грозните тиња, / на варварството и материјализмот“. Според него поезијата ја одликувале не само сладострасните звуци и содржини, возвишени мисли и изрази, туку и педагошката суштина, а сето тоа го аплицира во една народна песна „Постигнала се хубава Јана“, во која е застапен народниот мотив женидба на девојка со сонце, и мотивот на молкот на младата невеста во новиот дом. На крајот од песната, тој забележал дека народната поезија им е учителка на селаните: „Секој стих е бисер и тежи повеќе од злато и алмаз“, бидејќи при недостапниот „светилник на науката“ за селанецот „скапоцен е светилникот на поезијата“, па повикува секогаш да се проповеда љубов и почит кон народната поезија (Исто, 49-61).

Одразот на народното творештво го чувствуваме и во поемата *Сердарот* за која Блаже Конески забележал дека не случајно во неговата душа заврза плод семето баш од онаа народна песна во која се усетува созревањето на решеноста за борба.

„Вчас Кузман извика гласно: Почнете своето дело,
Бестрашни чеда на Река
Немајте зазор пред ништо. Тргајте в борба смело!
Народот од вас спас чека!“ (Тодоровски, 2002:139).

Борбениот Кузманов повик, Прличев го продолжил во повикот за борба не само за Река, туку и за Охрид, за Охридската архиепископија, за народниот јазик, за слободата на македонскиот народ. Затоа и народот од него и во него го чекал и го гледал спасот.

Повикот, решеноста, пораките се лајт мотиви кои ги сретнува во Прличевото творештво, кои пак се одраз од неговиот првичен творечки импулс поемата *Сердарот*. Затоа поемата *Сердарот* ќе ја одбележиме како тема на Прличевото творештво. Таа воедно е и македонска тема. Прличевите пораки се трајни. Тие се пораки и на денешнината. Бидејќи како што Прличев ги чувал училиштата, верата, црквите, манастирите и македонскиот народ, така треба да ги чуваме и ние. Треба да се чуваме себе си, да ја чуваме татковината, да пишуваме за неа, за нашите просветители и преродбеници, за нашите идеолози и револуционери, за нашиот Прличев кој за Кузман забележал дека:

„Идните колена ќе му воспеат почит вечно
И подвиг легендарен“.

Литература:

Прличев, Григор: (1993), *Водач ме праќа татковината*, избор, поговор и коментар
Целаоски, Наум, Матица македонска, Скопје.

Тодоровски, Гане (2002), *Книга за Прличев*, Штрк, Скопје.

Тушевски, Ванчо: (2008), *Нова македонска книжевност*, Менора, Скопје.

Спространовљ, Евтим: (1896), *По вљзра'данњето вљ градљ Охридљ, Отделенљ
отпе=атљкљ отљ Сборникљ за народни умотворениц, наука и кни'нина*, кн. XIII,
Софиц.

THE SQUEALS OF THE MACEDONIAN PEOPLE CROWNED IN PRILICEV'S POEM *SERDAR*

Valentina Mironska-Hristovska

Summary

19th century is the century of the resistance, of the falls and risings, century of the burst of the Macedonian spirit, despite the many names that made huge investment in the Macedonian history and culture, is marked with the name Prlichev. The Macedonian literature was affirmed by his poem *Serdarot* and in the same time he secured his entrance in the Balkan literature. So after hundred and fifty years, since the poem was published, it is pleased to read and re-read the text. Even after so many years sound from the poem echoing, mother's cry experience called us, the people's cry hurts us. The messages from the poem obligate us. The obligation is not come only from the Prlichev's poem, it comes from all things that obligated Prlichev: the past, the fights, Kuzman Kapidan, mother Neda, the Macedonian people, the honor and the identity, the God's words – watch out yourself.

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

ПОЕТСКИОТ ОПУС НА МАТЕЈА МАТЕВСКИ

д-р Лорета Георгиевска - Јаковлева

Универзитет “Св. Кирил и Методиј”, Скопје
Институт за македонска литература

клучни зборови: поезија, Матеја Матевски, модернизам, Другост, чувственост, рефлективност, просторност
key words: poetry, Mateja Matevski, modernism, Otherness, sensuality, reflection, space

Можеби и не е случајно што првите размисли за поетскиот опус на нашиот голем поет, преведувач, есеист и критичар Матеја Матевски ги започнувам токму во Истанбул, родниот град на поетот. Со погледот насочена кон водите на Босфор што ги одвојуваат двата дела на дрвниот и свет град, европскиот и азискиот, но едновременно, како единствен град на светот што се простра на два континенти, ги соединува во една нераскинлива целина, ми се наметнува мислата дека поезијата на Матеја Матевски е токму таква: од мноштвото на природното, да издвои, да раздели и да посочи за да го придодаде, соедини, сплоти со универзалното. И како што Истанбул на магичен начин ги поврзува и ги зближува разликите, без да им ја одземе животната сила, туку да ја простре пред нашиот поглед убавината на хармонично постојните спротивности, така поезијата на Матевски ни отвора оксиморонски видени светови, кои ниту можат ниту сакаат да се затворат во какви било рамки, ниту национални, ниту етнички, ниту стилски. По еден повод Георги Старделов ќе рече: „во поетскиот темперамент (на Матеја Матевски) не лежи ниту конфликтот, ниту судирот помеѓу човекот и историјата, туку нивната хармонија, т.е. единството на спротивностите и дивергентните поетски светови, хармонијата и на космичките и на човечките сфери“. (Старделов, 2005:235-236) Исто онака како што Истанбул го простира пред нас потеклото на речиси целата човечка духовна историја и цивилизација, природно, не наместено, без помодните и затоа со сила нагласени потраги по разликите и Другостите. Тие се тука, и во поезијата и во градот, како факт на самоспознавање.

А тоа спознание не е мазно. За поетот Матевски многумина велат дека е поет на „култивираниот говор“, „одмерениот исказ“, на такт, умереност и отсуство на екстреми. Како што посочува Милан Ѓурчинов, тие се сосема во право кога станува збор за поетовото „однесување во животот“, но и додава: „... ако се мисли на појавувањето на неговата поезија - тие се во длабока заблуда (...) нема ништо поразлично, па со тоа и по разорно во однос на „тогашниот поредок на нештата“ во македонската поезија кон средината на 50-тите

години, од стиховите на неговите „Дождови“: и во однос на глобалното чувстување на светот и во однос на коренито преобразениот јазик, и во однос на прозодијата и метафориката што оваа збирка ги инаугурира во нашиот поетски простор“. (Ѓурчинов, 2005:191) Ова тврдење на Ѓурчинов секако дека има своја основа. Зашто, Матеја Матевски во македонската литература се појавува во едно пресвртно време, време на општествени и книжевни конфронтации, време кога се укинуваше монолитноста и се изборуваше правото на разногласие, идеолошко, мисловно и стилско, време во кое правото на Другост мораше да се извојува. Иако овие термини за 50-те, кога излегува од печат и неговата прва збирка поезија, не се вообичаени, од денешен аспект ние можеме да ги согледаме како пригодни. Имено, по усвојувањето на соцреалистичката доктрина и појавата на интимистичката поезија, пред сè со стихозбирката на Ацо Шопов „Стихови на маката и радоста“, Матеја Матевски се појави како поет што прекинува, или уште подобро расчистува, со востановената традиција, без при тоа да се конфронтира. Се појави како специфичен, откривачки момент и модел на светот, кој е, како што вели Кулакова, со изразена „емотивна потходност, но не и со сентименталистичка интонација и ефект. Тие (песните) не ја избегнуваат Јас-формата, но ниту ја поставуваат на позиција на замена за поетот/авторот на песните: тие содржат исповедна тенденција, но не се автобиографско-жалопојно одразување на стварноста“. (Кулакова, 2005:235) Што всушност значи оваа констатација на Кулакова? Едноставно речено, веќе првите стиховите на Матеја Матевски не се задоволуваат со субјективно-сентименталното видување на светот и со песимистичко-исповедните сензации, одлики на тогаш доминантната интимистичка лирика, но не го отфрлаат тоа искуство. Напротив, го инкорпорираат. И веќе споменатата прва збирка, но и „Рамнодневница“, „Перуника“, „Круг“, „Липа“, до „Раѓање на трагедијата“, одредницата „интимистичка поезија“, на која секако се надоврзуваат, е начин на себепронаоѓање и себеспознавање низ одредени емоционални состојби и визији што се црпат, пред сè, од природната околина на човекот: од ноќта, од залезот, од дождот, липите, коњите, темнината, толпата, јоргованот, тревата... Природата тука е повод, еден вид медијатор, кој личните чувства ги претвора во поопшта, надлична слика. Таа надлична слика е симболична, всушност самата е симбол, кој пак, не би можел да биде разбран доколку не е поврзан со стварноста. Оттаму и мисловноста и чувството за надлична, објективна визија, која ги надминува рамките на интимистичката поезија. Тоа е онаа семантичко-спознајна страна на поезијата на Матевски што книжевната критика ја воочи во самиот почеток и ја дефинираше со различни книжевни алатки што тогаш и беа на располагање. Темите што ги наоѓаме во првите збирки на Матевски се оние секогаш присутните, како љубовта, смртта, загубата, разделбата, маката и болката, но сега видени со густ, кохерентен, асоцијативен и поливалентен јазик, кој во македонската поезија до појавувањето на овие збирки не беше познат.

Стиховите доаѓаат да го означат македонскиот модернизам, да се надоврзат на европските симболисти и надреалисти, па оттука не е ни чудно што функционираат во неговиот идеолошки и вредносен систем. Книжевната наука до сега има направено многу паралели што ја објаснуваат поврзаноста на Матевски со, на пример, Лорка, Маларме, Сен-Џон Перс, Рилке... Естетиката на модернизмот е и естетика на Матевски, особено онаа на Пол Валери, кој за поезијата бара не опишување, туку откривање, совршена рамнотежа поме-

ѓу мисловното и емоционалното низ заумниот, очуден, херменевтичен јазик на поезијата. Слично како и Валери, Матевски го смета пеењето за дејност на избраните, оние што се должни да го „растајнат неоткриеното“, да зборуваат за она што е отсутно, за она што е длабоко непознато.

Токму ваквите сфаќања на поезијата и „барања“ од поетот, го поврзуваат Матевски со, како што наведува Старделов, три поетски искуства: романтичарското, надреалистичкото и рефлексивно-медитативното. На нив би го додале она искуство што науката често го именува како „медитеранска поетика“, што подразбира свртеност кон пејзажот и посебноста на флората и фауната на Медитеранот, кон неговите посебни звуци, ритми, бои, мириси. Во поезијата на Матевски светот е исполнет со аромата на јоргованите, невените, божурите, маслинките што се шират покрај смирувачките води на морето и езерото или ги тревожат водите на кобните дождови, свет во кој се повикуваат Троја, Сизиф, Орфеј за да го возобноват духот и да не потсетат на предците, на оградите, карпите, осамите и умирањата, за да ја предизвикаат онаа ретка и, само кај големите поети присутна, светлина и блесок предизвикана од високиот напон, драматика и напнатост на поетската енергија. Асоцијативноста и метафоричноста на тие посебни, медитерански бои, звуци, мириси останува трајна и вредна одлика на оваа поезија. Кажано со самиот поетски јазик од песната „Залез“ тоа изгледа вака:

Румено, Румено, Румено.
Како занесена песна
во синото море
на горите
тоне
залезот...

Од тревите до кавалот
од стадото до облакот
сè е бујно запалено.

Од гранките до песната
од чекорот до чешмата
сè е чудно
разгалено.

Стадо в кавал заљубено
звоно в песна изгубено
око в божур залудено

Румено. Румено. Румено.

Очигледно е дека за Матевски пеењето е еквивалент на живеењето, што секако го поврзува со надреалистичкото искуство. Всушност, целата поетика на Матевски е напор да се влезе во драматиката на егзистенцијата, во нејзината трансисториска смисла, што во крајна инстанца води кон саморазбирање и самоидентификација. Или, повторно да го споменеме Валери во контекст на Матевски: „Уметноста, всушност е огледало на набљудувачот, а не на животот“. А веднаш до темата на саморазбирањето и самопоимањето стои и темата на заемниот танц на Ероот и Танатосот, односно неможноста

љубовта да ја избегне смртта. Или како што констатира Урошевиќ: „Во својата поезија Матевски ја дава својата варијанта на тој македонски (но длабоко медитерански мит) за проникнувањето на убавината и смртта, на свадбениот, дионизиски чин на прославата на плодноста и раѓањето и на влегувањето во подземното царство на мртвите“.

Се губеше нејзиниот здив
во безименоста на тревите
во ројот грди бубачки
не и се препознаваше ликот.

Ќе ја проголташе неа здодевноста на вековите,
сивата прашина на изгубените инсекти
развеани во времето,
ако не ни се појавеше од попладневниот мрак
како крик на изгубено дете.
Крикот како што води кон изворите на утрото
таа мала светкавица во утробата што и се роди
ја води низ густите и темни води на ноќта.

За да ја крене нежна од темните пештери на осамата
во широките дланки на видот
во кои ќе изгасне кротко нејзината питома овошка
оставајќи го зад себе дрочниот плод на светлината.
(„Времето на светулките“)

За Матевски поезијата е лицето на светот, а поетот толкувач на затскриените врски на појавното и длабинското, внатрешното, скриеното. Оттука границите на реалното и имагинарното не се цврсти и непоминливи, како што не е непробојна границата помеѓу сегашноста и минатото, просторот и времето, објектот и субјектот, секојдневното и возвишеното. Трајната поетска идеја на Матевски или константата во неговото творештво може да се собере во синтагмата „поврзаност и проникнатост на сè со и во сè“. А поезијата е токму за тоа, да ги растајнува, да ги отвора, да ги посочува, да ги руши границите, поделеностите, класификациите.

Трагајќи и натаму по константите на поезијата на Матевски, зашто за посебностите и нијансите би ми требало многу повеќе време, би го посочила она што критиката го именуваше како инакво, ново чувствување на светот. Личната визија на Матевски ми се чини има две сигурни константи: копнежот и надежта. Нив ги чувствуваме уште од првата збирка, а се присутни и во последната „Ветерот и градот“. Во првата копнежот се идентификува со желбата на урбаниот човек да излезе од сивилото на градот, асоцирана низ зелената боја („зелените езерца на ридовите“, „зеленилото на пристигањето“) и сепак пропуштена низ ироничната позиционираност („Празнична романса“). Зеленото е опозит на смртта, предизвик на нејзиното студенило:

Но нивните румени прсти
и се опираат, смрзнати, не јаки и слаби,
црпејќи последни сили во топлиот сон на зеленилото.
(„Магла“)

или пак во „Рамнодневница“, каде што „зеленилото лекува“ или во „Трева“, каде што поетот копнее да стане трева „зошто така, како што тврди, чудно мирисам“. Од првата до последната збирка копнежот се трансформира: во копнеж по „големата вода што дели, а не разделува“, во желба „да се избега од сè /далеку/ од темнината на времето“, видена, на пример, од кабината на Колумбо.

Или, со зборовите на самиот поет во антологиската „Свети Трифун“
 Ме затворија во манастир во црква ме затворија во осама
 ни дождот да ме мие, ни виното на плотот на надроченото сонце.
 Под овија ридја
 ме врзаа за сидот, за тулата, на варот
 со боите на ридот, со воздухот на коштаните,
 ме врзаа млад и ме нарекоа светец
 а јас лозите ги сакав и очите на селските моми
 на гроздобер, на панаѓур, на севезден.
 Сенката ми ја затворија, ја врзаа, ја оковаа,
 за вечни времиња што не сунат
 ни сонот како расте ни денот како вјаса.
 И сега ми дојдовте вие со возбуда како изненада
 восхитени што тука сум виснал окружен од завидливите старци.
 А јас би сакал да слезам од овие сидишта
 по славејот што клука под стреата,
 по шумот на водите, по ластарот на лозите,
 зашто уште, копнежот клука и времето ме јаде
 да слезам, да истрчам, да избегам во просторот
 во просторот зрачен потопол од секое време.

Ми се чини последните два стиха на оваа песна се своевиден сублимат за сето она што значи поезијата на Матевски. Тоа е и неговата надеж што наједноставно може да се именува поимот космополитизам. Просторот, а не времето, е она за што Матевски трајно е врзан, зашто копнее и во што се надева. Зашто, времето ограничува, класифицира, врзува, а просторот е еквивалент на надежта, на сознанието дека може да се освои местото каде што разликите ќе обединуваат. Или како што одамна констатира Георги Старделов „Матеја Матевски е светски поет. Во неговото творештво се открива и огледува една своевидна поетска географија и топографија на целиот свет. Матевски не е само голем поет, тој е судбински поет. Во неговата поезија нема ниту лажни гестови, ниту патетика. Тој е поет што ја отвора духовната светлина на песната“.

Литература:

Ѓурчинов, Милан:

(1969), „Поет на одмерениот збор“, *Определувања*, Култура, Скопје

(2005), „Додека светот суштината своја ја губи“, во: М. Матевски: *Дождови, Рамноденица, Перуника*, Матица, Скопје

Старделов, Георги:

(2005) „Поетот што го опеа раѓањето на трагедијата“, во: М.Матевски: *Круг, Липа, Раѓање на трагедијата*, Матица, Скопје

Ќулафкова, Катица:

(2005) „Два поетски концепта на Матеја Матевски“, во: М.Матевски, *Дождови, Рамноденица, Перуника*, Матица, Скопје

Урошевиќ, Влада:

(1980), *Мржња за неуловливото*, Македонска книга, Скопје

(2005) „Зеленилото помеѓу сеќавањето и надежта“, во: М.Матевски: *Оддалечување, Црна кула, Мртвица*, Матица, Скопје

THE POETRY OPUS OF MATEJA MATEVSKI

Loreta Georgievska - Jakovleva

Summary

Istanbul, the birth city of the poet, is a metaphorical symbol of Matevski's poetry. As Istanbul magically connects and brings together the differences, Matevski's poetry opens for us the oxymoronic worlds, which neither can, nor want to lock themselves in any frames, both national, ethnic or stylistic. It is a poetry of self-knowledge in one turning time, during the adoption of modernism. But Matevski has emerged as a poet who breaks up, or even better who suspends, the established tradition, without being confronted. The subjective-sentimental view of the world through pessimistic-confessional sensations, which are features of the dominant intimate lyrics of that moment, are incorporated into poet's experience. In it, the nature is a kind of mediator, which turns personal feelings into super-personal, symbolic image. Hence thoughtfulness and sense of fair vision overcome the frames of the intimate poetry. It is that semantic-contemplation side of the poetry of Matevski that marks the Macedonian modernism, which follows the European symbolists and surrealists. That poetry does not require description, but revealing, perfect balance between thoughtfulness and emotional. Poetics of Matevski is an effort to get into the drama of existence in its trans-historical sense, leading to the identification and self-understanding. It demonstrates the "new feeling in the world" in which personal vision has two reliable constants: the yearning and the hope. The poet's hope is recognized in cosmopolitanism, in the space, not in time.

ИГРАТА НА СПЕКТАТОРОТ ВО ОТКРИВАЊЕТО НА ДРУГОСТА И ПОТРАГАТА ПО СОПСТВЕНИОТ ИДЕНТИТЕТ

Николинка Нолевска

постдипломски студии на Институтот за македонска литература

клучни зборови: Другост, идентитет, Кујунџиски

key words: Otherness, identity, Kujundiski

Играта на огледалото, сликата што се рефлектира во таа безбојна, „елементарна“ површина, ја скокотка нашата човечка љубопитност. Таа безбојна површина се метаморфозира во уметност, во мигот кога боите на нечие суштествување ќе се сместат помеѓу рамките. Одрозот во огледалото е она што тлее во човечката душа како производ на наивното детско искуство, искуство што добивало одредена форма уште во фазата на раното детство. Тогаш човековиот инстинкт преку огледалото ја открива онтолошката структура на човечкиот свет и тој се вовлекува во нашите размислувања за спознанието. Тоа преобразување се случува во субјектот што стои пред огледалото и усвојува одредена слика. Огледалото е елемент за фазниот ефект што притоа се случува и тој ефект е втиснат во теоријата на латинскиот термин *ímagó*. Во тој стадиум на огледалата комуникацијата на човекот со самиот себеси се сфаќа како поистоветување. Детето радосно ја усвојува сопствената огледална слика. Следејќи ја линијата на фикцијата, огледалната фаза ја поставува инстанцата *JAC* пред општественото предодредување. Тоа *ímagó* што во почетокот се рефлектира во огледалото никогаш не соодветствува на индивидуалноста на еднката. Тоа *ímagó* е производ на фикцијата, која во себе ги соединува постоењето на субјектот и дијалектичките синтези на конфликтната реалност.

За субјектот е важен обликот на телото преку кој се емитира надворешноста и кој е елемент што учествува во формирањето и градењето на идентитетот. Обликот на телото ја стимулира моќта или ја условува немоќта. Граничната телесна линија е огледалото преку кое се прекршуваат зраците и надворешниот свет се врамува во сликата што е производ на таа рефлексивност. Така фигурата и менталното *jac* се спојуваат во симбиозата наречена човек. Човековиот ментален и сензуален систем ужива во симболиката на светот околу себе. Феноменот на симболичноста и сенсот за нејзино препознавање

и толкување е привилегија на човековото егзистирање. И, да се вратиме повторно на огледалото, на тој „праг на видливиот свет“ (Lacan, 1966:7) Огледалната површина ги претставува пред **гледачот** што стои пред неа сите видливи црти на фигурата, слабостите и проекциите што се допадливи. Таа слика може да биде објективна, но може да биде и замаглена, речиси ониристичка, делумно или целосно далеку од објективноста. Во создавањето на тој „двоен“ свет учествува психичката реалност на индивидуата. Всушност, станува збор за една „машинерија“ од единки што се испреплетуваат меѓу себе и секоја од нив во другата гледа свет поинаков од својот, се препознава себеси во тој „друг“ свет, се проектира себеси во него, само за миг, а потоа, збогатена со уште едно искуство, се враќа во „своето јас“.

*„Долета пеперуга,
па одлета од градината
со друга пеперуга.“
Кобајаши Иса*

Тоа фреквентно преминување низ огледалната површина, претставена преку телесната граница на една единка, и повеќекратното повторно враќање во „сопствениот свет“, е дел од „хомеоморфниот поредок на поистоветувањето“, кој ги поставува прашањата за смислата на формирачката и ерогената убавина. (Lacan, 1966:8)

Во овој контекст неизбежно е прашањето за мимезата. Таа е дел од формирањето на рефлектираната слика. Мимезата е дел од просторот околу единката и со усвојувањето на миметичките вештини, таа го освојува тој простор, приспособувајќи го на своите потреби. Тоа настојување (во) за приспособување(то) на просторот, (кон) за негово(то) потчинување, е тежнеење кон одвојување од хаосот, од непредвидливото движење на честиците на универзумот. Границата меѓу просторот на единката и другиот свет е граница помеѓу космосот и хаосот, редот и нередот, мирот и паранојата. Тоа е граница помеѓу можноста за одредување на реалноста и копнежот по надреалистичноста на задоволството. Стадиумот на огледалата, според Лакан, и претходи на општествената дијалектика и токму огледалото ја поставува границата помеѓу природата и културата. И тогаш се поставува прашањето колкав е расчекорот помеѓу културата и природата? Дали човекот гледајќи во огледалото може да го премости тој расчекор и да ја открие разликата, да го реши јазолот и да го лоцира проблемот што го спречува создавањето објективен суд, каде лежи проблемот: во светот или во светогледот, односно во субјектот што гледа?

Сликата во огледалото е специфичен и сложен продукт и во нејзиното формирање учествуваат различни „распрснувања“ во внатрешноста на организмот, кои се признаци на неудобност и на моторна неурамнотеженост. Уште во почетокот на егзистирањето на единката тие учествуваат во менувањето на односот помеѓу природата и изградувањето на единката како културен субјект. „Интраорганското огледало“ (Lacan, 1966:9) прецизно и специфично ги исцртува контурите на огледалната слика.

Во спознавањето на сопственоста, човекот, впериувајќи го погледот во огледалото, најпрво ги запознава сегментите на својата телесност, а потоа парчињата ги вклопува во оклопот на она што го структурирал како сопствен идентитет. Процесите на спознавањето и создавањето градат тврдина во која единката

го ограничува својот простор, а сидините на таа тврдина ги чинат инверзиите, изолираноста, удвојувањето, негирањето, предрасудите и стереотипите.

Формално, фазата на огледалата завршува во моментот кога започнува пресвртот од **огледално јас** во **општествено јас**. (Lacan, 1966:10) Во тој момент индивидуата го поистоветува своето *imago* со она на ближниот и почнува фазата на транзиција, преоѓање и акомодирање во општествените ситуации. Присоединувањето и прифаќањето на желбите на Другиот создава нови констелации кон кои се приспособува единката. Таа е предизвикана да се натпреварува со Другиот и трпи притисок што води кон созревање, кое, всушност, е резултат на културното дејствување. Прифаќајќи ја културата, единката го потиснува првобитниот нарцизам во чија суштина се крие токму играта со огледалата. Тоа потиснување не е ништо друго туку канализирање на нарцистичкото, егоистичкото и сексуалното либидо, канализирање и контролирање на инстинктите на деструктивноста, на агресивноста и смртта, тој краен чин на биолошката креативност. Во потрагата по идентитетот, единката е распната помеѓу битисувањето и ништожноста. Таа ја прифаќа свеста како мерило за самодоволноста, ја поврзува со илузијата на самостојноста и играта на духот.

Неможността за целосно самоспознавање е својствена на човековата несовершеност. Но, за волја на вистината, човекот секогаш се стреми кон совршенството или кон она за што мисли дека е совршено, во зависност, секако, од тоа како ја гледа својата слика во огледалото. Во тој напорен стремеж секогаш се испречува точката во која се спојуваат природата и културата и тоа е јазолот што ги наметнува ропството и потчинетоста. Тој јазол, најчесто, го разврзува или го пресекува љубовта, итеративно, во циклуси, ес-хатолошки. Но сепак, ретко, љубовта подразбира вистински алтруизам и (не)успешно се вградува во сликата за светот, го канализира човековото егзистирање. Егзистенцијализмот, пак, кој го третира човековото опстојување во општествените констелации, најчесто подразбира „**слобода**“ што се потврдува само помеѓу затворските сидови, **ангажираност** како израз на немоќ на чистата свест да владее во одредена ситуација, воајерско-сидистичка идеализација на **сексуалниот однос**, личности што единствено се реализираат како такви преку **самоубиството**, или свеста за Другиот што се задоволува само со **убиство**.“ (Lacan, 1966:12)

Позиционирајќи се на овие феноменолошки теоретизации, се фокусираме на патувањата или авантурите на ликовите прикажани во дваесетте приказни на романот „Spectator“ од Жарко Кујунџиски. Случајно или не, се вклопи играта со огледалата, напорот во градењето на индивидуалниот идентитет, потрагата по смислата на животот или битисувањето. Потрагата подразбира патување. Ако „нашите корени се на улиците“ (според Бановиќ-Марковска, 2009:5, петто предавање на ИМЛ, *Литературата на миграциите*), како што размислува Армандо Њиши, тогаш овие приказни се најдобра потврда за поврзаноста на патувањето и процесот на изградувањето на својот идентитет. Според Њиши, миграцијата, патувањето „ја означува нашата припадност во светското историско време“ (според Бановиќ-Марковска, 2009:1, петто предавање на ИМЛ, *Литературата на миграциите*). Човекот како *homo migrans* настојува да се пренесе себеси некаде на друго место, да го промени местото на живеење, да еволуира, да се трансформира, да доживее авантура, и сето тоа како предзнак го носи немирот и вознемиреноста или копнежот. Често па-

ти ризикот од ваквите мечтаења се амортизира со употреба на книгата како средство што овозможува имагинарно патување.

„Spectator“ е токму таков роман, кој нè води во посета на тринаесет европски града во дванаесет земји и притоа читателот во улога на набљудувач (spectator) е стимулиран да го компарира сопственото со Другото, и во смисла на индивидуалноста, на сопствениот дискурс и во смисла на националниот контекст. Притоа, *спектаторот* има можност да ги „деконструира стереотипите за своето *imago* реализирајќи го притоа долгопосакуваниот сон за припадност на делот кон целината.“ (А. Бановиќ-Марковска, 2009:1, второ предавање на ИМП, *Идентитетот и името*)

Имајќи предвид дека романот има специфична, разбиена форма, секоја приказна третира посебна линија во случувањата. Комбинаториката е возможна како резултат на апсолутниот релативизам. Затоа, според авторот, ова е *математички роман или роман на слободна комбинација*. Приказните меѓу себе може да се комбинираат, затоа што се тоа приказни на обични луѓе, за нивните секојдневни вообичаени животи, љубови, неверства. Романот потсетува на магична коцка што ја подредуваат прстите на играчот. Коцките може да се спојат според бојата, по долго вртење, а сè зависи од умешноста, вештината на оној што игра. А понекогаш и од неговата упорност.

Интригирачка е споредбата на романот со структурата на синџир. Секоја приказна е алка од тој синџир. А секоја алка е составена од две приказни, презентирани како машка и женска, полово детерминирани, како две опции за преиспитување на можностите да се биде „некој друг“ и кои му се нудат на спектаторот (читателот). Структурата на романот ги форсира принципот на валентност и можноста да се создаде соединение според валентноста на атомите што се во заедничка игра. За спектаторот движењето на луѓето по површината, во просторот, може да се спореди со движење на атоми и на молекули. Погледнато одозгора, тоа е исто така хаотично, навидум бесцелно, динамично. Спојувањето може да има привремена стабилност, сè додека **спектаторот** не одлучи тоа да биде поинаку. Затоа, ова е и роман во процес. Но, повеќе од сè, „Spectator“ е роман за животот. Или, уште подобро, роман за постојаната потрага по смислата на постоењето и вечната човекова жед и потреба за љубов.

Ќе се задржиме на некои карактеристични и симболични признаци што ги поврзуваат приказните и што се иманентни за третирањето на *imago*-то, сликата за она што е надвор од себе или сликата за Другоста од различен аспект.

Стремежот кон патувања се експонира и низ приказните, во конотација на веќе споменатиот феномен на миграцијата и номадизмот. Тука е претставен и преку сеприсутноста на книгата како алатка. Во првата приказна, Илина Талеска чита книга, набљудувана од соседот во спротивната зграда. Во втората приказна, Кристине Талер, по необичната „актерска игра“ во која учествува и нејзиниот маж, како ништо да не се случило, во подготовката за заспивање, ја отвора книгата. Во шестата приказна Кати, петнаесетгодишна девојка, му чита на својот љубовник од страниците на една книга, која ја носи во торбата, за значењето на љубовта. 15-тата приказна започнува со опис на „...библиотека, што се простираше од еден сид до друг и беше претрупана со книги“, (Кујунџиски, 2003:112) како дел од ентриерот во кој ќе биде претставен ликот на Пабло Сарда, а во следната, 16-тата приказна, Дејвид е писател и во своите книги не пишува за љубовта.

Рековме дека ова е роман за љубовта или поточно за потрагата по неа. Напоменавме зошто е важна љубовта во играта на огледалата и градењето на сопствениот идентитет. Таа го разврзува јазолот што го создаваат културата и природата. Како феномен ги зближува луѓето и ја создава илузијата на среќата. „Умира ли некогаш љубовта?... Ветуваме вечна љубов и им веруваме на зборовите како што верува **и другиот** заедно со нас. Уверени сме дека она што го кажуваме е поврзано со апстрактни поими како бескрај, вечно-ст, љубов, и уверени сме дека токму ние им даваме конкретно значење. Мислиме дека ја допираме смислата на животот однатре, од утробата...” (Кујунџиски, 2003:52) Но, ако во процесот на самоидентификација „распрснувањата во внатрешноста на единката“ се случиле неочекувано и се канализирале невообичаено, тогаш љубовта не е глупост, но „едноставно, глупаво е да се зборува за неа.“ (Кујунџиски, 2003:53) Или уште поригидно е тврдењето: „Сите љубовни приказни личат една на друга како јајца...” (Кујунџиски, 2003:122) Тоа е знак дека таа бледнее и повеќе не може да се издржи притисокот од потрагата по неа. Љубовта, тогаш, неминовно се поврзува со смртта, со убиство и со самоубиство. Пред да ги испие таблетите и да и се придружи на веќе вкочанетата сакана, Роберто вели: „Љубовта е како таблета... На почетокот шумоти и ја гледаме како беснее. Подоцна не може да ја видиме, но ја чувствуваме. Во устата и меѓу забите...” (Кујунџиски, 2003:84) Никола Сиевски, пак, поради љубов, од инертен набљудувач се претвора во убиец на, според неговата слика, „силеџијата“ што ја малтретира жената што тој ја сака. Дури во затворот тој и признава на Илина Талеска дека неговата љубов не се мери со телесноста, туку дека ја сака како маж што сака жена. Но Илина Талеска не го сфаќа тоа, затоа што за неа љубовта е еднаква со малтретирањето и злоупотребата на сексуалноста. Таа го прифаќа стереотипот за својата родова припадност. Таа е жена во чие спознание љубовта има садистичко-мазохистички признак. Зад таквата идентификација на љубовта, секако, стои културната заднина и традицијата во чии рамки Илина го изградила својот идентитет како жена. Најверојатно, компилацијата на стереотипните сфаќања за жената, кои на овие, балкански простори формирале цврста симбиоза низ времето, е таа што ја одиграла суштинската улога во обликувањето на „интраорганското огледало“ кај Илина. Таа е независна, живее сама, најверојатно не е во брак, чита книги, ама сликата што пулсира длабоко во неа го диктира и нејзиното однесување. Тоа е стереотипната претстава за жената, формирана, најверојатно, во патријархалното семејство, „искривена слика“ за односот маж-жена што е производ прокламиран и од општествени-те, социјални и религиозни институции во рамките на еден хронотоп.

Наративите во романескната структура третираат стереотипен модел на женската и машката детерминираност, во размислувањата за родот и за полот. Секоја слика, секој наратив, или ако сакаме, секоја алка од синџирот е составена од две половини, кои мора да се спојат за да се создаде целината. Во секој дел од наративниот мозаик се чувствува некаков „замор“ кај жената од стереотипното сфаќање за својата родова предодреденост и сето она што го носи со себе таа детерминанта. Стереотипноста ја упростува и ја искривува сликата за женскиот свет, кој може да биде предмет на набљудување од сосема нов агол. Стереотипноста кај Илина Талеска е моделирана во очекувањето на „саканиот“, се дотерува за него, чита „списанија за жени“ во кои советите укажуваат каква треба да биде жената, ја одржува својата фигура со

„справа што лежи под креветот во спалната“. Жената треба да биде толерантна, попустлива, приспособлива, верна, вљубена во својот маж, дури и тогаш кога тој ја „сака“ и ја тепа. Таа е трпелива, затоа што е жена. Љубовта за неа е „ред удари, ред бакнежи“. Нејзината потчинетост кулминира во моментот кога ќе го посети во затворот убиецот на својот љубовник, нејзиниот сосед, спектаторот Никола Сиевски. Без облека на себе таа му вели „Ајде, сега можете да правите со мене што сакате.“ (Кујунџиски, 2003:39)

Кристине Талер живее во Виена, но нејзиниот наратив според стереотипноста не се разликува премногу од оној на скопјанката Илина. И таа чита списанија што им се наменети на жените во кои пишува „Сексот – најсилното оружје“, вари компири само за Гerti Финшес и го чека да и се врати од своите патувања и авантури. Продолжува да глуми семејство само заради своето дете, кое „не смее да страда“. Маги живее во Рајникендорф, ама не пуши цигари пред својот маж Франк Крол, „се крие“, затоа што тој мрази пушење.

Неочекувано, најстрогиот стереотип за жената во овој роман не е лоциран „некаде на Балканот“, туку некаде покрај Влтава, во денешна Чехија, во центарот на Европа. „Матја Дрозд подготвува сардини во кујната... Матја се појави со престилка, со ракавица за готвење и со коса замотана во крпа...“ Токму ваков изглед има стереотипната домаќинка. А потоа впечатокот од изгледот интерферира во сфаќањата, па таа вели: „...Нема ништо страшно на еден маж да му мириса на риби...“ Но има нешто што може да го почувствува само жената и тоа е привилегијата по која таа се разликува од мажот. Само жената, токму поради својата родова предодреденост, знае кога и како се создава и се развива новиот живот. И токму тука почнува дилемата: дали тоа е привилегија или казна? Дилема вградена во митската свест, во архетипскиот модел на светот, во наслојките на колективната свест. Па, затоа Павел зачудено прашува: „...Архитект си, по ѓаволите, како може еден архитект да знае што има во стомакот?...“ Матја, тогаш, јасно декларира: „...Бидејќи сум жена, Павел! Бидејќи сум жена, по ѓаволите!...“ (Кујунџиски, 2003:156). И, во тој момент, со тие зборови и декларирања, пред добро истренираната домаќинка се отвора нова патека, нова перспектива, затоа што токму таа сен-тенца, според експанзивното гледиште за социјалниот дискурс и моќ на Симон де Бувоар, претставува фундаментално прашање за жената во дефинирањето на самата себеси. Токму врз оваа декларација подоцна се етаблира значајната врска помеѓу идентитетот и родот, помеѓу културата и природата, во контекст на феминистичките размислувања на Де Бувоар. Затоа што, **мажот**, нагласува Де Бувоар, никогаш не би почувствувал потреба да започне со оваа фундаментална родова изјава за идентитетот. (според Lewis, 2002:191)

Напротив, само по себе се подразбира дека тие треба да бидат мускулести, со „...широки дланки со кои може да се опфати и бандера, а бицепсите... како гулиња за куглање“, кршачи на мраз. (Кујунџиски, 2003:14) Според Миха, „жените сакаат смотани мажи... Лесно се приспособуваат на условите. Како и животните...“ (Кујунџиски, 2003:67) За Ентони Њуел стереотипноста во сфаќањата за женскоста е дефинирана преку негација: „Моите девојки никогаш не плачат. Моите девојки никогаш не се плашат од црни мачки. Моите девојки не бараат од мене да ги гледаме ѕвездите.“ (Кујунџиски, 2003:102) или сето тоа транспонирано во облик на стереотип: „Жените секогаш плачат, се плашат од црни мачки, затоа што се суеверни (како и превртениот филџан од кафе на масичката на Илина) и кога се вљубуваат сакаат

да ги гледаат ѕвездите.“ За Дејвид жената не може да биде пријател и таа „служи“ за водење љубов. Пабло Сарда, Шпанец, вели: „...*Не треба да се прават будалштини поради жените...*“ (Кујунџиски, 2003:113) Овој совет всушност се однесува на неговото куче Си, кое „...*е вистински Шпанец во однесувањето. Тој едноставно не се срамеше од своите чувства и лесно побеснуваше кога ќе го слушнеше гласот на кучката...*“ (Кујунџиски, 2003:114) Уште еден стереотип што ги надминува рамките на родовата стереотипност и преоѓа во стереотипна имаголошка проекција на етнички, национален колективитет. Има и други стереотипни сентенци во овој стил, како на пример онаа на Питер во 10-та приказна: „*Италијанците се љубезни, но колите им се ужасни...*“ или „...*Италијанците имаат сè. Погледни ја листата на кафења!*...“ (Кујунџиски, 2003:79-81)

Преку ваквата класификација, наративите во романот добиваат форма на „сценарио“ или сцени преку кои се претставуваат странските земји и нивните жители. Се создава поттик за презентирање на интеркултуралните односи што ги дефинираат одделните идентитети, но уште повеќе сличностите, а тоа доведува до еден ритам што укажува на глобална потрага по суштината на животот и откривањето на мистеријата поврзана со љубовта и среќата, со човековото битисување, ги претопува разликите и клишираните размислувања за и меѓу националните ентитети, а најмногу го експонира дуализмот маж/жена, родовиот поларитет, кој го диктира ритамот на животот.

И токму реченицата на Матја и нејзиното јавно декларирање на половата припадност му дава правец на животниот тек. Создавањето на нов живот, очекувањето на новиот субјект/објект, ќе ги постави по којзнае кој пат прашањата за животот и за неговата смисла. За Герти Финшес и Кристине Талер животот е глумење, актерска игра, претстава што сами, двајцата соочени еден со друг и со животната одминливост, не можат дури ни да ја одиграат до крај ако нема надворешна причина за тоа: нивниот син. За нив животот мири-са лошо, но тоа е најверојатно од чорапите. За Настасја Теребјова животот е автобус преполн со тела: мажи и жени. Автобус во кој се качуваш и се симнуваш и кој можеби е стапица. Во нејзиниот наратив животот е игра: „*дружењето, работата, запознавањето.... Сè е игра...но... игра која е сериозна. Нема строги правила, но има добри и лоши играчи...*“ (Кујунџиски, 2003:95) За страсниот Шпанец Пабло Сарда „... *животот можеби (не) е луле...*“, како што рекла неговата девојка Марија пред да го напушти, но „...*животот не е ни Марија. Лулињата се уште тука, а Марија ја нема. Лулињата останала...*“ (Кујунџиски, 2003:136) Животот е игра по тактот на диско-музиката, во друштво на пар што ги ограбува туристите. Туристот го знае тоа, а сепак игра и пие. Потоа останува ограбен, пијан и сам. „... *Смешно и тажно. Сите некогаш правиме детски работи и се однесуваме незрело. Свесно или несвесно. Едноставно, тоа е животот!*...“ (Кујунџиски, 2003:149) И затоа Матја и Павел од некој град покрај Влтава се прашуваат: „...*Од каде знаеш дека тоа што го гледаш е тоа што мислиш дека го гледаш?....Ѕвездите се несигурна работа. Како и карти-те....Животот не е ништо помалку вистински од ѕвездите...Но, животот е овде и сега...*“А „...*светлината од ѕвездите патува долго време. Што значи сè е илузија. Гледаме нешто што веќе не е такво какво што го гледаме....*“ (Кујунџиски, 2003:153-154) Затоа човекот е во постојана потрага по суштината на животот, но никогаш не е сигурен дека ја открил. Постојано зборувајќи за животот и трагајќи, тој „...*се чувствува слободен гледајќи ѕвезди.*“ Таа далечна

светлина во мракот ветува повторна средба со нешто одамна изгубено, нов почеток, нова топлина и нов отсјај во огледалото.

Огледалото и окоето се можности да се влезе во светот на Другоста. Наративите пласираат различни инструменти за дејствување на **спектаторот**: прозорец, двоглед, телескоп, очила, камера или фотоапарат. Всушност, во игра влегува лупата како инструмент што зголемува, но дали **набљудувачот** би можел реално преку неа да го види она што го видел нараторот, зашто токму нараторот е тој што го контролира спектаторот под влијание на напливот на слики. Лупата, како дел од наведените инструменти, ги открива деталите, а тоа, според Башлар, значи откривање на еден нов свет. Тоа обновување на можноста за почеток го враќа набљудувачот во „градината на детството“ и можноста за повторно себепронаоѓање. Стаклените јадра: двогледот, телескопот, лупата, претставуваат во еден миг центар на универзумот, моќен центар за внимателно опсервирање на Другоста. (Башлар, 2002:218-219)

Потрагата во анализираните наративи се одвива во современ простор, ентериер и екстериер во кои владее енергијата на прагматичноста. Треба да му се посвети внимание на тој простор, затоа што според Башлар „куќата е една од најголемите сили на интеграција на спомените, мислите и соништата на човекот“ (Башлар, 2002:39). Во тие современи простории за домување, најчесто *„софата го опфаќа поголемиот дел од просторијата, која и без тоа е тесна, како и целиот стан, свртен кон југоисток, од кој се гледаа добро не само ред згради од другата страна на „Партизанска“, туку и сртвите на Водно...“* (Кујунџиски, 2003:9). Најчесто станува збор за апартман наследен од нечиј дедо *„сосе неподвижните ормани, тешкиот кревет во тесната спална, таванските прозорци што напладне гледаа директно во сонцето и купот излитени фотографии ставени во кутии... Нискиот лет на парадниот хеликоптер ги размрда антените на нивниот покрив и сликата на телевизорот се загуби...“* (Кујунџиски, 2003:86) *„...Балконот беше најгоре на зградата и беше поврзан со апартманот – директно се влегуваше во трпезаријата што без други врати беше поврзана со кујната и со дневната.....Оттука пред очи беа распослани покривите од левиот брег на Влтава...“* (Кујунџиски, 2003:124). Ваквите живеалишта или станови Башлар ги смета за онириски некомплетни домови во кои **се живее како во кутии поставени една врз друга**. (Башлар, 2002:63) Во нив мечтаењето е инвалидизирано, затоа што тие претставуваат некомплетен дом, еден геометриски простор, конвенционална дупка што се пополнува со слики, дребулии и ормани, а и самата претставува орман. Додека куќата се одликува со **внатрешност**, која има вредности и ги опфаќа и свеста и несвесното, **станот е куќа без корени**. (Башлар, 2002:63) Зданијата во градот имаат само **надворешна висина и дом** нема вертикала, туку претставува само една проста хоризонталност. Линиите најчесто се прави, а тоа е **одлика на крутост**. (Башлар, 2003:208) Тие го губат својството на космичност и не дишат во склоп на универзумот. Затоа ситуацијата на куќата во светот може да се спореди со ситуацијата на човекот во светот. Притоа само филозофот, или инспирираниот набљудувач, може да помогне во космизацијата на надворешниот простор на градската куќа. За него градот е бучно море и тој го пронаоѓа гласот на грмотевицата во неподнос-ливиот татнеж на возилата. Се сожалува самиот себеси, замислувајќи дека се наоѓа во бурите на животот.

И токму тие животни бури се придружени со потребата за пијалак, или поточно алкохол, неразделива компонента на современото живеење, која може да се разгледува и од аспект на стереотипноста. Па, така Американците Џоди и Питер пијат мартини со мраз на плажата во Лидо ди Остија, **Германците** Франк и Миха **пијат пиво**, Русинката Настасја Теребјова „...шири мирис на ликер од крушка...“, за **Французите** Марсел и Жозефин „**без добро вино нема добро јадење**“, Шпанецот Пабло Сарда и неговиот другар Карлос пијат цин и текила, Чесите „пилс“ и коњак... Сето тоа најчесто измешано со звуците на џезот, произведен од народот, но „консумиран“ со признакот на елитноста. А тоа кажува дека индивидуата не е збир од своите општи впечатоци, туку е збир од своите **необични впечатоци** и притоа мистеријата преоѓа во симболика. Тоа значи дека секој од нас различно ги перцепира формите од средinata што нè опкружува, нашите сетила индивидуално пренесуваат специфични импулси и затоа различни индивидуи може различно да ги толкуваат симболите.

Вистинската слика вклучува поларитет, но едниот пол не го исклучува другиот, туку тие и се потчинуваат на волјата на магнетизмот. Имагинацијата, создавањето на таа слика предвидува мешање на два елемента или две супстанции. Присуството на алкохолот е сосема во склад со родовиот поларизиран приказ во наративите на романот. Комбинацијата меѓу водата и огнот, според Башлар, сугерира токму на сликата за алкохолот, кој кога ќе се запали, изгледа **како материјата да полудела**. (Башлар, 1997:127) Огнот го носи машкиот принцип, а водата - женскиот. Водата е таинствена, но отфрлајќи ја срамежливоста му се подава на својот господар – огнот, и тоа единство го создава **Хофмановиот комплекс**. Овој комплекс, пак, предизвикува најразновидни впечатоци и противречни чувства кај луѓето. Како што е противречна симбиозата меѓу водата и огнот, такви се впечатоците што алкохолот ги предизвикува во човековата душа. „...Водата го гаси огнот, жената ја гаси страста... Едниот толку логично го повикува другиот, едниот сексуално го посакува другиот...“ (Башлар, 1997:129) Соединувањето на водата и огнот носи космогониски признак, се раѓа топлата влажност, а таа е „повод за извесна амбивалентност со неверојатна моќ... материјализирана амбивалентност.“ (Башлар, 1997:133)

Имаголошкиот дискурс ги предвидува противречните чувства, зашто сликата во огледалото е изворот на амбивалентноста, затоа што водата е во равенство со огледалото. Па, така таа со својата симболика се појавува често во наративите. Роберто, само неколку часа пред да се самоубие, се вози во чамец, затоа што, според Балзак: „**Сласните нишања на еден чамец неодредено ги имитираат мислите разбранувани во нечија душа**.“ (цитирано според Башлар, 1997:173). Неговиот скок во водата и пливањето всушност се **скок во непознатото**, во смртта, подготовка за пат во бесконечноста. Така во судбината на Роберто го локализираме Свинбурновиот комплекс. Динамичката слика што ја нуди секвенцата за однесувањето на Роберто, всушност е неговата **борба во себе**. Свинбурновиот комплекс подразбира и инкорпорирање на идеалот на осаменост. А за да се **исполни волјата**, потребно е да се биде сам.

А секој од ликовите во овие наративи барем за миг застанува пред огледалото, некој за да го измени својот *имиџ* со шминка и накит, друг го користи како средство за потврдување на воајерската идеализација на сексуалниот

однос, трет за да ја симне „маската од лицето“, за миг да се погледне во него низ пареата и да побара дел од своето вистинско лице. За Маларме, на пример, огледалото е *вода студена од грижи во мраз затворена*. Во првобитното огледало – водата, Нарцис го открил својот идентитет и својот дуалитет. Митот за Нарцис е и легенда за човекот, и легенда за космосот. Затоа Јоаким Граске во својата книга „Нарцис“ вели: „Светот е еден огромен Нарцис што се себеобмислува.“ (Башлар, 1997:36)

И ако водата е природното огледало, тогаш културата создава артифициелни форми со огледална површина во инструментите како телескопот, двогледот, очилата, фотоапаратот... Еден од спектаторите во наративите вели: *„...Најмногу ги сакам фотографиите кога човек не знае дека го сликаат. Тие се искрени фотографии. Докажано е дека во светот во минута се прават две милијарди чкрапања со камера. Само мал број се...спонтани, вистински...“* (Кујунџиски, 2003:98) Но во формирањето на сликата за Другиот, свој револуционерен придонес дала телевизијата за која важи концептот на „сликата како прозорец“. Рамката на ТВ-апаратот се користи за дадена „слика за светот“ и таа се вметнува во она што за индивидуата претставува слика на стварноста. Овој медиум ја имплантира во спознанието на човекот „сервираната“ слика за светот. Неизбежно влијае на човековата перцепција, особено на начинот на организирање на идеите. Апаратот зазема место и во анализираните наративи, претставува дел од секојдневното живеење. Часовите поминати пред екранот се дел од создадената „амнезичка култура“, која е карактеристична за „општествата маѓепсани од глетки и непосредност“. Гледањето телевизија се доживува како задоволство, како одржување на врската со светот, во тек со настаните и во состојба на информираност. Но таа сервира пред спектаторот готови значења и има моќ на заведување. Притоа, релевантна за создавањето на сликата за светот е гилотината на мигот, зашто гледачот ја живее митската сегашност, историјата што се случува пред неговите очи. Телевизијата е медиум што манипулира, затоа што реалните случувања се прикажуваат екстатично и се служи со стереотипи. Овој факт е поткрепа на тврдењето дека телевизијата како медиум ги искривува реалните слики за светот и се служи со магијата на самоуништувањето. Но ниту еден од современите апартамани прикажани во наративите не може да се замисли без присуство на моќниот ТВ-апарат. Така во процесот на потрага по сопственото, човекот најпрво е свртен кон она што му се пласира како Другост помеѓу рамките на огледалото што емитира „маѓепснички“ слики.

Човекот, поради карактеристиките на просторот во кој битисува, а кои ги опишавме претходно, и поради незапирливиот прогрес на технологијата, сè повеќе се отуѓува. Ваквата алиенација и изолација ја градат тврдината околу индивидуата, ги градат сидовите меѓу ЈАС и Другите. Надминувањето на стереотипниот модел на светот, чии темели уште повеќе ги утврдува телевизијата, може да се постигне само ако се реформира сликата за сопствениот идентитет. Имајќи предвид дека секој image се создава по пат на постојана спротивставеност, гледајќи во огледалото, набљудувајќи преку лупата, која зголемува, барајќи ги деталите, откривајќи го Другиот, всушност откриваме нешто и за себе. И да завршиме со зборовите на Пол Клодел:

„Не припишувај му ја вистината само на окоото, туку на сè што, без остаток, те сочинува тебе.“ (според Башлар, 1997:123)

Литература:

1. Бановиќ-Марковска, Ангелина,(2009), *Предавања* на курсот „Имагологија“, на постдипломските Културолошки студии во ИМП, Скопје
2. Башлар, Гастон. 1997. *Водата и соништата*. Табернакул, Скопје: 255.
2002. *Поетиката на просторот*. Табернакул, Скопје: 328.
3. Граске, Јоаким. Нарцис. Цитирано според Башлар, Гастон. 1997. *Водата и соништата*. Табернакул: Скопје: 255.
4. Кујунџиски, Жарко. 2003, *Spectator*, Антолог, Скопје: 208.
5. Лакан, Џак. 1966.,, *Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije. Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu*“, Saopštenje na XVI međunarodnom kongresu za psihoanalizu, u Cirihi, 17. jula 1949 (Jacques Lacan, ÉCRITS, Le champ freudien collection dirigée par Jcques Lacan aux Éditions du Seuil, Paris), 5 – 13.
6. Lewis, Jeff. 2002. *Cultural studies.The Basics*. SAGG – publications LTD. London

THE PLAY OF THE SPECTATOR IN DISCOVERING THE OTHERNESS AND SEARCHING AFTER OWN IDENTITY

Nikolinka Nolevska

Summary

The identity and identity searching present a process which occupies the human beings nowadays. New age streams of deconstruction and the new explanations about symbols and symbolism of human existence changed the positions which gave the answer to the question: What means the term identity? The essentialist theory says that the identity is ones and for ever given and presents constant structure. This theory is fusty long ago. The new one, the constructivist theory for identity says that every narration is conditioned by the existentialist position or by the status of the narrator or the author. Promoting the principle of dynamism, dialectics, changeability, the new theories survey the identity between new age cultural frames. They take, in their outline, different aspects of analyses and various elements which compose the human life. The component – searching for identity, could be look for in every story, happening or discourse like a part of the global processes in which human being exists. Searching for the basic assumptions in Lakan's theory of identity, over the play of the mirror and reflection of the image in it, we come to the most important point of refraction: changing the mirror I to the society I. Is the mirror play ending in that moment, or is it following the human individual living in the processes of transition, society and culture accommodation, habitualisation and finding the Otherness, or the Other? The mirror and its forms (natural: the water, the eye, or artificial: the magnifying-glass, the glasses, the binocular, the window, the camera, the monitor of the TV set, the book) are the mediums through which the individual finds its own identity and its own alterego.

The road to the knowing and to the self-finding leads through the ambivalent, polarized structures, through the binary oppositions which dominate especially in gender identity. The human's picture about the world is full with stereotypes, clichés and prejudices, and it generates deformed vision in the subject who observes himself in the framed mirror surface. That is the most dangerous moment when the individual turns itself from the subject to the object, as a victim of the manipulations, stigmatization and influences. The stories offer to survey the processes about building separate identities, through different components which are conceiving as human triviality or a habit. But in fact, they permit deeper understanding of the hronotopy of the presence:

- The love (as mythical exploration about the part which is missing to close the story about the self identity and about the essence of the life)

- The stereotypes which imposes the mechanism of patriarchal society which builds the gender identity and imposes the differences between sexes.
- Existential and material elements which take part in building the identity: the house, the apartment, the interior, the objects, the habits, analyzed through the concepts of Bachelard (and the water and its variations through Hoffman's and Swrnbourn's complexes).

The structure of the novel is symbolic too. The chain of stories, that is the limited space, in which the people are doomed to manoeuvre and searching for the reasons of selfexisting. That chain brakes in the moment when the human starts to observe himself from the different point of view, when he stars to discover himself, and through that process began to become conscious about the Other and about his own identity.

ПРОИЗВОЛНОСТА НА БИОГРАФИЗМОТ

д-р Јасмина Мојсиева-Гушева

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
Институт за македонска литература

клучни зборови: изместен биографизам, фактографија, фикција,
постмодернистичка игра.

key words: *distorting biographies, factography, fiction, postmodernistic game.*

На прв поглед се чини дека синтагмата произволен биографизам има разнородни, меѓусебно спротивни функции, кои звучат оксиморонски противречно. Вообичаеното механичко сфаќање според кое биографизмот се дефинира како вештина или уметност на опишување на животот што се базира врз прецизни, документирани податоци не ги зема предвид отвореноста и незавршеноста на процесот на уметничкото оформување. Врз основа на одредени елементи (несигурноста на податоците, релевантноста на интерпретацијата), тој може да се определи и како уметнички и како документарен жанр, кој не е фиксиран ниту само за едниот или другиот контекст. Противречноста помеѓу фактографската „сигурност“ и „произволноста“ на естетската организација на биографизмот, не само што не може да се реши, туку се покажува како негово иманентно симбиотично својство. Оваа сложена симбиоза е особено видлива кога биографизмот навлегува во структурата на книжевните дела. Воведувајќи го во своите дела, писателите го согледуваат комплексното богатство што го нуди овој метод и свесно се залагаат за мешање на естетското со фактографското и обратно.

Водени од својата бујна имажинација и природната склоност кон загадочните парадокси, писателите ја наметнуваат „стратегијата на привидот“. Таа се користи како средство на книжевна мимикрија во процесот на „претворање“ на нефикционалниот текст во фикционален. Но истовремено тие го истакнуваат и атрибутот на вистинитоста, сигурноста, проверливоста и веродостојноста, предизвикувајќи впечаток на егзактност на интерпретацијата.

Ваквите методолошки принципи на мешање на вистинитоста и привидот, на објективноста и фикционалноста ја чинат естетиката на играта и во романот „Разговори со Спиноза“ на младиот македонски автор Гоце Смилевски, македонскиот кандидат за наградата Балканика. Тој не само преку стратегијата на играта, туку и преку изборот на темата (биографијата на холандскиот филозоф Спиноза) во манирот на постмодернистичкиот сомнеж, си поигрува со самиот чин на претставувањето, на пишувањето и читањето. Актуа-

лизирајќи ги Спинозините размисли за природата на сознанието, за привидот и вистинитоста, за вечноста и минливоста, за бескрајот и ограниченоста, авторот успева да прозборува за испреплетениот паралелизам на реалноста и имагинарноста во книжевните дела. Бидејќи разликувањето на вистинитото и лажното е можно само во вистината, односно само со помош на вистината, или како што Спиноза ќе рече „вистината е норма за себе и за лажноста“ (Spinoza, 1970:43), авторот Гоце Смилевски не се ни обидува да постави остра граница меѓу светот на имагинарното и биографското.

Тој тргнува од добропознатата традиционална определба дека книжевните дела што како своја основа ги користат биографските записи би требало да соодветствуваат на реалноста. Тие во себе ја содржат реалноста, која е веќе оформена како посебен дискурс со свои специфични карактеристики. „Животните текови во нив - како што ќе напише Кордиќ (Kordić, 2000:10) во својата книга „Автобиографско раскажување“ - се втиснати како референци на апсолутната смисла“. Но не заборава дека раскажувачката форма во која тие текови се втиснуваат претпоставува еден слободен простор отворен кон имагинарното. Исто така има предвид дека биографизмот, како што нагласува Пол де Ман, е „фигура на читање или разбирање што се поврзува со објектот кој недостасува“ (De Man, 1899:121), кој треба да се опише користејќи се со имажинацијата. При тоа секој спомен на отсутното се предефинира, се преработува дури и со внесување неочекувани интервенции, кои кај Смилевски главно се движат околу сексуалните мечти на Спиноза упатени кон неговата автентична љубов од биографијата - Клара Марија. Земајќи ги предвид сите овие определби, тој стрпливо ја гради својата приказна создавајќи една нова стварност.

Во таа нова стварност паралелно егзистираат преземените знаења од авторитети од различни времиња (од Спиноза, од Жил Делез, од Библијата, од Чарлс Дарвин, од Стефан Хавкинг, од Маргарет Јурсенар и др.) комбинирани со авторовите имажинативни размисли, кои по стилот многу наликуваат на Маркес или на Цепенков. Во неговото писмо е евидентна интертекстуалната преплетеност на повеќе дискурси што ја произведуваат таканаречената „референтна илузија“, која реалноста ја супституира со претставата за неа. Забележително е дека сите текстуални поместувања кај него, вклучувајќи ги и стилските, се добро вклопени создавајќи една поинаква реалност што може да се определи како монтажа на биографското и имагинарното.

При тоа авторот реализирајќи различни тактики и стратегии, не ја менува само биографијата на Спиноза, туку ги менува и традиционалните претстави за спознанието, за знаењето, за значењето на смислата на самиот акт на творењето. Новосоздадената реалност од неговиот роман истовремено звучи и егзактно и произволно двоумејќи се помеѓу историската интерпретација и постмодернистичкиот книжевен концепт на изместена реалност. Пред сè изместеноста се чувствува како што и самиот автор признава во „нарушената хронологија на настанокот на некои од концептите на Спиноза. Кога тој им говори за нив на Клара Марија и Јоан, овие концепти уште биле во зародиш....“ (Смилевски, 2002:226). Изместеноста се чувствува и на глобално ниво, во разликата помеѓу времето на пишувањето и времето на случувањето. Се работи за временска дистанца од три и пол века, простор доволен за крупни промени во толкувањето на настаните, за менување на гледните точки на актантите, за преформулирање и превреднување на настаните од позиција на

сегашната перспектива на мислење. Таа е неизбежна и на нивото историска приказна - биографска приказна во строгата смисла на зборот, иако тие обично се толку испреплетени што тешко може да се разделат. Настаните од овие две приказни, кои претпоставуваат и различни вистини, онаа на Евреите што го екскомуницирале и христијаните што го обвинувале за атеизам и неговата, контрапунктно се менуваат и се дополнуваат, креирајќи нова реалност. Авторот е ставен во позиција да ја ревидира реалноста, да ги обедини сите реалности доведувајќи ги на едно повисоко ниво на една трансцедентална објективност. Објективноста, пак, на секој текст се манифестира преку предвидливоста на наративните единици, преку белешките од времето на случувањето што ги користи авторот, преку постојаната логика на раскажувањето, како и преку редукцијата на наративните постапки. Во романот на Смилевски, предвидливоста на наративот е очигледна бидејќи авторот се држи до биографското сценарио. Како што и самиот наведува, тој ги користи податоците од некои биографии за Спиноза напишани од неговите современици Maksimilian Lucas, John Colerus, и од подоцнежните автори Margaret Gullan – Whur, Stiven Nadler, особено од неговиот најпознат биограф Gilles Deleuze, како и писмата од него-самиот и за него. Додека логиката на нарацијата на повеќе места е нарушена со постапката на очудувањето, која е присутна секогаш кога се раскажуваат некои настани поврзани со силна емотивна напнатост, како на пример при описот на првата жена на Спинозиниот татко - болникавата Рахела кога на крајот на животот станувала сè послаба и послаба, така што „кога седнувала на вратата од куќата морала да става камења во џебовите за да не ја одвее ветрот“, а кога умрела „луѓето што го капеле нејзиното мртво тело раскажуваа дека било полесно од крило на галеб“ (Смилевски, 2002:16) или на пример возбудливата приказна за Аксипитер Бигл „кој под нужно убивање не подразбирал убивање за пари, туку единствено за знаење. Во Венеција убил еден маг кој во рацете држел запис според кој од живата можело да се направи злато, а не му го давал записот, во Лајпциг еден розенкројцер кој не сакал да му го даде каменот со кој се постигнувало невидливост, во Париз некој масон кој тврдел дека поседува карта со која се стигнува таму каде што не постојат простор и време, а во Лондон еден кабалист кој тврдел дека со калта од неговиот двор може да се направи Голем, но не му давал да ја пречекори влезната порта“ (Смилевски, 2002:39). Евидентно е дека очудувањето се употребува како копнеж за остварување на неостварливото и сведочи за егзистирањето на непретпоставеното. Ваквите својства се наоѓаат во основата на неговата функција, иста како и онаа на фантазијата што секогаш ги разбудува мисловните содржини што остваруваат рамнотежа помеѓу потребите на личноста и стварноста што ги поставува ограничувањата. Имагинарните елементи поттикнати од потребата за мечтаење секогаш се спојуваат со фактографските или биографските елементи што се одговорни за објективноста на секое уметничко дело. Нивната испреплетеност е меѓусебно условена и поврзана како причината со последицата, како внатрешноста со надворешноста, кои произлегуваат едни од други исто како што областа на фикцијата е репродуцирана од референцијалниот однос кон стварноста. Размислувањата во оваа насока водат до констатацијата дека она што ја разликува фикцијата од стварноста е објективноста, која во уметничките производи најчесто е поместена.

И повторно да и се вратиме на објективноста на романот на Смилевски, која е нарушена со употребата на различни наративни постапки. На пример, целиот роман е напишан во вид на дијалог помеѓу читателот и книжевниот лик на Спиноза. Преку оваа стратегија на игра со идентитетите читател, лик, се засилува субјективноста на целиот текст, се постигнува максимална отвореност на восприемањето и на толкувањето. Секој пасус од романот силно го потенцира обраќањето кон Другиот, кон читателот, кој е активен сведок во збиднувањата. Романот започнува со нарација во јас-форма и продолжува во форма на дијалог со читателот, кој слободно може да го впише своето име во оставените празни места. Овој бахтиновски концепт на дијалогичност, на комуникативност со читателот, остава простор за произволно дополнување, кое секогаш е проследено со сомнежот околу веродостојноста.

Тоа двоумење е продлабочено со уште неколку стратегии. Со постапката на истовремено убедување и разубедување на читателот преку естетската игра на оспорување и афирмирање на изнесените докази. Како и на макроплан, преку преработката на иста тема, дури и со истите реплики, во драмскиот текст печатен во рамките на романот под ист наслов, што отвора можност за различна интерпретација и дава постмодерен ефект на сомнеж во самото писмото и потенцијалот на означувањето. Во драмскиот текст се повторуваат основните особини од примарното романескно ниво, при што двата текста врз основа на аналогија на нивните основни црти се одликуваат со сличност, но и со различност произлезена од жанровскиот приод. Преку ваквиот експеримент на идентична, но сепак различна приказна се преиспитува статусот на книжевното знаење и јазичниот израз. Целата оваа игра меѓу фактографијата и фикцијата продолжува и во третиот дел - рецензијата од авторот насловена „Зошто Спиноза? Наместо поговор“, која му дава автореферентна боја на целиот проект и го засилува сомнежот во претставувањето. Токму со постапката на автореферентност се нагласува длабокиот дисбаланс меѓу животот и уметноста, меѓу реалноста и фикцијата, која секогаш се сфаќа како конструирана форма. Преку свесниот говор за своите постапки, авторот покажува свест и за конструирањето на уметничките дискурси воопшто. Затоа ќе заклучиме дека темелното промислување над проектот „Разговор со Спиноза“, вклучувајќи ги авторецензијата и драмскиот текст, не само што не упатува кон сомнежот на претставувањето, туку и ја потврдува познатата констатација на Карл Попер за произволноста на историзмот и несигурноста на фактографијата.

Литература:

- Kordić, Radoman. 2000. *Autobiografsko pripovedanje*. Narodna knjiga: Beograd.
Man, Pol De. 1988. „Autobiografija kao raz-obličenje“. *Književna kritika* br.2.Rad: Beograd.
Spinoza, Baruh De. 1970.*Etika*. Kultura:Beograd.
Смилевски Гоце. 2002. *Разговор со Спиноза*. Дијалог: Скопје.

ARBITRARINESS OF WRITING BIOGRAPHICAL NOVELS

Jasmina Mojsieva-Gusheva

Summary

This article analyses the novel *Conversation with Spinoza* by the young Macedonian writer Goce Smilevski, through the prism of the twisted dealing with biographies which can be seen in the choice of the theme for the novel, in the strategy of the game with the act of presentation, in writing and reading, as well as in the postmodernistic doubt in the credibility of the factography and the historic presentation.

ДЕТСКАТА ПОЕЗИЈА КАКО ИГРА

д-р Мишел Павловски

Универзитет “Св. Кирил и Методиј”, Скопје
Институт за македонска литература

клучни зборови: игра, лудизам, детска поезија
key words: play, ludism, children's poetry

Зборувајќи за современата македонска детска книжевност, Миодраг Друговац ќе ги определи првите три фази на развојот на овој вид литература во Македонија. (Друговац, 1975) Се разбира, од триесетгодишна дистанца, класификацијата на Друговац мора да се прошири и дооформи, но во моментот, за нас се важни елементите кои тој ги нагласува во однос на спецификите на македонската литература за деца во првите триесетина години по Ослободувањето.

Имено, Друговац, глобално определувајќи ги карактеристиките на периодите во македонската литература за деца, ќе забележи дека таа е „модерна проекција на животните збиднувања во мошне широкиот распон на тематската специфика“. (Друговац, 1975.:10) Зад оваа лаконска констатација се кријат неколку основни карактеристики на македонската литература за деца.

Синтагмата “животни збиднувања” донесена во однос со детската поезија би значела:

- нагласување на дидактичниот и морализаторски аспект на поезијата за деца, т.е. воведување во дидактичкиот процес одредени вредности кои се во однос со одредена идеологија и

- како последица на првото, посочување на вредностите и доблестите кои треба да послужат како пример во животот.

Оттука, воспитната функција на поезијата за деца е на преден план, таа има за цел да го профилира младиот читател и да му ги посочи на *вистинските* вредности. При исполнувањето на однапред дадената задача се забележува мошне разнолика мотивска разгранетост. Еден од честите мотиви е посочувањето на последиците од војната, како можен начин за развивање на свеста кај детето за апсурдноста на војната. Во тој контекст би ја посочиле „Жеравите на Сасаки“ на Видое Подгорец, посветена на жртвите на бомбардирањето на Хиросима:

Сасаки лежи. Седма зима / лежи / можеби на асура, можеби в кревет. /
Болно е тоа девојче од Хиросима, / ќерка на рибар со празни мрежи. / Сасаки

лежи години седум / редум / можеби на асура, можеби в кревет — / од девет до девет / и пак / од девет до девет . .

Првиот лекар — зрачење. . . / Вториот лекар — зрачење . . . / Третиот лекар си оди / виновен, нем како крадец. / Сасаки лежи. Сасаки нејќе да јаде. / Копнее само за детска безгрижна игра / врз златен песок / покрај бескрајните јапонски сончеви / води.

И една вечер . . / Којзнае која година, / којзнае која ноќ — / Сасаки сони најубав сон на светот: / „Девојче, ти ќе оздравееш, / ти пак ќе играш и пееш, / сонцето пак ќе те мами, / ветрето пак ќе те гали, / морето пак ќе ти дарува / безбрижно синило благо, / само ќе треба да направиш / илјада жерави бели! / Сасаки, чу ли? / Илјада жерави бели / од хартија. / И кога задниот жерав ќе биде готов, / оној што иде по бројот / девет и девет и девет — / ќе станеш ти од својата асура / или од својот кревет!"

Дидактичката функција се остварува преку неколку мотиви

Како еден вид контраст на војната и воените случувања во насочувањето на детската свест при изградбата на системот на животни вредности е мотивот на природата. Наспроти воениот ужас таа ја посочува хармонијата на појавите и лиците,

Си застана ластовиче под стреата в миг / и здогледа — улиците добиле нов лик; / расцутеле багреми, цвеќињата пак / направиле градините да личат на парк...

(„Игра“ на Михо Атанасовски)

или пак таа да се доживее како бегство од стварноста, како универзален лек. Еклатантен пример е:

Кога ќе сетиш тесност во градите — / појди во широко, во ливадите.

Кога од замор увото ти суни — / излегувај во ливадите, во јуни.

Кога од пот чело ти роси — / во ливадата појди кај што косач коси...

(„Ливади“ на Рајко Јовчевски)

Во профилирањето на етичките и морални вредности чест мотив е и посочувањето на одговорноста при работата, како и посочувањето на привлечноста на занаетот, професијата. Легендарната песна на Ванчо Николески „Чичко поштар“ е карактеристичен пример за овој пристап:

И да врне и да вее, / и бура да коси, / тоа за мене ништо не е. / поштар пошта носи...

Воспитната функција на македонската поезија за деца можеби е најсилна во песните со патриотски мотиви. Од огромниот корпус на поезијата за деца посветена на Македонија и на борбата на македонскиот народ за слобода се диференцираат две глобални струи: песни кои ги нагласуваат природните убавини и љубовта кон Татковината, и песни со *борбени* мотиви, кои мотивските предизвици ги наоѓаат во борбата на Македонецот за слобода.

Го гледам овој цвет / со чиста убава боја, / го гледам овој цвет — / а мислам, / Татковино, на насмевката твоја.

Ги слушам овие води / во брзеж карпи што пилат, / ги слушам овие води — / а мислам, / Татковино, на твојата сила.

Јас пеам за секоја нежност: / изгревот, цветот строен, / јас пеам за секоја нежност — / а мислам, / Татковино, на срцето твое

(„До Татковината“ на Бошко Смаќоски)

Антологики пример за вториот тип патриотска поезија е „Цвеќиња“ на Славко Јаневски, која е напишана по повод стрелањето на Ваташките деца, за време на Втората светска војна:

В Тиквешко негде, в некое село, / кај в слана тивко венеше цвете,/ убија дете

Карактеристично за сите посочени примери е фактот дека ваквиот тип поезија на детскиот свет му приоѓа од надвор, неретко запоставувајќи ги естетските вредности и природните интереси на детето. Една од можностите да се надмине грубото морализаторство и дидектичност, односно детето да се прифати како рамноправен собеседник и партнер во дијалогот е весувањето на хумористичните елементи, здружувањето на реалното и имагинарното, внесување на елементи на играта и тн. Една форма на градењето на имагинарното, како што ќе забележи Лорета Георгиевска, е случајот кога се здружуваат реалниот простор и просторот на сонот, создавајќи алегорична димензија во која јавето и сонот се спојуваат. Славко Јаневски во „Бунтот на чадорите“ го користи токму овој пристап:

Најди го на својата карта / во Индонезија / градот Џакарта...

Е, во тој град / на тезгето на некој Лун / се кренале чадорите на бунт, / изрипале од кош / зашто три месеци / над градот не паднал дожд.

Вториот начин е литературата за деца, во случајов, детската поезија, да се структурира како своевидна и специфична игра, која се манифестира, главно на ниво на кодот, на јазикот. Имено, ваквата поезија, преку двете стихозбирки на Јован Павловски - „Мишо, ишо, шо, о“ (Павловски, 1972) и „На сите свететски страни само Ани, само Ани“, (Павловски, 1982) ќе се обидеме да ја проучиме.

Во студијата „Игри и луѓе“ (Кајоа, 1965) Роже Кајоа диференцира четири видови игри: натпреварувачки, борбени (agon); хазардни (alea); маскирање, претставување (mimicry) и занос (ilinx) (Кајоа, 1965, стр. 44-58)

Оваа типизација, Aage A. Hansen Løve ја проширува со уште три вида игри - игри во кои владее синтагматичкиот принцип, во кои владее парадигматичкиот принцип и игри кои таа ги дефинира како прагма-игри.

Во моментов, за нас се интересни првите две определби. Според Хансен Лув, синтагматичките игри се „игри ориентирани на кодот, каде правилата, граматиката и посебно **синтагматиката** на играта доминираат над парадигматичките елементи, чие значење или симболичност се наоѓаат на втор план [...] Наспроти ваквите облици на игри постојат и други во кои владее **парадигматичкиот** принцип...“ (стр. 20)

Детската поезија на Јован Павловски, особено песните во двете погоре спомнати книги, се вклопува, имено, во овие два типа на **книжевна игра**.

Во рамките на таа **книжевна игра**, еден од честите методи, познат не само во современата книжевност, туку и во историјата на литературата е заумниот јазик, или зборообразувачките игри со јазикот. Принцип при кој зборот, реченицата или целиот текст се трансформира, прилагодува и преработува до степен на не- или тешка- препознатливост. Зборувајќи за Хлебников, Соња Стојменска Елзесер, ќе потсети на едно од многуте толкувања на заумниот јазик, според кое „токму враќањето кон детското, примарно употребување на јазикот, кое носи специфична радост, се наоѓа во основата на авангардистичкиот јазичен експеримент.“ (Елзесер, 2004, стр.67) Заумниот јазик кај Павловски само навидум се враќа кон детското. Тој, несомнено е динамичен и радосен, токму како и детскиот, несомнено може да се чита неговата поезија како брзозборка со која на миг ќе се сврти детското внимание, но истовремено, детската поезија на Павловски го вклучува читателот во играта, чија

цел е да се јадат правилата на спомнатите зборообразувачки игри со јазикот. Играта, значи е интерференција на авторот и читателот/детето „во која читателот рамноправно со авторот го организира (новиот) текст како продукт на аналитичко размислување и заклучување. Тука случајноста нема никаква улога, т.е. се се сведува на пронаоѓање на клучот, формулата со чија помош се разоткрива тајната на текстот.“ (стр. 21) Ќе се задржиме на една песна од збирката „На сите свететски страни само Ани, само Ани“

ПРЕДПЕШТЕРА (превод)

Преддури предни предна предшега предникој предне / предсмее пред-
да предстири предво предтаа предпештера, предчиј предкра / предизлегува
предзад Предшара, предсамо предгласот предза преднеа преднадалеку /
предсе предшири: - предкој предеднаш предја преднаоѓа, предповторно /
предја предбара! Преддење предпред предвлезот предбилки / предмиризли-
ви предрастат, предноќе - предпилјаци предцветаат предтемни, преди пред-
шумови преднекои предод предвнатре / предсе предпластат, предпа предод
преднив предтелото предмладо / предсемни предли предсемни. Предвелат:
предстарец предако предодре предиз / предтаа преддупка предмлад предиз-
легува предна преддругиот / предстотвор: предфатен предво преднозете
предштом предниз / преднеа предсе предстутка -предсо предтрчање предод
предспротивниот / предизлегува предотвор. Преди преддодека предпештера-
та предстарее / предтака, предстравот предод преднеа предсе предповеќе /
предсе предточи, / предпа предникој предниту предвлегол, предниту / пред-
пружил предрака, предниту предпак предво преднејзината предсенка / пре-
дразблажил предпочин. Преда предшумот предод предпештерата предсе /
предпосилно предсвони, преди предтемното предво преднеа предсе / предпо-
веќе предсе предгусты, преддодека предсув предлилјак преднепостоечка /
предвода предгони преди предзелениот предпејзж предсе предпоцврсто /
предго предпусти. Преди предниту предстарец, предниту предпак предво
преднозе предфатениот предсе предкани предда предго предпровери предо-
на предшто / предлуѓето предго предзборат предзашто предпештерата пред-
на предсите / предчетири преде предстрани / преди предкога предеднаш
предсе преднајде - предда / предсе предбара предповторно предмора!

Чинам ова е карактеристичен пример на синтагматичкиот принцип на игра - авторот игра со елементите на кодот, ги трансформира, но со клуч кој лесно може да се погоди. „Преводот“, условно речено на песната би изгледал вака:

ПЕШТЕРА

Дури ни на шега никој не смее да стери во таа пештера,
чиј крај излегува зад Шара, само гласот за неа надалеку
се шири: — кој еднаш ја наоѓа, повторно ја бара.
Дење пред влезот билки миризливи растат, ноќе —
лилјаци цветаат темни, и шумови некои од внатре се
пластат, па од нив телото младо семни ли семни.
Велат: старец ако влезе во таа дупка млад излегува на
другиот ртотвор; фатен во нозете штом низ неа се стутка
— со трчање од спротивниот излегува отвор.

И додека пештерата старее така,
стравот од неа се повеќе се точи,
па никој ниту влегол, ниту пружил рака,
ниту пак во нејзината сенка разблажил почин.
А шумот од пештерата се посилно свони, и темното во
неа се повеќе се густо, додека сув лилјак непостоечка
вода гони и зелениот пејзаж се поцврсто го пусти.
И ниту старец, ниту пак во нозе фатениот се кани
да го провери она што луѓето го зборат
зашто пештерата на сите четири е страни
и кога еднаш се најде — да се бара повторно мора!

Ова е далеку од заумниот јазик на Хлебников и руските авангардисти, тука се работи за интелектуална игра меѓу авторот и читателот. За разлика од руската авангарда, тука целта на играта е поставување на загатка. Уште повеќе - по решавањето на загатката, пред нас е поставена нова, ако така може да се каже, класична, загатка или можност - на така (пре)создадениот текст да му се пристапи херменевтички, да се открие значењето/симболичноста на парадигмата. Но, тоа е дел од друга приказна...

Барајќи ги руските авангардни лексички игри, или синтагмичката игра во поезијата на Павловски, се навраќаме кон песната „Врти сучи“ од збирката „Мишо ишо шо о“.

Врти-сучи
конец тенок, ќе
се случи: море
сино под
прозорец
бранои плиска;
мала лаѓа, што
пропаѓа, броди,
броди. Конец
тенок врти-сучи
ќе се случи:
професор си се
ти знаеш: во
џунглата гори
печка, на
бамбуси расте
мечка, кока-
кола град е
главен,
Питагора, како
зборат, херој
славен.
Понатаму,
конец тенок
врти-сучи ќе се
случи: гуска
бела (само
грачи)

Создавајќи свој поетско-детски свет, на песната не и е потешна загатката како поента на светот. Таа е самодоволна, таа се задоволува со лексичката динамика на сопствениот израз, на сопствениот речник, кој постои само тука, само во таа песна, без претензии да се проширува надвор од естетичкото поле на стихот. Она што може да се открие, ако воопшто треба да се открива, е речникот на песната. На ниво на читање, чинам, ваквото откривање, ќе ја расипе играта, ќе ги измести правилата и ќе ја уништи магијата на играњето, сфатено како однос меѓу авторот и читателот.

Текстот беше обид да се претстави еден начин на раскинување на дидактичко-морализаторската доминанта која долг период беше владејачка во македонската поезија за деца. Книжевниот, поточно, поетскиот лудизам во македонската детска поезија не е единствен начин тоа да се постигне, но секако дека е провокативен за истражувачот, токму поради можноста да се поврзе со некои актуелни, владејачки и доминантни книжевни теории денес.

Литература:

- КАЈОА, Р. (1965) *Igre i ljudi*, Beograd, Nolit.
ДРУГОВАЦ, М. (1975) *Македонски писатели за деца*, Скопје, Македонска книга.
ЕЛЗЕСЕР, С. С.-. (2004) *Игропис, есеи за книжевниот лудизам*, Скопје, Магор.
ПАВЛОВСКИ, Ј. (1972) *Мишо, ишо, шо, о*, Скопје, Мисла.
ПАВЛОВСКИ, Ј. (1982) *На сите свететски страни, само Ани, само Ани*, Струга, Мисла.

CHILDRENS POETRY AS A GAME

Mishel Pavlovski

Summary

The material is an attempt at representing a method that leads towards the termination of the didactic-moralizing dominant that has long ruled over Macedonian children's poetry. Literature or more specifically, poetic craziness in Macedonian children's poetry is not the only way to achieve the above-mentioned, but is certainly provocative for the researcher, specifically because of possibilities that allow a connection with certain contemporary, ruling and dominant theories of literature.

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ - РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ
LITERARY CONNECTIONS

РОДОТ И АРХЕТИПОТ ВО ДРАМИТЕ НА ТЕКИ ДЕРВИШИ И НА ГОЦЕ СМИЛЕВСКИ

д-р Наташа Аврамовска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
Институт за македонска литература

клучни зборови: митски слики, Големата Мајка, фатална жена, син-евнух, драма, уроборичен хронотоп на драмата, драмско дејство, драмски лик - апотропаион, „семејно сценарио“ на сексуалноста, интертекстуалност.

key words: mythic images, Earth Mother, famm fatal, son-eunuch, drama, uroborical play's setting, dramatic action, dramatis personae-apotropaioi, „familial scenario“ of sexuality, intertextuality.

Стареам а за мојата мајка уште сум мал. Растам, а кај неа уште сум дете. Единствено само таа пролеала солзи за мене, млеко и крв. Сите ме забораваат, но не и мојата мајка. Сите ме напуштиле, освен мојата мајка. Светот за мене се изменил, но не и мајката. Жити Аллах, мајко, колкупати солзи си бришела од образ кога заминував на пат? Колку непроспиени ноќи покрај мене си поминала кога бев болен?

Мајко...

(...)

Мајко...

Би посакал можам да ја преземам твојата смрт и секоја несреќа која ќе те погоди.

Душата ми зборува дека ме уништуваш

се жртвувам за тебе, го знаеш тоа или не.

Господару мој, прости им на моите родители; смилувај им се како тие што ми се смилуваа мене, кога бев како дете, ме негувале... (Д-р Аид Ел Карни, 2008, 9-10)

И сè така во македонската народна книжевност се нижат преобразбите до бескрај, бидејќи животот непрестајно тече и не згаснува ниту за миг. Примарниот женски принцип, во основа исконски, на свет носи „јунак над јунаци“. За продолжување на човечкиот род, како што пее една малешевска песна, се симнаа и ангелите од небесата, кои на идната мајка и „Дадоа китка миризлива? Да мириса, срце да претвара“ (Ленка Татаровска 2006, 17)

Драмските текстови на Теки Дервиши¹, *Брегот на жалоста*, и на Гоце Смилевски², *Разговор со Спиноза* (циркуска претстава во пет точки), ги поврзува речиси идентично драмско дејство, кое го исцртува кругот на бесконечната едност во телото на уроборос: големата змија што ја голта сопствената опашка. Станува збор за драмско дејство што го исцртува кругот на нераскинливата врска меѓу утробата на мајката и плотта на нејзиниот син. Личијата на кругот ја означува бесконечноста на преобразбите на плотта, еротиката, сексот, ја потцртува нивната еднотна сушност со сепронижувачкото и сеопфатно тело на мајката, која воедно се јавува и како апотропаион (во магиска, заштитна функција) поставен лик пред портите на драмскиот свет: на влезот и на излезот од него. На влезот/излезот на самото бидување: во процесот меѓу животот и смртта.

Митски слики

Кругот на драмското дејство во двете драми несомнено кореспондира со дајмонското, демонското лице на плотта, еротиката и сексот, олицетворено во древното митско поимање на женското тело како свето место, *temenos*. Женското тело во митските претстави на древните култури е појмено како средиште, папок на светот, светилиште на зачнувањето и на цикликата на преобразбите на животот. Жената претставува „идол на магичната утроба“ (Palja 2002, 9), па митските слики на древните култури апострофираат многубројни аспекти на нејзината магичност, која произлегува од сушноста на родилка. Во средиштето на божествениот женски принцип со којшто е понижен култот кон земјата, прародилката, е положена мистеријата на постојаната преобразба на материјата, на живиот свет што од неа потекнува и во неа се враќа. На жената, – во биолошката функција на родилка, во подложеноста на нејзината утроба на мената на месечината, во метаморфозите на нејзината утроба, која прима, всмукува, а потоа се шири и распространува, опфаќајќи го новозачнатиот живот и неговиот развиток, – природно ѝ припаднава правото да го претставува божествениот принцип на земјата-единородната-содржателка. Голема, застражувачки неопфатна, зашто во себе го содржи и од себе

¹ Теки Дервиши е поет, прозаист и драматичар, кој се вбројува меѓу најистакнатите современи албански писатели. Роден е во Ѓаковица (1943), дипломира албанска литература на Филозофскиот факултет на Косово, работел во Скопје како новинар во редакцијата на весникот на албански јазик *Flaka e vëllazërimit* (*Знаме на братството*). Се занимавал и со театарска критика и преведувал на српско-хрватски и македонски јазик. Во моментот е директор на Националниот театар на Косово во Приштина и директор на Меѓународниот театарски фестивал што се одржува во Приштина. Неговите драми се поставувани на повеќе европски сцени, а драмата *Брегот на жалоста* (1987) е преведена на македонски, словенечки, хрватски, турски, германски и француски јазик. На скопската театарска сцена во 1998 г. поставена му е драмата *Коските што доаѓаат доцна*, во режија на Владимир Милчин.

² Гоце Смилевски (роден 1975 во Скопје) е прозаист и драматичар и се вбројува меѓу најуспешните млади македонски автори. Неговиот втор роман, *Разговор со Спиноза* (2002), којшто е преведен на повеќе светски јазици, и драмата *Три куси танцови чекори преку границата* (2006), наградена од страна на австрискиот ПЕН-центар, му донесуваат широка рецепција на меѓународната книжевна и театарска сцена. Дипломира на Катедрата на општа и компаративна книжевност при Филолошкиот факултет во Скопје, а во периодот 1995-97 во Прага студирал и чешка литература. Магистрирал на Катедрата за родови студии во Будимпешта, како и во Скопје. Работи како асистент-истражувач во Институтот за македонска литература во Скопје.

го раѓа сето, таа се крева и се обожава висока како планина што во своите длабини, отвори и пукнатини ја осведочува и (сведочи и за) амбисот на нејзината вжештена голтачка утроба под тенката коричка на површината. Парадигматичен претставник на односот Божица-Планина, која воедно е појмена и како Мајка-Земја е фригиската врховна божица Кибела³. Инаку, Големата Мајка како врховен симбол на религиите на плодноста е присутна на целиот простор на Медитеранот и во ликовите на: египетската Изиди, критската и микенската Геа и Реа, кипарската Афродита, Артемида ефеска, сириската Деа, персиската Анаита, вавилонската Иштар, фениќанската Астарт, канаанската Атаргата, кападокиската Ма, и трачката Беднис и Котита, коишто се претопуваат една во друга во синкретизмите на Римската Империја (Palja 2002, 35). Панданот на ова божество во словенската митологија го препознаваме во топонимите на планините како „места на меморијата“ (Пјер Нора/ Pierre Nora): Баба-Планина, Бабуна, многу изведеници од Баба, коишто се сретнуваат и во Македонија и пошироко во балканскиот регион (Чаусидис 2008).

Универзална одлика на Големата Мајка, „двополниот лик на примарната сексуална моќ“, е нејзиниот двоен лик: 1) позитивниот, прокреативен, на родителка и создателка и 2) негативниот, деструктивен, на слепа и бесна сила, олицетворение на хаосот. Во митологиите овој деструктивен аспект на женскиот божествен принцип е многукратно отелотворен. Го сретнуваме како *Vagina Dentata* (забеста вагина) во северноамериканската индијанска митологија и во многубројните инкарнации на *femme fatale*: Горгона, Медуза, Фурија, Еринии, Хеката, сирена, Сфинга, Ламија, Сцила - Харибда (како варијанта на *Vagina Dentata*), вампирот Емпуза⁴, Кирка, Лилит, Мокуша⁵, Баба Јага⁶. Ова разбеснето и разулавено лице на женското божество кастрира, проголта, парализира, скаменува, хипнотизира и фатално заведува, секојпат одново олицетворувајќи го триумфот на материјата.

³ Никос Чаусидис посочува дека името на оваа врховна божица, **Кибела** (*meter Kybeleya*), буквално значело „мајка-планина“. Изедначувањето на оваа божица со планината го посочува во митовите што и се посветени нејзе и на култните места каде што таа се почитувала. Укажува дека таа функционирала и како Мајка-Земја, потврдувајќи го ова со нејзиниот постар теоним **Кубаба**: „евидентан во првите столетија на 2. милениум од старата ера, во асирските текстови од Кападокија и северна Сирија (партикулата „ку“ би можела да биде блиска на сумерското „ки“ во значење на земја), (Чаусидис 2008...)“.

⁴ Вампирот Емпуза, ноќната скитничка, го ждерела својот сексуален плен по сексуалниот чин.

⁵ Мокуша е словенско божество со негативен или амбивалентен карактер (стара жена, демонски лик, вештица со голема глава, со долга коса и долги раце), често поврзан со женските текстилни дејности (волна, ткаење и предење), во чиј домен се наоѓале и другите биолошки и социјални функции на жената (раѓањето, децата, бракот). Во некои средновековни извори се јавуваат посредни упатувања за нејзините деструктивни аспекти: изедначување со античката Хеката, жртвување деца, мачкање на нејзиниот идол со крв). Општо за Мокош: Иванов & Топоров 1983, 175 - 197; *Славјанска мифологија*, 264 - 265; Рыбаков 1981, 379 - 392.

⁶ Вонредно споредбено проследување и реконструкција на ликот на Баба Јага (вештица со една птичја или железна, фалусоидна нога, која понекогаш е проицирана на нејзината кукаматка во која ги ждере децата, а воедно и патува во сопствената матка-лонец), во словенската митологија е инкорпорирано во рамките на најновиот хибриден роман на Дубравка Угрешиќ, *Баба Јага снесе јајце* (2008). Ова научно проследување е вклопено во романот како негов трет, мета-наративен текст: коментар на фолклористот на сиот понапред раскажан свет на романот од аспект на митскиот лик на Баба Јага.

За Камил Палја, која се огласува наспроти феминистичкото отфрлање на ликот на *femme fatale* како карикатура и клевета, токму овој лик е еден од најфасцинантните сексуални ликови и се јавува како проекција на биолошката стварност во жената⁷. Воедно, произлегува од мистичната поврзаност на мајката и детето. Оваа мистична поврзаност космологијата ја посочува во односот на Големата Мајка и нејзиниот син/евнух. Машкоста, отелотворена во синот, произлегува од Големата Мајка како еден од нејзините аспекти. Синовите-свештеници на нивните Големи Мајки (Атис, Адонис, Тамуз и Озирис), според Нојман се „љубени, убиени и закопани од неа, а потоа низ неа повторно родени“. Овие момчиња-божества, „фалусоидни сопрузи на Големата Мајка“, кои умираат извршувајќи ја својата должност на оплодувањето, се претставени и со нежните цветови на пролетта.

Момчињата што ја претставуваат пролетта и припаѓаат на Големата Мајка. Тие се нејзини робови, нејзина сопственост, затоа што се нејзини синови. Поради тоа се и одбрани свештеници и слуги, евнуси на Мајката Божица. За неа да се љуби, да се умре и да се биде кастриран е едно исто (Neuman 1949/1954, 46-53).

Укажувајќи дека одговорот на прашањето за потеклото секогаш мора да биде „матката“, Нојман опоменува дека таквата матка, утерусот, е слика („image“), а женската матка само парцијален аспект на примордијалниот симбол на местото на потеклото: „The mothers are not a mother“. Уроборос се јавува како кружен контејнер, односно мајчинска матка, но исто и како единство на машките и женските противставености, на родителите на светот, сврзани во перпетуумот на нивната кохабитација.

Таму каде што се јавува мотивот на инцестот, тој секогаш е префигурација на *хиерос гамос*, на светиот брак, чијашто вистинска форма се јавува со појавата на херојот.

Уроборичниот инцест е облик на влез во мајката, на единство со неа, и тој е јасно разграничен од други подоцнежни форми на инцестот. При уроборичниот инцест, нагласката на уживањето и љубовта не е активна во ниту една смисла, тоа е повеќе копнеж да се биде расточен и апсорбиран; пасивно едниот допушта да биде земен, тоне во плерома, се топи во океанот на задоволството - тоа е *Libestod*. (Neuman 1949/1954, 16)

⁷ Палја утврдува: „Метафорично, секоја вагина има скриени заби, зашто мажот од неа излегува помал одошто влегол. Основниот механизам на зачнувањето налага акција на мажот, додека од жената не бара ништо освен пасивна приемчивост. Сексот е повеќе природна одошто општествена активност, та всушност претставува начин на извлекување на машката енергија со помош на женската целовитост. Психичката и духовната кастрација е опасност со која се соочува секој маж во текот на односот со жената. Љубовта е магија со која тој го успива својот сексуален страв. Латентниот вампиризам на жената не е социјално застранување, туку е развој на нејзините мајчински функции за коишто природата ја оспособила со заморувачка деталност. За мажјакот, секој однос претставува повраток кон мајката и капитулација пред неа. За мажите, сексот е борба за идентитет. Во сексот, мажот бидува заробен и повторно ослободен со забестите моќи што и го створиле, со женскиот аждер на природата“ (2002, 12).

Ова утврдување на Нојман ја поставува темата на смртниот копнеж по бидувањето во средиштето/папокот на бидувањето, односно ја довикува архетипската слика на машката сексуалност во анксиозноста на прогонет од средиштето на животот и во постојан устрем, секогаш одново, да се стаса таму. Всушност, со тоа веќе е поставена темата на драмското дејство на драмата *Брегот на жалоста* на Теки Дервиши. Од друга страна, пак, драмата на Гоце Смилевски, *Разговор со Спиноза*, го загатнува истиот проблем, но поставувајќи го нејзиниот јунак во состојба на паралитична вкочанетост, скаменетост пред насмевнатото (искривено) лице на Горгона. Поставени пред ликот/повикот на единородната-содржателка драмите на Дервиши и на Смилевски, во заемното огледување, го откриваат Јанусовото лице на синот-евнух, свештеникот на Големата Мајка: неговото лице на постојан немир и потрага, наспрема неговото здрвено спокојство во прикованоста за смртната, за гробната постела. Теки Дервиши го апострофира неспокојот на својот *јунак на мајка* индексично маркирајќи ја неговата играчка природа. Во деветте дела на драмата се јавува во девет варијации (плус една двојничка) на означување на неговата појава: Бикот Играч, Патникот Играч, Љорик Играчот, Мумијата на Играчот, Двојникот на Играчот, Константин Играчот, Кардич Играчот, Играч Играчот, Гласот на Играчот, Ветан Играчот. Овие варијации на неговата појава само ја нагласуваат константата на неговата играчка природа на завртена чигра, која се врти неспокојно само за да ја издлаби длпаката на спокојот во „калта од телото на сопствената мајка“. Кренат оттаму по сила на нејзиниот налог, се крева под тежината на гробната плоча, патува врзан за неа како за крилест коњ (:34-36), постојано во движење, всушност се врти во спиралата на деветте круга на лавиринтот на драмата за да се врати онаму од кајшто дошол: од правта во прав. Исполнувајќи ја својата судбина на син-евнух, кренат и упокоен во служба на Големата мајка. Од друга страна, Барух Спиноза, еден од најзначајните претставници на рационализмот во филозофијата во 17 век, во далечната 1677 година, во драмата на Гоце Смилевски, прикован за смртната постела, одново ја проживува хамлетовската дилема на сопствениот живот. Оваа драма на Смилевски е своевидна резимирачка драмска реплика на нарацијата на романот *Разговор со Спиноза*, која еднакво го загатнува ликот во неговата прикованост за постелата, која го означува кругот на животот во раѓањето и смртта:

Ти лежиш мртв во креветот и јас полека ти се приближувам. Изгледаш сосем мал, Спиноза, на овој голем кревет од црвен сомот, на овој ледикант со завеси, на кој четириесет и четири години и три месеци пред да умреш беше роден. Лежиш на големиот црвен ледикант, единственото нешто што го имаш поседувано во својот живот, а сега веќе не го поседувааш ниту пак телото што лежи на него, телото што можеби не го имаш поседувано ни додека беше жив, додека беше во него. (2002:9)

Драмата на Смилевски е недвосмислена во соочувањето на филозофот со црно-бело поставениот избор: „Да се биде или не?“, петкратно умножен како циркуска изведба на пет акробатски точки. Драмата на Смилевски, како и драмата на Дервиши, го устројува драмскиот свет во распнатоста меѓу крајните полови на бидувањето: скаменетоста и прикованоста за постел(к)ата на раѓањето/смртта и играчката природа на бидувањето во матицата на преобразбите на животот.

Теки Дервиши Брегот на жалоста
- рамковно случување/ предлошка на драмскиот текст

Рамковното случување, дејството на драмата на Теки Дервиши, е навидум едноставно поставено. Го прикажува долгото патување на синот кон повикот на неговата мајка. Станува збор за исполнување на аманет, ветување дадено на мајка си, коешто поконкретно не се објаснува во самиот текст на драмата. Но сепак, со постојано довикуваното женско име во дидаскалиите на текстот, Дорунтина, авторот недвосмислено ја посочува фолклорната предлошка на неговиот драмски текст во познатата албанска народна песна „Константин и Дорунтина“⁸ (2001). Исто така, во петтиот дел/чин на драмата, меѓу другите играчки појави на јуначкиот во посветеноста син се сретнува и неговата појава како Константин Играчот. Инаку, во препев на македонски јазик (под истиот наслов) се среќаваат две варијанти на оваа народна песна, во кои и покрај варијациите епското дејство е исто. Имала мајка дванаесет сина (односно девет во втората варијанта) и една ќерка, која ја мажиле надалеку. Во двете варијанти на песната синот Константин се обврзува пред мајка си:

*Штом посакаш да ја видиш,
за веселба да ти дојде
или пак за нешто лошо,
јас ќе одам да ја викам.* (2001, 135)

Во втората варијанта на песната обврзувањето на Константин е мотивирано и со тоа што токму тој се залага да ја дадат сестрата за видниот јунак „од далеку“, во ситуација во која мајката никому не ја дава. Во првата варијанта, пак, на песната, Дорунтина е мажена далеку, зашто иако во родниот крај ја сакаат многумина, ниту еден не се нашол достоин за неа, кој би се дрзнал да ја побара за жена. Така, Дорунтина е мажена надалеку, а на мајката и останува утехата во ветувањето на синот. Војната, меѓутоа, ќе ја остави многудетната мајка без нејзините синови. Очајна, таа еден ден ќе заплаче на гробот од Константина:

*Трипати: „Мој сине“, рече
и трипати: „Константине“
- Константине мил мој сине,
нели беса ти ми даде?
Се сокри под црна земја.* (2001, 137)

На овој повик на мајката Константин станува од гробот, гробната плоча се престорнува во коњ, „црн коњ како ноќта црна“, на кој Константин тргнува преку села и долини, преку реки и потоци, да ја најде сестра си. Наоѓајќи ја и ништо не објаснувајќи и, ја зема со себе на коњот и ја носи кај мајка си. Средбата на мајката и ќерката го донесува објаснувањето:

⁸ Двете варијанти на песната се приредени во антологијата на албанската народна песна *Среде море бела ружа* (2001), во избор и превод на Џабир Ахмети и препев на Весна Ацевска и Санде Стојчевски. Што се однесува, пак, до ликот на Дорунтина како патувачки книжевен мотив, би спомнала дека тој сè позачестено станува присутен во најновата македонска книжевна продукција, што би можело да биде предмет на посебно компаративно истражување на интеркултурните или мултикултурните аспекти на актуелната книжевна комуникација во Македонија.

- Кој, душичке, те донесе?
- Ме донесе брат Константин.
- Константин е мртов, ќерко,
заедно со сите други. (2001,139)

Средбата на сестрата и братот, како и средбата на мајката и ќерката, е средба во смртната преградка при последната издишка, која ја означува повторно пронајдената семејна едност во пазувите на смртта.

Меѓутоа, како што веќе беше спомнато, во текстот на Дервиши, овој фолклорен мотив е евоциран само во помошниот текст на дидаскалиите, со поетското и лирско обраќање во прво лице до Дорунтина, што доследно се повторува при секоја нова драмска појава. Во главниот драмски текст, како лик не се сретнува ниту Дорунтина, ниту во прво лице означена драмска персона (освен посредно, во појавата на една драмска персона што се јавува во вториот дел од драмата: Мојот Двојник). Во главниот текст тежиштето е поставено врз агонијата на патувањето на ликот што се огласува на повикот на мајката. Притоа, сите аспекти на драмската структура: просторот, времето, ликовите, па дури и самата композиција на драмското дејство, многукратно го усложнуваат на симболичното рамниште тој повик на мајката и, особено, самото патување, агонијата на синот-патник. Најпрвин композициски: деветте дела на драмата изгледа како секогаш повторно одново да го поставуваат истото дејство на вечно скитништво во потрага по мирот и скончанието во средиштето, матката на бидувањето. Деветкратното повторување на истото дејство воедно ја исцртува спиралата на неговата бесконечна, судбинска повторливост како грло, тунел, бунар на попаднатоста во некое постоење во рабната пукнатина меѓу животот и смртта, во просторот на нивното неразликување. Тоа нè упатува на проблемот на устројеноста на драмскиот простор. Драмскиот простор е своевиден лавиринт чија непрегледност и недогледност ја генерираат мноштвото симболички појави/драмски лица што го пресретнуваат синот на неговиот долг пат кон потонувањето во „калта“, создадена од водата со која е измиен трупот на мајка му (:„Еве ја калта што се создаде од трупот на мајка ми. Ќе се затворам во оваа кал.“ (2005:302). Мноштвото од појави во голема мера е отслик на многобразното лице на симболичното претставување на Големата Мајка и наликува на калеидоскоп-лабиринт што многулико го срцали хаосот на нејзината врела утроба под студениот, огледален поглед. Сето се разрешува во смртта, како впрочем, и во фолклорната песна, со таа разлика што нагласката во драмата на Дервиши е ставена врз агонијата на патувањето на синот низ просторот-лабиринт, којшто доминантно го подражава првичното митско поимање на светот, од времето на почетокот, во кое сè уште неродените спротивставености: денот/ноќта, сонцето/месечината, раѓањето/смртта сопостојат во единство, а времето всушност и не тече во неговата бесконечност (што е симулирано во спиралата на деветкратно умноженото дејство на драмата). Светоустројот на драмата е доминантно поставен како мајчински уроборос (мајчинската страна на уроборосот), што во продолжение ќе се обидам поконкретно да го посочам во однос на: хронотопот, драмските лица и драмското дејство.

- хронотопот на драмата и драмските лица

Основните аспекти на хронотопот на драмата, кои го означуваат светот на драмата како простор-лабиринт во безвремето, односно бесконечноста на неговото опстојување, како што и досега беше спомнато, се остваруваат во спрега со појавата на драмските лица, од една страна, а од друга, во спрега со повторливоста (спиралата на повторливоста) на драмското дејство. Но уроборичниот хронотоп е и експлицитно посочен во описот на „живиот лабиринт“ на пештерата Марабад. Љорик Играчот, во третиот дел на драмата, го опишува микроуниверзумот на пештерата Марабад со следниве зборови:

Да. Вака влегов во пештерите на Марбад и еве сега каде сум, тука, внатре – во живиот лабиринт. Никогаш не сум сигурен дали се наоѓам на крајот на пештерата или на Врвот на Светот... или некаде во средина. Влегов тука да умрам, ама еве, не успевам да умрам, ни да живеам. (2005,70)

На предупредувањето, пак, од страна на Идолот, дека оние што влегуваат во „живиот лабиринт на подземјето“ никогаш не излегуваат од „темнината“, Љорик Играчот го открива мотивот на својот порив во светлото на *Libestod* за којашто зборува Нојман како порив кон смртната љубов, кон плероматичното задоволство на пренаталното бидување во единство со светот/утерусот:

Пушти ме внатре Сатир, зашто со сета душа сакам да ја научам мудроста на живиот лабиринт... Пушти ме внатре Сатир, зашто да имав нишка надеж дека жив ќе се вратам од крајот на Марабад, мојата цел не ќе беше чиста. Има доста време од мојата болест. Од друга страна, непрестано ме викаат моите мртви сакани. (2005,17)

Без оглед што микроуниверзумот на Марабад посебно и експлицитно е апострофиран како мајчински уроборос, се чини дека во него се огледал светоустројот на драмата воопшто. Неговите координати се сосема изместени, та ниту еден миг во драмата не се извесни координатите на топосот: планина или пештера, долу или горе, царство на живите или на мртвите, на стварноста или на фикцијата, како што не е извесно ниту времето: на вчера или утре, на пред и после, на митот или на историјата. Со секоја нова појава на играчката персона – Бикот Играч, Патникот Играч, Љорик Играчот, Мумијата на Играчот, Двојникот на Играчот, Константин Играчот, Кардич Играчот, Играч Играчот, Гласот на Играчот, Ветан Играчот – во извесна смисла како секогаш одново да сме во почетокот. Го следиме главниот јунак на пиесата, секогаш одново како се одсвива на друго име во средбите со постојано нови драмски лица, кои самите како да се појави што одвреме-навреме на површината ги исфрла бранувањето на плеромата на Мајката Земја и повторно ги повлекува во нејзините длабочини. Честопати тоа се митски или бајколики суштества и дефилето на нивната појава во драмскиот свет најдобро би било илустрирано само со набројувањето на дел од нив: Сфингата, Мумијата, Главата на Идолот, Камената Статуа, Менелај, Стушениот Гавран, Медузата, Белата Коза, Пријам, Воскреснатиот Волк, Тенкогушестиот лик, Паганскиот Испосник, Петте Силуети, Водената Самовила, Главниот Пророк, Големиот Татко, Шутот

Вит, Прокураторот, Калуѓерката итн. Во целата низа на нивното дефиле има стотина драмски лица. Наспроти шареноликоста на нивната појава, во десеткратно умножената појава, јунакот на драмата, синот-патник, го препознаваме низ постојано исто маркираната егзистенцијална ситуација на играч низ лавиринтот, кој ја следи Аријаднината нишка на повикот на Гласот на Мајката и во постојаноста на рамковното лирско обраќање до Дорунтина во секој од деловите на драмата. Веќе е јасно дека дејството на драмата е симболичко патување низ лавиринтот на драмата што го чини појавата на неговите ликови. Ниту еден од нив, ниту по својата појава, ниту по своето дејствување, не придонесува за развитокот на драмското дејство. Нивната акција, во парадата на многубројните појави, го има учиниот на многубројните апсурдни реплики што секогаш одново ги изговараат Естрагон и Владимир, всушност, само апострофирајќи го апсурдот на ситуацијата. Не случајно го спомнувам Бекетовиот драмски свет, во кој доминира симболиката на песокот. Патниот багаж на синот-јунак во драмата на Дервиши е истиот оној песок што наполнет во ковчегот го влечка Лаки во *Годо*. Истиот оној песок во кантите за ѓубре во кои опстојуваат телата на Нег и Нел во Бекетовата пиеса *Крај на играта*, истата песочна тумба на која е сведен светот во *Среќни денови*, во која тоне срнежното тело на Биби. Говорејќи за песокот како за темелна, пренослива слика на сите рамништа, метафора на Бекетовата драматургија, Петар Селем ќе констатира:

Кога исчезнуваат засолништето и сидовите, тој е нашето последно прибежиште, материја што нè прима, нè прифаќа, нè грее, нè голта и нè израмнува со сè. Она што го правиме е запишано во песокот, она што сакаме да го дофатиме како песок ни минува низ прсти, нашето време е песочен часовник што секогаш одново се врти и во којшто песокот тече од шупливо во празно. (2007,91)

Но за разлика од Бекетовиот драмски свет, во кој симболиката на песокот, како материја на пустината, сувоста, неплодноста, го огласува триумфот на неговото навлегување во ликот на божество на разурнувањето, пред коешто се повлекуваат плодните ораници на животот⁹, во драмскиот свет на Дервиши тој песок е оплодороден, измешан со живата вода од ритуалното капење на трупот на Мајката: „Еве ја калта што се создаде од водата, со која го измија трупот на мајка ми. Ќе се затворам во оваа кал.“ (:309). Затворањето на Играчот во оваа кал има сосема поинакво значење од тонењето во песокот на Бекетовата Биби. Затворањето во калта го има значењето на посакуваното, конечно, по долгото патување, потонување во закрилата на живородната материја, утерусот на создавањето.

Во овој контекст посебно би требало да биде посочен и односот во кој

⁹ Во староегипетската слика на космичкиот и на земниот распоред на песокот му припаѓа посебно место. Песокот е едно од изходишните нешта, од песок била и првата пирамидална тумба што се кренала од водите на правиделината, на пескливо подрачје се наоѓа посветената врата што води од овој во другион, задгробен свет исполнет со ветувања. „Црвена земја спротивставена на црната земја, песокивата пустина што преовладува на египетската рамнина, пред сè била *exterieur*, надворешност, близок и прилично непријателски странец. Неплодните брденца станале место на гробишта, каде што сувоста можела добро да ги зачува мумиите“ (Jean Yoyotte, 1959, 83-84).

стојат многубројните драмски лица во однос на главниот јунак. Веќе беше нагласено дека тие го претставуваат лавиринтот на симболичкото патување на јунакот. Притоа, за нас овде особено важно би било нагласувањето на линијата на појавата на женските ликови. Меѓу нив доминираат оние што индексично го означуваат многубројните лица на појавата на Големата Мајка: Сфингата, Мумијата, Кремената Статуа, Медузата, Водената Самовила, Нимфата, Харфата, Душичката (тролика фигура), Вилата, Самовилата, Доилката. Велам индексично, затоа што дури и само со нивното именување овие драмски лица го довикуваат фаталниот, заведлив лик на Големата Мајка. Наспроти нивната појава стои нејзината појава со позитивен предзнак, Мојата Мајка, која се јавува и се огласува само во првиот дел на драмата. Натаму, јунакот-патник го пресретнува лавиринтот на нејзиното фатално и заведливо лице. Меѓу првите појави, уште во првиот дел од драмата, Бикот Играч е пресретнат од вештерската појава на Кремената Статуа, која „со едната рака се чешла, гледајќи се во огледалото, со другата држи една црна мачка“, и во текот на целата сцена го потпевнува рефренот на нејзината сенишна песна:

*„Несреќнице, о несреќнице! Ти бремена, јас бремена.
И двете ќе родиме по еден син...
И ќе им го дадеме името Идол...
– Оооооо! Идол! Оооооо!*

Бикот Играч засира од нејзината појава, чувствувајќи ја како закана:

*Смртта облечена во црна пелерина
шета низ оваа болна кука
а детето простодушно дише во сонот
смртта ќе ме претвори во земјен суд
... во земјен суд... во земјен суд...во земјен суд... (2005, 27)*

Пред заканата на нејзиниот вештерски рефрен: „Ти бремена јас бремена/ двете ќе родиме по еден син/ Идооол“, Бикот Играч жестоко го забива колецот во нејзиното тело-ковчег, коментирајќи го просторот во кој е попаднат како „една од овие илјада соби“, „пусти соби полни со вештерки“. Се чини, меѓутоа, дека секоја следна појава е нова инкарнација на претходната. Забивањето на колецот во телото-ковчег на Кремената Статуа го означува доаѓањето на Талика, гробната лулка-кочија, која ја води Главата на Идолот (носачот на коските) со камшик в рака. Во следната сцена, во вториот дел од драмата, Патникот Играч патува врзан за Талика. На ова патување повторно го придружуваат и сенишните појави на заведливоста и фаталноста: Нимфата, Харфата и Медузата („Мојот Двојник: Ја гледаш ли оваа Медуза тука? (Со рака покажува на Медузата). Ме затру со нејзиниот отровен бакнеж“, 2005:47). Всушност, значењата постојано се прелеваат и во појавата на фаталните женски ликови и при нивната симболичка редукција и објективизација: лулка, кочија, гробна плоча/постела, кал. На пример, Душичката, во седмиот дел на драмата, се огласува со три лица: Синооката Кукла (Која Зборува и Се Смее од Стомак), Црнооката Кукла (Која Зборува и Се Смее од Стомак) и Нацртаното Лице (Кое Зборува и Се Смее од Стомак). Во последниот, деветти дел на драмата, нејзините лица ги препознаваме во лицата на: Црнооката Сестра,

Синооката Сестра и Малата Сестра. Во овој последен, деветти дел на драмата, појавите на Доилката и на Вероломницата како да го затвораат кругот на многубројните фатални женски појави со евокацијата на сенишната појава на Кремената Статуа од првиот дел од драмата. Евокацијата првенствено се однесува на евокацијата на сексуалноста во, односно надвор од контекстот на семејното сценарио. Деветтиот дел на драмата нагласено се остварува во многубројни сцени со еротски и сексуални алузии, мамки и прелаги. Изгледа како сите тие, во завршницата на драмата, да треба да послужат како контрапункт за чистиот повик на мајчината љубов што единствено го следи Ветан Играчот. Впрочем, во една од сцените на овој дел, Пијаницата декларативно ќе изјави:

Како љубовцијата и оди ноќе на саканата? Протнувајќи се низ отворите за пушка во заседите, им фрла затруено месо на збеснатите кучиња, а ноќта му станува другар зад грбот, додека да го убие со некоја длабока дупка како заседа. Кога те повикува мајчината љубов, ноќта ти станува ден, а ти правиш гозби со цвеќиња, морето ти отвора пат по средината, како што му се отвори на Мојсие, а стадото го следеше позади, право кон брегот на жалоста! (2005, 284)

Изгледа како во многу битни аспекти, барем што се однесува на пресретнувањето на женските ликови во текот на деветте дела на патувањето, подвигот на синот-патник се однесува на избегнувањето на замките и прелатата на женската заведливост. За разлика од сенишниот лик на Кремената Статуа, ликот на Несреќната Става, во осмиот дел на драмата, „Прасковите цветови на љубовта“, носи навидум прифатлив еротски, човечки наговор: „Не оди!“, „Зошто не можеш да решиш да се зафатиш за некоја работа. Ќе можевме да живееме заедно!“ Но и во него прозвучува ехото на вештерската соблазнителност (: „Потоа во твојата постела ќе спиев како црна мачка!“), па и од него почнуваат да се шират многубројните парализирачки пипала на Медузата: „Колку многу те понижиа... да бев како тебе, никогаш не би излегла од собата. Јас ќе излегував... за да купам сол, млеко, јаготки. Не сакам никој да те види. Еј! Да можев да те врзам за постелата!“ (2005, 246-247).¹⁰

Токму како што тоа го посочуваат зборовите на Пијаницата, единствениот чист повик во драмата е повикот на љубовта на Мајката. И токму во оваа смисла понапред беше речено дека подвигот на играчката персона во оваа драма е подвигот на синот-евнух, кренат на повикот на неговата голема, повишена Мајка и повторно конечно упокоен во *живата вода* на сплотувањето со неа во смртна преградка.

Во завршницата, само би спомнала дека како контрапункт на ваквиот возвишен лик на Мајката, се јавува и ликот на Големиот Татко, кој се јавува во третиот дел на драмата, насловен „Врвот на осаменоста“. Тој владее во

¹⁰ Во извесна смисла би можело да се рече дека дејството на драмата се јавува како развиен текст на симболичко и архетипско рамниште на неколкуте стиха што се сретнуваат во едната од варијантите на народната песна „Константин и Дорунтина“. Станува збор за стиховите со кои Константин им се обраќа на девојчињата на играчката, барајќи ја меѓу нив сестра си.

Кај првото оро појде:
- Убави сте девојчиња,
но за мене сè е доцна. (2001, 142)

Сука, светото место на духовното воздигнување и пристан на многу смерни сподвижници.¹¹ Овде, меѓутоа, под врховната власт на Големиот Татко, светот на Сука е престорен во апсурдно место во кое владее неговата каприциозна режисерска инсценија: симулацијата на чинот на сопственото умирање во претсмртна сцена на збогување со сопствените деца. Манипулираните во таквата инсценија се токму неговите деца (Бубулина, Еликоне, Греса, Пријам и Ергис), кои собрани околу него се обидуваат да го впијат секој негов збор. Театроликите инсцениции на Големиот Татко (2005:74-79), неговото исмевање и изигрување на темелните вредности на симболичкиот поредок: чинот на умирањето, аманетот, сатурновската манипулација со децата, во секоја смисла неговото царство го поставуваат наспроти светот во кој владее сплотеноста со мајчината утроба. Во извесна смисла, и за него може да се употреби изразот „машка мајка“, кој го воспоставува Сузан Винет за да ја означи природата на креацијата на Франкенштајн во романот на Мери Шели.

Гоце Смилевски: *Разговор со Спиноза*

Театроликите инсцениции на еден друг Голем Татко, старозаветниот Јахве, го чинат дејството на драмата на Смилевски. Рамковната, пролошка драмска ситуација го прикажува претсмртниот разговор на Спиноза со Јахве, кој му најавува: „Ти ќе умреш во пет акробатски точки, Спиноза.“ Смеслата на претсмртната „циркуска претстава со пет акробатски точки“ (2002, 180), според зборовите на Јахве, е во можноста што му се нуди на Спиноза одново да ги доживее, со можност за инаков избор, кризните, односно клучните мигови во неговиот живот: загубата на мајката во раното детство и средбите со Клара Марија и со Јоан.

Акробатските точки – одење по јаже, префрлање од еден трапез на друг, скокање низ запален прстен, гаѓање со ножеви и одржување на дишењето – се метафора за ризикот што го носи препуштањето на матицата на преобразбите на животот, вклучувањето во него. Спиноза, во прикованоста за претсмртната постела, која во драмата стои како метафора за неговата филозофска позиција на набљудување и притоа исклученост од матицата на животот, во извесна смисла е налик на Играчот на Теки Дервиши во неговата прикованост за гробната плоча. Но за разлика од Играчот, кој се крева следејќи го повикот на сопствената мајка, Спиноза нема такво упориште. Губејќи ја во раното детство, таа, Мајката, е само „трага во неговото сеќавање“, а потсетувањето на нејзиното губење: прв неуспех во изведбата на првата акробатска точка одење по јаже. Првата акробатска точка (во следот на нештата) го има значењето на енкодирачки почеток на значењето на приказната, односно на нејзината (претсмртна) реконструкција: животот на Спиноза. Губењето на мајката на шестгодишна возраст е првиот камен на спрепнувањето на младиот Спиноза при зачекорувањето („одењето по јаже“) во животот. Притоа, знаеме, животот на Спиноза се одвива и во отсуство на закрилата на Големиот Татко: „Доцниш четириесет и четири години и три месеци“, ќе рече Спиноза на претсмртната постела (2002, 177).

Енкодирана, заплетена во губењето на Мајката, кое не се надминува ниту при неговото повторено, психоаналитичко доживување, реконструкцијата на животните избори на Спиноза се одвива уште во двете клучни средби: со

¹¹ Хронотопот на Сука во неговото значење на свето место е посебна тема во некои претходни прозни публикации на Дервиши.

Клара Марија и со Јоан Казеариус. Троликата појава на Клара Марија во драмата го поставува Спиноза пред загатката на Сфингата:

КЛАРА МАРИЈА ФАН ДЕН ЕНДЕН, подоцна КЕРКРИНК, дванаесетгодишно девојче кога е Фан ден Енден, зрела жена кога е Керкринк и старица кога е во Рим, Вечниот Град. (2002, 176)

Загатката на сфингата, мистеријата на природата отелотворена во жената, е честа тема во уметноста¹². За неа е речено: „Само уште сфингата е толку богата со симболизам како Горгона (...) Загатката со која ги победува сите мажи освен Едип е недофатливата мистерија на природата, која во секој случај ќе го надвлее Едип“ (Palja 2002, 43). Станува збор за мистеријата на женското тело како свето место, *temenos*, средиште, папок на светот, светилиште на зачнувањето и на цикликата на преобразбите на животот, за кои поопстојно стана збор во уводот на ова излагање. Клара Марија, како и Јоан, е отелотворување на сетилното искушување. Во повикот за препуштање на мигот и на телесноста, таа се разликува од Јоана токму по апострофираното значење на потенцијалот на нејзиното тело на родилка. Можноста/пропуштената можност за заедничка рожба е тема на средбата на Спиноза со неа како зрела жена и како старица. Но токму рожбата најнедвосмислено го посочува синџирот на минливоста во нижењето на алките: раѓање – смрт, та воедно и најнедвосмислено го открива демонското лице на мистеријата на сексуалноста, како и дајмонското лице на преобразбите на телото на родилката. Троликата појава на Клара ја означува токму оваа мистерија на човековата сушност во мената и преобразбите што ги означуваат минливоста и конечноста. Притоа, таа е и вонредно заводлива. Уште како дванаесетгодишно девојче, во отвореноста и љубопитноста на духот, таа воедно во држењето на сопственото тело го носи вековното умевање на играта на заведувањето. Втората и третата акробатска точка на сетилното искушување градациски се надоврзуваат како нејзина сиренска песна, која повикува на спознание на телесноста, на препуштање на магијата во размената на погледите и допирите, на чувствување на мигот на постоењето во расточувањето во соковите на телесноста.

„А што доколку вистинските идеи се добиваат токму преку мирисот, преку допирот, што доколку адекватните идеи следуваат од вкусувањето и видувањето? Што доколку тие се плод на сетилното доживување? Што доколку само преку тие физички траги, преку тие физички отисоци, преку тие отсјаи на физичкото можеш да го осознаеш другиот? Дали тогаш би ја барал мојата суштина допирајќи ме, гледајќи ме, вкусувајќи делови од мојата кожа, од косата, од урината, слушајќи ме? (2002, 195)

Хтонските течности на природата се дионизиски: крвта, растителните сокови, млекото, виното. Аполон, од друга страна, дава форма и облик, можност за разликување на едното од другото, идентитет. Тој, според Паља, го претставува „западното око“ на машкиот принцип во уметноста, со кој се настојува да се надмине заканата на лавиринтот на природата. Култот на телото, на момчешкото тело во Стара Грција и особено во Атина, е уште еден аспект на афирмацијата на аполонискиот принцип во културата, уметноста, па и во

¹² Овде би го посочила есејот „Кармен или Сфинга“ на Петар Селем, кој магичноста и недофатливоста на ликот на Кармен вонредно вдахновено го толкува токму како загатка на Сфингата: „чудо на природата, кое може да се случи само во женското тело“ (2007, 181).

љубовта! Паусанија, пред другите угледни атински граѓани што Платон ги спомнува како присутни во домот на атинскиот трагичар Аратон, во уводниот дел на втората беседа констатира: „...Ние сите знаеме дека без Ерос нема Афродита!“ (Платон, 1983, 44). Според Паља, машката хомосексуалност е најхрабриот обид да се избегне *femme fatale* и да се порази природата (2002,13). Но Спиноза го одврка својот поглед и од телото на својот ученик, Јоан. Токму по повод можноста за „уживање во телото и со телото“, која се нуди како помисла во разговорот меѓу Спиноза и Јоан, при четвртата акробатска точка, Јахве ќе се вклучи со следниот коментар:

ЈАХВЕ: Зошто го гониш од собата, зошто сакаш да бидеш сам? Се плашиш од смртта? Нешто длабоко во тебе, каде што не можеш да допреш, те потсетува на смртта на твојата мајка. И те тера да мислиш дека сè што завршува е бесмислено, и таа бесмисла те боли! Помини преку неа, преку болката и бесмислата, не плаши се од нив, влезе во нив, помини низ нив, едновременно како да си нож кој минува и како нож да минува низ тебе. (...) Речи му да остане овде, кажи му дека може да право со тебе што сака, биди мртво тело или мртов интелект во неговите раце, само биди друг, всушност, биди ти, биди оној кој си, Спиноза. (2002, 200-201)

Во драмската приказна за Спиноза на Смилевски, меѓутоа, смислата на телесноста и сексуалноста се огледала во лицето на смртта на Мајката. Тоа е горгонско лице што го парализира и го одзема телото. Мистичноста на човечкото раѓање од страна на човечка мајка е неодминлив камен на спрепнување во освојувањето на индивидуалноста, слободата, независноста. Опстојувањето на слободата и независноста на духот, во потрага по небесното и бескрајното, притоа, мора да го одречат телото. Тоа и припаѓа Нејзе. Нејзиното лице се назира од хтонските длабочини и застрашува. Но она што конечно се случува во драмата на Спиноза е неговото претсмртно прифаќање и помирување со телесноста олицетворена во женското тело. Појавата на Мајката во завршницата на драмата, сцената на нејзиниот интимен разговор со синот на подот од спалната соба при дополнителната појава на Клара Марија во креветот на Спиноза, заличува на сцена на семејна идила во заемната размена на интимноста. Она што ја помирува заедничката појава на Мајката и Клара Марија во спалната соба на Спиноза е репликата на Мајката, која во драмата ја изрекува последната вистина со која го поништува значењето на идентитетот и разликите. Воедно, таа прозвучува како утеша:

КЛАРА МАРИЈА: Да не ви пречам?

МАЈКАТА: Не, и онака не сме вечни.

ЈОАН: (ја подава главата од зад отворениот прозорец) А бескрајни?

МАЈКАТА: Ни тоа. Погледајте, погледајте како бледнееме.

Интеграцијата на ликот на Мајката во драмскиот свет го укинува нејзиното значење на апотропаион, оставен пред „портите“, кој ги спречува мртвите да ги повредуваат живите. (Римјаните ги држеле во претсобјето за да ги спречат да влезат во спалната соба). Во завршницата на драмата, таа го прикрилува „одметнатиот син“ пресретнувајќи го пред влезот на хтонскиот свет на преобразбите. Нејзината улога е речиси идентична со улогата на „калта создадена од трупот на мајката“ во која се затвора и се упокојува јунакот на Дервиши.

На двете драми, во нивниот интертекстуален и интеркултурен дијалог, што се однесува до прашањето за родот и архетипот, им е заедничко нагласувањето на архетипски значајниот аспект на од човечката мајка родената телесност и плотност. Во нивното споредбено проследување од овој аспект, битно е да се спомнат и нивните разлики, кои се инаку многубројни на другите планови на драмските структури. Во драмата на Смилевски првенствено е поставена темата на сексуалноста, односно изведен е дијалогот на светот на сексуалноста и филозофијата на Спиноза, кој се разрешува на почвата на архетипските слики. Во драмата на Дервиши, напротив, сексуалноста постојано е во сенката на архетипскиот лик на Мајката и нејзините многубројни митски појави. Вклучувањето на темата на хомосексуалноста во драмата на Смилевски, секако, отвора и други приклучоци и прашања во поглед на сексуалноста. Она што, меѓутоа, е пресудно како основа за споредба на двете дела од аспектот на родот и архетипот е „семејното сценарио“ на сексуалноста што тие го загатнуваат, коешто впрочем може да се исчита и во другите дела на овие автори, што секако, може да биде предмет на други проследувања.

Литература:

- Бодријар, Жан 2001. *О завођењу*. Подгорица: Октоих. (trans. from: Jean Baudrillard, *De la seduction*. 1979. Editions Galilée)
- Winnett, Susan 1990. *Commimg Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure*, „PMLA“ br. 3.
- Дервиши, Теки 2005. *Брегот на жалоста*. Скопје: Серембе. 1998. *Коските што доаѓаат доцна*.
- Карни, др. Аид Ел 2008. *Најсреќната жена на светот*, Скопје: Интер Рина.
- Иванов, В. В. Топоров, В. Н. 1983. К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа. *Балто-славянские исследования: 1982 г.* Москва.
- Neuman, Erich 1949. *Ursprungsgeschichte des bewusstseins*. Zürich: Roscher Verlag. Vorw. C. G. Jung. (engl. transl. 1954. *The Origin and history of consciousness*. Princeton.)
- Palja, Kamil 2002. *Seksualne perskone*. Beograd: Zepter Book World. (trans. from Cammille Paglia: *Sexual Personae*)
- Селем, Петар 2007, 167-186. „Кармен или Сфинга“ in: *Доба на режијата*. прир. Ј. Лужина, прев. Н. Аврамовска Скопје: Матица.
- 2007, 89-101. „Песок стебло“ in: *Доба на режијата*. прир. Ј. Лужина, прев. Н. Аврамовска Скопје: Матица.
- Смилевски, Гоце 2002. *Разговор со Спиноза (циркуска претстава во пет точки*. Скопје: Дијалог.
- Среде море бела ружа (народни песни на Албанците)*. 2001. Избор и превод: ЏабирАхмети. Препев: Весна Ацевска, Санде Стојчевски. Скопје: Детска Радост.
- Татаровска, Ленка 2006. *Метаморфозите во македонските народни умотворби*. Скопје: Менора.
- Ugrešić, Dubravka 2008. *Baba Jaga je snjela jaje*. Beograd: Geopoetika.
- Čausidis, Nikos 2008, 261-304. „Mitologisation of the Mauntain (A diachronical survey of macedonian and other examples from the Balkan region“ in: *Interpretations*, Volume No. 2, ed. Kata Kulafkova, Skopje: MANU.
- Yoyotte, Jean 1959 *Dictionnaire de la civilisatiot égyptienne*, Paris.
- Platon 1983. *Gozba*, Beograd: BIGZ.

GENDER AND ARCHETYPES IN THE PLAYS OF TEKI DERVISHI AND GOCE SMILEVSKI

Nataša Avramovska

Summary

The theatrical works by Teki Dervishi, *The Hill of Sorrow*, and by Goce Smilevski, *Conversation with Spinoza (a circus act in five parts)*, are bound by a common (almost identical) dramatic unfolding that maps out the circle of infinite oneness of the uroboric body: the great snake that swallows its own tail. It is the kind of dramatic interplay which maps out the circle of the unbreakable bond between the mother's womb and the bearings of her son's sensuality (as in: body, source of sinning). The lining of the circle marks the infinity of the sensuality's incarnations, its eroticism, its sex; it underlines their collectivity, a oneness with the all-encompassing and all-bearing body of the mother, which in turn, appears as an **apotropaioi** (in its magic, protective function) character positioned at the gates of the dramatic world: at its entrance and at its exit. Namely, at the entrance/exit of being itself: in the interim process between life and death.

What these two plays bear in common, as a result of their intertextual and intercultural dialoguing when dealing with the question of gender and archetypes, is the conjoined reinforcement of the archetypal meaning of man's mother born out of corporeality and sensuality. In Smilevski's play, what takes center stage is the theme of sexuality, that is the dialogue carried out betwixt the world of sexuality and Spinoza's philosophy, which is resolved at the level of archetypal imagery. In Dervishi's play, on the other hand, sexuality is always twice-removed from the archetypal character of the Mother, and her many mythic incarnations. What is nonetheless key for the platform of comparing these two pieces based on the commonality of gender and archetypes could be found in 'the familial scenario' of sexuality that the two respectively voice.

АКТИВНИОТ ЧИТАТЕЛ ПОМЕЃУ НАИВНОСТА И ПЕРФЕКЦИОНИЗМОТ

д-р Соња Стојменска-Елзесер

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
Институт за македонска литература

клучни зборови: активен читател, интертекстуалност, книжевна компетенција
key words: active reader, intertextuality, literary competence

Појдовна точка на нашава размисла е теоретизацијата на литературата како дијалоска средба помеѓу активни чинители, поточно како еден интерактивен, интересубјективен процес. Оваа теоретизација е карактеристична за дијалогизмот на Михаил Михајлович Бахтин, за Гадамеровата херменевтика, за теоријата на рецепција на Ханс Роберт Јаус, за концептот на „отворено дело“ на Умберто Еко, за теоријата на играта помеѓу авторот, текстот и читателот кај германскиот феноменолог Волфганг Изер, за „задоволството на текстот“ на Ролан Барт, за критиката на читателовиот одговор („reader-response criticism“), за генеративната теорија на читањето на Џонатан Калер и за многу други помалку или повеќе влијателни теориски концепции од втората половина и крајот на дваесеттиот век.

Уште Ханс Георг Гадамер, во определбите на интерпретацијата како една трепетлива игра на разбирањето, го употребува поимот „хоризонт“, кој подоцна кај теоретичарите на рецепцијата ќе се обликува како една од нивните најзначајни категории, и тоа како „хоризонт на очекување“. Со овој термин вниманието на книжевната теорија особено се сврте врз улогата на читателот, „активниот читател“, кој се согледува како конститутивен елемент на постоењето на книжевниот текст. Волфганг Изер, пак, во книжевната наука го воведува поимот „имплицитен читател“ (Волфганг Изер, 1989), преку кој се оформува свеста за тоа дека секој текст е напишан со некоја претпоставка за некаков читател, дека самата негова структура содржи претпоставка за некаков можен реципиент. Заслугата на Изер во наратолошките теоретизации се огледа особено во дистинкцијата што тој ја прави помеѓу адресат, имплицитен читател и реален читател. Исто така, на Изер му го должиме и нагласувањето на поимот „празно место“. Тоа е онаа точка во книжевното дело што повикува на домислување и доработка од страна на реалниот читател, во која доаѓа до израз неговата активност.

Многу блиску до овие размисли стои и концептот на отворено дело на Умберто Еко (Умберто Еко, 1965) и неговиот поим „модел-читател“, кој се надоврзува на сфаќањата на Изер за имплицитниот читател. Преку варијациите на „моделот-читател“, Еко изведува дистинкција помеѓу сериозната и популарната литература. Занимавајќи се мошне детално со популарната книжевност, тој вели дека неа ја карактеризира модел на статичен, пасивен читател, а наспроти неа, сериозната литература се одликува со тоа што моделот на читател што таа го очекува е активен.

Сите овие размисли ја докажуваат тезата дека, за разлика од поранешните промислувања на литературата, кои акцентот го ставале врз авторот (романтичарска, позитивистичка концепција) или врз самиот текст (формализам, структурализам, па и постструктурализам), во современите толкувања на литературниот феномен акцентот е ставен врз чинителот читател (Умберто Еко, 1965). Веќе е неоспорно сознанието дека читателот не само што ја восприема, туку паралелно со самиот автор и ја креира литературата. Во тој контекст, авторот е во позиција да го поттикнува, да го провоцира, да го „изигрува“ читателот на различни начини, за тој со својата активна позиција да го овозможи постоењето, остварувањето на книжевниот уметнички текст. Дали и како конкретниот текст ќе егзистира, зависи од неговиот реален поединечен читател.

Постојат обиди во книжевната теорија да се издиференцира и „поетика на читањето“ како посебна дисциплина, но таа веќе навлегува во домените и на другите хуманистички науки, како на пример, на социологијата, психологијата, културологијата. Неоспорен е фактот дека феноменот „читање“ е многу изместен од она клише што важело за некои поранешни епохи. Во современиот миг читањето е една модифицирана, мутирана активност, која според својата реткост дури станува и скапоценост. Естетското уживање е толку потиснато од агресивната информација, така што во времето во кое најмногу се објавуваат книги, читањето е една од најзагрозените активности на човекот. Или изостанува, или е изманипулирано под напливот на кичот.

Какви предизвици се поставуваат на патот на еден читател при средбата со книжевното дело во дваесет и првиот век? По Борхес неодминлива е свеста за нагласената „интертекстуалност“ на литературата остварена во форма на цитат, реминисценција, алузија, превод, квалитетна измена, скратување или продолжување, клише, пастиш, пародија. Сите овие појави при средбата со читателот создаваат мултиплицирана вибрација на препознавање, одгатнување, толкување, споредување и контекстуализација.

Интертекстуалноста претставува софистициран предизвик за читателот во однос на неговата подготвеност да комуницира со литературното дело. Имено, многу книжевни дела се изградени така што нивната енигматичност се потпира врз некои книжевни и уметнички факти, без чие познавање читателот не може да влезе во светот на делото и не може да го прими како такво. Интертекстуалноста претпоставува едуциран читател, и тоа не само од областа на литературата, туку и од другите уметности и науки, како и познавање на извесни субкултурни појави. Читателот на современата литература мора да биде „подготвен играч“ доколку сака да биде вплетен во играта на книжевниот текст.

Високите барања што се поставени пред читателот стануваат важни, а понекогаш и пресудни за неговата успешност во „навлегувањето“ во текстот.

Во тој дух се размислувањата на Џонатан Калер, во својата позната студија *Структуралистичка поетика*, напишана во средината на седумдесеттите години. Во неа Калер го разработува и проблемот на „книжевна компетенција“, синтагма под која ја подразбира подготвеноста на реципиентот да навлезе во интертекстуалната игра на текстот. Компетентноста, како прелиминарна состојба на усвоени предзнаења за општење со книжевниот текст, само ја потврдува важноста на читателот, како специфичен коавторски конституент на книжевното дело.

Но, исто така, за текстовните интеррелации може да се мисли и како за еден вид игра водена од случајности, затоа што читателот може, но и не мора да ги препознава понудените интертекстови. Тоа ја поттикнува и размислата за приемот на делата во различни културни милјеа, можноста еден читател од една национална култура без проблеми да кореспондира со дела од друга култура, која во себе содржи сигнали што се локално препознатливи. Во таа смисла, останува отворено прашање дали за успешноста на восприемањето на едно книжевно дело пресудна улога има препознавањето на интертекстот, или тоа е само можност за еден степен поквалитетна и побогата рецепција на книжевниот текст.

Да го фокусираме нашето внимание барем врз два примера што ги илустрираат претходните теоретизации: македонскиот роман *Разговор со Спиноза* од Гоце Смилевски (2002) и чешкиот роман *Сенката на катедралата: божествена кримикомедија* од Милош Урбан (2003).

Гоце Смилевски го остварува својот роман преку прозното поигрување, кое опфаќа најмалку три нивоа интертекстуалност: со биографијата и погледите на филозофот, со делата напишани за него од други автори, како и со суптилните естетски пораки на фламанското сликарство. При работата врз својот роман Смилевски ги користел постојните биографии на Спиноза, како и интерпретациите на Спиноза од страна на Жил Делез. Тој забележува: „Имав чувство дека книгата ја пишуваат три раце – две десни (на Спиноза и мојата) и едната лева (Делез, велат, бил леворак)“ (Гоце Смилевски, 2002:227). Оживувањето на холандскиот амбиент во описите на романот евидентно му ја должи својата живописност на фламанското сликарство. Посебно место во романот, а и на самите корици на неговото прво издание, има и Рембрантовата слика „Часот по анатомија на професорот Тулп“, која во приказната влегува така што Смилевски наметнува податок дека во моментот кога Спиноза е зачат во преграката на своите родители на нивниот семеен ледикант, во истата улица, во една друга куќа, Рембрант стои пред штафелајот и ја скицира својата знаменита слика. Преку типичен екфразис Смилевски го потенцира детаљот на капката крв, во која го концентрира целосното читателско внимание, за да го потсети на основната проблематика на телото и телесноста во самата филозофија на Спиноза, но и во романот што е нејзина книжевна реинтерпретација. Директниот однос со читателот во овој роман е мошне интересно потенциран – во самиот почеток стои забелешка: „Нишките на овој роман се исткаени од разговорот меѓу Тебе и Спиноза. Затоа секаде каде што има празно место во говорот на Спиноза, изговори го своето име и впиши го во празнината“ (Гоце Смилевски, 2002: 8). На тој начин авторовиот глас (како да) се повлекува од наратијата и остава да се обликува приказна преку перспективите на ликовите и на самиот читател. Во говорот на Спиноза се оставени празни линии на кои се очекува да се вметне името на реалниот, кон-

кретниот читател, кој во мигот на „оживувањето“ на текстот и самиот станува дел од приказната. Тој гест покажува желба да се оствари непосреден, што е можно поблизок контакт со читателот, кој ќе ја доживее приказната на класичен (или подобро речено: романтично-емотивен) начин, без од постмодернизмот форсираната дистанца. Впрочем, и самиот Смилевски пишува: „во делото нема иронија, дистанца и цинизам, три главни точки проповедани од толкувачите на постмодерната, на која ова дело, секако не и припаѓа.“ (Гоце Смилевски, 2002:225)

Романот на Милош Урбан, пак, е варијација на крими-роман, кој се вклопува во традицијата на црниот роман и кој поетиката на готиката ја толкува и ја пресоздава експлицитно преку целата своја атмосфера. Местото на збиднувањето – прашкиот замок Храдчани и неговата централна и раскошна катедрала „Свети Вит“ ја засилуваат мрачната приказна за неколкуте неразјаснети убиства што се случуваат токму на таа локација. Може дури да се рече дека централен лик или фигура на романот е самата катедрала со сите нејзини детали и општествено-историски значења. Романот претставува чешка варијација на поетичките заложби на Умберто Еко (од *Името на розата*, на пример) и во извесна смисла школски ги следи основните начела на постмодерната поетика. Со голема доза црн хумор, со наизменично менување на перспективите, со алузии на алхемијата, на мистицизмот на Фулканели, на *Божествената комедија* од Данте Алигиери и на префинетото сликарство на прерафаелитите, и со минуциозното претставување на историјата на градбата, на ентериерот и екстериерот на прашката катедрала, романот провоцира љубопитство кај читателот и од него очекува повеќеслојна активност. Препознавањето на интертекстуалните релации се поклопува во начинот на читателско вживување што е карактеристично за крими-литературата, кога во механизмот на барањето на виновникот читателот е директно повикан искрено и непосредно да се впушти во текот на приказната.

Она што ги поврзува двата наслова за кои зборуваме во оваа пригода е потенцираната ерудитност и повеќеслојна кодираност, која во контактот со читателот создава еден специфичен квалитет на книжевното четиво. Ако во ерата на психолошкиот романот читателот ги откриваше најмногу менталните валери, ако во реалистичките романи ги разгатнуваше општествено-социјалните релации, ако во фантастиката ги преиспитуваше потенцијалите на имажинацијата, ако во постмодерните прози во фрагментарниот свет ја толкуваше традицијата на еден дистанциран, критично-сатиричен и циничен начин, тогаш во овие романи одушевениот и ненаситен заграб во културната традиција се поклопува со искреното читателско љубопитство. Останува отворено прашањето дали читателите на овие романи морале претходно да ја имаат усвоено етиката на Спиноза, дали ја познаваат неговата биографија или дали се упатени во мистериозните списи на Фулканели, дали ги виделе сликите на Рембрант или на Данте Габриел Росети, дали го прочитале Данте или дали некогаш ја посетиле катедралата „Свети Вит“? Или, пак, сето тоа ќе го сторат откако ќе ги прочитаат овие романи? Та дури и воопшто да не сторат ништо од тоа, со читањето на овие два романа тие добиваат две приказни што сепак се сведуваат на трите круцијални книжевни мотиви: љубов, смрт и убавина. Романите *Разговор со Спиноза* од Гоце Смилевски и *Сенката на катедралата: божествена кримикомедија* од Милош Урбан се експлицитни примери на архивирање и актуализирање на културната меморија во книжевна форма

што во средбата со читателот го носат потенцијалот да бидат прочитани на најразлични нивоа помеѓу наивноста и перфекционизмот. Одлуката за тоа како ќе бидат прочитани, останува на самиот читател.

Литература

- EKO, Umberto (1965), *Otvoreno djelo*, Sarajevo: Veselin Masleša
GADAMER, Hans Georg (1978) *Istina i metoda; osnovi filozofske hermeneutike*, Sarajevo: Veselin Masleša
ISER, Wolfgang (1994), „Igra teksta“ in *Republika 7-8/1994*, Zagreb, str.87-97
ISER, Wolfgang (1989), „Implicitni čitatelj“ vo *Uvod u naratologiju*, Osijek: Revija
JAUS, Hans Robert (1978) *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit
KALER, Ronatan (1991) *Strukturalistička poetika*, Beograd: SKZ
СМИЛЕВСКИ, Гоце (2002), *Разговор со Спиноза*, Скопје: Дијалог
URBAN, Miloš (2003), *Stín katedrály. Božská krimikomedie*. Praha: Argo

THE ACTIVE READER BETWEEN THE SIMPLICITY AND THE PERFECTION

Sonja Stojmenska-Elzeser

Summary

In this paper the emphasis is put on the role of the reader in the existence of the literature phenomena. Some influential theoretical concepts are quoted to show how the importance of the reader as a subject in the process of reading is crucial in the „fate“ of one literary work. As examples are analyzed two contemporary novels, very popular in Macedonian and Czech literatures. These are *The Dialogue with Spinoza* by Goce Smilevski (2002) and *Shadow of the Cathedral* by Milosh Urban (2003). The two novels are written and published in the new millennia and they approve the expectation of an active reader's position and his/her wider cultural and literary competence.

ИСТОРИЈА VS MEMОРИЈА:

деконструирана документарност или плурализирана вистина

д-р Ангелина Бановиќ-Марковска

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

клучни зборови: документарност, Киш, Павиќ, Јаневски, Андоновски
key words: documentation, Kiš, Pavić, Janevski, Andonovski

Постои една дисциплина што во научните кругови денес е позната под името *нов историзам* или *културен материјализам*. Станува збор за културолошка критика што подразбира *критичко толкување* и *деконструирање* на документите и на настаните од историјата. Се разбира, во рамките на литературата, која често ја цитира познатата реченица на Дерида дека „не постои ништо надвор од текстот“. Таа ја илустрира новоисториската практика што укажува на отсуството на референтот. Верувам дека мојов есеј нема да создаде дилема дека заговарам некаков радикален *текстуален формализам*, кој би го маргинализирал постоењето на светот – макар што, во него, поимите слобода, демократија, вистина, правда, одамна го имаат загубено својот сјај – туку дека ќе успее да покаже дека секоја контрола врз тие поими открива некаква политичка моќ. Иако сум свесна дека релативизирањето на нивните означени не значи укинување на моќта, сакам да верувам дека моето деконструктивистичко „читање“ на историјата и на меморијата може да биде од полза на она што се гради денес, како *европска културна политика*.

Ќе почнам затоа со писмото на еден јужнословенски автор што остави длабоки траги во европскиот литературен контекст. Данило Киш и неговите раскази во *Гробница за Борис Давидович* и *Енциклопедија на мртвите*, откриваат една апокрифна содржина, а таа пак, прашањето за имагинацијата и за веродостојноста, за она *verisimilitudo* што значи „да се биде сличен на вистината“. Но она што се нарекува литературна фикција не подразбира ниту *фабулација* (верна копија на стварноста), ниту *афабулација* (отсуство на раскажување). „Сето она што се опишува денес, открива можност за *преиспишување на историјата*. Тоа е очигледно во литературата на една нова генерација, која текстот го конструира: и како *сцена* (*théâtre*) и како *четиво* (*lecture*)“, вели Јулија Крстева во својата култна книга *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse* (Kristeva; 1969: 108-109). Таквиот текст ја покажува, всушност, и етичката одговорност на писателот како *раскажувач на фикции*. Во примерот со писателот Данило Киш таа етика создаде фама од која произлезе една скандалозна книжевна афера. Имено, по објавувањето на книгата *Гробница*

за *Борис Давидович*, во 1976 година, во поранешна Југославија се крена голема прашина, која прерасна во проакадемски водена полемика, која ја промовираше приказната за идејните скршувања на талентираниот писател, за заговорот на некакво „еврејско лоби“ на кое Киш му бил, наводно, прва испостава. Во основа, тоа беше само една грда, сутеренска приказна, обична политички мотивирана хајка. Кишовата *Гробница* се појави во годините кога идеолошката илузија за среќната перспектива на социјалистичките општества се креваше како магла. Стереотипите за „човечкото лице на социјализмот“, како и флоскулите за неограничената слобода на уметниците, беа под лупата на сомневањата. Но книгата не проповедаше реалистички метод. Напротив, таа ја комбинираше документарноста со фикционалноста алудирајќи на *самракот на социјализмот*. Имено, врз основа на вистински биографии и настани од периодот на советскиот режим, *Гробница за Борис Давидович* покажа дека она што било изградено врз човечки жртви и страдања, мора да заврши трагично. Затоа расказите од оваа книга беа доживувани како *морален жиг во естетско руво*, жиг што го отвора прашањето за сите облици на терор во *Историјата* и во *Меморијата* осудувајќи ги злосторствата направени заради некаковси „историски напредок“.

Во својот одговор кон нападите на оваа книга, Киш се повикува на *документарноста* и на *ерудицијата* како најважни поетички принципи кај Борхес, нарекувајќи го мајстор на *трикувањето со документот*, но за разлика од поигрувањето со документарноста што кај Борхес има метафизичка, Кишовото има *историска* димензија. Затоа, кога ја читате *Гробница за Борис Давидович*, ве понесува впечатокот дека Киш ја напуштил индивидуалната перспектива на својот израз, дека застанал на историска сцена во која доминираат принципите на епската објективност. Но неговата книга открива и една специфична документарност – *апокрифна*. Градена како „циклична новела“, со доминантна тема за смртта и за бездушноста на злото, *апокрифната логика* на оваа книга произведува специфична раскажувачка постапка *детерминирана од историски факти* и структурирана како мозаичен наративен ХроноТоп. Во него Данило Киш ја брани моралната положба на писателот и неговото право да ги коментира, јавно, најтабуизираниите прашања во југословенската социјалистичка заедница – *национализмот* и *сталинизмот*. А бидејќи сиот тој комплекс од прашања и одговори е сврзан со *памететењето* и со *забравот*, неговите раскази се движат по рабовите на *фикционалната стварност*.

Но како Киш се однесува кон документите што ја создаваат Историјата или се нејзин дел? Иако фабулата на својата книга раскази ја гради врз автентични архивски документи, тој всушност ја изобличува до непрепознавање менувајќи го нејзиниот контекст, па се добива впечаток дека приказните за сталинистичкиот тоталитарен режим реферираат всушност на југословенските концентрациони логори настанати по 1948, како одговор на резолуцијата на Информбирото. Тоа создава атмосфера на *дијалог* меѓу имагинарното рамниште на фикцијата и објективниот карактер на историската граѓа, покажувајќи неверојатна сличност меѓу литературното и историското прикажување на стварноста. Затоа расказите во книгата *Гробница за Борис Давидович* (па и оние во *Енциклопедија на мртвите*) треба да се читаат со *свест* за *недоверба* кон институциите, документите и архивите. Таа недоверба сугерира да се стават под лупата на сомневањата, да се детронизира нивниот авторитет и да се разниша нивниот легитимитет.

За писателот Милорад Павиќ е карактеристична една друга (но не помалку мокна!) наративна стратегија, која, исто така, ја доведува во прашање научната објективност. И таа открива употреба на *квазинаучна апаратура, полемичност во исказите*, еден своевиден *илузионизам*, кој наместо „илузија на веродостојноста“, создава „веродостојна илузија на стварноста“. Овој Павиќев арс-комбинаторички лудизам покажува дека *вистината* е, всушност, *трик* оти сите патишта водат кон различни, а не кон исти насоки. Неговата намера во романот *Хазарски речник* не била да создаде „голема приказна“, ами да изгради голема *мозаичка слика*, преку поврзување на мали наративи во голема постмодерна структура.

Јавувајќи се во улога на приредувач, тој ги уверува читателите дека не можел да ги сочува редоследот и абецедникот од изворниот текст, оти Даубманусовиот речник користел три јазика и три писма – грчки, еврејски и арапски – па зборовите во нив биле поинаку напишани, а *само оној што умеел по вистинскиот ред(ослед) да ги прочита деловите од таа книга, можел одново да го создаде светот*. Составен, значи, од три книги: Црвена, Зелена и Жолта, романот *Хазарски речник* е необична конструкција, лишена од центар и од објективна вистина. Поседува различни извори на документарна и апокрифна граѓа, многу реални историски личности и безброј фиктивни ликови. Тие го формираат архитектотот, кој потврдува дека *историјата не е една и единствена и дека знае за бесконечен број варијации*. И секоја за себе формира по една нова вистина. И секоја е *симулакрум* на претходната, во бескрајната верига симулакруми. Како романов за Хазарите да е илустрација на големата и вечна тема за палимпсестите, оти под секој негов слој откриваме друг, под секој документ – уште еден, постар од претходниот. Затоа и велам дека мноштвото значења на оваа книга може да се најдат во преработките – во *реконструкциите* на литературните предлошки за хазарското прашање. А тоа не значи друго, туку „трагање по пепелта на папирусите“ – *алузија на залудноста на потрагата по вистината*. Оттаму, наспроти миметичните принципи на логоцентризмот, есенцијализмот и рационализмот својствени за 20 век, Павиќ ја развива идејата за *различни гледни точки што допуштаат спротивни идеологии и вистини*. Тие продуцираат еден омнитемпорален хронот во кој, преку тројната фокализација и наративите за исчезнатиот народ, е претставен *шизофрениот карактер на Историјата*. Имено, Жолтата книга од Речникот користи исклучиво еврејски извори, како што Црвената користи христијански, а Зелената исламски. Парадоксалниот карактер на вистините во сите три книги е очигледен доказ дека за *ниту едно* (или, речиси за *ниту едно*) *прашање во историјата не постои консензус* во класичната смисла на зборот, бидејќи нејзиниот интегрален, јасен и објективен карактер е само мит – залуден сон на човештвото, талкање по замрсените лавиринти на Историјата, во кои претпоставеното значење е постојано одложено, поместено, затскриено, што ќе рече дека таа, Историјата, не е во врска само со *Меморијата*, туку и со *конституирањето на Идентитетот*.

Има еден момент од „Црвената книга“ на *Хазарски речник* во кој е раскажана сторијата за „Големиот пергамент“, поточно приказната за емисарот на чија кожа биле истетовирани историјата и топографијата на хазарскиот народ. „Почетокот на пергаментот бил загубен затоа што на емисарот, поради некое казнување, му бил оштетен дел од телото... За тоа говори и еден извор, дека хазарскиот пратеник го завршил својот живот на дворот на некој калиф...

а неговата кожа била одрана, иштавена и вкоричена како голем атлас... Според други извори, емисарот морал понекогаш да се враќа во хазарската прес-толнина заради корекции на историските и другите податоци што ги носел на себе... Живеел како жива енциклопедија... а умрел затоа што кожата почнала ужасно да го чеша. Јадежот бил неподнослив и тој починал среќен што најпосле можел да биде чист од историјата“ (Pavić; 1991: 68-72).

Хазарски речник е уверлива метафора за судбината на балканските идентитети, истетовирани со историјата, традицијата и културата на своите народи. Небаре живи палимпсести на нив се изгравирани верзиите што ги диктираат различни центри на моќ. Но втиснати на нивните тела, трагите од *колективната историја* не ретко се разликуваат од трагите на нивната *субјективна меморија*. Затоа, се согласиме ли дека трагата е документ, а документот историја, тогаш историјата ќе биде расказ – „човечки производ зависен од одредена општествено-идеолошка ситуација“, вели Златко Крамариќ (Kramarić; 2009: 102-103). Од тие причини, она што се случува денес со уметноста не може да се нарече поинаку освен *рефигурација*, а тоа е стратегија што нè води *кон историјата, кон митологијата и кон традицијата*. Затоа и можеме да прифатиме дека пишувањето е, всушност, *наративизирање на минатото*, едно концептуално средување на настаните со помош на јазикот, наизменично впишување на историските, културните и на литературните кодови и цитати.

Во својата книга *Идентитет, текст, нација*, хрватскиот теоретичар и македонист Златко Крамариќ размислува за поврзаноста на народот со историјата и со родниот крај, врска што развива свест за потребата од *историско мислење*, такво што „ослободува од тоталитарноста на сите идеологии“. Имајќи го предвид писмото на македонскиот писател Славко Јаневски, Крамариќ вели дека тој сака на народот да гледа како на *Zeit-Raum-Spiel*, поточно, како *простор на нашето време, како простор на неговата и на судбината на неговиот народ*, „простор во кој ќе може да си биде смртно и со болка обдарено битие. Оти, според М. Хајдегер, сето битно и големо настанало од тоа што човек си има роден крај, што си има татковина, што е вкоренет во некое предание“ (Kramarić; 2009: 107).

За македонскиот писател Славко Јаневски таков еден *Zeit-Raum-Spiel* е митскиот простор Кукулино, фиктивен хронотоп сместен на падините на Скопска Црна Гора – планина со реална географска одредница. Небаре *axis mundi*, тој е згусната метафора за балканската и за македонската историска судбина опишана во трилогијата *Миракули на грозомората*¹ (1987), во која Јаневски не користи линеарна нарација и не застапува едно егзистенцијално искуство. Во својот романиерски триптихон (кој е дел од октологијата *Кукулино*), тој конфронтира различни судбини (дивергентни погледи на светот), во кои го испишува македонскиот хаос-космос. Настаните во тој кукулински свет се историски прилично издржани: ширењето на чумата во Европа, предизвикана од наездата на стаорци во почетокот од 14 век, распаѓањето на Византија, заземањето на Скопје (1392 год.) и навлегувањето на Турците на Балканот..., сето тоа е историски засведочено, но фиктивниот свет опишан во тие рамки е речиси сосема фантазмагоричен. Трите дела се раскажани од раз-

¹ Во трилогијата на Славко Јаневски влегуваат романите: *Легионите на Свети Адофонис*, *Кучешко распятие* и *Чекајќи чума*.

лични наратори (Борчило, Тимотеј и Евтимие Книжник), што потврдува дека Јаневски никаде не се открива себеси како „оригинален“ творец на *Миракулите*, туку како *приредувач* на *туѓи записи*, стари ракописи и преданија, како *толкувач* (или „реставратор“) на подзаборавените митски, историски и културни слоеви во нив. А тоа е начинот на кој Јаневски го разнишува она што литературната теорија го именува како *миметички пишан стандард*, поттикнувајќи го, истовремено, и нашето читателско верување дека фабулата во оваа романескна трилогија не е само „гола конструкција“, туку се потпира врз факти и документи (па макар биле тие истругани и повторно испишани пергаменти) од кои, впрочем, е создадена Историјата. Затоа во трилогијата *Миракули на грозомората* Славко Јаневски користи еден специфичен (старомакедонски архаичен) говор, полн со црковни идиомы и дијалектни завршетоци од онаа, паганската, или, ако сакате, ранохристијанска епоха, создавана врз апокрифните темели на нашите стари и повеќеслојни преданија.

Кога го читате писмото на Славко Јаневски, вие не сте сигурни дали во еден миг ќе ве пресретне митот или ќе ве зграпчи историјата, но општ впечаток е дека мешањето на паганските и на христијанските елементи (на рационалното и на имагинарното рамниште во овој триптихон) го дисеминирало говорот на македонскиот писател решен да ја води својата нарација врз една *полицентрична структура*. Таа допушта врска меѓу разновидни ликови, настани и јазици, меѓу она што се нарекува *легендарен* и *историски слој*, откривајќи го незавршениот *дијалог* во романот, меѓу различни текстови и различни епохи, во кое препознатливо станува прашањето за *алтеритетот*. Имам, значи, ситуација на преземен дискурс – ситуација во која еден од составувачите (инаку фиктивен лик) се повикува на други составувачи (исто така фиктивни ликови) потврдувајќи го впечатокот дека трилогијата *Миракули на грозомората* може да се чита и како „умножена текстуалност“², како еден безмалку „пагански“ текст што ја потврдува Лиотаровата теза дека „литературата е направена од зборовите на нашите татковци“, од зборовите на нашите предци.

Уште еден од нашите писатели си поигрува со фикцијата, со историјата и со меморијата, но на еден поинаков начин. Книгата *Фрески и зротески (или раскази за отсуството)* на Венко Андоновски содржи тринаесет „раскази-фрески“ и исто толку реставрации на „оштетените бели петна“ што самиот ги создал во текстот како атопични??? места на кои свесно го прекинал раскажувањето за да продолжи со нивно толкување и расветлување во вториот дел од книгата. И овој автор се претставува себеси како приредувач. Упатството за читање на фреските што го дава во почетокот од споменатата книга раскази, несомнено потсетува на Милорад Павиќ, а делот со реставрациите на Данило Киш. Еве што ни открива воведниот текст наречен „Упатство за исчитување на фреските и за реставрација на оштетените места“: „И овие фрески, како и сите други, говорат за *отсуството*, за она што не постои, иако некогаш можеби постоело. Тие емитуваат пораки низ вековите, пораки што ова време не сака да ги разбере. Очигледно, премногу сме преокупирани со чувањето на троновите и расчистувањето на депонијата на векот. Како и да е, неколку

² Како „приредувач“ на трилогијата, писателот Славко Јаневски укажува дека записите на Борчило, Тимотеј и оние на Евтимие Книжник минале низ рацете на извесен Кузман З. (1963), инаку лик од неговиот роман *Стебла* (авторска преработка на првиот македонски роман, *Село зад седумте јасени*).

од овие фрески се сериозно оштетени. На места постојат замрачувања на нивната сликовитост, темни места, покриени од тешките *наслојки на забора-вот*. Тие прекини, тие пукнатини во текстот на фреските се вистинско богатство за сите оние што ги гледаат, затоа што го отвораат текстот на парти-турата за нови настани, за *учество на фантазијата на исчитувачот*... Приредувачот мора да го искаже своето верување дека, можеби, тие прекини ги создале самите фрескосликари, со предумисла. Тие, бездруго, биле свесни дека оние што доаѓаат по нив ќе сакаат да учествуваат со свој дел во пораката што ја емитуваат светите слики. Тие знаеле дека отсуството е мајка на фантазијата, *дека не треба да се затвори шансата за комуникација меѓу коленијата*“ (Андоновски; 1993: 7-8; курзивот е мој).

Книгата е напишана така што упатува на себеси како артефакт. Потсетува на палимпсест, под чии слоеви треба да се бара некоја историска или литературна предлошка. На пример, воведните стихови во расказот-фреска „Сенките на Исијан“ се алузија на песната на Блаже Конески, „Ангелот на Света Софија“, во која се вели: *Ти кој што толку време мина / под малтерот на сидот мрачен, / пак слободен си в простор зрачен*, додека расказот на Андоновски започнува вака: *О, вие што гледате на овој мој гроб мрачниј, / молим прочитете натписот што е на мермер зрачниј* (Андоновски; 1993: 27). Оваа стратегија го открива односот на писателот кон традицијата, кој во обидот на нејзино пренесување/пресликување/цитирање или алудирање, свесно ја воведува *разликата* (она *différance* на Жак Дерида). Имено, цитатот не секогаш може да биде верен одраз на оригиналот, оти му недостига контекстот, како што и пресликувањето не е пресликување на истото, ами умножување на *различното*. Така расказите од книгата *Фрески и гротески* на Венко Андоновски креираат една специфична *семиосфера*, во која текстот и реставрацијата, центарот и периферијата, лесно можат да си ги заменат местата, па читањето да започне одопаку. Со самиот факт што имаат функција на метаописи, неговите реставрации се сериозни претенденти за центарот на оваа книга. Затоа и немаме чувство дека се работи за хиерархиски подредени писма, туку за конкурентни семиотички системи во кои смислата тече не само по хоризонталните слоеви на расказите, туку продира и по вертикалното рамниште од текстот создавајќи специфичен дијалог со одронатиот фрагмент – со *отсуството* во кое авторот ја скрил семантиката на своите искази. И токму тука, во одлуката на писателот да си поигра со целината на својата книга раскази, ја препознаваме недофатноста на смислата, затоа што одронатиот фрагмент може да изнедри бесконечен број веројатни значења. А тоа е така зашто најтешко се говори за *отсуството*, кое ја исцртало *лузната* врз лицето на фреската обележувајќи ја *потрагата по празното место* како потрага по тајната на неговите знаци. Се прашувам затоа, што е центар, а што периферија во овие раскази на Венко Андоновски? Што е оригинал, а што негов одраз? И дали воопшто оригиналот може да биде целосен без својата сенка, без *допишаното*, кое небаре пастиж или калемче ја регенерира, ја продлабочува или ја *обезвреднува смислата* на „главниот“ текст?

Секој текст, на извесен начин, е криптограм. Тој, истовремено, открива и прикрива нешто, си поигрува со *знаењето* и со *незнаењето*, со *именувањето* и со *премолчувањето*, од кое започнуваат сите наши приказни и кое го подразбира не само говорот на Другиот, туку и *отпорот на молкот*, кој имплицира празно место, некаков *хиатус* во кој пропаѓа смислата на текстот. И

бидејќи во секој знак, уште при чинот на неговото создавање, е врежано отсуството на значењето, станува јасно зошто во основата на човечката комуникација се наоѓа *недоразбирањето*. Од него започнува сè: и разбирањето и неразбирањето меѓу народите. Тие ја пишуваат светската Историја провоцирајќи ја сопствената Меморија.

Литература

1. Андоновски, Венко. *Фрески и гротески (раскази за отсуството)*. Скопје, Македонска книга, 1993.
2. Бановиќ-Марковска, Ангелина. *Хипертекстуални дијалози: интертекстуалноста и јужнословенскиот литературен 20 век*. Скопје, Магор, 2004.
3. Бојациевска, Маја. *Мит. Книжевност. Идентитет*. Скопје, Сигмапрес, 2002.
4. Дамјанов, Сава. „Српската постмодерна проза на крајот на 20 век“. *Спектар*, бр. 41-42, 2003.
5. Јаневски, Славко. *Миракули на грозомората*. Скопје, Македонска книга, 1987.
6. Киш, Данило. *Гробница за Бориса Давидовича*. Београд, Књига-комерц, 1998.
1. Aćin, Jovica. *Poetika krivotvorenja: u traganju za obmanama*. Novi Sad, Svetovi, 1991.
2. Genette, Gérard. *Fikcija i dikcija*. Zagreb, Ceres, 2002.
3. Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad, Svetovi, 1996.
4. Jenkins, Kaith. *Promišljanje historije*. Zagreb, Srednja Europa, 2008.
5. Kembel, Džeremi. *Lažljivčeva priča: istorija neistine*. Beograd, Biblioteka XX vek, 2005.
6. Kiš, Danilo. *Čas anatomije*. Beograd, Nolit, 1978.
7. Kramarić, Zlatko. *Identitet, tekst, nacija (interpretacije crnila makedonske povijesti)*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2009.
8. Pavić, Milorad. *Hazarski rečnik: roman leksikon u 100 000 reči*. Beograd, Prosveta, 1991.
9. Zlatar, Andrea. *Istinито, lažno, izmišljeno: ogledi o fikcionalnosti*. Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo, 1989.

HISTORY VS MEMORY

Angelina Banovik-Markovska

Summary

Deconstructive approach to history and memory in this essay reveals the dialog relation between the objective character of historic materials and imaginary character of fictional discourse in the works of four south-slavonian writers: Danilo Kiš, Milorad Pavić, Slavko Janevski and Venko Andonovski. When admitting the similarities between the historic and literary description of reality, or more precisely, between the memory and identity, author of this essay understood very clearly that writing is actually narration of the past, conceptual editing of the events through the language, interchangeable recording of historic, cultural and literature codes and citations, that the text is, in a way, cryptogram which at the same time reveals and hides something, it plays with the potential meanings, with nominations and reservations. And this does not only imply talks of the Others, but also reaction of the silence. This is actually, where everything begins: understanding and lack of understanding between the nations and cultures that provoke own Memory, thus writing the world History.

Н. В. ГОГОЉ И МАКЕДОНСКИОТ ФАНТАСТИЧЕН РАСКАЗ

д-р Лидија Капушевска Дракулевска

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

клучни зборови: Гогољ, расказ фантастичен расказ
key words: Gogol, short story, fantastic short story

Наместо вовед

Две илјади и деветтата година помина во знакот на 200-годишнината од раѓањето на Николај Васиљевич Гогољ - раскажувач, романиер и драмски автор, вистински мајстор на гротеската, чијашто актуелност трае сè до денес.

Постои една интересна коинциденција: имено, истата 1809 година кога е роден Гогољ, ќе биде објавен првиот фантастичен расказ во европски рамки - „Благородникот Глук“ од германскиот романтичар Ернст Теодор Амадеус Хофман. Се разбира, книжевниот сензибилитет за фантастика (како дел од областа на имагинарното) се јавува многу порано од романтичарската епоха - веќе со имагинацијата на митот или „почетокот на сите почетоци“ - но „никната од длабочините на митската свест, фантастиката не секогаш се одделувала како посебен вид уметност“ (Mišić, 1968, V). Заслугата на романтизмот и на Хофман лежи токму во естетизацијата на поимот.

Е. Т. А. Хофман прв го одделува фантастичниот расказ од уметничката (авторска) сказна, инаку омилен жанр во германскиот романтизам, и со тоа ја дава формулата на фантастичниот расказ во европски рамки, која потоа ќе се користи во овој вид литература сè до денес. Тоа одделување е остварено преку внесување на реалноста како антипод на ирационалното или натприродното. Потем, наспроти неопределеноста на местото и времето во сказната, кај Хофман станува збор за реално време и простор, како и за обични луѓе во секојдневна средина, кои се судираат со еден настан што не можат да го објаснат со помош на логиката и на рационалниот пристап.

Гогољ важи за Хофманов наследник во руската (украинската) литература. Токму тој е авторот што ја пренесува Хофмановата формула на фантастичниот расказ во словенските литератури. На тој начин, Гогољ станува мост меѓу Истокот и Западот, меѓу наследството од сè уште живата и мошне богата фолклорна традиција на словенските литератури и поттикот добиен од но-

вите тенденции во западноевропски рамки. Имено, неговите украински и петроградски раскази даваат вонреден пример за фолкорниот и урбаниот тип на фантастичен дискурс како два клучни модели парадигматични за споменатата симбиоза.

Меѓу другото, Гогољ, заедно со уште неколку руски класици на XIX век, важи за најпреведуван руски автор во Р Македонија¹. Тоа ни дава право да подвлечеме извесна паралела помеѓу Гогољ и македонските фантастичари.

Случајот Марко Цепенков

Кога се зборува за фантастичниот расказ во македонската литература, мора да се земе предвид фактот дека таа, во целина, многу доцна се вклучува во тековите на европската и на светската книжевност. Македонскиот фантастичен расказ е лишен од деветнаесетовековниот романтичарски процут, во историјата на фантастичната литература означен како „златна доба“ на фантастичниот расказ. Сепак, неговата генеза датира токму од втората половина на XIX век и е во знакот на фолклорното дело на Марко Цепенков.

Марко Цепенков е, во некоја рака, следбеник на Н. В. Гогољ. Имено, примерот на Гогољ, кој се занимавал и со собирање народни умотворби во рамките на поширокиот романтичарски интерес за фолклорот, натаму ќе го следат многу автори од балканските и од другите словенски култури со богата и влијателна фолклорна традиција, а во рамките на културната и национална преродба што ја носи романтизмот на поширокиот јужнословенски простор; Цепенков е еден од нив.

Се смета дека „најдолгата“ македонска народна волшебна приказна, „Силјан-штркот“, која ја забележал Марко Цепенков, содржи трансформациски елементи битни за преминот од народна кон уметничка приказна во поглед на дејството, ликовите и сложената композиција. Во споменатата приказна постојат и многу елементи што одговараат на одредбите на фантастиката. Пред сè, во оваа приказна воопшто не се претпоставува однапред некаков поинаков, алтернативен свет со закони различни од оние што владеат во нашиот (како што тоа е случај со волшебните приказни), туку постојат два типа реалност на ниво на текстот: една, која одговара на искуствената стварност, и друга, чудесна стварност, која ја подразбира егзистенцијата на луѓето - штркови и која стои наспроти првата, иако притоа не предизвикува нарушување, не влијае насилно на неа. Натаму, ликовите не се воопштени како во бајките, туку се именувани и просторно определени; им недостига уште временска одредница за да биде потполна нивната припадност на една определена историска реалност. Во прилог на блискоста со фантастиката би го истакнале и чудењето што се јавува како реакција на натприродното кај ликовите во споменатата приказна. На крајот, тука е и толку пати досега нагласуваниот раскажувачки талент што го поседувал Марко Цепенков, а кој му овозможува да ја надмине улогата на обичен регистратор на народни умотворби и да ја збогати внатрешната структура на народната приказна со низа транс-

¹ За рецепцијата на Гогољ во Македонија, да се види: Соња Стојменска-Елзесер, *Споредбена славистика*, Скопје, Институт за македонска литература, 2005; Димитрија Ристески, „Творештвото на Н. В. Гогољ во македонската литературна и културна средина“, во: *Годишен зборник*, книга 35, Скопје, Филолошки факултет „Блаже Конески“, 2009, 311-316.

формации што веќе значат приближување до методите на уметничката проза (Конески, 1978).

Од друга страна, познато е дека од сите фолклорни прозни облици *преданието* е тоа што со своите одлики најмногу се доближува до книжевната фантастика, па и во таа насока треба да се бара кај Цепенков зачеток на уметничкиот фантастичен расказ. Конкретно, своевидно приближување до сферата на фантастичното (покрај веќе споменатото во приказната „Силјанштркот“), Цепенков остварува во забележаните преданија за народните верувања во: сеништа, вампири и други полноќни суштества. Овие натприродни суштества дејствуваат насилно на здраворазумското поимање на светот и говорат за човековиот допир со ирационалното, па во потполност одговараат на впечатокот, ефектот што се постигнува при рецепцијата на едно книжевно дело од областа на фантастиката.

Процесот на раѓање на уметничкиот прозен израз не можел до крај да се оствари во времето на Цепенков, поради неповолните општествено-политички услови. И фантастичниот расказ во македонската книжевност, кој го започнал своето осамостојување од фолклорните облици, морал да чека подобар и поповолен момент. Во секој случај, фолклорното дело на Марко Цепенков од втората половина на XIX век се зема за „предисторија“ на фантастичниот расказ во македонската литература. Во развојот на фантастичниот расказ потоа следува вакуум од околу половина век, а дури по Втората светска војна, со кодификацијата на македонскиот литературен јазик, се создаваат услови и претпоставки за нормален развој на македонската книжевност во целина, па аналогно на тоа - и за развој на фантастичниот расказ.

Наследството на Гогољ во современи услови

Во современи услови, склоноста кон фантастиката во македонската литература ќе се јави како дел од општиот бран модернистички тенденции во текот на 50-те години на минатиот век (како премолчен отпор против парадигмата на соцреализмот), а свој вистински триумф фантастичниот расказ ќе доживее две децении подоцна² со збирките раскази: *Чудна средба* (1970) на Митко Маџунков и *Нокниот пјатон* (1972) на Влада Урошевиќ. Оттогаш па сè до денес, фантастиката доживува многу модификации во духот на актуелните струења во светски размери, како и извонредно типолошко богатство, така што во овој миг таа претставува еден од клучните феномени во рамките на современата македонска книжевност.

Во современи услови, рецепцијата на гогољевската фантастика може да се следи на планот на неколку типа фантастичен дискурс, и тоа: фолклорна фантастика, фантастика на секојдневието, фантастика на апсурдот и др.

Фолклорната фантастика воспоставува комуникација со древните слоеви на народното искуство и доловува еден специфичен фантастичен свет чии темели се: преданијата, народните верувања, легендите, обредите, митолошките претстави... Најзначајни репрезенти на моделот на фолклорна фантастика кај нас (по угледот на Гогољ, а во симбиоза со изворното фолк-

² Во тие години (70-те на XX век) на увид на јавноста е дадена целокупната собирачка дејност на Марко Цепенков и со тоа синџирот на фантастичната книжевност на македонска почва ја добива својата почетна алка.

лорно наследство на македонскиот народ) се: Живко Чинго, Петре М. Андреевски, Васе Манчев и Стојмир Симјановски.

За фолклорната фантастика е карактеристично дека натприродниот елемент (преземен од неисцрпното богатство на народната фантазија) не е во судир со духовната клима и амбиентот каде што тој се јавува. Демонските суштества (сеништа, вампири, ѓаволи, русалки...) сосема спонтано произлегуваат од сензибилитетот на руралната средина, од начинот на доживување и сфаќање на светот присутен кај обичниот, необразован народ, кој и во XXI век верува во можноста на чудото и во вистинитоста на натприродните суштества и појави. Не ретко, споменатите писатели, повикувајќи се на народната традиција, се затсक्रиваат зад наивноста на народната фантазија, давајќи и призив на гротеска и иронија, како еден вид дистанца наметната од времето и од промените во сфаќањата на културниот модел.

Фолклорната фантастика е поволен терен за остварување на комичниот ефект; да се сетиме само на расказите од збирката *Вечери на имотот крај Дикањка* („Бадникова ноќ“, „Изгубеното писмо“, „Маѓепсано место“, „Сорочинскиот панаѓур“ и др.) од Н. В. Гогољ, каде што хуморот е доведен до степен на експлозивност. Една слична тенденција на исмевање на малограѓанската заостанатост, на атавизмот, незнаењето и народното суеверие се среќава, на пример, во расказите: „Вампир“ и „Ѓаволовиот син“ на П. М. Андреевски (од збирката *Неверни години*, 1974), како и во збирката *Фаќачи на вампири* (1985) на С. Симјановски. Во првиот расказ (и во споменатата збирка), опседнатоста со идејата дека еден соселанин се повампирил, а во вториот - појавата на еден непознат човек за кој се верува дека е потомок на ѓаволот, стануваат повод за колективна хистерија што резултира со трагикомичен ефект и будат далечни асоцијации на Гогољевата шеретска игра со натприродните сили. Споменатите примери покажуваат дека за вампирите и за ѓаволите може да се раскажуваат и весели приказни.

Треба да се нагласи дека услов за појава на фантастичното е рамнотежата помеѓу стравот од натприродното, од една, и супериорноста на смеата, од друга страна, т.е. една атмосфера во која не доминираат ниту стравот ниту комиката, туку една меѓусостојба, која истовремено и вчудовидува и засмејува, што претставува и услов за појава на гротеската, според мислењето на Михаил Бахтин. Станува збор за едно „мешовито чувство“, своевидна монтажа на диспаратни елементи (комично и трагично, тегобно и грозоморно, привлечно и страшно, фантастично и бесмислено), за коешто говори Г. Р. Тамарин во својата теорија за гротеската. Релацијата: фантастично - гротескно е мошне специфична и комплексна; додека гротескното по правило го содржи фантастичното, фантастичното не мора да го содржи гротескното. Во таа смисла, Волфганг Кајзер разликува „фантастична“ гротеска и радикално „сатирична“ гротеска, со забелешка дека во двата типа гротеска, како клучно прашање се јавува проблемот на смешното, комичното. Прашкиот теоретичар О. Бартош (1965, 71-87) укажува на уште еден сложен однос – односот помеѓу гротеската и фолклорот; иако поврзани, тие не се истоветни. Во рамките на фолклорната фантастика, имено, гротеската може да претставува составен дел на стилот на еден автор (таков е случајот со Васе Манчев), а не ретко да создаде и целосни уметнички структури во кои се јавува како доминантен фактор, потиснувајќи го на тој начин елементот на фантастичното во заднината (расказите на Ермис Лафазановски).

Упатуваме и на една занимлива аналогија: исто како што Гогољ во својот расказ „Невски проспект“ (*Петроградски раскази*) на еден чевлар, спореден лик, ќе му го даде Хофмановото име³, така и В. Манчев во својот расказ „Суша и душа“, од истоимената збирка (1977), алудира на Живко Чинго со својот главен херој Чингов, кој е писател и кој доаѓа во посета на Пасквелија. Со оваа позната постапка на своевиден омаж кон книжевниот претходник, споменатите автори како да сакаат своите писатели-урнеци, ставајќи ги во смешни ситуации, да ги приземјат, и на тој начин, можеби, да се обидат да се ослободат од нивното влијание.

Постапката на креирање гротескни ликови, толку својствена за еден Гогољ (Гогољ зборува, иронизира и си игра и преку имињата на своите јунаци), освен кај Васе Манчев, се среќава и во оној тип фантастично писмо во македонската литература што е под знакот на постмодернистичките тенденции, како на пример кај Александар Прокопиев или Драги Михајловски. Ихаб Хасан (1987, 28) ја наведува карневализацијата (според Бахтин) како една од суштинските одлики на постмодернистичката проза, чија крајна цел е откривање на „веселата релативност“ на нештата или логиката на „пресвртеното“ во животот.

За илустрација, посочуваме неколку лика од прозата на Александар Прокопиев: докторот Мев или господинот Тест⁴ во расказот „Бронтопс“ (збирка *Слово за змијата*, 1992), потоа Хорацие Цвикало (во повеќе раскази), како и возвишениот лик на нараторот именуван како Мајстор на играта (во збирката *Младиот мајстор на играта*, 1983 и во други раскази).⁵

На асоцијативното именување на ликовите особено обрнувал внимание и Крсте Чачански, а интересни примери може да се сретнат и кај веќе споменатите Влада Урошевиќ (во расказот „Дајмон“, *Лов на еднорози*, 1983, Дајмон е име на еден пес) и Митко Маџунков (во расказот „Убиј го зборливото куче“ од истоимената збирка се појавува пес што умее да зборува, а се вика Луцифер). Овие автори припаѓаат во онаа група македонски фантастичари за кои, условно, можеме да речеме дека ја негуваат т.н. *традиционална (романтичарска) фантастика* или „фантастика на секојдневието“, по примерот (врз традицијата) на Е. Т. А. Хофман и Н. В. Гогољ. Тоа е фантастика што не се рационализира, не се оправдува на никаков начин; таа инсистира на повеќесмисленост на светот и нејзина основна функција е откривање на фантастичното во секојдневното. Покрај Маџунков, Урошевиќ и Чачански, линијата на модерната фантастика заснована врз традицијата на романтизмот со релативно востановени правила на водење на композицијата, ја следат уште и Гордана Михаилова – Бошнакоска и Димитрие Дурацовски. Овде би ги додаде и прозните книги на Славко Јаневски: *Зад тајната врата* (1993) и *И пет-то годишно време* (2001, постхумно), како и некои раскази на: Александар Прокопиев, Драги Михајловски и Венко Андоновски.

³ Да се сетиме дека и еден Д. Хармс применува слична постапка кога ќе ги стави Гогољ и Пушкин во една бесмислена ситуација постојано да се сопнуваат еден од друг. Инаку, Блаже Конески има песна со наслов „Виј“, која е, несомнено, експлицитна рефлексција на истоимениот расказ на Гогољ.

⁴ За потсетување, господинот Тест е преземен од текстовите на Пол Валери („Вечер со господинот Тест и др.).

⁵ Познато е кој е носител на епитетот „Мајстор“ во традиционалното сфаќање, а да се сетиме и на именувањата на главните јунаци кај Ј.В.Гете во *Фауст* и кај М. Булгаков во *Мајсторот и Маргарита*.

На планот на тематологијата, кај сите автори од оваа група е видливо користењето на најтипичните фантастични мотиви од репертоарот на класиците на модерната фантастика – Хофман и Гогољ, како што се: играта со времето и просторот, мешањето на јавето и сонот, темата на двојникот, лудилото, метаморфозите, фаустовскиот мотив итн. Во оваа пригода ќе се задржиме само на некои теми за кои може да се воспостават извесни асоцијативни врски меѓу македонските автори и творештвото на Гогољ.

Двојникот се промислува како бескрајно повторување и дублирање на еден лик во просторот. „Буквално сфатено, умножувањето на личноста е најнепосредна последица на можниот премин меѓу нештата и духот“ - смета Цветан Тодоров и продолжува: „духовно претставуваме повеќе личности, па тоа стануваме и телесно“ (1987, 120). Темата на двојникот претставува една архетипска ситуација и со неа се користат многу народни приказни (од митот за Нарцис), потоа комедијата на заблуди, а оваа тема важи и за една од големите романтичарски опсесии; романтизмот внесува нов пристап во овој проблем, тој ја демонизира темата на двојникот. Да се сетиме само на неколку најпарадигматични примери кај Гогољ: носот на мајорот Ковалџов „отштетува“ („Нос“), „живиот“ портрет навистина оживува („Портрет“), а „да се живее како крал“ е можно во – лудница („Записи на умнопокраниот“).

Кај струшкиот сликар и поет Димитрие Дурацовски постои таа романтичарска свест за постојаното присуство на оној другиот - неговиот „удвоен лик што егзистира во некој паралелен свет“, па дури и го управува неговиот живот (расказ „Минувам ли јас“). Во расказот „Мебиусова лента“ (*Тајна историја*, 1986) двојникот добива своевидна фатумска улога: драматичната ситуација (еден ист човек се јавува еднаш како чувар на музеј, а вторпат како негов посетител), на крајот, резултира со безумност и со ужасно сознание на главниот лик дека никогаш повеќе нема да биде сам. Свеста за двојството добива своја материјализација во второто „јас“, кое стапува во искуствената реалност (во јавето) и ги нарушува нејзините воспоставени норми. Конкретно, по насилнат пат доведува до дезинтеграција на индивидуалната личност, бидејќи е „фатално да се сретнеш самиот себе“ – како што велел Борхес. Овие Борхесови зборови можеме да ги сметаме за порака и на неколку други раскази, како на пример: „Зрно“ (*Писма*, 1982) од Крсте Чачански, „Разнесувач на писма“ (*Зад тајната врата*) од Славко Јаневски, „Случајот со сајцијата“ и „Комедијант“ (*Пловидба кон југ*, 1988) од Александар Прокопиев или „Лифт“ (*Квартот на лиричарите*, 1989) од Венко Андоновски.

Проблематиката на двојникот вклучува и други омилени теми на фантастичното, пред сè - темата на *метаморфозите*. Хофман во „Принцезата Брамбила“ или во „Изборот на невестата“, а особено Гогољ во веќе посочениот расказ „Нос“, даваат примери за таква фантастична игра постигната со преобразба на ликовите. Но кај нив, на крајот, повторно се воспоставува нормалниот поредок на нештата, а македонските автори некако како повеќе да се приклонуваат кон оној тип кафкијанска метаморфоза што не познава финално враќање на состојбата пред надворешната промена на обликот („Преобразба“). За илустрација на оваа своевидна синтеза помеѓу темата на двојникот и темата на преобразбата, ги посочуваме расказите: „Генерал“, „Човекот и куклата“ (*Чудна средба*) на Маџунков и „Кукла“ (*Нокниот пајтон*) на Урошевиќ.

Познато е дека *фаустовскиот мотив* или *договорот со ѓаволот* бил една од опсесивните теми во творештвото на Гогољ. Во таа смисла, како пое-

тичка максима или како автореференцијално обележје, обично се зема еден дијалог од расказот „Изгубеното писмо“ (од *Вечери...*): „Знаете ли дека јас одамна му ја продадов својата душа на ѓаволот? – Е, чудно ми чудо! Кој во својот век немал работа со нечествивиот? Токму тогаш треба да се веселиш, како што се вели, на мртво.“ На овој мотив не му одолеале ниту македонските писатели за кои станува збор; некои далечни референци можат да се насетат во расказот „Смртта на Јонски“ (*Убиј го зборливото куче*) од М. Маџунков, а особено успешно е вpletен во расказот „Џибетка, ангелот на смртта“ (*Црни пророци*, 1996) од Д. Дурацовски. Традиционалното сфаќање на фаустовскиот мотив, каде што по договорот со ѓаволот следува казна поради вишиот облик на знаење стекнат на недозволен начин, бидува пресвртено во расказот „Месечари“ (*Гон*, 1990) на Д. Михајловски, во смисла на истакнување на привилегираниот статус на потписникот на договорот, на којшто му завидува лично нараторот: „Под јорганот одеднаш ми надоаѓа темна љубомора при помислата дека можеби баш сега, кога ќе заспијам, оној висок, крупен човек ќе влезе кај Јована, ќе му ја земе душата и во остатокот од ноќта ќе му ја шета слободна таму некаде меѓу ѕвездите“ – гласи финалето на овој мошне возбудлив расказ.

Останува уште да ја споменеме и постапката на раскажување *in medias res*, употребена во Гогољевиот „Нос“, а подоцна и во „Преобразба“ на Кафка, која во своите раскази мошне често ја практикува Митко Маџунков. На пример: „Сакате ли да ви го продадам својот труп?“ – со ова прашање на еден од јунаците започнува расказот „Смртта на Јонски“ (*Чудна средба*); или, во почетокот на расказот „Воскресение“ (*Чудна средба*), нараторот соопштува: „Тој ден дознав дека дедо ми Аристид пак е жив“; или, во првата реченица на расказот „Крај“ (*Убиј го зборливото куче*), авторот известува за „неизлечливата болест што се шири како шумски пожар“ итн.

Што се однесува до терминот *фантастика на апсурдот*, тој влегува во употреба како ознака на посебен тип фантастично писмо токму по повод Гогољевиот култен расказ „Нос“, досега повеќекратно споменат по различни поводи. Иако при толкувањето на овој расказ му се придавале најразлични алегориски значења, теоретичарите на фантастиката се согласни во ставот дека во центарот на можните значења на овој расказ, Гогољ ја поставува токму бесмислата на опишаниот настан, покрај неповторливиот доминантен лудизам како постапка.

Во XX век, патот на рускиот романтичар со успех го продолжува Франц Кафка, чијшто расказ „Преобразба“ станува парадигма за споменатиот тип фантастика. Она што Цветан Тодоров го напишал по повод расказот на Кафка „Преобразба“ дека „најмногу изненадува токму отсуството на изненадување пред необичниот настан, слично како во 'Нос' на Гогољ“ (1987, 172), можеме слободно да го примениме и на неколку раскази на македонските фантастичари: „Летна луѓа“ (*Лов на еднорози*) на В. Урошевиќ, „Ајкули“ (*Убиј го зборливото куче*) на М. Маџунков, „Епизодист“ (*Фантазмагории*, 2000) на Трајче Крстески, „Враќање“ (*Аристотел од Ресен*, 1984) на Зоран Ковачевски или „Како ја загуби тежината Владо Пасинечки“ (*Јавачи на ветер*, 1988) на Миле Неделкоски. Повеќето од споменатите раскази се фокусирани околу темата на *летот* на ликовите како состојба и како обид/копнеж невозможното да се реализира и да стане возможно и сосема природно, од една, или, како пркос кон поредокот и статусот што се има во општеството, од друга страна.

Се разбира, при третманот на оваа тема, не треба да се игнорира ниту принципот на игра заради игра, кој му е иманентен на дискурсот на еден Урошевиќ, на пример. Оттаму, во неговиот расказ „Летна луња“, почетната професорска закана за учениците дека „ќе летаат од гимназијата“ поради нивните недвосмислени шеги и лудории, во финалето добива сосема поинаква разрешница: професорите буквално „одлетуваат“ за време на една летна луња.

Во расказот „Ајкули“ на Маџунков, пак, главниот лик е ставен во ситуација да избира помеѓу смртта како „објективна опасност“ и „ирационалната храброст на народот“ (Георгиевски, 1985, 195), па сосема неочекувано и спротивно на својот јасен рационален карактер, се приклонува кон општата хистерија на масите и влегува во водата преполна со ајкули. Инаку, целиот расказ се базира врз принципот на парадокс што е во функција на ефектот на неочекуваност и шок, а кој е особено успешно искористен и во просторниот фон на настанот – егејскиот „Остров на љубовта“.

Специфичност на фантастиката на апсурдот е обидот да се реши енигмата на егзистенцијалното прашање што се однесува на смислата (или бесмислата) на човековото постоење. Елементите на отуѓеност и апсурд и се иманентни на самата природа на фантастичното, но овде, сепак, мислиме на нешто поспецифично, на можноста, имено, да се дојде до онаа точка на нарацијата каде што серијата бесмислени постапки засновуваат една нова, фантастична реалност врз основа на апсурдот, а не врз основа на судирот: реално – имагинарно, како во класичната фантастика. Во оваа смисла, еден од ретките успешни примери е расказот „Враќање“ на Зоран Ковачевски. Овде, темата на враќањето е реализирана на две нивоа: првото би било буквалното враќање на главниот лик од војска – во родниот град, а второто, неговото „преносно“ враќање во воената служба, преку финалната конкретизација на неговата фикција. Со други зборови, животот по враќањето во родниот крај толку му се автоматизирал и банализирал, што тој на крајот ја прифаќа новата улога и станува играчка во нечији раце што управуваат со него. Парадоксално, на тој начин, главниот лик „се враќа“ од бесмислена и сосема банална – во исполнета и, на некој начин, осмислена состојба на животот. Посочената хиперболизација на настанот, која оди до степен на гротеска или апсурд, во голема мера упатува на творештвото на Гогољ.

Неколку заклучни согледби

Од досега изнесеното, повеќе од очигледно е дека книжевното наследство на Гогољ сè уште живее во традицијата на македонскиот фантастичен расказ. Веројатно, неговата „урбана фантастика“ наидува на плодотворна почва во современата македонска литература, иако, како што видовме, можни се извесни рефлексии и паралели и со неговите раскази од „украинскиот циклус“.

Исто така, не смее да се занемари ни креативниот поттик на толку специфичниот, најчесто трагично обоен хумор, инаку несомнен амблем на перото на Гогољ. Тој, во многу нешта, уникатен гогољевски „хумор низ солзи“, иако во ретки случаи, сепак, како експлицитна или имплицитна гогољевска трага, пулсира и во расказното ткиво на македонските фантастичари. Смеата, „единствениот позитивен јунак“ кај Гогољ, со неверојатна леснотија преминува во сатира, а кога ќе прерасне во гротеска, тогаш читателот, како што би ре-

кол Белински, „се смее додека чита, а плаче откако ќе прочита“ (според: Vukičević, 2008).

Дека Н. В. Гогољ како еден голем мајстор на фантастиката во руската (украинската) литература, но и пошироко, во европски рамки, сè уште претставува неисцрпен врукот во промислувањето на овој книжевен феномен, покажува и докажува инвентивноста на сајбер-мајсторите на денешницата кога на еден ден, 1 април 2009 година, во чест на двестегодишнината од раѓањето на рускиот великан (Гогољ е роден на денот на шегата, 1 април, каква коинциденција!), дури и интернет-пребарувачот Google во својата руска и украинска верзија се претвора во Gogol и добива карактеристичен нос.

Кога ја прочитав оваа информација, како да го слушнав гласот на Гогољ или на неговиот Акакиј Акакиевич упатен до нас од оваа страна на екранот - од бескрајот на виртуелниот сајбер-простор: „Еве ме малку кај тебе, ова...“

Навистина убав и оригинален омаж во чест на Големиот Мајстор на Играта, кој како да потврдува дека и Интернет, најголемото Чудо на денешницата, е произлезен од Гогољевиот „Шинел“.

Литература:

- Anđić, Branko. 1978. „Fantastika svakodnevice“, во: *Delo*. Beograd, br. 2, 36-43.
- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*. Beograd, Nolit.
- Bartoš, Otakar. 1965. „Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske“, во: *Umjetnost riječi*. Zagreb (IX), br. 1, 71-87.
- Vujičić, Petar. 1987. „Fantastično u delima ruskih pisaca“, поговор во: *Ruska fantastična pripovetka* (прир.: P. Vujičić). Beograd, Rad, 305-311.
- Vukičević, Dejan. 2007-2008. „Osobnosti Gogoljeve pripovetke I, II“, во: *Polja*. Novi Sad, br. 447; 450.
- Георгиевски, Христо. 1985. *Поетиката на македонскиот расказ*. Скопје, Мисла.
- Дамјанов, Сава. 1988. *Корени модерне српске фантастике*. Нови Сад.
- *Српска фантастика*. 1989. (Научни скупови САНУ, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9; VI Скуп одељења језика и књижевности, 3.11.1988). Београд, САНУ.
- Капушевска-Дракулевска, Лидија. 1998. *Во лавиринтите на фантастиката: фантастичниот расказ во македонската литература*. Скопје, Магор (II изд. 2004).
- Конески, Блаже. 1978. „Марко К. Цепенков“, во: *Огледи и беседи*. Београд, „Народна књига“, стр.74-90.
- Mišić, Zoran. 1968. „Beleške o fantastici. Putevi fantastike“, предговор во: *Antologija francuske fantastike* (прир.: Z. Mišić). Beograd, Nolit, V.
- Павловић, Миодраг. 1989. „Фантастика у антрополошком кључу“, во: *Српска фантастика* (VI Скуп одељења језика и књижевности, 3.11.1987). Београд, САНУ.
- Tamarin, G.R. 1962. *Teorija groteske*. Sarajevo, Svjetlost.
- Todorov, Cvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd, Rad.
- Урошевиќ, Влада
1987: *Подземна палата*. Скопје, Македонска книга.
1988: *Демони и галакси*. Скопје, Македонска книга.
- Hasan, Ihab. 1987. „Pluralizam u postmodernističkoj perspektivi“, во: *Quorum*. Zagreb, br. 3-4, 23-41.

N. V. GOGOL AND THE FANTASTIC SHORT STORY IN MACEDONIAN LITERATURE

Lidija Kapusevska - Drakulevska

Summary

This text is inspired by the 200th anniversary of the birthday of one of the greatest Russian/Ukraine author – N. V. Gogol. His contribution in the fantastic short story in the tradition of the European Literature is noticeable from the folklore fantastic short story, through the „realistic” fantastic short story, right up to the fantastic short story of the absurd.

There are a lot of authors in Macedonian literature who are admirers of Gogol and also of the fantastic short story as a form of literary narration within the frameworks of fiction. Some typical forms of Gogol's fantastic short stories could be found in the literary practice of Macedonian writers. For example, the subject of duality or the link between tragic expression and the strong feelings of humour.

The popularity of N. V. Gogol has not been diminished by time, on the contrary: it has gained intensity.

ЕСТЕТИКАТА НА ГРДОТО / ДЕКОНСТРУКЦИЈАТА НА ВКУСОТ

(врз примери на современиот роман)

д-р Африм Реџеџи

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
Институт за македонска литература

клучни зборови: естетика, деконструкција, психоанализа, грдо, вкус, роман и др.
key words: aesthetics, deconstruction, psychoanalysis, ugliness, taste, novel etc.

„Ох Дионизе божествен, зошто ме влечеш за уши... Се смешкам на твоите уши, Аријадно: зошто не се подолги?“. Комиката Шарл Лало ја одредува како изгубена хармонија, убавото како поседувана хармонија. Оттука, ја извлекуваме одредбата дека естетскиот суд се ограничува помеѓу убавото и грдото односно првата вистина на Ниче: Само човекот е убав и втората вистина на Ниче: Ништо не е погрдо од дегенерираниот човек. „Човекот го смета за убаво сето тоа што го отсликува неговиот лик... Грдото се смета како знак на дегенерација... Секој знак на замор, исцрпеност, сенилност, ја буди во нас реакцијата / судот грдо. Што тогаш, човекот мрзи? Самракот на својот вид“. (Nice, 1980: 66)

Грчкиот идеал за совршенство и хармонија, бил дефиниран преку поимот *k a l o k a g a t h a i a*, копулација која се состои од поимот *k a l o s* (убаво) и *a g a t h o s* (добро) (Feitosa, 2008: 1). Копулацијата *k a l o k a g a t h a i a*, го има сопствениот антипод составен од зборовите *k a k o s* (грд) и *a i s c h r o s* (одвратен). Истражувањето на спротивноста на убавото, ја осветлува природата на убавото од поинаква гледна точка. Естетското е квантитативна, мошне информативна, непредвидлива и парадоксална, ред без закон. Теоријата на естетиката е теорија на сензибилноста / на чувствата. Тесен е судот, да одредиме дека чувството е единствениот „орган на убавото“. Постојат „анестетски“ чувства, кои на некој начин директно се естетски. Естетиката на грдото не е само недостиг од хармонија, туку и негативен суд кон хармонијата. Ш. Лало, смета „дека негативниот суд се однесува на дисхармонијата која ја наоѓаме таму каде што не сме ја очекувале, каде што очекувавме да ја перципираме хармонијата...“ (Lalo, 1983: 7) Кант сметаше дека и еден приказ со квалитети на злото и грдото, е убав ако естетски се перципира. Претходното сугерира: - дека современата уметност е убава / убавото е и во грдото; - сугерира на современата уметност, во која хармоничниот аспект на грдото се

претвора во протест. Всушност од дамнаина грдото се изедначува со небитието. „Според Хајдегер, Dasein е впуштен во свет и дека повеќе е заинтересиран за сопствената егзистенција. Идејата на самоубиството не му се допаѓа“. (Inwood, 1997: 54) Ние се наоѓаме некаде на друго место. Ова некаде на друго место е небитието, која нè поттикнува да се прашуваме, да се информираме. Пишувам романи затоа што имам душа, затоа што сум несовершен – одредува Ернесто Сабато. Естетиката на грдото е повеќе дадена можност за различни форми на егзистенцијата, една фикција како референција на нашиот универзум.

Грдото се одредува преку одбојноста, ужасното, гадното, непријатното, одвратното, срамното, непристојното, гнаското, застрашувачкото, монструозното, смрдливото, бедното, непривлечното, изобличеното, нелагодното и др. Грдото сама по себе го нарушува идентитетот, системот, поредокот, не почитува граници, позиции и правила. Меѓутоа, естетиката на грдото, уметничкото раскажување на грдото ја демонстрира одредбата, дека убавото е и во грдото. „Така одредивме три различни појави: грдото по себе, формалното грдо и уметничкиот приказ на двете појави“. (Еко, 2007: 19). Современите уметници го користат грдото, не како авангардните постави, туку да укажат на обртот на светот преку естетските ефекти на грдото / естетското возбудување за реципиентот денес, кој повторно ја перципира божествената пропорција. „Џорџ Ромеро, режисерот на филмот *Ноќ на живите мртовци* додава, 'Во моите филмови за зомбите живите мртовци, претставуваат некоја револуција, радикален пресврт во светот... зомбите, всушност, ние сме тие живи мртовци. Користам многу крв во таа величествена грозотија, за на публиката да му доставам на знаење, дека моите филмови се општествено-политичка хроника на своето време а не глупави авантури заглавени во хорор“ (Еко, 2007: 422) Во текстот *Моќи на ужасот*, Јулија Кристева го дефинира абјектот „ниту субјект, ниту објект“. „Во самата абјектност се насира еден од оние жестоки, мрачни бунтови на битието, насочени против заканата...“ (Кристева, 2005: 205) Абјектот е феномен што го загрозува идентитетот на субјектот преку неправилното / нечистото, гадењето од храната, гревот и табуто. Современата уметност е абјектна во смисла јас се абјектираам себеси, јас се плукам себеси, јас се воспоставувам себеси. Текстот *Деконструкцијата на естетиката: одвратноста* на М. Перниола, го покренува прашањето Што значи да се деконструира вкусот? Пред сè, да се одреди спротивноста на вкусот. Иако Кант сметаше дека одвратноста естетски не може да се перципира, Перниола укажува на фактот „дека искуството на одвратноста е во однос со задоволството: повраќањето не ослободува од одвратното“. (Перниола; 246) Логиката на идентитетот и логиката на дијалектичната спротивност не е функционална, бидејќи до другото стигнуваме преку повторувањето и дуплирањето. Докажано е дека повторувањето на спротивното ја создава разликата.

Одредбата од првиот акт на Магбет, „Убавото е грдо, грдото е убаво“, му оди во прилог на одредбата на Кант, „Уметноста ја исполнува сопствената функција и кога за убави ги опишува грдите нешта“. (Еко, 2007: 135) И грдите појави и предмети се убави на свој начин ако естетски се перципираат, ако знаеме да ја препозиционираме психичката дистанца во однос на практично-то јас. Типичен пример е делото *Герника* на Пабло Пикасо, демонстрација на хармоничниот аспект на грдото во која „законот на формата капитулира“ (Adorno, 1997: 96). Ужасот, морничавото, стравичното, грозното, грдото за Исмаил Кадаре и Борис Пахор, колку и да се спротивни, во естетската сфера ко-егзистираат и се преплетуваат една со друга – ужасна убавина:

Со страв и без некоја триумфална среќа, носеше глави кориерот на главите Тунџ Хатаи. Непознатиот извади од кожената вреќа една глава. Од топлината, косата на главата почна да испарува. Пареата се креваше како магла која доаѓаше од царството на смртта. Една отсечена глава можеше да го присвои гледачот толку силно, колку и едно уметничко дело. Главата ја создаваше првата комуникација со гледачите. Нејзините стаклени очи почна да се поврзуваат со очите на луѓето...Туристите при првиот контакт со главата на Али Паша, ставена на среде центарот на градот пожолтеа, само ретките имаа смелост да гледаат на морничавата слика...Империјата октопод со отсечената глава во центарот, се нормализираше“. (Kadare, 1980: 102)

И глупостите на човечката опстојба беа на страна на мртвороденчето пред оцакот со крвави лалиња на врвот... пепелот беше фрлен во саксиите со црвеникави тули...Очите ми запреа на друпните коски пред еден голем казан... гласот на водичот покажува колку многу глави треба да се исечени за да се добие килограм коса што луѓето тогаш можеа да ги користат за правење јакни и кебиња. Овие се разбира беа наменети само за луѓето од германското потекло кои беа вработени во собата која беше формирана за егзекуции... Ја разгледав масата во која професорот од Стразбуршкиот универзитет вршел бактериолошки испитувања од каде се носеа во гасни комори, некои умреа веднаш некои по подолго време. (Pahor, 48/49)

Од цитатите се забележува дека Кадаре и Пахор директно ја почувствувале моќта на ужасот, директно ги почувствувале најтрогателните сцени на „пеколот“ на 20 век, таму каде што беа одиграни најужасните и најгрди настани на фашизмот и сталинизмот. Вистинската уметност е ужасна и грда / фикцијата на ужасот и грдото, додека грдото естетски го демонстрира законот на материјата во движење. „Абјектноста на себното е свое единствено означено. Нејзин означител може да биде литературата... Абјектноста на злосторствата на нацистите (додавка: сталинистите) го достигнува својот врв кога смртта, која ме убива, се меша со она што, во мојот жив универзум, треба да ме спаси од смртта; детството, науката / (додавка: уметноста), меѓу другото“. (Кристева, 2005: 210) Деконструкцијата на субјектот на Дерида е една фикција што ја препознаваме во филозофијата, во книжевноста, а и во општествените науки. За Дерида, „идентитетот не се создава без алтеритетот, се создава од другиот“ (Kullashi, 2007: 169). За разлика од психоанализата на Лакан, за Дерида односот кон сепството не е спекуларен однос, туку сепството го има другиот внатре во себе. Животот е внатре во *différance* / разлика што спојува. Импликација на теоријата на Дерида *Јас е хетерогено* / другото престојува во мене како алтер-его (на пр. романот *Некропола* е автобиографски роман со второ јас на писателот. Некропола е текст со два текста внатре, со две раце, со две сиркања, суд и чувства. Другиот, станувајќи алтер его, го спасува „Јас“ преку гадење, ужас, грдотија, за да не исчезне. „Јас ја доживувам абјектноста само доколку некое Друго се населило на местото на кое ќе бидам „Јас“...Друго што ми претходи и ме поседува и со тоа поседување прави да опстојам“. (Кристева, 2005: 217)

Задоволството го овозможува постоењето на абјектот во романот *Супкачот*. Иако не го посакува, ужива во него – абјектира. „Овој грд свет кој нас не опкружува, истовремено го ужаснува и го фасцинира Борхес. Затворен во својата кула, ја создава сопствената игра“. (Sabato, 2005: 56) Преку играта

со времињата т.е повторувањето / разликата, Прокопиев абјектира, „Поголемо е губрето во нас, отколку надвор од нас“. (Прокопиев, 2007: 8). Така, Сиркачот не се ослободува од нечистото / грдото, преку естетиката на играта, го доживува по втор пат, и различно од изворната нечистотија. Тој одвојува, отфрлува, абјектира, бидејќи *Сиркачот* функционира преку логиката Јас е хетерогено – се бара себеси, се губи или искусува задоволство. Во негативниот простор, тој се позиционира преку прашалната логика Кај сум јас?, со цел да настане, да се воспоставува себеси. Сиркачот иронизира, реагира, абреагира, абјектира. Прагматичните романи се синоними на абјектната уметност. „Времето на абјектноста е двојно, време на заборав и гром, на затскриена бескрајност и момент кога откритието продолжува да експлодира“ (Кристева, 2005: 215). Така ние не сме во светот, ние сме со светот „Сè е сиркање, создавање. Битнуваме универз“ – вели Пол Сезан. (Deleuze / Guatari, 2008: 211) Прагматичните романи се препознавања, се фикции - референции на нашиот универзум.

Она што интригира е одредбата „Во современата уметност, аспектот на хармонијата на грдото е протестантска. Функционален еден нов нов ефект“. (Adorno, 1996: 46). Преку грдото која е компатибилна со автономијата на уметноста, се релетира / повторува асиметријата / дисхармонијата, која преку функционалната критика ја резултира симетријата / хармонијата. Грдото постоело пред убавото и дека убавото е тоа што е создадено од грдото, а не спротивно. Препознаваме тенденција за естетското искуство што треба да ги создава сопствените предмети, бидејќи според Адорно „негацијата е крајната цел на уметноста“. Денес културата како феномен е во функција на деконструкцијата, на препозиционирањата и санкционизациите на грдите материи. Абјектот е синоним на / за современата уметност и ја промовира идејата за една абјектна уметност, која има една единствена цел: деконструкција / дестабилизација на субјектот во постојниот ред. Примери: делото *Виолина и грозје* (1912) од Пабло Пикасо и делото со наслов *Моето светло е вашиот живот* (2009) од Кристоф Кинтера. Современата уметност е базична конституција за онтологијата на уметноста (антиестетизмот генериран преку концептуализацијата и неоестетизмот, кој се појавува како нејзина реакција), која поминува покрај онаа естетика што ќе е способна да ги рефлектира бесконечните амбиваленции на естетската едукација, која не би можела да се реализира ако се ограничува само во естетскиот вкус или во убавото. Затоа, Уметноста биднува локус на една иманентна критика на естетската едукација, една естетска едукација против естетската едукација. Конфронтацијата на естетската апологетска едукација и критиката во конкретните уметнички прагми се основните референции за создавање на улогата на уметникот во епохата на глобализацијата и нејзиниот инструментален прагматизам.

Литература:

- Nice, Fridrih: (1980), *Sumrak idola*, Cigoja stampa, Beograd.
 Lalo, Sharl: (1983), *Nocione te estetikes*, Rilindja, Prishtine.
 Inwood, Michael, (1997), *Heidegger, A very short introduction*, Oxford University Press, London.
 Eko, Umberto: (2007), *Istorija ruznoce*, Plato, Beograd.
 Кристева, Јулија: (2005), *Токати и фуги за другоста*, Темплум, Скопје.
 Перниола, Марио: (2005), *Естетика дваесетог века*, Светови, Нови Сад.

- Adorno, Teodor: (1979), *Esteticka teorija*, Nolit, Beograd.
- Kadare, Ismail: (1980), *Pashalleqet e medha*, Rilindja, Prishtine.
- Pahor, Boris: (2008), *Nekropola*, elektronska knjiga – [www. Omnibus se / beseda, pr. Franko Luin](http://www.Omnibus.se/beseda/pr.FrankoLuin).
- Kullashi, Muhamedin: (2007), *Gjurme dhe pyetje*, Asdreni, Shkup, Magris, Klaudio: www.fazieditore.it/scheda_libro.aspx?1=1078
- Sabato, Ernesto: (2005), *Pojedinac i univerzum*, Alef, Beograd.
- Прокопиев, Александар: (2007), *Супкачот*, Магор, Скопје.
- Deleuze G. / Guattari F: (2008), *C'eshte filozofia*, Toena, Tirane.
- Feitosa, Charles: (2008), *Alterithy in Aesthetics: Reflection on Ugliness*, Brazil.
- Adorno W, Teodor: (1996), *Aesthetic theory*, University of the Minnessota Press, New York.

THE AESTHETICS OF THE UGLY

Afrim Redxepi

Summary

The ugliness is determined through rejection, terrible, disgusting, unpleasant, revulsion, shameful, rude, horrifying, monstrous, smelly, pathetic, unattractive, deformed, uncomfortable etc. The ugliness itself destroys the identity, system, order, does not respect frontiers, positions and rules. The aesthetics of ugliness, artistic retelling of ugliness demonstrates the ordination, that beauty is in ugliness. In that way we determined three different phenomena: the ugliness in itself, formal ugliness and the artistic representation of both phenomena. Contemporary artists use the ugliness, not as avangarde settings, but to point out of the world's circulation through aesthetic effects of ugliness / aesthetic excitement for today's recipient, who again percepts the divine proportion. Typical example is the director George Romero in the film *The night of living dead*. For Deleuze the relation towards being is not a spectacular relationship, but being has the other one in itself. Life is inside in difference / difference which links. The implication of the theory of Deleuze *Me is heterogeneous* / the other stays in me as an alter ego (for example *Necropolis*, *The Great Pashaluks* and *The Peeper* are autobiographical / auto –fictional novels with the other me of the author are texts with two texts inside, with two hands, with two peeps, judgments and feelings. According to Christeva, The Other becoming alter ego, saves “Me”, through disgusting, terror, ugliness, not to disappear.

Art becomes locus of an eminent critics of aesthetic education, an aesthetic education against aesthetic education. The confrontation of the aesthetic apologetic education and critics in the concrete artistic pragmas, are essential references for creating the role of the artist in the era of globalization and its instrumental pragmatism.

СИМБОЛИЧКИТЕ ЗНАЦИ ВО „СРЕБРЕНИ СНЕГОВИ“ ОД ЖИВКО ЧИНГО И „ГРАДИНА СО СЛЕЗОВА БОЈА“ ОД БРАНКО КОПИЌ

д-р Снежана С. Башчаревиќ

Педагошки факултет, Лепосавиќ

клучни зборови: Чинго, Копиќ, симбол, магиски реализам, долина, небо, ветар, очи
key words: Xhingo, Copic, symbol, magic realism, valley, sky, wind, eyes

Проучувањето на симболите се однесува на човековото самозапознавање и претставува најстар метод на изразување. Збирот на симболи се смета за меѓународен јазик што ги преминува вообичаените граници на општење. Симболот е почетна точка за истражување по иманентно и трансцедентно, поминува во поединечно и преминува во општо. Тие меѓусебно се испреплетуваат и секогаш постои можност за поврзување на еден со другите. Повеќедимензионални се и биполарни. Ја истражуваат врската земја-небо, простор-време и веќе споменатото иманентно-трансцедентно.

Симболот е соединување на спротивности. Со нив се соопштуваат реалии што се премногу сложени за да се изразат како што треба. Со симболот се открива суштинскиот дел на она што треба да се разбере и симболот не мора да настане од некој посебен извор, но може да се приспособи на различни времиња, религии, култови и цивилизации.

Зборот симбол се употребува во многу различни значења и го оживува имагинарното, архетиповите и легендите. Зборот симбол е изведен од грчкиот глагол „*symballein*“, со значење „знак“, „злог“, „ознака“.¹ Овој термин во книжевната употреба се однесува на начинот на претставување со помош на асоцијации. Така, книжевниот симбол ги соединува сликата и идејата. Рецепцијата на симболи бара двостепена семантичка интерпретација: лоцирање на одредени целини во рамките на прикажаниот свет на делото и прикажување на шифрирани ознаки во таа целина.

Белетристичките дела се составени од симболи.² Симболите може да се разберат кога се вклучени во симболички ред и тие се упатени на интерпретаторот. Од неговите способности да ги исчитува зависат количеството и

¹ *Речник книжевних термина*, „Романов“, Бања Лука, 2001, 711

² П. Милосављевиќ, *Теорија белетристике*, „Просвета“, Ниш, 1993, 102

видот на значењето што може да им се дава. Употребата на симболи, која ќе ја разгледаме во овој труд, не е врзана за одреден историски период, туку за човечкото разбирање на неговата положба во светот. Мирча Елијаде зборува за симболот како „средство за сознавање“ и споменува дека така бил разбран и употребуван во Европа сè до осумнаесеттиот век.

Симболот може да открие универзални обрасци што лежат под масата на случајни детали од кои се состои човечкото искуство и да изразува поими како што се меѓусебна поврзаност на одделни појави и човечкиот живот. Симболот може да изразува двосмисленост и релативност на човечкото искуство.³ Ваквите поими, кои изразуваат општо сомневање и недоверба кон светот, станале клучни од средината на деветнаесеттиот век и се одразуваат во делата на многу важни европски романиери сè до нашето време. Тој го одвлекува нашето внимание од секојдневното и баналното, а материјализацијата на симболи е честа појава. Составен е од податоци од стварноста што е блиска со разумот, а смислата на сликата што се оформува со симболот секогаш се наоѓа во нешто друго, кое е оддалечено и подлабоко. Кога би ги немало симболите, не би ги имало ни раскошните уметнички слики, ни уметничката чувствителност, ни убавината на уметноста. Според тоа, симболот е фундаментален елемент на кој се гради уметноста.

Испитувањето на семантичките компоненти во Сребрените снегови од Живко Чинго и Градина со слезова боја од Бранко Ќопиќ откриваат скриени значења што не може директно да се изведат. Текстот ќе го оценуваме поетолошки и стилски. Проектите на двата дела се засновани врз психолошки прашања на односот на човекот и средината во кои владеат симболичките одредби. Тежината на симболичната креација ќе ја решиме со преведување на магијата на сликите. Ќе ги анализираме клучните фактори на симболизацијата: долина, небо, ветар, очи.

Интерпретацијата ќе служи како сврзник меѓу симболот и остварувањето.

Предмет на интерпретација се знаците: 1) романот Сребрените снегови од Живко Чинго и 2) збирката раскази Градина со слезова боја од Бранко Ќопиќ. Низ перспектива на еден проблем (симболички знаци) се врши компаративна анализа.

Чинго и Ќопиќ припаѓаат во редот на книжевните создавачи чие дело има динамичен тек на случувањата. Најбитна карактеристика на Чинговиот талент претставува раскажувачката способност, но таа еднакво се искажува во романите. Тоа го покажува и композицијата на романот Сребрените снегови.⁴ Многу поднаслови се така напишани и компонирани во целината за да можат да стојат и самостојно. Расказите на Б. Ќопиќ врз основа на меѓусебната поврзаност на детските светови и воената тематика може со еднакво право да се прогласат за парцијални поднаслови на еден роман. Двајцата писатели во расказите и романите обработуваат теми за животот на село во повоениот период.

³ У. Еко, *Симбол*, „Народна книга“/„Алфа“, Београд, 1991, 69

⁴ *Сребрените снегови* (1966) е дело што во тематски поглед претставува спој на традиционалниот и современиот прозен текст и круна на пишаниот творечки труд. Од 26 поднаслови на овој роман за деца многу од нив се напишани така што да можат да стојат самостојно. Романот го покажал писателовото познавање на детската психологија, но е наменет и за возрасните.

Констатирајќи дека симболите се наоѓаат во стилот, глетката и атмосферата на делата на двата автора и дека нивното универзално значење ја задржува основната функција и се богати со антрополошки контекст во мотивацијата на просторот, времето и ликовите, ќе ги следиме низ следнава шема: увод-симбол-преведување-остварување.

Заради целосно разбирање на светот на делото, неопходен е увид во поетските размислувања на двајцата автори и стремеж за создавање посебна симболика. Фактор на поетската атмосфера во Сребрени снегови и Градина со слезова боја е природата. Уметничкото оформување и транспонирање на природата на симболичен начин авторите ги граделе со препознатливиот *магиски реализам*⁵, со кој се сугерираат врски и односи на човекот со светот што се даваат да се насетат и создајно да се определат. Наведениот проблем кај Живко Чинго го доведува во прашање читателскиот рационален став кон предметите и луѓето на следново место во романот:

„О, таа наша долина! Од секаде заградена со ридови, планини, бесплатје; зиме молчелива темна како гроб. Далеку од целиот свет, каде не се знаело ни за живи ни за мртви. Каде, кога ќе умрел човек, се зборувало: „Се спаси!“⁶

Истиот мотив ја прави автентична внатрешната перспектива во расказот *Млин поточар* на Бранко Ќопиќ:

„Има така по нашите потпланински села тајни места околу кои се плетат разноразни приказни, обично полни со страв, врзани за ноќта, смртта, нечисти сили и губење на душата“⁷

Индикативна е естетската и сложена позиција на знакот **долина**. Таа претежно претставува место од каде што никој никогаш нема да излезе, загушено во темница и студено, место што го посетуваат чудовишта и демони, кои ги малтретираат покојните. Долината може да се преведува и од гледиште на психолошките и етичките анализи, во кои функцијата на психата спречува некои персонафицирани ликови, а меѓупсихичката работа на сублимацијата или изопаченоста се искажува со дејствување на ликовите. Според тоа, долината овде ја изразува и ја објаснува состојбата на психата што подлегнала во борбата со демоните, било да се обидела да ги потисне во подрачјето несвесно, било да прифатила да се поистовети во некоја свесна екстравагантност.

Небесните слики во Чинговиот роман се јавуваат во сужеата врзани за несреќата на заедницата и индивидуата. Се случува пропаѓање на небото и небесните тела:

„Небото, дотогаш чисто, набрзо почнува да се заматува, пополека да мрешка на јужната страна. На хоризонтот се начичкале мали, густы облациња, слични на планински печурки. Потоа малку-помалку, тие почнаа да раснат, да се истанчуваат, да се кинат и така полека да се одвојуваат од хоризонтот да се креваат сè повеќе и повеќе.“⁸

⁵ Стилската техника применета во овие дела во основа е реалистичка. Авторите течно зборуваат за некој необичен и интересен настан, тоа раскажување прави впечаток на убедување и животност, но во текот на самото раскажување се преобразува, а за тоа читателот во почетокот не е ни свесен. Раскажувањето се прелева преку животните веродостојности и според симболичките цели. Така ги проширува границите на реализмот.

⁶ Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, „Народна књига“, Београд, 1973, 23.

⁷ Б. Ћопиќ, *Башта слезове боје*, НЗМХ, Загреб, 1980, 31

⁸ Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, „Народна књига“, Београд, 1973, 52

Бранко Ќопиќ вака го опишува небото:

„Погледот повеќе не може да зарони во познатиот вдлабнат предел, срцето да го претвори во слободна птица која ќе заплови низ водата како чапја за сушни времиња. Сега пред човекот е само пустото бледо небо отсликано во мирната вода на пространото вештачко езеро.“⁹

Сликата на небото кај Живко Чинго носи преносно значење со селската катастрофа поврзана со Генкината алијација, која е наметната однадвор. Друштвото ја исклучило учителката без милост и многу размислување, со намера да и оневозможи враќање, додека главниот јунак кај Бранко Ќопиќ се присетува на детските денови и на пригодата на враќање во родниот крај. Сликата од секојдневниот живот авторите ја внесле во своите дела со посредство на симболот **небо**, кој датира уште од народната епика. Небото поврзано со судбината станува место на големи нарушувања; небото ја одредува судбината, затоа апокалиптичките случувања на него покажуваат исти такви случувања на земјата. Занимливо е да се спореди оваа слика со исказите во усните песни што зборуваат за некоја катастрофа. Во песните *Женидба на Максим Црнојевиќ* и *Смртта на Сењанин Иво* наоѓаме слични примери:

„**Кај** ми беше на небо јасен месец потемнал
и кај ведрото небо се распакало на четири!“¹⁰

„Сон сонила Ивановата мајка
кај Сена темнина спопаднала
кај се ведро небо прокршило...“¹¹

Во Женидбата на Марко Кралевиќ, по предлог на млетачкиот дужд, кој го презема кршењето на кумовиот обичај, невестата одговара:

„Под нас земјата ќе се скрши,
а повеќе од нас небото ќе ги пробие“¹²

По преданието слична симболична функција има и ветерот. Тој е носител на несреќа. Чинго пишува:

„Тие денови во долината владеела некоја необична, длабока тишина. Секогаш е така пред есенската олуја, а ние чекавме. Задува некое црно, нечисто ветриште. Во полето, во овоштарниците, а особено во градините и на патиштата, се зафати некој голем вител, веќе се чувствува нов, студен бран.“¹³

Во Ќопиќевиот расказ *Маченикот Сава* главниот јунак кажува:

„А тогаш, кога приоѓа вечерта, мој Раде, кога ќе се појави првиот здив

⁹ Б. Ѓопиќ, *Башта слезове боје*, НЗМХ, Загреб, 1980, 170

¹⁰ В. Богишиќ, *Српске народне пјесме из најстаријих, највише приморских записа*, Београд, 1878,

¹¹ В. С. Караџиќ, *Српске народне пјесме III*, Београд, 1977, 31.

¹² Исти, *Српске народне пјесме II*, Београд, 1977, 55.

¹³ Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, „Народна књига“, Београд, 1973, 82.

на ветрот, јас за миг очи премондурам во другото дете. Како, зошто, прашај го господ, само одеднаш гледам дека повеќе не сум човек на оваа земја и дека ми се тесни сите нејзини закони. Почнувам јас, мил мој Радане, да живеам само за својата душа.“¹⁴

На трага сме, значи, на народните верувања и поетските народни пејачи, според кои *ветрот* носи болести и дува од друг свет. Во словенската митологија ветрот се појавувал од некаде, точно дувал од планината, која е место на демони. Ветрот најавува значаен настан и доаѓање на некоја промена. Така основен аспект во овие одломки стануваат ослободувањето на животот од зачмаеност и вpletувањето во промените. На таа линија авторите создаваат скала на човечките судбини и дилеми.

Главниот лик во Чинговиот роман, Генка Илиеска, како и сите други ликови, имаат слабости и добрини:

„Господе, како беше занесена, некаде заската, далеку! Имаше големи, сини очи (а самата беше необично мала, чудна), вела, имаше големи и светли очи, кои многу потсетуваа на нашето небо во пролет, по дожд, по невреме, кога тоа сосема ќе се избистри и ќе стане високо и сино. Такви некои добри и радосни очи имаше Ген....“¹⁵

И кај Бранко Ќопиќ во расказот Магаре со челадови нозе, расположението на главниот јунак се огледа во очите:

„Старицата одеднаш живна, со светли очи и победнички гракна.“¹⁶
Очите се симбол на интелектуално забележување, активности и идности. Симболиката на очите на селската учителка и старицата дава визуелна експресија и длабинска психолошка суштина на нивниот карактер, кој е толку силен и сугестивен што остава неизбришлив впечаток.

Симболиката на Сребрениите снегови и Градина со слезова боја потекнува од светот и детинската свест на двајцата писатели. Таа не е само започната или условена од тој свет, туку е содржана во драмата на преживеаниот и супстанцијалните чувства на една човечка реалност, која се отуѓува и повторно се наоѓа. Симболите речиси никогаш немаат карактер на поента, туку коинцидираат со низа други елементи од инспиративната граѓа.

Ако е факт дека современата книжевност настанува во времето кога интензивно се проучува природата на јазичните знаци и се менува погледот на природата на книжевните текстови, извесно е дека тука е одговорот на прашањата со кои се соочивме. Проучувачите на природата на јазичните знакови му посветиле особено внимание на односот меѓу јазичните знаци и на она што се означува со нив, бидејќи тоа е пат да се објасни начинот на кој два посебни системи стапуваат во сложени односи. Јасно е дека читателот на прозата на Живко Чинго и на Бранко Ќопиќ треба да се пробие низ мрежата на симболите. Точно, преведувајќи ги, тој непрестано излегува од нив и се враќа внатре, но во ниеден момент не заборава на целостоста на текстот. Бидејќи, не е важно она на што симболите нè упатуваат нас, туку и начинот на приви-

¹⁴ Б. Ќопиќ, *Башта слезове боје*, НЗМХ, Загреб, 1980, 67.

¹⁵ Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, „Народна књига“, Београд, 1973, 14.

¹⁶ Б. Ќопиќ, *Башта слезове боје*, НЗМХ, Загреб, 1980, 179

каното читателово присуство во текстот, и тоа како тој придонесува за изградување на неговата смисла. Конкретното однесување на симболите внатре во двата дела што беа предмет на нашата анализа покажува дека семантичкото значење е оддалечено од логичкото јазично однесување како што го наоѓаме во секојдневниот говор.

Чинго и Ќопиќ во симболиката на раскажување го допираат сетилното доживување на природата. Во своите дилеми тие не тежнеат кон претставување на доживувањата, туку кон нивната доживеана слика во свеста на раскажувачот. Значи, случувањата не подлежат на причинско-последичен тек, туку на субјективната визија на раскажувачот и на она што поради евокацијата на случувањата и ситуацијата на ликовите може да се нарече лирска експресија на постоењето. Двајцата писатели дале еден нов систем на симболички знаци што се однесуваат на проучувањето на сетилните доживувања, кои особено постигнуваат сетилни реакции што немаат еднолична и сосема одредена физиолошка улога. Тоа се сетилни модификации. Писателите тежнееле системот на симболички знаци да биде конкретен и позитивен и да го уредуваат околу две важни прашања: забележливо доживување и произведување на доживувања во свеста на читателот. Нивната суштинска цел во наведените примери била да создадат систем на сетилни доживувања.

На крајот заклучуваме дека компарацијата меѓу Ж. Чинго и Б. Ќопиќ била можна бидејќи во делото на двајцата писатели и е даден примат на топиката на симболот. Симболистичките знаци се предметени низ нарацијата. Тие се нараторско творештво и се провлекуваат низ целото дело. Нараторот, како учесник во работата, искажува и преведува случувања од автентичните внатрешни перспективи што ја сочинуваат сетилната модификација, така што рецепцијата на симболите од страна на читателот во овие дела довела до двостепени семантички интерпретации: лоцирање на одредена цел во рамките на прикажаниот свет во делото и препознавање на шифрираните ознаки во таа целина.

Литература

1. Барт, Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, „Нолит“, Београд, 1979.
2. Бергедер, Оливије, *Симболика*, „Књижевна заједница Новог Сада“, Нови Сад, 1988.
3. Ѓурчинов, Милан, *Нова македонска књижевност*, Нолит, Београд, 1988.
4. Еко, Умберто, *Симбол*, „Народна књига“, „Алфа“, Београд, 1991.
5. Јаус, Х. Р., *Естетика рецепције*, Београд, 1975.
6. Јеврић, Милорад, *Македонски роман о рату и револуцији*, „Јединство“, Приштина, 1989.
7. Јунг, *Човек и неговите симболи*, „Младост“, Загреб, 1973.
8. Кулишић, Шпиро, *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ, „Интерпринт“, 1998.
9. Купер, Џин Кембел, *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*, „Просвета“, „Нолит“, Београд, 1986.
10. *Македонска књижевност*, „Просвета“, Београд, 1968.
11. Марино, Адријан, *Модерно, модернизам, модерност*, „Народна књига“, Београд, 1997.
12. Марјановић, Воја, *Бранко Ѓопић* (разговори и сусрети), Београд, 1990.
13. Исти, *Бранко Ѓопић у светлу књижевне критике*, „Стручна књига“, Београд, 1987.
14. Марковић, Слободан, *Бранко Ѓопић*, Издавачко предузеће „Рад“, Београд, 1966.

15. Милосављевић, Петар, *Теорија белетристике*, „Просвета“, Ниш, 1993.
16. Исти, *Логос и парадигма*, „Требник“, Београд, 2000.
17. Палавестра Предраг, *Уметност и симболичке форме*, „Веселин Маслеша“, 1989.
18. *Речник књижевних термина*, „Романов“, Бања Лука, 2001.
19. Рот, Никола, *Знакови и значења*, „Нолит“, Београд, 1982.
20. *Свеска симбола*, приредио, Бора Ђоковић, Београд, 1980.
21. Ђопић, Бранко, *Башта слезове боје*, „Завод за уџбенике и наставна средства“, Београд, 1996.
22. Ченгић, Ернест, *Ђопићев хумор и збиља 1-2*, „Глобус“, Загреб, 1987.
23. Чинго, Живко, *Сребрни снегови*, „Народна књига“, Београд, 1973.
24. Чукић, Зоран, *Оазе*, Никшић, 1986.
25. Chevalier Jean/Gheerbrant, Alain, *Rječnik simbola*, „Nakladni zavod Matice hrvatske“, Zagreb, 1983.
1. *Израз*, бр.2, „Свјетлост“, Сарајево, 1974.
2. *Књижевна историја: часопис за науку о књижевности*, бр. 119, „Институт за књижевност и уметност“, Београд, 2003.
3. *Освит*, бр.21, год.7, Лесковац, 1998.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЗНАКИ В СЕРЕБРЯННЫХ СНЕГАХ ЖИВКА ЧИНГА И САДУ ЦВЕТА ПРОСКУРНЯКА БРАНКА ЧОПИЧА

Снежана С. Башчаревич

Резюме

Автор в своей работе с перспективы одной проблемы (символических знаков) делает сравнительный анализ. Понимание литературного сочинения зависит от того фактора и демонстрирует виды символов в *Серебрянных снегах* Живка Чинга и *Саду цвета проскурняка* Бранка Чопича. Объяснение символов в этих сочинениях должно указать на их сходности и различия.

ТЕОРИЈА / ПОЕТИКА
THEORY / POETICS

НАРАТИВНИ МЕЛИОРАЦИИ НА ИСТОРИЈАТА

д-р Марија Ѓорѓиева Димова

*Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
Филолошки факултет*

клучни зборови: историја, наративно, традиција
key words: history, narrative, tradition

Време е да размислуваме за минатото, наместо да го истражуваме.
Франк Анкерсмит

Нема да има повеќе стварност, само приказни. Сè што ќе биде оставено за
нас тоа се приказните.
Греам Свифт

Втората половина на 20 век го актуализира поимот историја во насока на проблематизирање на неговите традиционални сфаќања, процес што, еднакво, се евидентира и во рамките на книжевната теорија и во рамките на историографијата. Интензитетот и актуелноста на овој проблематизирачки паралелизам стануваат атрактивна творечка провокација и за романсиерите, чијшто интерес за историјата, низ призмата на нејзините реконцептуализации, резултира во обликувањето на еден романескен жанр – историографската метафикција. Во тој контекст, историографските метафигии ги артикулираат одделните концепции што, иницијално, се понудени во историографската, односно во книжевната теорија, така што тематизирањето на историјата во овие романи нуди можност за теоретизирање од позиција на книжевната практика, но и можноста книжевните текстови да се читаат низ призмата на теориските дискурси што ги опкружуваат, односно можноста да се демонстрира функционирањето на тријадата теорија, историја и книжевност во романескен контекст.

Постмодернистички проблематизации на историјата

Во развојните тенденции на историографијата од втората половина на XX век и, особено, во рамките на постмодернистичката историографија, доведени се под сомневање телеолошките концепции на историјата: идејата за историјата како организиран и значенски процес со инхерентна динамика и цел, чиешто објективно и автономно постоење се темели врз претпоставката

дека историјата постои само како предмет на научно истражување. Тоа, пона-таму, има импликации и врз статусот на историското знаење, доведувајќи ги во прашање принципите на објективност и непристрасност врз кои се темели традиционалната, историцистички конципирана историографија. Наспроти тоа, се афирмира статусот на историографијата од аспект на нејзината ориентираност кон облиците на разбирање и на „управување“ на минатото, кои се изведени преку одделните наративни/објаснувачки модели, а чијашто цел е да го обезбедат неговото партикуларно и контекстуално изведено значење. Оттаму, заговарањето на перспективистичката природа на историското знаење се темели врз фактот дека сите верзии на минатото, нужно, се детерминирани преку актуелните интереси. Следствено на ова, отсуството на иманентен поредок во историјата и перспективистичката димензионираност на историското знаење фрлаат нова светлина и врз статусот на историчарот: кохерентните структури на историското знаење имаат свое исходиште многу повеќе во историчарот, што, во крајна линија, го статусира минатото како негов конструкт. „Минатото може да се појави како конфузно, плурално и неструктурирано, исто како и сегашноста, но задача на историчарот е да го организира фрагментарното искуство во знаење“ (Анкерсмит 1994, 81). Врз основа на увидот во одделните историографски концепции можно е да се лоцираат три основни пункта каде што се евидентираат промените во историјата, односно во историографијата:

1. промени во статусот на историјата како предмет на интерес на историографијата што, главно, се изведува преку истакнување на текстуалната посредуваност и достапност на историското минато. „Реалноста на минатото е *ефект* што е предизвикан од тензијата во и меѓу историските текстови“ (Анкерсмит 1994, 140);

2. редефинирање на позицијата на историчарот по однос на историјата: истакнување на неговите ретроактивни интервенции во историското минато, особено, во доменот на интерпретацијата. „Во современата теорија на историјата, особено внимание им се посветува на прашањата за позицијата на историчарот, за идеологизацијата на неговата перспектива, за институционалните и за општествените ограничувања на историчарите“ (Жупан 2003, 324);

3. проширување на предметот на интерес на историографијата преку вклучување на подрачјата што биле занемарени, со оглед на доминантниот интерес за општествената и за политичката историја, подрачјата како микро-историјата, историјата на секојдневието, историјата на жените, историјата на менталитетите, оралната историја, историјата „оздола“, односно историјата на „заборавените, неуспешните, стигматизираниите“ (Грос 2006, 594).

Одделните теоретичари на историјата (Хејден Вајт, Доминик ЛаКапра, Франк Анкерсмит) се едногласни во констатациите дека историјата е децентрирана и преместена од претходно легитимните позиции: ниту минатото повеќе не е единствено „она што навистина било“, ¹ ниту, пак, историографијата значи прикажување на минатото според принципот *post hoc ergo propter hoc*. Она што може да се препознае како општо место во многубројните расправи во историографски контекст се однесува на заговарањето дијалозна врска

¹ „Wie es eigentlich gewesen“ е познатата формула на германскиот историчар Леополд вон Ранке, според кого задачата на историчарите треба да се состои во непристрасен приказ на минатото, односно во оживување на минатото онака како што навистина се случило.

меѓу минатото (кое се поставува како предмет на интерес) и сегашноста (од каде што се актуализираат интересот и пристапот кон минатото), што имплицира дека истражувачките походи на историчарот се иницирани од неговите актуелни намери и интереси, вклучително, и од заднината што ја сочинуваат неговите академски преокупации. Заговарањето на перманентната „размена на енергии“ меѓу минатото и сегашноста (Бити 2000, 14), односно на „играта меѓу сегашноста и минатото“ (Успенски 1996, 21) недвосмислено упатува на инверзивно рedefинираната релација меѓу историското минато, како предмет на интерес во историографијата, и сегашноста како позиција што ги иницира и ги реализира тие интереси. Во основата на тие иницијативи лежи намерата да се осмисли минатото, да се ситуира во определени значенски рамки, да се подведе под определена историја. Практично, тоа ја одредува приоритетната позиција на сегашноста како спознајно ретроактивна позиција од којашто историчарите, дополнително, реинтерпретативно и метаинтерпретативно му пристапуваат на минатото. Конечната импликација на оваа инверзија во односот кон минатото е свеста дека се воспоставува релацијата со одделните облици на претставување на минатото, така што, во крајна линија, секоја сегашност генерира „свое“ минато. „Историјата повеќе не нуди информација за *res gestae*, туку таа е само игра на различните гледишта на *historia rerum gestarum*“ (Грос 2006, 592).

Рedefинирањето на историјата од страна на Доминик Лакапра поаѓа од две премиси:

1. минатото се појавува единствено во форма на текстови и на текстуализирани остатоци - мемоари, извештаи, публикации, архиви (1996, 128);

2. минатото не е некое 'тоа' во смисла на објектифициван ентитет што може неутрално да се репрезентира во и за себе или, пак, проективно да се репроцесуира во категориите на нашите тесни презентистички интереси (1987, 10).

Врз основа на овие констатации, Лакапра ја заговара потребата од воспоставување дијалогски однос преку кој историчарот ќе ја реализира конверзациската размена со минатото, но и со другите истражувања што се стремат кон негово разбирање.

Со цел да го означи сопствениот историски метод и да го диференцира во однос на традиционалната историја, Мишел Фуко ќе се послужи со метафората на археологијата: оваа метафора е употребена за да се избегне телолошката потрага по потеклото и прогресот низ времето, придвижени од каузалните принципи на причинско - последичниот развој. Каузалната хронологија, односно сфаќањето на историјата како низа настани што, нужно, произлегуваат едни од други, ќе биде оспорено во корист на неочекуваните ломови и на појавата на случајот: случувањата што се чинат неконтекстуални, потрагата по строга условеност што ќе го воспостави континуитетот дури и таму каде што на прв поглед го нема, и тоа по секоја цена, отстапува пред постоењето на немотивираниот дисконтинуитет. „За класичната историја, дисконтинуираното се посматра како нешто што е дадено во вид на расфрлени настани (одлуки, случаи, иницијативи, откритија) и она што треба во процесот на анализа да се заобиколи или да се избрише, а во корист на континуитетот настани“ (Фуко 1998, 13). Самиот дисконтинуитет, од друга страна, сведочи за неможноста од постоење праволиниски и тотализирачки процес, сведочи за ломовите што може да се премостат дури со дополнителни, и тоа најчесто, наративни дејствувања. Историјата, во својата класична изведба, се појавува како на-

ративно нижење на настаните што на крајот тежнее кон митот за една и изворна приказна, за т.н. „голем наратив“. Во таа смисла, предизвикувањето на импулсот за тотализирање, практично, значи оспорување на целиот поим на континуитет во историјата и во нејзиното пишување.

Голем дел од констатациите што се изворно понудени во историографски, односно во книжевно-теориски контекст се артикулираат и во рамките на историографските метафизики. Она што може да се евидентира како заеднички именител и во одделните теории и во книжевноста по однос на промените во сфаќањето на историјата се однесува на дестабилизирањето на историјата и на доведувањето во прашање на унитарната и авторитарната природа на вистината, знаењето и стварноста. Во контекст на декларирањето „недоверба во големите наративи“ (Лиотар, 2007), во тотализирачките објаснувања и репрезентации се реализира и дисперзирањето на Историјата како монолитен и тотализирачки „голем наратив“, којшто го поддржува линеарниот и телеолошки процес на прогрес и еманципација. Наспроти тоа, се постулира историјата како плурална и релативна конструкција, создадена во пресекот на перспективи (персонални и локални). Тематизацијата на историјата и нејзината интериоризирана проблематизација во насока на потенцирање на и поигрување со двете рамништа на кои реферира поимот историја² станува општо место во историографските метафизики. При тоа, она што варира се постапките што го конкретизираат тој однос во одделните романи. Елизабет Веселинг им дава приоритет на постапките на саморефлексивност преку коишто се реализираат метаисториографските и епистемолошките аспекти во романескиот третман на историјата. Конкретно, Веселинг ја нагласува улогата на саморефлексивноста во насока на проблематизирање на претпоставената директна врска меѓу двете нивоа на кои реферира историјата: *res gestae* (одделните настани што се реализираат во извесно минато) и *historia rerum gestarum* (наративите што се однесуваат на тие настани). Во комплексот саморефлексивни стратегии приоритет добиваат оние варијанти за коишто зборуваат и Линда Хачион и Ангар Нининг: експлицитните коментари врз потрагата по минатото од рестриктивната позиција на ликот/нараторот, кој го открива субјективитетот на секој интерпретативен пристап кон историјата. Во таа смисла, саморефлексивните стратегии може да се земат и како индикатор на суштински променетиот статус на историјата: таа е достапна единствено како наративен продукт на оние што ги паметат и/или ги интерпретираат настаните од партикуларна гледна точка. Секоја од овие стратегии, пак, го афирмира ставот за историјата како перспектива, како мултивокално конструирани и-стории.

²Контекстите во кои се употребува поимот историја редовно упатуваат на неговата амбивалентност. Тоа двојство е потенцирано во елементарното речничко објаснување: *histōria*, a.e.f; *istoria*, a.s, *h*, во значење на случување, истражување, знаење, приказна, раскажување. (Според *Latinsko - hrvatskosrpski rječnik*, prir. Veljko Gortan, Zagreb: Školska knjiga, 1967, 159; *Grčko-hrvatski rječnik*, prir. Milivoj Sironić, Zagreb: Školska knjiga, 1989, 204). Овој амбивитет, еднакво, е земен предвид и во историографските расправи, како и во теоријата на историографската метафизика. Хејден Вајт потенцира дека поимот ги обединува и објективната и субјективната страна, еднакво, упатувајќи и на она што се случило, исто колку и на нарацијата за она што се случило (1990, 29). Идентично разграничување е направено и од страна на Борис Успенски: историјата како *res gestae*, односно севкупноста на настани што се случиле, и како *historia rerum gestarum* или раскажување за слученото, „своевиден наративен текст“ (1996, 10).

„Саморефлексивните историски романи упатуваат на серијата историски настани што се случиле во минатото, но фокусирајќи се врз начините на кои тие настани се сфатени и се објаснети ретроспективно“ (Веселинг 1991, 90).

Во исто време, овие романи се дефинирани и преку начините на коишто историјата станува предмет на двојно кодираните проблематизации на достапните форми на репрезентација. Овие аспекти се илустрираат и на рамништето на кое е евидентирана двојната фокусираност на историографските метафикции: и врз настаните што се репрезентирани во приказната, и врз самиот чин на наратив. На тој начин, романите го афирмираат и поширокиот постмодернистички интерес за историјата и за раскажувањето, првенствено, структурирајќи се како раскажување за историјата, одошто како раскажување на историјата.

Романескни и-стории

Романот *Водена земја* (1983)³ на британскиот автор Греам Свифт ја потврдува парадигматичноста по однос на метаисториските тенденции на постмодернизмот, перформирајќи ги теориските концепции (книжевно-теориските и, особено, историографските) кои го проблематизираат рамништето на историската стварност. Во контекст на постмодернистичките предизвици на историјата, репрезентацијата на минатото станува проблематично прашање и во историографскиот и во книжевно-теорискиот дискурс: во таа насока, се дискредитира конвенционалното поимање на репрезентацијата како референцијална упатеност кон емпириската реалност. Од една страна, романот го рефлектира постструктуралистичкиот скептицизам во однос на референцијалноста на јазикот/наративот, сугерирајќи дека стварноста се деформира низ чинот на јазичното/ наративното обликување. Од друга страна, теоретските промислувања на историјата што ги спроведува главниот лик, инаку професор по историја, конвенира со премисите на наративистичката и на конструктивистичката историографија. Интересот за историјата е најавен уште во мотоцитатот на почетокот од романот, каде што се цитира речничкото објаснување на поимот:

„Historia, -ae, f. 1. истражување, проучување, знаење.

2. а) наратив за минатите настани, историја. б) секој вид наратив: опис, бајка, приказна.“⁴

Тоа се двата аспекта на историјата што се посебен предмет на интерес во современата историографија, фокусирана врз освестување на недостапноста на минатото какво што било искусено и, паралелно, врз изложување на автономијата, но и на интерпретативната поставеност на *historia rerum gestarum* по однос на *res gestae*. Двете рамништа на поимот историја перманентно се тематизираат, се коментираат и структурно се илустрираат во романот на Свифт. Од една страна, детективската структура на романот, отелотворена во „потрагата по мистериите на минатото“ што ја спроведува глав-

³ Според романот во 1992 година е снимен истоимениот филм, во режија на Стивен Џиленхал, а во главните улоги Џереми Ајронс и Итан Хоук.

⁴ Цитатите се наведуваат според изданието: Graham Swift. *Waterland*. London: Picador, 2008.

ниот лик, ја реализира димензијата на историјата како истражување и како проучување на минатото и стекнување (ново) знаење за него. Овој аспект е дополнет со фактот што Томас Крик и професионално е поврзан со проучувањето на историјата и, следствено, непосредно и компетентно е упатен во методолошката втемеленост на историографијата. Од друга страна, обидот на нараторот да ја пласира историјата како приказна го афирмира второто, наративно рамниште на историјата. Овие две рамништа се испреплетени во романот: Томас Крик ја губи својата работа како професор по историја и е принуден да замине во предвремена пензија. Во исто време, се соочува и со криза во брачниот живот, во голема мера предизвикана од „духовите на минатото“. Тоа резултира со потребата од враќање кон минатото со цел да пронајде објаснување за својата сегашна ситуација. Од друга страна, неговите ученици реагираат на проучувањето на Француската револуција, која, според нивното убедување, сосема е ирелевантна за сегашноста, обележана со заканата од нуклеарна војна, која ќе доведе до крајот на историјата. Од тие причини, Крик го прекинува конвенционалното предавање на една епизода од светската историја (Француската револуција) и се одлучува на неконвенционален методички пристап - да ги раскажува приказните од и за семејната и за личната историја, паралелно сугерирајќи ја врската со светската историја. На тој начин, во романот се демонстрира и се аргументира врската меѓу приказната и историјата, артикулирајќи го второто рамниште на речничкото објаснување на поимот историја.⁵

„Секој професор по историја нè учи да очекуваме (која е поентата, која е употребата, која е потребата итн. на историјата), а сега искрено изјавува дека историјата е 'бајка'...Ги затворивме учебниците. Ја оставивме настрана Француската револуција. И кажавме збогум на таа стара, излитена бајка со нејзините Права на Човекот... и со нејзиното чудно сфаќање дека ќе му подари на светот Нов Почеток“ (2008, 14-15).

Опсесивната, и професионална и интимна посветеност на историјата од страна на Крик, постапно ги конкретизира точките на нејзина проблематизација. Во континуитет, професорот по историја дава различни дефиниции на историјата (паралелно со давањето различни дефиниции на стварноста): и како „раскажување приказни“, и како „пријатна инвенција“, и како „Голем Наратив“, и како „бајка“, и како „факт“, и како „нешто што навистина постои“. Различните атрибуции на историјата се во функција на истакнување на нејзината проблематичност: токму потенцирањето на речничкиот амбивитет на историјата со кој започнува романот и несигурноста околу нејзиното дефинирање, којашто доаѓа од страна на еден професионален историчар, претставуваат очигледна субверзија на традиционалните концепти. Воопшто, во романот се идентификуваат неколку рамништа на проблематизација на историјата: и романескното истражување на апориите на историското објаснување; и лимити-

⁵ Својата намера Свифт ја објаснува во предговорот по повод 25-годишнината од објавувањето на романот: „Да ја истражам сета мистерија на 'историјата' (локална, персонална и глобална) - нејзиното значење, ако, воопшто, постои, и нејзината дистинкција, ако воопшто постои, од чистата 'приказна'“ (2008, VIII).

те на репрезентација на историската стварност; и деконструкцијата на категориите телеологија и референцијалност врз коишто се темели традиционалната историја; и процесите на фикционализација на фактите низ медиумот на наративната историја.

Основната премиса на романескната проблематизација на историјата лежи во тврдењето на Крик дека историјата претставува облик на приказна, што понатаму повеќекратно се аргументира, низ илустрации на интеракциите меѓу наративот и историјата. Несомнено, овие аспекти во романот се исчитуваат во контекст на релативизмот што го заговара постмодернистичката историографија и, особено, во контекст на теоријата на Хејден Вајт. *Водена земја*, во голема мера, конвенира со одделните тези на овој историчар, коишто се однесуваат на истражувањето на епистемолошкиот статус на историското објаснување и на релативниот авторитет што може да го има историскиот опис, како и укажувањето на фикционалната конструкција на историјата со посредство на стратегиите на наративизација. Појдовната теза на американскиот историчар се однесува на фактот дека пишувањето на историјата се изведува во облик на наративни претставувања на минатото. При тоа, Вајт предупредува на погрешните сфаќања според кои „историјата е скриена во фактите“, така што раскажувањето на приказната е едноставен процес на правеење експлицитно на нешто што е веќе присутно. Тој упатува на важноста на процесите на наративизација што ги организираат настаните, наметнувајќи им структура на значење што тие ја немаат сами по себе. Практично, наративизацијата учествува во процесот на сочинување на приказната преку извлекувањето настани од хрониката, при тоа реализирајќи се како еден од начините за наметнување значење и формална кохерентност врз хаосот настани. „Наративизацијата на стварноста значи наметнување врз таа стварност форма на приказна“ (1990, 2), што во рамките на историографијата го обезбедува решението на проблемот околу трансферот на знаењето во раскажување. Значи, во една поширока смисла, наративизацијата се темели врз сфаќањето дека во чинот на јазично претставување на историската стварност ги наметнуваме културно преттаблираните и прифатените структури на сижето обликување и со тоа ја пронаоѓаме кохерентноста што не постои во самите податоци. Следствено на ова, во историографски контекст секој интерес за процесите на наративизација на реалните настани, всушност, е интерес за начините на кои настаните се трансформираат преку формалните барања на наративот. Според тоа, основното прашање во историографијата, според Вајт, се однесува на начините на структурирање на светот и на начините на продуцирање значење за хаотичната и значенски необликувана историска реалност. Во намерата да ги идентификува структурните компоненти во историските описи, Вајт го дефинира историографското дело како „вербална структура во облик на наративен прозен дискурс, кој ќе претставува модел на минатите структури и процеси со цел да ги објасни тие настани преку нивната репрезентација“ (1975, 2). Оваа експланаторна стратегија Вајт ја дефинира како „обезбедување на значењето на приказната преку идентификување на типот приказна што е раскажана“ (1975, 7). Имено, историчарот во раскажувањето на неговата приказна еднакво може да ги понуди структурите на заплет било на трагедијата, било на комедијата, меѓутоа при секој таков избор тој истовремено носи одлука и за различен вид објаснување на одделните настани. Според тоа, Вајт го афирмира заплетот не само како структурна компонента на фик-

ционалните приказни, туку како круцијален и за историските репрезентации на настаните. Воопшто, енкодирањето на настаните во рамките на тие структури е еден од начините на осмислување на минатото - персонално или јавно/колективно. „Модусите на сижејно обликување не обезбедуваат со средства за карактеризирање на различните видови експланаторни ефекти кон коишто се стреми историчарот на нивото на наративно обликување“ (1975, 10). Значи, секоја структура на заплет има импликации врз когнитивните операции преку кои историчарот сака да го објасни минатото: историските настани како потенцијални елементи за приказната се вредносно неутрални, така што дали настаните ќе се најдат во приказна што е комична, трагична или иронична, тоа, првенствено, зависи од одлуката на историчарот да ги обликува според императивите на една структура на заплет наместо друга. Кога читателот ќе ја препознае приказната како специфичен тип приказна, тој, практично, го идентификува значењето: во согласност со генералната теза за иманентната значенска необликуваност и хаотичност на реалноста, наративот добива функција во насока на „кохезивно поврзување на деловите од стварноста“ (1990, 44). Како форма на човековото разбирање, наративот станува продуктивен по однос на значењето преку наметнувањето одредени формални компоненти врз хаосот настани што во себе не поседуваат партикуларна форма. Дополнително, Вајт повлекува равенство меѓу репрезентацијата, интерпретацијата и објаснувањето како постапки чијашто неминовност е очигледна во контекст на наративните димензии на историјата: секоја репрезентација претставува интерпретација, а секоја интерпретација обезбедува извесно објаснување. Значи, ако историчарите ги објаснуваат настаните со цел да обезбедат соодветно разбирање за нив, тогаш интерпретацијата претставува средство што го обезбедува разбирањето, а наративот претставува и начин на којшто се постигнува интерпретацијата. „Интерпретацијата станува нужна во рамките на репрезентацијата, бидејќи историчарите може да одберат врз естетска основа различни структури на заплет со кои на секвенциите од настани ќе им дадат различно значење како типови приказни“ (Вајт 1986, 53). Ставот на Хејден Вајт дека наративизацијата, која е во средиштето на човековото разбирање, претставува процес на наметнување значење и на формално поврзување на хаосот настани и, вклучително, го решава проблемот на транспонирање на знаењето во раскажување, е артикулиран и во историографските метафигури: тие се опсесивно фокусирани врз процесот на пренос, којшто ќе го искористат за да го афирмираат постмодернистичкиот интерес и за историјата, и за раскажувањето.

Ликот-наратор во *Водена земја*, соочен со потребата да се соочи со минатото - персоналното и семејното - исто така, го привилегира наративот како едно *ex post facto* средство за организација и за осмислување на минатото.

„Како ја совладувате реалноста, деца?... Како семејството Крик ја надмудри реалноста? Преку раскажувањето приказни“ (2008, 25).

„Историја: успешно потопување на значењата. Настаните го избегнуваат значењето, но ние трагаме по значења. Друга дефиниција на Човекот: животното кое копнее по значење“ (2008, 144).

Крик ја раскажува сопствената приказна ретроактивно, како вид автобиографија (но и како биографија на својата сопруга и, пошироко, како генео-

логија на семејството, особено од мајчината страна), постојано сугерирајќи ја нужноста од нарацијата како облик на репрезентирање, на толкување и на објаснување на настаните. Но тој еднакво го сугерира и деформиращкиот ефект што нарацијата го има во однос на настаните на кои упатува. Во таа насока, романот ги потврдува сфаќањата на Вајт: наративот не е транспарентен медиум за репрезентација на историската стварност, со оглед на тоа што тој наметнува специфичен, наративен облик врз настаните. Начинот на кој професорот по историја ги обликува своите приказни за личната, за семејната, па и за националната историја, енкодирајќи ги во структури што се веќе познати и усвоени (бајката, детективската приказна), во поширока смисла, го истакнува начинот на кој постојните жанрови, коишто се популаризирани од и во романот, се употребени за да понудат наративно и значенско обликување на приказните што ги продуцира нараторот. Но следејќи го обидот на Крик да ја врами својата приказна во познатите „модуси на сижено обликување“ (кои му се познати не само нему, туку и на неговите слушатели, на што всушност постојано ги потсетува и професорот со цел да ја олесни рецепцијата на сопствените наративи), во исто време, го следиме и неговото соочување со контрадикциите и со ограничувањата што произлегуваат од жанровските конвенции. Конкретно, се сугерира опасноста од манипулирање со фактографската втемеленост на минатото со оглед на очекувањата што се наметнати со жанровските конвенции (како на пример, суспензијата во детективскиот роман или, пак, среќниот крај во бајката). Од друга страна, овој обид на нараторот го вклучува и проблематизирањето на историјата, демонстрирајќи ја неминовноста на она што Вајт го означува како „книжевни операции на фикционализација“ (1986, 85), кои учествуваат во обликувањето и во приопштувањето на стварноста. Всушност, професорот по историја ги открива точките на замаглување на односот факт - фикција, константно доведувајќи ги во прашање и реалистичките стратегии на репрезентација, така што проблематизирајќи ја дистинкцијата меѓу фикцијата и историјата, Крик ја истакнува нивната сличност.

„Ви ја претставувам Историјата, фабриката, забавата, драмата на замаглување на стварноста. Историјата и нејзините блиски роднини, драматизациите“ (2008, 46).

Едно рамниште на проблематизација на историјата е рамништето каде што се субвертира традиционалното сфаќање на историјата како „Голем Наратив, како средство за пополнување вакууми“ (2008, 66). Романот, во исто време, го афирмира и интересот за метанаративите на историјата, но и „пост-модернистичкиот сомнеж во однос на метанарациите“ (Лиотар 2007, II), така што демонстрирањето на овој паралелизам ја сугерира токму неможноста од статусирање на историјата како голем наратив. Низ тој пресек, Свифт го манифестира скептичниот однос кон релевантноста на големите наративи, кои претендираат на сумирање на светот во еден кохерентен, сеопфатен, експликативен опис, вообичаено, употребен како објаснувачки образец за телеолошката траекторија на човековото постоење. Романот започнува со најавената амбиција на Томас Крик: „Вашиот професор по историја сака да ви ја даде комплетната и финалната верзија“ (2008, 15), што, недвосмислено, ја сугерира потрагата по адекватен метанаратив, којшто експликативно ќе воспостави поредок врз минатите настани. Но понатаму низ романот постојано ги констатираме неможностите за реализација на оваа намера, односно го следиме не-

функционирањето на премисите на традиционалната историја и нејзината фокусираност врз обезбедувањето сеопфатен, обединувачки метанаратив. Тој неуспех е констатиран и во изјавите на Крик, но и во неговиот личен пример.

„Деца, постои она нешто што се нарекува цивилизација. Таа е изградена од надежи и од соништа. Таа е само идеја. Таа не е реална. Таа е артифициелна. Никој никогаш не рекол дека е природна. Таа е изградена низ процесот на учење; преку обиди и грешки. Лесно се крши... Постои нешто што се нарекува прогрес. Но не прогресира, не води никаде. Бидејќи ако прогресот прогресира светот може да се измолкнува. Прогрес е ако не можеш да го запреш светот да ти се оддалечува“ (2008, 333 - 334).

Во прилог на тоа одат и проблематизациите на принципите на казуалност и на континуитет врз коишто се темели традиционалното сфаќање на историјата како „magistra vitae“.

„Историја' или 'Истражување': да се откријат мистериите на причината и на последицата. Да се покаже дека за секоја акција постои реакција. Дека у е консеквенца бидејќи му претходи х... Да се знае дека сме она што сме бидејќи нашето минато нè детерминира. Да научиме... од нашите грешки дека ќе биде подобро, во иднина...“ (2008, 112).

Разбивањето на традиционалниот телеолошки модел на историјата Крик го спроведува низ паралелното заговарање и обезбедување докази за постоењето поинаков, цикличен модел:

„Кој вели дека историјата не се движи во кругови?“ (2008, 209).

„Како ви ги објаснив импликациите на зборот 'револуција':обрт, комплетирање на кругот. Иако популарниот поим на револуцијата е категорична промена, трансформација - скок во иднината, сепак, секоја револуција во себе содржи опозит - идејата на враќањето. Спас. Обнова. Реафирмација на она што е чисто и фундаментално, наспроти она што е декадентно и лажно. Враќање кон нов почеток“ (2008, 141).

Освестувајќи го пред себе и пред своите слушатели (пред учениците, но и пред нас како читатели) постоењето на овие два сопоставени модели на историјата, односно осознавајќи ја депласираноста на првиот, традиционален модел, како и неможноста од продуцирање објективен, тотализирачки, вистинит опис на историјата, Крик, всушност, ги предочува наративистичките и конструктивистичките премиси на историографијата: таа може да понуди единствено субјективни ретроспективни конструкции. „Ова е приказната на Мери. Собрана и конструирана од мене“ ги признава професорот своите наративни интервенции и конструкции.

Практично, на ова рамниште *Водена земја* ги потврдува метаисториографските и метаисториските тенденции на историографските метафигури, афирмирани низ интересот за онтолошкиот статус на историјата и за епистемолошките проблеми на историографијата. Тоа сознание во романот е претставено и како процес на професионална еволуција на историчарот.

„Го започнав барањето на историјата како Објаснување. Само за да откријам во оваа посветена потрага уште повеќе мистерии, уште повеќе фантастичности, уште повеќе изненадувања и основи за збунетост, одошто кога

почнав; само за да заклучам, четириесет години подоцна - без оглед на приврзаноста кон корисноста, кон едукативната моќ на мојата одбрана дисциплина - дека историјата е приказна“ (2008, 68).

Во комплексната афирмација/проблематизација на метанаративите, *Водена земја* нè соочува и со депласираноста на метанаративот на историјата, но, исто така, и со потребата на нараторот-историчар да трага по нови упоришта на легитимност (ако се земе предвид дека метанаративите долго време го имале статусот на средства на легитимација на знаењето). „Каде може да се ситуира легитимноста по метанаративите“? (Литотар 2007, III). Во рамките на потрагата, Крик се обидува да ја позајми легитимноста што е понудена во наративните рамки на веќе усвоените жанровски обрасци - на романсата, на детективската фикција, на драмата, на бајката, заговарајќи ја историјата како потрага по „мистериите на минатото“, како „бајка“, како „драма на замаглување на стварноста“. Од друга страна, соочен со неуспехот да го потврди функционирањето на историјата како метанаратив што ќе го легитимира телеолошкиот прогрес на човековата цивилизација, професорот по историја, низ сопствениот пример, ја заговара и ја демонстрира можноста и важноста на кажувањето персонални приказни, малите наративи, кои ја афирмираат сопствената условна, локална, ограничена самолегитимација низ критериумите на стратегиска употребливост, разбирливост, убедливост и продуктивност. „Сите приказни се условени од ситуацијата на нивното раскажување, од идентитетот и од интересите на раскажувачите и на публиката, од целта со која се раскажуваат итн.“ (Мекхејл 2002, 6). Во поширока смисла, тоа е потенцирање на функционалноста на раскажувањето и на приказната како темелен облик на артикулација на човековото искуство, односно како темелен облик на организација и на трансмисија на знаењето.

„Направени приказни, вистински приказни, приказни кои смируваат, приказни кои предупредуваат, приказни со морална поента и без поента, веродостојни приказни, неверодостојни приказни, приказни кои не се ниту едното, ниту другото“ (2008, 10).

„Деца, само животните живеат наполно Овде и Сега, само природата не знае ниту за меморија, ниту за историја. Но, човекот - дозволете да ви понудам дефиниција - е животно кое раскажува приказни... Тој сака да раскажува приказни, тој сака да ги прави приказните. Сè додека има приказна, сè е во ред. Дури и во последните свои мигови, човекот гледа како пред него брзо поминува приказната на целиот негов живот“ (2008, 68).

Брајан Мекхејл ги посочува актуелноста и сеприсутноста на приказната и, во потесна смисла, како дел од „наративниот пресврт“ во книжевната теорија (кој, пак, е логичка последица на „лингвистичкиот пресврт“) и, во поширока смисла, во којашто приказната се потврдува како иманенција и како потреба на човекот. Ова двојство Мекхејл го илустрира низ сопствениот пример: „Како татко на две мали ќерки, јас сум во одредена смисла професионален раскажувач - и не само пред спиење, туку секогаш кога знаењето за светот од кој било вид (дневна програма, соседските озборувања, семејната или личната историја, политичката ситуација) треба да се организира и да се трансмитира. Нема сомневање, моето искуство го рефлектира она во што веруваат

многумина мислители денес, имено дека еден од начините на кои човечките суштества ги проценуваат и ги интерпретираат настаните во нивниот живот е низ конструкција на веројатни наративи“ (2002, 7). Таа димензија ја потенцира и јунакот на Свифт:

„Деца, на кои со посредство на историјата им се раскажани приказни, главно, но не секогаш пред спиење, за да ги совладаат неспокојните мисли, чијашто потреба за приказни е поврзана единствено со потребата што возрасните ја имаат - да им раскажуваат приказни на децата“ (2008, 15).

Томас Крик ја фаворизира наративната рамка на бајката како средство за легитимирање и за популаризирање на својот мал наратив пред една адолесцентска публика, која, несомнено, е преокупирана со поинакви теми и, особено, со својата иднина, што дополнително создава отпор кон професорот и кон неговиот наставен предмет. Со оглед на тоа, изборот на бајката воопшто не е случаен. Прво, таа сугерира одредена жанровска клишеираност, не само во структурна смисла, туку и во однос на хоризонтот на очекување (во рецептивна смисла, бајката подразбира вклучување на добропознатиот, очекуван среќен крај). Второ, и во однос на читањето и во однос на раскажувањето, бајките се врзуваат за одреден период од животот, обележан со безгрижност и со процесите на осознавање на светот околу себе - периодот на детството. Со оглед на тоа, обидот на професорот пред пензија да ја обликува својата приказна според конвенциите на бајката и неуспехот на тој обид нема да резултира само во изневерување на жанровските конвенции, туку и во сугерирањето извесна состојба на несигурност и на неизвесност, којашто не е асоцирана само со постмодернистичката епистемолошка и онтолошка скепса и релативизам, туку и со рецептивната дисфункционалност на бајката во светот на возрасните. Оттаму, илустрациите на недовербата во метанаративите и неможноста да се постулира соодветна наративна/жанровска рамка што ќе обезбеди автентичност, значење или легитимност упатуваат и на еден друг проблем: на неможноста да се обезбеди едноставна замена на метанаративите.⁶

Реактуализацијата на постмодернистичката проблематизација на големите наративи, во исто време, значи и реактуализација на епистемолошките прашања, теми и постапки во рамките на книжевниот текст. Тие, пак, се директна афирмација на епистемолошкиот скептицизам, којшто претставува дел од пошироките постмодернистички проблематизирачки ориентации кон минатото и кон прашањата за неговата достапност. Епистемолошката перспектива се темели врз претпоставката за постоењето големи наративи што служат

⁶ Едно рамниште на разбирање на традиционалните сфаќања на историјата во романот постои во дискусиите што ги иницира еден од учениците-слушатели Прајс, кој постојано протестира иронично правејќи забелешки на изјавите на професорот: „Единствената важна работа за историјата е дека таа е дојдена до точката каде што веројатно таа е историја за крајот“ (2008, 14). „Вашиот проблем, господине, е што сте обесен за објаснувањето. Објасни, објасни, сè мора да има објаснување...Објаснувањето е начин на избегнување на фактите додека се претворааш дека си блиску до нив. Луѓето објаснуваат само кога нештата ќе тргнат на лошо, а не кога нештата се во ред, зарем не? Колку повеќе објаснувања ќе слушнеш, толку повеќе ќе мислиш дека нештата стојат прилично лошо, штом бараат толку многу објаснување“ (2008, 170). „Дали тоа значи дека во историјата може да го пронајдеме кое било значење што ќе посакаме? (2008, 144)

како валидна рамка во којашто ќе се легитимираат универзалните и тотализирачките модели на објаснување. Но со оглед на тоа што во постмодернизмот таквите големи наративи за човечката еманципација и прогрес или за телеологијата и универзалната смисла на настаните, коишто некогаш служеле како основа за легитимирање на знаењето, повеќе немаат кредибилитет, станува актуелно трагањето по (нови) легитимирачки облици на знаење, трагањето по начините на стекнување, односно на доаѓање до знаењето. Следствено, тоа значи сомневање и во постоењето на апсолутно, доверливо и конечно знаење и во можностите за негова „безбедна“ трансмисија и циркулација и, конечно, сомневање во апсолутните вистини. Оттаму, историографските метафигури што ги реконтекстуализираат и продукцијата и рецептивните процеси на историјата, повикуваат на редефинирање на историското знаење, така што го оголуваат процесот на креација на продуктот. Регистарот епистемолошки теми (достапноста и трансмисијата на знаењето, дивергентните структурирања на истото знаење, границите и ограничувањата на знаењето, проблемот на непознатливост) е поставен на преден план преку употребата на соодветни постапки од типот мултипликација и јукстапозиција на перспективите или фокализирањето низ единствен центар (како во случајот на Свифт). Според Мекхејл и Веселинг, детективската структура идеално ги отелотворува епистемолошките димензии во книжевниот текст. Тие димензии ги препознаваме и во *Водена земја*, којшто интегрира варијанта на „детективска метафизика“ (Еко 2007, 14-15): самиот историчар се декларира како детектив што трага по решавањето на „мистериите на минатото“, кој ќе ги детектира нивните причини и нивните последици.⁷ „Деца, пред вас стоев триесет и две години за да ги расплетам мистериите на минатото“ (2008, 12). Иако афирмацијата на детективската структура во *Водена земја* може да ја сфатиме и како израз на постмодернистичкиот интерес за популарните жанрови и за жанровските трансгресии, сепак, многу повеќе, таа претставува една манифестација на постмодернистичките проблематизации на епистемолошките и на онтолошките премиси. „Во постмодернистичкиот период детективскиот заплет не е употребен за да го изрази поредокот, туку за да ја изрази ирационалноста и на површината на светот и на неговите длабински структури“ (Во 1984, 83). Според Елизабет Веселинг, пак, конвенциите на детективската приказна претставуваат ефективно средство за репрезентација на епистемолошките прашања околу недостапноста на минатото. „Саморефлексивниот историски роман ги раскажува серијата настани што се случиле во минатото, но се фокусира врз начините на кои тие настани се сфатени и објаснети во ретроспектива: разбирање на минатото низ интерпретација“ (1991, 90).

За професорот по историја, мистеријата по којашто трага, првенствено, се наоѓа во приказните што лежат зад фактите, а не во самите факти. Оттаму, Крик не трага по нови докази во и за минатото, туку се обидува од една ретроактивна и ретроспективна, значи спознајно дополнителна позиција наративно да го преобликува и да го осмисли минатото, кое, според неговото убедување, го содржи клучот за тековните проблеми. Во овој контекст станува разбирлива и метафоричноста на насловот: *Водена земја* не е само име и опис на родното место на Крик (a fairy-tale place како што го именува тој), чиешто

⁷Впрочем, и 29-тото поглавје во романот носи експлицитен наслов *Детективска работа*, а дополнително, детекцијата на Крик вклучува и разоткривање на сторителот на едно убиство.

жителите со генерации се ангажирани околу мелиорациите и дренажите на рамното, мочурливо земјиште во Источна Англија. Водената земја, како синоним на еден географски простор, но и на едно мистериозно минато кон кое се навраќа главниот лик, допушта враќањето на Крик кон минатото (персонално мотивирано) и, паралелно, кон концептот на историјата (професионално иницирано) да го сфатиме како процес на наративна мелиорација: како извлекување и спасување на она што би било потонато и загубено во мочуриштата на минатото - „вистината“ за актуелниот миг.

„Мојот скроман модел на прогрес е мелиорацијата. Тоа е повторливо, никогаш довршено враќање на она што е загубено. Упорна, внимателна работа“ (2008, 334).

„Па, заборавете ги вашите револуции, вашите пресврти, вашите големи метаморфози на историјата. Наместо тоа, разгледајте го бавниот и напорен процес, бескрајниот и амбигвитетен процес - мелиорацијата“ (2008, 17).

Афирмацијата на инверзивно рedefинираната релација меѓу минатото и сегашноста, во романот на Свифт може да се посматра и низ призмата на концепциите на Мишел де Серто. Според Серто, историскиот дискурс го креира она што треба да се дефинира како реално низ процесите на делење, преку кои „историографијата ја двои својата сегашност од минатото“ (1988, 36), при што тој акт на сепарација воспоставува две верзии на реалното, односно два пола меѓу кои осцилира историјата: од една страна, историјата реферира на практиката, на материјалната реалност на минатото, што се постулира како своевидна другост во однос на сегашноста; од друга страна, историјата претставува затворен дискурс, кој го организира и го завршува модусот на разбирливост на минатото: „Разбирливоста е воспоставена низ врска-та со другиот; таа се движи (или 'прогресира') преку менувањето на она што го прави нејзиниот друг - Индијанецот, минатото, народот, лудиот, детето, Третиот свет“ (1988, 3). Следствено, реалното постои само во минатото, но тоа е развиено како средство за разбирање на сегашноста, која, во минатото од коешто е дистингиварана, ја промовира селекцијата меѓу она што треба да се разбере и она што мора да се заборави за да се обезбеди репрезентација на сегашната разбирливост. „Секое читање на минатото - без оглед на тоа колку е контролирано од анализата на документите - секогаш е придвижено од читањето на тековните настани“ што резултира во постулирањето на „минатото како фикција на сегашноста“ (1988, 10).

Ова двојство на историјата и инверзивното поместување на традиционалниот однос минато - сегашност е сугерирано и во *Водена земја*. Имено, покрај професионалниот интерес за историското минато, Томас го спроведува ретроактивното, автобиографско враќање кон минатото со цел да ги пронајде одговорите и решенијата за актуелните кризи во личниот/брачниот живот. Значи, во согласност со тезите на Де Серто, токму разбирањето на сегашноста, на тековните настани го мотивира враќањето кон минатото, т.е. кон мртвото, кон другиот како предуслов за актуализирање на односот минато-сегашност. Оттаму, сите оние делови каде што Крик зборува за минатото (сопственото и на сопругата и, особено, за причините што доведуваат до нејзиниот ментален слом и до изолацијата од надворешниот свет), ги најавува со клишеираниот почеток на бајката - *once upon a time*. Оваа формула е сопоставена на синтагмата „Сега и Овде“, со која Крик ја означува својата проблема-

тична сегашност и со којашто учениците го аргументираат отпорот кон историјата како наставен предмет, со оглед на заинтересираноста за сегашноста и за иднината, а не за минатото:

„'Сега и Овде'? Што е таа недефинирана зона меѓу она што е минато и она што доаѓа; таа слободна и нестварна сегашност во којашто секогаш копнееме да полетаме во бескрајната иднина?“ (2008, 66)

Овие две синтагми на микрорамниште ја сублимираат наративната организација на романот, кој тематски и структурно го проблематизира односот меѓу минатото (за кое се зборува, кое се истражува, за историјата како *res gestae*) и сегашноста (од каде што се зборува, од каде што се мотивира и наративно се осмислува минатото, за историјата како *historia rerum gestarum*).

Одбележувајќи ја деценијата на етаблирање на историографската метафикција и во рамките на романескната продукција и во рамките на нејзините теориски промислувања и деценијата кога се консолидира увидот во историографските и во книжевнитеориските проблематизации на историјата (80-тите години на 20 век), романот на Греам Свифт повеќекратно ја демонстрира доминантната тенденција на овој жанр - неговите метаисториографски тенденции. Ако метаисториографската ориентација се манифестира низ „критичкиот коментар врз историографијата преку истражување на природата и функцијата на историското знаење“ (Веселинг 1991, 193), тогаш во *Водена земја* постојано ја констатираме таа метаисториографска самосвест: и низ метаисториографските рефлексии на нараторот-историчар, и низ истражувањето на можностите, на природата и на употребата на историското знаење од епистемолошка перспектива, и низ рефлексииите врз (не)можностите да се разбере историјата, и низ романескниот интерес за онтолошкиот статус на историјата, односно за епистемолошките проблеми на историографијата. Романот ги фокусира и ги демонстрира конфликтите и конфузиите што постојат меѓу раскажувањето историја и раскажувањето приказни, што, во контекст на постмодернистичките проблематизации на историјата, претставува една романескна варијанта на проблематизирање на традиционалните концепти на историјата и на истражување на процесите на историографијата.

Литература

- Ankersmit, R. Frank. 1994. *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley: University of California Press.
- Biti, Vladimir. 2000. *Strano tijelo pri/povjesti*. Zagreb: Hrvatska Sveučilišna Naklada.
- Waugh, Patricia. 1996. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.
- Wesseling, Elisabeth. 1991. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- White Hayden. 1975. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- _____. 1986. *Tropics of Discourse*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- _____. 1990. *The Content of the Form*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

- Gross, Mirjana. „O historiografiji poslednjih trideset godina“, *Godišnjak Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 38, br. 2(2006):583-609.
- Еко, Умберто. _____. „Постила кон *Името на розата*“, (превод Марија-Грација Цветковска), *Мираж*, бр.18 (2007):1-21.(Достапно на www.mirage.com.mk).
- Župan, Dinko. 2003. „Ideologija, moć i udžbenici“, *Prošla sadašnjost*, prir. Vladimir Biti i Nenad Ivić, Zagreb:Naklada MD, str. 323-355.
- LaCapra, Dominick. 1987. *History, Politics, and the Novel*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- _____. 1996. *History and Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Литотар, Жан-Франсоа. 2007. *Постмодерна состојба*. Скопје:Аз-буки.
- McHale, Brian. 2002. *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- Nünning, Ansgar. „Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960's“, *European Journal of English Studies*, 1 No.2 (1997):217-238.
- Onega, Susana. 1995. „British Historiographic Metafiction“, *Metafiction*, ed. Mark Currie. London and New York: Longman, pp.92-104.
- Успенский, Борис. А. 1996. „История и семиотика“, *Избранные труды: Семиотика истории. Семиотика культуры*. Москва: Школа языка русской культуры, стр. 9-70.
- Фуко, Мишел. 1998. *Археологија знања*. Београд: Плато/Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Наџион. Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi.
- Certeau, Michel de. 1988. *The Writing of History*. Translated by Tom Conley. New York: Columbia University Press.

NARRATIVE MELIORATIONS OF THE HISTORY

Marija Gjorgjieva Dimova

Summary

The subject of this text is the novel *Waterland* by British novelist Graham Swift. The interpretation is focused on one of dominant aspects of the historiographic metafiction: immanent provocation of the relation fiction-history. The novel offers an affirmation of main postmodern question of the history, i.e. of the traditional relation between two level of the concept history (res gestae and historia rerum gestarum). The aim of our interpretation is to show the transgression of the border between history and fiction through their common narrative aspects.

МИТ / ФОЛКЛОР
MYTH / FOLKLORE

ЕФРЕМ КАРАНОВ ЗА ПЛАНИНСКАТА ЦАРИЦА РУМЕНА ВОЈВОДА ОД ОСОГОВСКИТЕ ПЛАНИНИ

д-р Марко Китевски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
Институт за македонска литература

клучни зборови: Румена Војвода, „планинска царица“ Осоговски Планини, Стојан, Георгија, дедо Иљо Малешевски, Паланка, Кратово, Скопје, ајдуци, чета, бајрактар, пушка, куршум, сабја, натпревар, борба.

key words: Voivode Rumena, „mountain queen“, osogovo mountains, Stojan, Georgija, Iljo Maleshevski Palanka, Kratovo, Skopje, Naiduks, troop, standard bearer, gun, bullet, sabre, battle.

Во македонското народно творештво посебно значајно место имаат песните за жените-ајдути. Народот се одушевувал од нивните подвизи и ги овековечил во многу песни. Во историјата на нашиот народ познати се Сирма војвода, којашто дејствувала во западна Македонија, Румена војвода, наречена „планинска царица“, којашто царувала во Осоговските Планини, Босилка војвода, којашто ги шетала планините во Дебарца, Цвета војвода и др. Најстариот податок за жена-ајдутин е од 1636 година и се работи за Кира од с. Цапари во дружината на Петре Дундар. Суровоста на ајдутскиот живот не им била наклонета на жените. Затоа да се биде мома-учесник во ајдутска дружина, или уште војвода, за народот било вистинско чудо: *Дека се чуло, видело, / мома војвода да биде, / на седумдесет сејмени, / на тија гори зелени, / на тија води студени?* За надарените творци, пак, било инспирација тоа што жената - војвода војводството не го добила како подарок или привилегија, туку за него се изборила низ рамноправен натпревар со мажите, откако камениот го натфрлила *десет чекори потаму*, или откако со куршумот го погодила прстенот на буката, *пушката пукна од рака, / падна ми прстен од бука*. Димитрија Миладинов кон записот на песната за Сирма војвода сведочи дека лично ја видел во нејзиниот дом во Прилеп кога била во поодминати години (на осумдесетгодишна возраст) и дека од нејзината уста слушал за нејзините подвизи во младоста. „Во одајата е под перница држеше кубурите полни и сабји обесени на сидот висеа над неа.“ Според песните, некои од момите-војводи оделе облечени во машка облека и дури и членовите на дружината не знаеле дека со нив рамноправно се бори и жена. Според една песна, тоа го разбрале дури на враќање од борбата кога сите сечеле стапови девојката пресекла дрво за урка, или во друга песна кога случајно и се откопчала обле-

ката:... зеде го камен да фрлат / му се отпетлае чапрази / му се видеоје дојките. / Тога го моме видеоје, / сите се в чудо чудие.

Драгоцени сведоштва за Румена војвода наречена „планинска царица“ од Осоговските Планини оставил Ефрем Каранов. Неговата не многу обемна книшка со наслов „Румена војвода“ (Очерк из осоговските планини) објавена во Софија во 1886 година, содржи и многу други интересни податоци за осоговскиот крај и воопшто за животот во североисточна Македонија од тоа време. Поради тоа што овој труд на Ефрем Каранов кај нас не е доволно познат, на ова место ќе пренесеме некои поважни моменти за Румена војвода, но и за други личности и настани од овој крај.

Во почетокот на својот труд Каранов истакнува дека е неопходно да се каже нешто за животот во овој крај, за арамиите и нивните војводи во последните 50 години за да се разберат околностите во кои се појавила Румена војвода. Во тоа време, вели Каранов, горите секогаш биле полни со чети што се криеле во внатрешноста и често напаѓале по главните патишта меѓу градовите. Ако започнеш да ги прашуваш старите луѓе, тие ќе ти раскажуваат за цели роеви од чети и војводи. Така дедо Георги, мажот на Румена војвода, раскажувал: „Хе, сега не е така како едно време, кога чети булуци, булуци слегуваа по рудините, се братимеа, се биеја и се удираа со буљукбашиските чети. Секоја чета си имаше војвода, по него бајрактар, ако е четата поголема си имаше и чауши и сите се потчинуваа на војводата“. Попознати војводи на чети пред Румена војвода и потоа до најново време биле: Стојмен Терзијата од Панчарево, пијанечко село, заедно со жена си Кајмак Стојна, Митре од село Турско, потоа Бистрица, на реката Бистрица кај Каменица, дедо Иљо од Берово во Пијанец, Трајчо од кратовското село Барбарево, Румена војвода од каменичкото село Гуешево, кај Девебаир на сегашната граница со Македонија, Адем Арамија од кратовското село Струисовци, Дервиш цар од кумановските села, Мето буљукбаша и Кара Мустафа, а во поново време Димитар и Костадин поп Георгиеви од селото Разловци во Малешевско, Марко и Кољо, двајцата браќа од Секулица, кратовско село итн.

Стојмен Терзијата се води со жена му 16 години без да имаат деца. Жена му Стојна била убавица, со валчесто лице и полна снага. Турци постојано доаѓале во Стојменовата куќа во Панчарево и ја терале жена му да излегува и да ги служи. Двајцата, и мажот и жената, биле многу богобојазливи, Стојна го терала мажа си да оди по црквите во околните села. Стојна се одликувала со упорит дух. Еднаш таа извадила еден јатаган кон Турците што дошле во нивната куќа за да ги служи и ги избркала и потоа го убедила мажа си да излезат по планините. „Стојмене, што ќе научиме од овој свет. Да робуваме и да бидеме играчка на секакви аги. Немаме деца да нè врзуваат кон колибата. Горите нека ни бидат куќа! Да не седиме во таа тесна колиба, и ако поживееме, да поживееме како соколи од горите“. И така мажот и жената се согласуваат, собираат чета, излегуваат и ајдукуваат 7-8 години, меѓу 1840 - 1850 година. За Стојна раскажувале дека била појунак од мажа си, двајцата заеднички војводуваале со четата. Турците Стојна ја нарекувале „Кајмак Стојна“. Откако Стојна била убиена во една воденица, кај малешевското село Црвеник, Стојмен со четата побегнал во планините на каменичката река, од каде што му се расипала четата.

На ова место Каранов изнесува интересни податоци и за други војводи меѓу кои и за дедо Иљо Малешевски. Дедо Иљо од Берово многу години,

околу 20, ги обиколувал горите, често пребегувал во Србија и пак се враќал. Тој е најпознатиот војвода од овие краишта. Главната цел му била борбата со Турците. Четата му достигнувала до 300 души, како и до 8 души, толкава била и при последното отстапување на дедо Иљо во Србија во 1861 година пред бомбардирањето на Белград. „Како топката снег што кога се тркала нарастува, но скоро се расипува, така и нашата чета тука нарастуваше, тука се смалуваше, велеше дедо Иљо, пак и може ли таа да биде голема кога немавме барут и куршуми, мнозина од дружината беа наоружани со секири, ножови, а пак имаше и просто само со дрва“. Жена му на дедо Иља бегала и се криела од Турците, но тие ја фаќале неколку пати и ја носеле во Скопје, Кустендил, дури и и убиле едно од децата. Четата на дедо Иљо била многу смела, таа влегувала во селата слободно и претставувала ужас за Турците. Животописот на Дедо Иљо може да состави цела книга, но од самиот Дедо Иљо, кој сега живее во Кустендил, одвај ли може да се разбере нешто зашто тој сега не сака да зборува за тоа, а ги пцуе сите луѓе од неговиот тертип. Дедо Иљо и сега, на стари години, има впечатлива гордост, тој шета по кустендилските улици во шајачна облека со црвени гајтани, и со панталони со црвени лампаси, често може да се види по елек и панталони, со сабја на едната страна и камшик на левата рака, зашто десната му е повредена. За дедо Иљо и за неговата чета има многу народни преданија. Неговата смелост достигнувала дотаму што еднаш, за некоја работа, влегол како катранџија при кустендилскиот кадија и во конакот никој не го познал, но кога излегол, на еден запитија му оставил една белешка да му ја даде на кадијата. Во белешката пишувало дека тој е дедо Иљо, по кого има потеря по селата. Се разбира, потоа била направена цела тревога, градот бил потресен, го барале, но никаде не можеле да го најдат.

Четата 2-3 пати и се предавала на власта, но под услов да не им го земаат оружјето и да ги остават слободни во Берово. Под таков услов еднаш четата цели шест месеци царувала во Берово и околината. Обично му се испраќаше известување на некој буљукбаша да отстапи од некое место, зашто таму ќе дојде четата на дедо Иљо, и буљукбашијата отстапуваше. Еднаш, еден дел од четата под водство на Цека, по измама од струмичкиот грчки владика им се предаде на Турците, божем нема ништо да им направат, но кога ги фатија, ги водеа по градовите и најпосле сите ги избесија на различни места, со што сакаа да му покажат на населението дека Дедоилјовата чета веќе била разбиена. По 1861 година четата доаѓаше уште 2-3 пати, без Дедо Иљо, но со неговото име.

Еднаш, вели Ефрем Каранов во овој труд, го најдов дедо Илија на Гакиевиот ан во Софија, ја купив драмата „Дедо Иљо“ од Живков за да му ја прочитам. Тој постојано ме прекинуваше дека тоа било работа на Раковски, дека Раковски сакал да пишува такви работи, Раковски бил чуден човек. Јас му повторив неколку пати дека Раковски одамна е умрен, дека таа книшка е од Живков: „А! Од Живков! Го знам јас... ама тоа не е од него, тоа е од Раковски“.

Неодамна неколку македонски жени отишле да го видат дедо Илија.

- Дедо Иљо - му велат - кога ќе дојдиш да ја ослободиш Македонија?

- Кога ќе дојда да ја ослобода Македонија! Што сте ги закачиле тие алтани? Така е туку! Дајте ги тие алтани, та да се ослободи Македонија. Со низи и наниз и со „ќе ослободиш“ не се ослободува!...

Румена војвода Каранов ја нарекува благородна војвоткиња, чие име е

познато на сите возрасни во Осоговските Планини. Исто така, сведочи дека за неа сè уште народот раскажува многу преданија. Од нејзиниот краток животопис ќе се убедиме дека Румена е прекрасна појава. Но пред да пристапам кон опишувањето на животот на Румена војвода, вели Каранов, на ова место, ќе ви кажам, читателу, дека нема ништо измислено во тој расказ, туку сето навистина се случило, јас не правам поетска творба туку вистински историски лик, иако тој во суштина е крајно поетски. Освен Румена војвода, народот ги помни и Цвета Војвода, Гуга војвода и други жени-војводи.

Румена беше од селото Ѓуешево, дедо и Павле и татко и Георги седеле на кулата на Девебаир како дервенции. Уште од мала се одликувала со буен и жив карактер, таа била највесела, најдобро играла оро и најдобро пеела со убавиот и висок звонлив глас. Кога ќе запеела, според зборовите на современите, жетварите и жетварките ги оставале срповите престанувале да жнијат и ја слушале. „Гласот и се разнесуваше до Црноок“ (врв на три часа далеку од Ѓуешево), како што се изрази една баба хиперболично за нејзиното пеење. Отпосле, кога стана војвода, еден селанин ми раскажуваше дека кога минал под Злетово и го слушнал високиот глас, кој се разлевал низ горите, не можел да не запре и да не послуша. Таа пеела сејменски, арамиски песни, а сакана песна и била:

*Де се е чуло видело,
мома војвода да биде,
на седемдесе јунаци,
с'с седемдесе м'здраци.*

На некој собор во Каменица 24 часа вртела танец без да се отпушти од орото, и кога подоцна некоја мома вртела буен танец, велеле „тоа е Румена“. Ги знаела сите бујни арамиски ора. Еднаш кај местото Руменин камен прескокнувала два коња, застанати еден до друг и го јавнувала третиот, нешто што не може да се види ниту во најдобрите европски циркуси. Еднаш со дружината се натпреварувала во брзање низ една стрмнина. Кон дружината се обрнала со зборовите: „Кој може да го измине тој челопок, за еден јајчопек?“, што значело, кој може да ја измине таа стрмнина, за време што е потребно да се испече едно јајце. Никој не се нафакал, а таа како фуртуна се спуштила по стрмнината и додека дружината и го испекла јајцето, таа слегла и и го подале олупено. Многупати од брзото одење широкиот нож излегувал половина од ножницата.

Сите што ја познавале најмногу се восхитувале кога стрелала од пушка во некои предмети. Еден поп велел: „Не е око како око туку е сокол, каде што ќе намери тамо погодува“. Еднаш во време на жетва сејмени ставале на нишан едно јајце и се ределе да го погодат со пушките. Никој не можел да го удри јајцето, а кога Румена ја зела пушката, и кога пукнала како молња се распрскало јајцето. Тогаш буљукбашијата рекол: „Од тебе, моме, кука и фамилија не бива“. На јајце таа гагала, исто така, во Ѓуешево, а ставала и јаболко на главата на еден Турчин Алија наречен Руменин и од 60 чекори го удира-ла јаболкото. Кога на Алија ќе му речеле: „Може да те убие!“, тој велел: „Пријатно ми е да умрам од куршумот на Румена“. Еднаш кога четата и била на Средна Гора, а четата на Адем арамијата на Калин камен, на врвовите на Дур-рачка река, Ибраим бајрактарот Адемов им рекол на другарите: „Јас сакам да

се гаѓам со Румена!“ Адем и другарите го сопирале, но тој не ги послушал, се искачил на една тумбарка и откако го свртел задникот кон Румена викнал: „Еј Румено мори, да ми јадиш...“ Во тоа време еден куршум од Румена му ги понижал трите паласки, му го расекол ременот на паласките и му ги фрлил пред него. Со тоа требало брзо да отстапи Адемовата чета.

Румена била тенка и висока, со тенка половина што восхитувала, со црномурно лице, со црвенило, очи црни, коси црни, танки црни веѓи како испишани и составени меѓу очите, не била јадра ама „кескин“ како што велел дедо и Георги. Простото население за неа раскажувало дека таа имала опавче, т. е. значително продолжение на рбетот, затоа била толку јунак, таа имала роднинство со змејовите. Раскажувале дека таа имала чесно дрво од крстот Христов, за тоа куршумите не ја фаќале. Една стара жена на прашањето: „Што знаеш, бабо, за Румена?“ ми одговори: „Што да ти кажа, синко! Си беше добра домаќинка ама ја дигнаа самовилите по своите оралишта, врволишта, та излезна војвода да војводува!“

Додека била девојка, Турците се обидуваа да ја потурчат по своите обичаи, но не можеле да го совладаат нејзиниот силен карактер. Една баба раскажувала дека Турците биле многу лоши, дека се обидуваа да ја потурчат Румена, ама не успеваа. Многу се загледувале Турците на Румена, таа не била толку убава, ама била „фидан бојлија“. „Такви беа проклетите! Таквите работи ја натераа Румена да излезе војвода“.

Румена се омажила уште млада, четиринаесетгодишна за Георгија, тогаш на 22 години, сè уште жив на 65 години во селото Ѓуешево. Попот Атанас, којшто ја венчал Румена за Георгија, раскажувал една интересна случка од свадбата на Румена. Во селото имало многу расправи за Румена зашто ја сакале многу момчиња. Вечерта кога момчето требало да влезе кај невестата, баба Шојна сакала да направи магија за да не може момчето да лежи при невестата. Баба Шојна зела една голема циганска игла, ја завиткала на круг, го воврела врвот на иглата во ушите и така свиената игла ја ставила под прагот на собата во која требало да спијат младоженците. Попот и сватовите кога ја забележале иглата, ја грабнале бабата, ја тепале и ја натерале да ја исправи иглата.

Дедо Георги сега живее во врвовите на Ѓушевската Река спроти стариот пат низ Девебаир близу стара кула на Девебаир во едно живописно место, заградено со буки од каде што се отвора сета Каменица и се гледаат далечните врвови на север и југ. Во тоа убаво место живеела Румена во една тесна колиба на главниот пат од север и исток кон Македонија, главен пат, истовремено и ајдучки. До последно време четите од Македонија и за Македонија минуваа по тој пат. Дедо Георги после се женел уште два пати, но и сега со тага си споменува за Румена и вели: „Луѓето ја зборуваа, но јас знаев дека ми беше домаќинка и верна жена, а многу кескин. Таа ако сакаше да се потурчи ќе беше најдобрата анама, но за неа беше тесна Каменица, та харемот ли ќе ја задржеше. Буљукбашиите и арамиите за неа беа играчка, на секој збор им даваше џуап. Горда беше.“

Осум години Румена немала деца и на осмата година родила едно машко дете, кое го крстиле во кустендилската црква „Света Богородица“. Кога го вратиле во селото, на Румена и рекле дека го крстиле Испиридон. Таа рекла: „Колку тешко име за изговарање - Испиридон - Спиридон - Дон Андон, ние ќе го викаме Андон. Андон му е името.“ И така го прекрстила од Испиридон на

Андон. Потоа повикала баби, повојница, станала голема веселба, само ракија се испило пет ока, како што кажувале селаните.

Какво и да се случело убиство по патиштата, веднаш власта ја барала Румена, ја терале во Паланка за испрашување, се мачеле да ја потурчат... Татко и го отерале во Скопје, го држеле една година во затвор, по што се вратил болен и умрел. Една голема потеря пристигнала во селото да ја брка Де-доилџовата чета, ја фатиле Румена, ја тепале среде село за да каже нешто ако знае, а таа за цело време само молчела, а кога станала гордо се исправила и рекла: „Има да видите!“

Во тоа време Румена веќе била зрела за ајдутскиот живот, но уште живеела во селото не сакајќи да го остави детето Андона. Одвреме-навреме се облекувала во машка облека.

Мажот и Георги две и пол години не беше дошол од Цариград, каде што бил на работа. Се вратил за Богородичини поклади. Жена му го пречекала со најголема љубов, тој се радувал што сè дома било во најголем ред, нивите биле обработени, житото на крстици. Овршиле, ја пречекале и Света Богородица и тој заминал за Кочани по ориз. На враќање го пречекуваат селаните на Гушево и му велат: „Знаеш ли? Румена излезе војвода!“ - „Како тоа?“ Му раскажуваат и тој доаѓа дома, не ја наоѓа жената, туку само мајка му и четиригодишното дете Андон.

Според раскажувањето на селаните, работата била следнава: некое Турче се скарало со Румена за сено и вечерта Турчето го нашле убиено. Одеднаш Румена се скрила. На свекрвата и рекла: „Ајдуткиња сум! Целиот свет пропиште од мене! Е нека станам ајдуткиња! Збогум, да го чувате Андона, многу здравје на Георгија!“. За тоа време буљукбашијата од кулата отишол во селото Кркља и порачал од ковачот Стојан дванаесет чакмаци за сејмените. Стојан ги однесол чакмаците кај Румена и се заколнале во побратимство и посестримство, т.е. да бидат како брат и сестра, да состават ајдучка чета на која војвода ќе биде Румена, а бајрактар Стојан.

Дружината на Румена никогаш не била повеќе од 16 души, а некогаш имала само 5, зашто голема дружина не можела да опстои во непристапните планини постојано бркана од потерите. Во дружината на Румена влегувале следните арамии: Стојан бајрактарот од паланечкото село Кркља, Трајчо од кратовското село Барбарево, Спасе и Пешо дедо Пејчинови од паланечкото село Градец, тројца имало од кочанските села Горни и Долни Подлог и други. Сите биле заколнати арамии. Румена имала јатаци во многу села. Повеќе мими убедувала да излезат ајдуткињи. Практикувала никогаш да не и кажува на дружината каде ќе одат следниот ден, поради што никогаш не можеле да ја откријат и да ја фатат. Многу потери ја бркале, војска дошла дури од Битола, но не можеле да ја фатат. Имала големо задоволство да води борба со турските арамиски чети.

Турските потери постојано ја прогонувале. Сакале жива да ја фатат и спектакуларно да ја спроведат во Скопје или во Солун. Сите села биле потресени од тепањето, особено Гушево и Кркља. Братот на Стојана лежал една година во Скопје, а и многу други биле затворени. Потерите оделе дури до Плачковица. Адем буљукбашијата ја барал Румена низ Пијанец и Малешевско. Еднаш дошол во селото Истевник, Пијанечко, во училиштето и му рекол на даскал Арсо: „Чуј даскале, жити Христос и света Богородица, да кажиш доаѓа ли Румена тука, барала ли тука леб, барут?“ „Не доаѓале, ага ефенди!“

Ама речи; „Жими Ристоса и света Богородица.“ И така ги тераше мнозина во селото да се заколнуваат во Христос и света Богородица. Потоа побара да му се отвори црквата дали нема пушки или барут скриени во црквата. Било ноќно време, ги запалиле свеќите и даскалот и Адем влегле во црквата. Адем ги разгледал сите ќошиња во црквата, а имало обичај во Пијанец по три години да се раскопуваат коските на умрените и да се внесуваат во црквата пред иконостасот во сандачиња, таму стојат, на други места има одделни зданија што се викаат костилници и во кои се наредуваат черепите, а другите коски се нафрлуваат во визба. Бабите палат свеќи на коските, налепуваат ливчиња со имињата на бившите сопственици на черепите. Адам кога ги видел сандачињата, си помислил дека го нашол тоа што го барал, се стрчал кон сандачињата ги отворил и останал замајан кога видел дека тоа се коски. Веднаш отстапил, а даскалот му раскажал дека таков обичај имаат христијаните во Пијанец.

Власта на најразлични начини се обидува да ја омаловажи Румена, ја нарекувале ороспија и на сите начини сакале жива да ја фатат. Измислувале најразлични приказни за неа, еднаш ја фалеле, друг пат се восхитувале на нејзиното јунаштво, трет пат ги фаќало ужас од нејзините подвизи. Уште во почетокот кога излегла Румена, ги фатиле мажот и Георгија и татко му на Стојана, ги терале во Скопје, ги тепале, ги мачеле, барале да кажат каде се кријат Румена и Стојан. Двајцата велеле: „Дајте ни пушки и ние да идеме со вас да ги бараме“. А кајмакот паланечки им рекол: „Ех да сакавме ние да ги убиеме, досега десет пати би ги убиле, но сакаме живи да ги фатиме! Вие двајцата сега да идете по планините да ги барате, кога ќе ги најдете да им кажете дека се им е простено, нека си се вратат, со прст нема кој да ги допре нив.“ Тогаш двајцата тргнуваат и одат најпрвин кај одринскиот врачалец да им каже каде може да се најде Румена и која е причината за нејзиното излегување војвода. Одринскиот вражалец имал колиба над селото Одрино во одринските гори. Георги му подал на вражалецот еден леб тркалезен, неначнат и го прашал: „Кажи ми зошто мојата убава жена Румена излегла војвоткиња и каде се крие таа?“ Вражалецот откако го прегледал лебот од секаде, зел едно четириаголно шишенце полно со ракија, се замислил над него како што правел секогаш и почнал: „Прва пошта... втора пошта... сребрена пошта... седма..., ете клубарци, знак страшен знак... човечка глава... тоа е Руменината глава... Румениниот череп... Така се родила брате, така и кажува писмото на черепот и... со тоа писмо се родила: војвода по горите... Друго немам што да ти кажам.“ Двајцата излегле со солзи во очите и тргнале да ги бараат Румена и Стојана. Три недели оделе по планините, прашувале, но никој не знаел да им каже каде се. На едно место сетиле мирис на тутун, почнале да бараат, се изгубиле во горите и само го слушнале гласот на Румена, којашто се провикнала да пее. Потоа се изгубиле во шумата, по што се вратиле кај кајмакот во Паланка и со плач му раскажале што доживеале. Тој ги затворил, ги мачел, а потоа ги пуштил.

Еднаш се прочу во Кратовско и Паланечко дека Румена е фатена во кратовските планини и дека војската ќе ја доведе во Кратово. Цело Кратово стана на нозе, јас уште малечок тогаш се искачив на едно место за да видам кога ќе ја водат Румена. И ете стана раздвижување. „Ја водат Румена, ја водат Румена“. Две жени облечени во машка облека, заградени со војска ги отераа кон управата. По два три дена се разбра дека тоа не била Румена туку некои селанки, преоблечени во машка облека, за да можат да отидат во некое село во тие зулумски времиња кога горите беа полни со потери и војски.

Спроти Голема Богородица една година по излегувањето на Румена по планините, таа околу полноќ со дружина од седум души дошла во колибата на дедо Георгија. Тој ги пречекал и ја молел Румена да се врати и и ветувал дека паланечкиот кајмак ќе и прости. Трендафилка, свекрвата на Румена, зборувала: „Чедо, Румено, откажи се од тој ајдучки живот. Ајдутиот главата си ја носи во торба. Ајдутиот умира неоплакан... А таа им рекла: „Од мене домаќинството веќе е далеку, колку и да ве жалам, а особено колку и да жалам за малиот Андона, кој веќе и ме заборавил. Јас сум се венчала со гората, побратимите ми се моето домаќинство... Потоа му се обратила на својот маж. „А ти знаеш ли зошто сме дошле? Ете, јас и Стојан ти предлагаме откуп, ти да ме простиш, а јас на Стојана како и на сета дружина останувам посестрима. Ние ќе ти дадеме откуп, но ти да ја земиш Стојановата жена од Кркља, со двете деца и да си живеете како маж и жена.“

Тогаш Георгиј се расплакал, се откажал од секаков откуп, рекол дека таа и ако не се врати, пак му е жена и на овај и на онај свет, дека тој го смета за најголемо бесчестие да зема откуп за жена си: „Целиот свет ќе ми се смее!“, рекол. Румена го избакнала детето, се простила со Георгија и му оставила неколку жолтици, иако тој не сакал да ги земе. Потоа четата си заминала. Како и да е, наскоро Георгија се оженил за Стојановата жена, откако ги прибрал и двете деца. Тоа било последното видување на Георгија со Румена, потоа Румена не се гледала ниту со мажа си, ниту со сина си, и досега дедо Георгија не знае дали жена му умрела или некаде е жива.

Овие и уште многу други интересни податоци од животот и дејноста на Румена војвода изнесува Ефрем Каранов во својот труд за оваа славна војвоткиња. Овие сознанија, секако, се недоволно познати за нашиот читател, поради што се наметнува потреба од објавување кај нас на овој труд, како и на повеќе други интересни трудови на Ефрем Каранов.

EFREM KARANOV WORKS FOR RUMENA VOJVODA

Marko Kitevski

Summary

The songs for the women Haiduks hold a special place in the Macedonian folk arts. The people was enchanted by their acts and they were made eternal in manu songs. The most famous women Haiduks in the Macedonian history were: Voivode Sirma, who acted in western Macedonia, Voivode Rumena, the so-called „mountain queen“, who acted in the Osogovo mountains, Voivode Vasilka, in the mountains near Debarca, Voivode Cveta etc.

The most famous resources for Voivode Rumena, the „mountain queen“ were written bu Efrem karanov. His small book „Voivode Rumena“ (Очерк из осоговските планини) published in Sofija, in 1886, contains a lot of interesting facts about the Osogovo area and for thelufe in North-Eastern Macedonia in general. Due to the fact that this work of Karamanov is not familiar enough to our people, we have conveyed here some of most important for Voivode Rumena as well as for other persons and events from this area.

ИСТРАЖУВАЊЕ НА ПЕРФОМАНСОТ ВО ФОЛКЛОРОТ

д-р Катерина Петровска Кузманова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
Институт за фолклор „Марко Цепенков“

клучни зборови: фолклор, перформанс, театар
key words: folklore, performance, theatre

Ориентацијата кон истражувањата на перформансот во фолклорот се темели врз интердисциплинарните истражувања, кои се појавуваат во средината на дваесеттиот век. Денес, перформансот во фолклорот како и останатите културни претстави може да се каже дека се истражуваат во рамките на студиите на перформансот. Во историска смисла студиите на перформансот се создадени благодарейќи на откривањето на заедничките принципи на антропологијата и театрологијата, до кои истовремено дошле антрополозите и театролозите во втората половина на дваесеттиот век. Од мигот кога антропологот Ирвин Гофман (Ервинг Гофман)¹ ги воочува елементите на изведбата во секојдневниот живот, а голем број антрополози, како Клифорд Герц, Колин Турнбул и Виктор Тарнер, започнале да ја применуваат драмската структура врз своите антрополошки истражувања, отворајќи го патот за драмската аналогија како еден од главните трендови во современата антропологија. Изведбата/перформансот во фолклорот е едно од клучните прашања, со кои се занимавале голем број теоретичари. Според Бен - Амос² изведбата е начин на презентација кој дава општествена дозвола за комуникација на исклучителните форми на зборување и дејствување. Раскажувачите и музичарите, како и резбарите и танцовачите ја презентираат својата уметност со изведбата. Тој начин на дејствување овозможува манифестација на уметноста во општеството. Дел Химес тврди дека изведбата е „реализација на познатиот традиционален материјал - нешто што е творечко, реализирано, постигнато и нешто што дури го надминува познатиот тек на настаните“³. Бауман предлага изведбата во фолклорот да се опише земајќи ја предвид интеракцијата, односно како „начин на говорна комуникација со зборови, која се состои од преземање на одговорностите кон публиката како би се покажала комуникациска-

¹ Gofman Erving, 2000, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Geopoetika, Beograd;

² Ben -Amos Dan, 1982, "Posrednici folklora u kulturi", *Narodna umjetnost* kn.19, стр. 35-36

³ Hymes Dell, 1975 "Breakthrough into performance", *Folklore: Performance and Communication*, Ben-Amos D., Goldstein K.S., Mouton, The Hague - Paris

та компетенција. Таа компетенција се темели врз знаењето и способноста да се зборува на општествено соодветен начин. Презентацијата за изведувачот значи способност да ја преземе одговорноста кон публиката и начинот на кој комуникацијата се спроведува, над референцијалната содржина. Така, од гледна точка на публиката експресивниот чин на изведувачот е означен како подложен на оценката за начинот на кој е изведен, за применетата успешност и уметност на прикажувањето на сопствената компетенција⁴. Но, сепак според овие мислења кои ја одредуваат изведбата, творештвото и општествената одговорност се резултат на самата комуникациска сила во тој начин на презентација. На овој начин, изведбата се гледа како посредник меѓу традиционалното знаење и фантазијата, искуството и уметноста.

Денес, перформансот во фолклорот не се третира како фолклорен аналог на театарот туку како збир на рамноправни жанри, рамноправни класи внатре во целината на претставувањето. Исто така во оваа смисла жанрите не се гледаат како непроменливи дадености, туку како аналитички категории. Иако се работи за аналитички категории, а не за факти, мора да се нагласи дека жанрите како аналитички категории не се сосема арбитрирани, нивното одредување се темели врз опсервацијата на голем број изведби: сопствената, на предходните истражувачи и на самите изведувачи. Изведбата како начин на постоење на усната книжевност е сродна со театарската претстава. Може да се сложиме со Иван Ложица, кој следејќи го размислувањето на Гофман во врска со фолклорните изведби ќе заклучи дека секоја претстава е изведба, но секоја изведба не е претстава. Претставата од денешна перспектива ја гледаме како збир на знаци. Според Ковзан⁴ сите видови знаци можат да бидат употребени во претставата или поточно во претставата сè е знак. Аналогно на тоа во фолклорот текстурата на фолклорното претставување не ја сочинуваат само вербалните видови знаци, туку и сите знаковни состави содржани во претставата. За знаците во театарот зборува и Богатирјев кој забележува дека знаците во театарот, освен непосредни денотативни, имаат и дополнителни конотативни значења. Анализата на составот на театарската претстава е отежната и со преплетување на театарските состави, каде звукот може да ја презема функцијата на декорот, гестот на говорот итн. Перформансот не е целосно уметничко дело, тоа постои како вид на човеково однесување во различни форми и степени, а театарот каков што го познаваме денес е еден од нејзините форми.

Имајќи ги предвид многубројните дефиниции кои се однесуваат на прашањето што претставува театарската уметност како дефиниција која најшироко, а воедно и најсуштински го одредува театарот според мислењето на голем број теоретчари е она на Бентли⁵ која вели дека театарот се случува тогаш кога „А го игра Б додека В гледа“. Во врска со оваа дефиниција Пухнер предупредува на проблемите со кои се среќаваме, ако сакаме минималната дефиниција да ја примениме врз изведбата на обредите. Некои истражувачи сметаат дека обредот се разликува од театарот токму затоа што учесникот во него не е актер, тој не ја игра улогата туку отелотворува некој лик (божество, сила) на кој му го позајмува сопственото тело и дух. Во таа смисла дефиницијата на Бентли добива нова смисла „А не ја игра улогата Б туку станува Б во

⁴ Kowzan Tadeus, „Uvod u semiologiju kazalisne umetnosti“, *Prolog* 44/45, Zagreb, 1980,

⁵ Bently Eric, *Live of drama*, New York, 1964, стр. 150

изведбата на обредот⁶. Овде се отвора прашањето за степените на претставувањето, при што може да се забележат три степени во однесување: 1. сосема обично однесување на единката (behavior); 2. однесување во согласност со општествените норми и правила што ги наметнува културата (kondukt); и 3. изведба (performance), кога групата или единката ја зема одговорноста за презентацијата.

Јасно е дека постои заемна зависност на трите нивоа во животниот процес на претставување и при нивното разделување за понатамошна анализа тоа мора да го имаме предвид. На ниво на контекст, Лоџица⁷ ја предлага следната поделба:

1. театрални форми на однесување;
2. театрабилни форми на однесување: а) како составен дел од обредите или поврзаните со нив обичаи од годишниот или од животниот циклус, б) театрабилни форми (што не се поврзани со обичаите);
3. театарски претстави.

Во овој контекст, театралноста ја определуваме како индивидуално однесување на единката, кое е свртено кон самата единка и со кое единката го свртува вниманието врз себе и врз своите цели. Она што во однесувањето на единката го нарекуваме театралност во однесувањето на групата го одредуваме како театрабилност. Театрабилна појава е онаа која се изделува од реалноста, за да постигне одредени цели. Средствата со кои се служат театрабилните појави за изделување од реалноста се исти како и кај театарските претстави. Во смисла на изведбата како театрабилни може да ги сметаме различните собири: свечените отворања, приеми, конгреси, спортски и политички собири, како свадбите, погребите, верските обреди и други обичаи, како и различните игри на децата и возрасните. Театралноста лесно може да премине во театрабилност, исто како што театрабилноста лесно може да премине во театар. Контекстот на театарската претстава, па и на секој вид фолклорно претставување е општествена ситуација во која се изведува претставата. Промента на контекстот ја менува и функцијата на претставата, но и функциите на текстуалните знаци што се надвор од претставата. Поимот на контекст во себе го вклучува поимот на традиција и тоа не е само општествена ситуација во моментот на претставување. Театралноста на однесувањето е претставување ислучиво на ниво на текстура. Театрабилноста на однесување може да се согледа како подеднакво претставување на ниво на текстот и текстурата, но не на ниво на контекст. Театарската претстава е прикажување кое се одвива на сите три нивоа. Според оваа поделба во првата група би спаѓале текстуалните елементи на претставувањето во секојдневниот живот или како составен дел од други изведби (раскажување, танц, пеење). Втората група би ја сочинувале изведбите на текстуалното и текстовното ниво, кои се сродни со театарската претстава, но кои сепак не се тоа затоа што во нив не доминира естетската функција; ниту на ниво на продукција ниту на ниво на рецепција. Бидејќи, поголемиот дел од фолклорните изведби можат да се сместат во оваа група потребна е подетална поделба, а најсоодветна е спо-

⁶ Lozica Ivan, „Metode hrvatske etnoteatrologije u europskom kontekstu“, 1999, *Krležini dani u Osijeku* 1997, str.175

⁷ Lozica Ivan, 1983, „Problemi klasifikacija folklornih kazališnih oblika“, *Croatica* XIV, 19, стр. 72-73

ред врзаноста за обичаите. Овој принцип на поделба на театарските форми можеби и нема свое потполно оправдување, бидејќи при неговата примена се доаѓа до одредени тешкотии, затоа што една иста форма може да ја промени својата функција. Во овој однос може да се каже дека доминантната функција е значајна, бидејќи од неа зависат промените на ниво на текстот и текстурата, но таа не е соодветна како принцип на делба. Поделбата според врзаноста за обичаите на работни, годишни и животни не соодветствува со доминантната функција, затоа што на пр. може да се случи групата на театрабилните форми кои не се врзани за обичаите да сочинуваат игри, но и форми со доминантна функција на игри да најдеме во другите форми. Фолклорните изведбени форми се главно театрабилни. Во групата на театарски претстави ќе ги најдеме само фолклорните претстави со изразито естетска функција, на ниво на продукција и рецепција. Станува збор за понови појави (драматизации на обичаите, драматизации на народните приказни, претстави со фиксиран текст итн.). Оваа поделба не е одраз на некаква хиерархиска вредност. Театралните форми на изведба не треба да се сфатат како помалку вредни на ниво на текстот и текстурата.

Според Виктор Тарнер ритуалот е едно од најмоќните активни жанрови на културалната претстава⁸. Според него ритуалите служат не само како средства за оживување на чувството за општествена солидарност, туку и за артикулација и осмислување на тешкотиите и судирите на сегашноста преку контекстуализацијата во постоечката космолошка шема. Тој прави јасна дистинкција меѓу изведбите на фолклорната и на уметничката сцена, при што истакнува дека во фолклорните изведби нема подвоеност меѓу публиката и изведувачите. Наместо тоа постои заедница предводена од верски или световни стручњаци, во која сите ги делат истите верувања & ја прифаќаат истата структура на дејствување, преку изведбата на истата во низа обреди. На тој начин преку заедницата се потврдува космолошкото или теолошкото уредување, експлицитно или имплицитно, повремено актуелизирајќи го заради самиот себе или за новите членови на заедницата, кои треба да ги восприемаат неговите основни принципи. Во текот на фолклорните изведби понекогаш изведувачите паѓаат во транс, за време на кој минуваат низ цела низа психофизички промени, каде нивната самоконтрола е редуцирана на минимум или ја нема. Изведувачите го преземаат ова „магично патување“, запоседнати со „демоните“ или други нечовечки битија и ако навистина се добри во тоа, можно е во текот на изведбата да ги вовлечат и гледачите во транс. Ваквата изведба доведува до некој вид заедништво и спиритуално доживување, по што учесниците и гледачите се „исчистени“ и ритуално обновени. Тарнер, овие претстави ги нарекува лимиални. Тој смета дека нивната изведба не е можна во развиените општества, во кои се појавуваат форми кои се дела на еднката, а не на колективот и кои најчесто се критички настроени кон постоечкото уредување или општество. Според Тарнер за разлика од симетријата меѓу секојдневниот живот и неговиот лимиален двојник, во ритуалот од прединдустриските општества во уметничката изведба како лиминоидна форма на играње на улогите, всушност го поткопува перформансот во секојдневниот живот, доведувајќи ја во прашање неговата автентичност.

⁸ Turner Viktor, 1989, *Od rituala do teatra*, August Cesarec, Zagreb, str.127;

Изведбата во фолклорот како особен знаков систем на театарско уредување определува два суштествени знака кои се однесуваат како на преобразбата, така и на дејството што се изведува во одреден момент т.е. преобразба со однапред определени улоги и партитури. Таа се карактеризира со правење дејство. На дадено ниво учествуваат различни кавлитети на дејство, а исто така постојат и различни степени на преобразба. Изведбата бара безрезервно влегување во улога, што значи постоење на игрилото едновременно во двата света, реален и замислен или посуштествено на границата на световите. Таа се појавува секаде каде со помош на средствата како што се мимиката, гестовите, интонацијата, маските, костимите, шминката и др. се прикажуваат игриви фолклорни појави кои имаат драмски театарски карактеристики. Но, исто така треба да се напомене дека во фолклорните изведби постојат и голем број изведувачи за кои преобразбата не е задолжителна. Тоа се учесниците во магиските ритуали кои настапуваат вистински вовлекувајќи се во дејството без да создадат никаква слика. По правило тоа биле лица кои: 1. со посредство на заемодејството со друга група на играчи си ја припишува магиската сила, 2. оние кон кои таа била насочена, 3. оние што требало да ги поминат искушенијата од светот што ги опкружува. Следствено треба да се забележи дека доколку обредните игри преку предметите и односите непосредно дадени во игривиот процес, ги даваат исто така вековните идеи, симболичката означеност во внатрешноста и веројатно (вториот план на содржината), независно од степенот на преобразбата на ликовите што играат се примаат како изведувачи/актери, а нивното дејство според сличноста/препознавањето како определена слика. Но, од останатите учесници во истиот обред се бара влегување во улога на лице/човек (старец, покојник, воденичар, ковач), или животно (мечка, коњ, коза и др.) или фантастични суштества (ангел, фавол). Оваа група на изведувачи го сочинува магискиот слој во изведбата.

Ситуацијата на актерите во фолклорните претстави, при изведбата главно им диктира да користат зборови и мимика, а помалку исценација, додека за полесно движење се избегнува секое оптоварување со предмети. Но, во сцените во кои треба да се опише еден предмет или дејство изведувачите на различни начини посегнуваат по соодветни реквизити, со што поедноставно ја постигнуваат својата цел. Во ваквите ситуации при фолклорната инсценација може да забележиме три постапки кои може да ги наречеме: 1. мимичка, кога предметот се опишува со движењето, 2. реалистична, кога вистинскиот предмет е во рацете на изведувачот и 3. симболична кога вистинскиот предмет се заменува со нешто друго. Но, иако поретко во некои фолклорни инсценации се забележуваат и случаи кога човек игра улога на предмет или на некое неживо суштество. Со ваквата постапка сценскиот простор добива поинаква димензија во длабочина и во ширина. Според теоријата на Кирби, степенот на верувањето се исклучува од определувањето на актерската умешност, сепак играта со помош на живите предмети придонесува не само публиката да ја следи изведбата со интерес, туку и самата да влегува во драмското дејство и да стане учесник на сценскиот настан или барем учесник во комуникативниот ланец. Во класичниот театар настаните на сцената се прикажуваат како привид, а гледачите се ставаат во улога на немоќни набљудувачи, кои се гледаат, а не можат да дејствуваат. Спецификата на комуникацијата во театарот е во тоа што оној што ја прима пораката ја смета за невистинита. Настаните на сцената за публиката претставуваат затворен свет. Во овој вид теа-

тарски настани границите меѓу сцената и гледачите не е само архитектонска бариера меѓу завесата и рампата, бариерата останува и кога ќе се тргне таа граница. Гофман смета дека разликите што се создаваат меѓу публиката и гледачите во конвенционалниот театар се темели врз степенот на информираноста. Тоа значи дека при изведба на одреден драмски текст на театарската сцена сите се информирани за настаните кои следуваат, освен ликовите што ги толкуваат карактерите, при што гледачите доброволно учествуваат во невестинитото, поддржувајќи го незнаењето на ликовите и со неизвесност чекаат како понатаму ќе се развиваат настаните. За разлика од ваквиот начин на развој на настаните во фолклорот настаните се однапред одредени, а ликовите не мора да бидат индивидуализирани. За време на фолклорните изведби интеракцијата меѓу публиката и изведувачите битно се разликува во различните типови на претстави. Но, мора да се забележи дека непостоењето на професионалните актери ја намалува разликата на компетентност меѓу публиката и изведувачите и затоа може да зборуваме за колективно творештво. Богатирјев за фолклорната изведба го користи терминот чиста игра⁹. Според него таа може да се согледа во оние случаи кога нема поделба на гледачи и изведувачи. Изведувачите во фолклорните претстави немаат текст кој треба да го научат, туку импровизираат околу зададена содржина. Улогите вообичаено ги прифаќаат оние кои добро ги познаваат обичаите и често учествуваат во нив, тоа можат да бидат музичарите или некој кој е вешт во говорот, шегација или се истакнал со своите актерски особености, вообичаено е неговото присуство да биде доброволно.

Спецификата на фолклорните перформанси истражувачите ја гледаат и во другите елементи кои се нејзин составен дел како што се мимиката, движењето, танцот и комуникацијата со гледачите¹⁰. Мимиката во фолклорот се чини дека ниту од далеку не е значајна како во професионалниот театар. Делумно за тоа придонесува употребата на маските, а делумно и врз нејзината редуцирана употреба влијае поинаквиот тип на изведба. Бидејќи, во фолклорната изведба се тежнее кон илузија, а сценските слики што се создаваат се гротескни и од учесниците во изведбата бараат силни движења. Таквиот начин на претставување повеќе се служи со движења, отколку со фината текстуална игра составена од мимика и гестови. Но, оваа констатација се однесува на изведбите кои се случуваат во фолклорниот театар и одредени обреди. Додека раскажувачите во фолклорот (чие физичко движење е ограничено) често се служат со мимиката и гестот при карактеризирањето на ликовите во приказните што ги кажуваат. Спецификата на движењето во фолклорните изведби може да се согледа преку фактот дека тоа се темели врз правила кои се разликуваат од оние во класичниот театар. Движењето во обредот има свои сопствени конвенции, правила кои се поврзани со географијата и астрономијата на теренот на кој се одвива обредот, што во етнологијата вообичаено се толкува со апотропејски, магиски причини. Така, движењето на поворките има особен кружен карактер. Од ваквиот начин на движење произлегува и карактерот на претставувањето. Изведувачите се собираат на едно место и тргнуваат со определени запирања на станиците, по селата и пред секоја

⁹ Bogatirjev Pyotr, 1999, „Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre“, *TDR* 43.3, New York стр. 97-114

¹⁰ повеќе во: Lozica Ivan, 1990, цит. дело, стр. 220-241

куќа во зависност од патот што го минуваат, каде ја повторуваат својата изведба. Ако се сретнат две независни групи доаѓа до меѓусебна борба, што може да се толкува со сосема прагматични причини на конкуренција. Овие изведби со запирање можат да се стават во релација со подвижните претстави на колите од средновековниот театар, па и патувачкиот театар. Фолклорните изведби како свој особен елемент го имаат танцот. Танцот претставува изведба, составена од бројни ритмички движења на телото, кои често се поврзани со инструменталната музика и пеењето. Може да се каже дека учесниците во поворките, особено онаму каде користат свонци и клопотарци, со своите реквизити истовремено свират и танцуваат¹¹. На местата каде се изведуваат одредени сцени се јавуваат посложени танцови фигури, а во некои случаи се среќава и танц со мечеви. Во некои од овие танцувачки изведби се вклучува поделбата на две групи, со што се остварува агонот со театрален набој, понекогаш тој се заменува со пеење или зборување или однапред фиксиран текст. Во однос на ваквите изведби може да направиме релација со хорот во антиката и со неговиот пантомимски и танцов израз (наводно) создаден од постарите обредни ора. Но, мора да бидеме свесни за фактот дека различни форми и функции егзистираат истовремено, така што во танцот може да видиме средство за екстатично соединување со божеството на плодноста, но и остатоци од древните магиски ритуали. Во овој контекст треба да се спомене дека во ороводните песни може да најдеме дијалошка форма. Сето тоа ни укажува на фактот дека синкретизмот на фолклорот се опира на жанровските поделби - гледачот во орото може да види и музика, и танц, и поезија, и драма, при што секоја од овие одредби ќе биде точна и погрешна истовремено.

Перформансот во фолклорот некои истражувачи го поврзуваат со термините место и акција¹². Терминот место се однесува на неговата просторна определба, а зборот акција претставува негов постојан вековен корен кој секогаш претпоставува настан, случување или претстава. Местото е битен фактор не само во фолклорните, туку и во уметничките изведби. Во таа смисла Марвин Карлсон забележува: „Во самата основа на феноменот на театарот онаков каков што се среќава во широк опсег на култури, лежи претпоставката за одредена просторна конфигурација сугерирана од страна на самиот збор театар - место каде некој нешто гледа“¹³. Во оваа смисла на театарот се гледа како на културен систем кој е темелен врз зададен просторен однос, а акцентот е ставен врз конфигурацијата меѓу актерите и публиката, како основна претпоставка за случување на театарот. Просторот е интимно поврзан со сеопфатноста на погледот кон светот и општеството што го создало, затоа може да се гледа како медиум во комуникативна смисла. Како и секој медиум тој најпрвин се согледува низ процесите на прекинување. Во театарска смисла ова прекинување главно се изведува со помош на човековата апаратура. За дефинирање на просторот, исто така, можат да се користат звукот, светлината, миризбата, во фолклорот. Овие елементи се користат за дефинирање,

¹¹ според: Čubelić, Tvrtko, 1970, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb; Bonfačić - Rožin, Nikola, 1963, *Narodne drame poslovice i zagonetke*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, kn.27, Zora - Matica Hrvatske, Zagreb

¹² Антонијевиќ, Драгослав, 1984, "Опште театарске претпоставке о фолклорном театру", *Фолклорни театар у балканским и подунавским земјама*, Београд, 1-11

¹³ Карлсон Марвин, 1998, „Историски преглед на театарските форми“, во Лузина Ј. *Теорија на драмата и театарот*, Детска радост, Скопје, стр. 39

контрола, конкретизирање и неутрализирање на искуствата или интуициите на човекот во таа многу повознемирувачка средина, која тој ја дефинира на различни начини: ништо, празнина или бесконечност. Ова просторно дефинирање кое претходи на една конкретна изведба, мора да се гледа како интегрален дел на човековите постојани напори како безначајно битие да го совлада големиот простор на космосот. Конкретните настани од кои се состои изведбата, самите по себе се материјализација на ова суштинска авантура на човековото постоење.

Разбирањето на изведувачкиот процес во современата наука еден од начините да се разбере процесот на човековото создавање на културата. Културните претстави се процесори на симболични материјал што им ја дава нивната дефинитивна форма. Во сите култури се наоѓаат претстави кои драматизираат, симболизираат, мешаат и менуваат материјал кој им е зададен генетски и историски. Преку создавањето и изведбата на симболите кои луѓето ги создаваат како свои реалитети. Овие реалитети не се утврдени еднаш за сите времиња, бидејќи постојано ги менуваат - пробуваат, изведуваат реконструираат. На крајот, сумирајќи ја методолошката логика која се однесува на теоријата на перформансот, треба да се каже дека тие не се насочени кон иманентни проблеми од сферата на уметноста туку кон проблемите на активирање на микрополитиките, а нивните системи на прикажување се одраз кој може да се согледа преку практиката на перформансот. На овој начин перформансот ја губи трансцедентноста во однос на општествената и културната реалност и станува негова внатрешна интервентна практика, било да се ориентира кон уметноста или кон културата.

Литература:

- Bently Eric, *Live of drama*, New York, 1964, стр. 150
 Bogatirjev Pyotr, 1999, „Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre“, *TDR* 43.3, New York стр. 97-114
 Dan Ben -Amos, 1982, " Posrednici folkloru u kulturi", *Narodna umjetnost* kn.19, стр. 35-36
 Dell Hymes, 1975 "Breakthrough into performance", *Folklore: Performance and Communication*, Ben-Amos D., Goldstein K.S., Mouton, The Hague - Paris
 Gofman Erving, 2000, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Geopoetika, Beograd;
 Калсон Марвин, 1998, „Историски преглед на театарските форми“, во Лужина Ј. *Теорија на драмата и театарот*, Детска радост, Скопје, стр. 39
 Kowzan Tadeus, „Uvod u semiologiju kazalisne umetnosti“, *Prolog* 44/45, Zagreb, 1980,
 Lozica Ivan, „Metode hrvatske etnoteatologije u europskom kontekstu“, 1999, *Krležini dani u Osijeku* 1997, str.175
 Lozica Ivan, 1997, *Hrvatski karnevali*, Golden marketing, Zagreb;
 Lozica Ivan, 1983, „Problemi klasifikacija folklornih kazališnih oblika“, *Croatica* XIV, 19, стр. 72-73
 Turner Viktor, 1989, *Od rituala do teatra*, August Cesarec, Zagreb;

PERFORMANCE AND FOLKLORE

Katerina Petrovska - Kuzmanova

Summary

Contemporary folkloristic researches are widened to verbal genres in the context of the performance, which emphasize the necessity of researching numerous questions of oral poetics. The research of the folklore in this respect has the objective to view the folklore as a system of signs based on two necessarily basic signs: transformation and action, executed in certain moment. In folklore various aspects of the performance do not allow the actor's initiative, but standardize the actor's activities instead. The research of the folklore performance poses the question: are there general notions of the scenic performance, in the myth, the ritual, and the play? The research of the issues within the project should show that: the performance is present in all genres of folklore, during the realization we should search for the types whose nature can be subjected to a presentation in front of an audience; performative elements of the folklore have two aspects: the first one is about the communication link between the recipient and the performer, as well as the ways of presentation, the second one is about the presence of the theatrical elements in folk genres. Understanding the performance's process becomes one of the ways to understand the process of human making of the culture. Cultural plays are processors of symbolical material that gives them their definite form. In this process, folklore will be researched as a communication process that becomes active in the moment when the audience accepts the convention of the *mise en scène* and every element in it becomes important.

**ПРИКАЗИ - РЕЦЕНЗИИ - ОСВРТИ
REVIEWS**

ПРИКАЗНА ЗА ЕДНА ПРИКАЗНА

по повод книгата на Георги Старделов *Слушате ли, Каинавелијци?*, Скопје 2009

Акад. Катица Кулакова

Има една мудра мисла во астрологијата која вели, човекот заминува од овој свет, но неговиот хороскоп живее. Ние тоа обично го редуцираме на идејата дека делото е тоа кое го надживува човекот. Но се чини дека од големите луѓе останува нешто повеќе од нивното дело, останува и комеморирањето на нивното дело, останува да живее сликата на авторот (имаголошки сфатена), продолжува да се разоткрива и неговата личност додека се разоткрива неговото дело, продолжува да се реконструира епохата на која тој и припаѓал, продолжува да се разоткрива историјата што тој ја евоцирал, опстојува јазикот што тој го користел, неговиот јазик станал наш јазик, нашиот јазик го препознаваме во неговиот јазик. Ако сме личности на коишто вистината им е битна - независно од тоа дали таа се открива со голо око, преку математички формули и статистички показатели или пак во форма на дива примордијална меморија, во форма на поетска реч и на други имагинарни, архаични и мистични виденија - тогаш ќе се согласиме дека денес, десет години по смртта на Славко Јаневски (1920-1990), повторно оживува неговиот дух.

Денес, кога и деновите ни се одмеруваат небаре сме во некој апокалиптичен театар од којшто или ќе излеземе или нема да излеземе, повторно се навраќаме на думите на Славко Јаневски искажани со профетска сила во неговата поезија и неговата проза. При тоа навраќање стануваат ирелевантни биографските факти од животот на авторот, а на преден план се јавуваат неговите визији, во поттекстот секогаш проследени со опомена, со порака, со извесна заветна (тестаментална) интонација со универзална претензија, но упатена првенствено до македонскиот и до балканските народи.

Почнав со слово за Јаневски, оти идејата за долговечноста на јазикот и на поетскиот јазик ја влече и мојата реч по некои чудни патишта на некоја опседнатост од суштината на човечката историја и цивилизација, а во тие рамки и од некоја неовдешна пасија по историјата на македонскиот народ, јазик, култура и цивилизација која се јавува во мигови кога некому кој е туркан кон самите рабови на бездната, на самиот Крај, треба да му се помогне и да се врати во живот. Но, во ниеден миг не заборавам дека текстов е наменет за Георги Старделов и за неговата книга *Слушате ли, Каинавелијци*.

Додека ја читав книгата, кога имав разговор со самиот Старделов во врска со неговата книга и во деновите кога смислував што би напишала, сепак, не можев да се ослободам од мислата дека, кога станува збор за книгата

на академик Старделов, не можете да зборувате за едниот, а да не го спомнете другиот, кога говорот се соединува таму кај што во некое речиси мистично двојништво, во некоја естетичка хиерос гамос (света свадба) се сретнале духовите на два пријателa и на два великана, едниот великан на книжевно-уметничката реч, другиот великан на толкувачката реч. Не знам што повеќе ги споило овие две фигури на поновата македонска историја – заемната духовна блискост, интересот да се разбере/сфати другиот и интересот да се биде разбран/сфатен, или напосто неименливата сила на творечкиот порив, сеедно дали е иманентно творечки или металитерарно творечки. Восхитот е чудо на живеењето – напосто нè повлекува спрема нешто и спрема некогo и го одредува судбински нашиот живот и нашето дело.

Така ми се прикажува во свеста дека личноста, а не само делото на Славко Јаневски, го има восхитено Георги Старделов, кој по мое мислење е устроен да биде восхитуван, и во таа магија на душевното и духовното препознавање е зачат овој долг, полувековен проект на читање и на толкување на импозантниот опус на Славко Јаневски. Затоа не знам чија духовна силуета е поприсутна во јазикот на овој текст, онаа на Јаневски или оваа на Старделов! Теоријата на книжевноста ме потсетува дека токму ваквите дела се интертекстуални, толку многу се испреплетени речта на авторот и речта на толкувачот, што е добиен еден густ авторски говор на херменевтот Старделов во којшто е втиснат неизбришливо печатот на говорот на поетот и романсиерот, раскажувачот и сликарот Јаневски.

Во дијалогот меѓу Јаневски и Старделов созреваа со години логосот на едниот и на другиот. Немоќта, па и отсуството на желбата да се ослободиме од предците (како што тоа го дефинира Харолд Блум), е една од легитимните позиции во книжевноста, но и во културата и во историјата. Тие состојби не се трајни, ни единствени, ни ексклузивни. Напосто постојат ситуации кога треба да се прочистиме од предците и од минатото преку нивно спознавање и преку еден интимен, би рекла дури и хипнотички разговор со нив. Откако тоа ќе го направиме, потем можеме да се упатиме понатаму, напред, подалеку. Така се воспоставува континуитет, така се гради традиција, така се пренесува древното знаење и сеќавањето на новите генерации. Со рески тектонски и хируршки резони и ампутации се создаваат само трауматизирани личности и ентитети. Затоа треба разбирање, време и трпение, ако е тоа другото име на одмереноста и хармонијата.

Логосот на Славко Јаневски има огромна инспиративна и движечка моќ затоа што ги покренува суштествените прашања на постанокот, потеклото (генезата), историјата, опстанокот (исходот) и онтосот (битието) на македонскиот народ, а ги покренува преку неговите имагинарни светови и метафори со виспрана параболична моќ. Денес веќе избанализирианиот и ранлив топос на македонскиот идентитет тој го покренува на начин кој му доликува на еден уметник. Од него и денес учиме дека идентитетот, колку и да се модифицира, не е толку варијабилна, колку што е константна, конститутивна категорија. Тој е функција, а не форма/својство, инаку не би бил ни онтолошки, ни феноменолошки препознатлив по однос на другите особености кои ја сочинуваат разноликоста на нашиот овоземен универсум. Затоа Јаневски ги има поврзано поезијата со историјата, но на лирски начин, заборавајќи ја свесно епиката на мистификацијата на националното минато, затоа историјата ја опејува низ хумор и иронија, постојано вградувајќи ја призмата на јазичниот и на поет-

скиот мистицизам. Испаѓа дека нема поезија без иронија и без мистика, дека поезијата е едновременно и свест за историјата, и самосвест и соочување со тајната на светот. Тие три аспекти, тоа творечко тројство на Јаневски ја генерираат неговата саркастичност, неговата парадоксалност и меланхоличност, вклучително и антиутопичноста од неговата последна фаза, која се граничи со апокалиптични визији. Тој апокалиптичен очај кај него е првенствено алатка за да се опомене успаниот македонски народ, идеолошки замајаното човештво, да излезе од сонот и да се одбрани од инвазијата на софистицираните манипулации и империјализми кои се закануваат да завладеат со светот.

Логосот на Георги Старделов е едновременно и инспириран од оној на Славко, но и инспиративен, толку многу се вивнува во својот личен свет. На моменти ми се чини дека опусот на Славко му е повод за да се проектира себеси и за да ги отвори тешките авлии на спознанието, оттаму толку многу разум, но и толку многу емоции во дискурсот на Старделов. Оваа книга пишува на и препишува пет децении, овој херменевтички римејк на Старделов е огледало на неговите метаморфози на духот, признак за неговата судбинска приврзаност за литературата, и поезијата и романот, како два негови примарни дискурси на интерес, (таа е) тивок знак за една негова дарба за пишување литература која завршува како пишување за литературата. Тоа писмо за литературата кај Старделов се обликува во еден есеизиран дискурс кој го обединува белетристичкото со критичкото, поетското со херменевтичкото, тоа е таа негова балканска иманентна естетика која би можела да се нарече *естетика старделиана* (*estetica stardeliana*), тоа е таа естетика на херменезисот која најсилно доаѓа до израз токму во толкувачките есеи посветени на опусот на Јаневски.

Старделов ја пишува оваа книга како нова, дополнета и ревидирана целина составена од своите претходно објавени одделни херменевтички есеи за Јаневски, токму во периодот на една конфузна историја на државата на македонскиот народ, историја која следи постхумно токму по заминувањето на Јаневски а историја што Јаневски профетски ја навести во своите импозантни циклуси за Кукулино, далеку пред тоа и во своите поетски книги *Оковано јаболко* и *Каинавелија*. Треба нешто да научиме од овие големи дела. *Каинавелија* не случајно станува синоним за Македонија и нејзиниот синдром на разорување од внатре, од самите Македонци. *Каинавелија*, *небиднина*, *одземање на силата* и други поетски метафори од истоимените книги и творби на нашите великани од т.н. прва генерација писатели во нова поствоена Македонија (Славко Јаневски, Ацо Шопов, Блаже Конески), се параболична слика на Македонија која од една некогаш моќна држава низ историјата станува се понемоќна и се помала. Според преданието, Господ го казнува Крале Марко и јунаците како него во мигот кога нивната моќ се заканува да ја засени неговата. Македонија е доволно казнета. Македонија е доволно распарчувана, фрагментирана, асимилирана, конвертирана, егзилирана, дијаспорична, братоубиствена. Оттаму ми се чини дека терминот *балканизација* (делење, фрагментирање на големите империи на мали државички) поблиску би можел да се илустрира со феноменот што историски го препознаваме како *македонизација*. Но, верувам дека помина времето на *одземањето на силата* и дека таа полека ни се враќа на сите нам во Македонија, посебно на македонскиот народ.

Последната книга на Старделов - *Слушате ли, Каинавелијци?* - покажува како херменевтичкиот дискурс може да се претвори во наративен дискурс, таа покажува дека е можен еден роман за романот, една херменевтика во романот и роман во херменевтиката, затоа му честитам за концептот, за истрајноста, за дарбата и за форматот на духот со којшто ја испишал оваа книга која ја задолжува македонската култура и книжевност.