

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



СПЕКТАР	год. XXX	бр. 59	стр. 173	Скопје, 2012
---------	----------	--------	----------	--------------

Редакција:

д-р Мишел Павловски (Македонија, главен и одговорен уредник); д-р Намита Субиото (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:

д-р Катица Трајкова

Излегува двапати годишно

**Изданието е објавено со материјална поддршка на
Министерството за култура на Република Македонија**



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>

Скопје, 2012

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



SPEKTAR	Vol. XXX	No. 59	pp. 173	Skopje, 2012
---------	----------	--------	---------	--------------

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:

Ermis Lafazanovski

Macedonian Language Editor:

Katica Trajkova

Published twice a year

This issue is supported by Ministry of Culture of Republic of Macedonia



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>

Skopje, 2012

СОДРЖИНА / CONTENT

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА / LITERARY HISTORY

ЖЕНАТА ВО МАКЕДОНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ТВОРБИ ВО 19 ВЕК	3
д-р Валентина Миронска-Христовска WOMAN IN THE MACEDONIAN LITERATURE WORKS IN 19-th CENTURY Valentina Mironska – Hristovska	

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ / CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

ОД ПРЕДИСТОРИЈАТА НА ИСТОРИСКИОТ РОМАН: ЗАПИШУВАЊЕ НА КАЖУВАЊЕТО НА НИКАДЕ ИСПИШАНОТО ИСТОРИСКО МИНАТО	17
д-р Лорета Георгиевска - Јаковлева FROM PREHISTORY OF HISTORICAL NOVEL Loreta Georgievskia - Jakovleva	
БЛАЖЕ КОНЕСКИ И МАКЕДОНСКАТА КУЛТУРА	29
д-р Ана Мартиноска BLAZE KONESKI AND MACEDONIAN CULTURE Ana Martinoska	
ИДЕОЛОГИЈА И ТВОРЕШТВО (искуството на Богомил Ѓузел)	40
д-р Лидија Капушевска-Дракулевска IDEOLOGY AND CREATION: The Experience of Bogomil Gjuzel	
ВО ПОТРАГА ПО ПРИЛЕП – ИМАГИНАРНИОТ ГЛАВЕН ЛИК НА РАСКАЗИТЕ ОД ЗБИРКАТА „ЧУНКИМ ВЕЛЕЊА“ НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ	50
д-р Ана Стојаноска LOOKING FOR PRILEP – IMAGINARY PROTAGONIST AT KOLE CASULE'S NOVEL COLLECTION "CUNKIM VELENJA" Ana Stojanoska	
„ВЕРБАЛНИОТ“ ДЕТАЉ ВО „ПИРЕЈ“ (ЗА ЖЕНСКИОТ СТЕНОГРАМАТСКИ ГОВОР)	60
д-р Луси Караниколова THE "VERBAL" DETAIL IN "PIREJ" (on the female authentic speech) Lusi Karanikolova	

АРХЕТИПСКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА РОМАНОТ <i>СМРТТА НА ДИЈАКОТ</i> НА ДРАГИ МИХАЈЛОВСКИ	70
Ана Кечан	
<i>THE SHADOW ARCHETYPE IN DRAGI MIHAJLOVSKI'S THE DEATH OF THE SCRIVENER</i>	
Ana Kechan	

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ - РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ LITERARY CONNECTIONS

КОНСТРУКЦИЈАТА НА ИДЕНТИТЕТОТ ВО ХРВАТСКАТА И ВО МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ	85
д-р Златко Крамариќ	
THE CONSTRUCTION OF IDENTITY IN CROATIAN AND IN THE MACEDONIAN LITERATURE	
Zlatko Kramaric	

ЗА КУЛТУРНАТА МЕМОРИЈА	104
д-р Весна Мојсова-Чепишевска	
ON CULTURAL MEMORY	
Vesna Mojsova-Chepishevska	

ПОМЕЃУ МИМЕЗАТА И ФИКЦИЈАТА – МАКЕДОНСКИТЕ И БУГАРСКИТЕ ПИЕСИ НА АПСУРД	111
д-р Нада Петковска	
BETWEEN MIMESIS AND FICTION – THE MACEDONIAN AND BULGARIAN DRAMA OF THE ABSURD	
Nada Petkovska	

ТЕОРИЈА / ПОЕТИКА THEORY / POETICS

ПОСТМОДЕРНИЗМОТ КАКО ХЕРМЕНЕВТИЧКА АЛАТКА ВО КУЛТУРНАТА ПОЛИТИКА НА ИДЕНТИТЕТОТ – УЛОГАТА НА АВТОРОТ ВО ОБЛИКУВАЊЕ НА ИДЕНТИТЕТИТЕ НА ЛИКОВИТЕ ВО НАРАТИВНИТЕ ТЕКСТОВИ	123
м-р Наташа Ракиџиев	
POSTMODERNISM AS A HERMENEUTICAL TOOL IN THE CULTURAL POLITICS OF IDENTITY AND THE ROLE OF THE AUTHOR IN SHAPING THE IDENTITIES OF THE CHARACTERS IN THE NARRATIVE TEXTS	
Natasha Rakidziev	

ДИСКУРСОТ НА ТЕЛОТО И ТЕЛОТО КАКО ДИСКУРС: МЕДИУМСКИТЕ ПРЕТСТАВИ ЗА ТЕЛЕСНОСТА	130
Александра Симова	
DISCOURSE OF THE BODY AND THE BODY AS A DISCOURSE: MEDIA REPRESENTATIONS OF CORPOREALITY	
Aleksandra Simova	

МИТ / ФОЛКЛОР
MYTH / FOLKLORE

ФУНКЦИЈАТА НА МАСКИРАЊЕТО ВО НАРОДНАТА КУЛТУРА	145
д-р Катерина Петровска – Кузманова	
THE FUNCTION OF MASQUERADE IN FOLK CULTURE	
Katerina Petrovska – Kuzmanova	

КУЛТНАТА ПОДЛОГА ВО МАКЕДОНСКАТА ВЕРЗИЈА НА „ПЕПЕЛАШКА“ – ТОТЕМ-РЕЛИКТИ И ПРЕЖИВЕЛИЦИ ОД КУЛТОТ КОН ПРЕДЦИТЕ	154
д-р Нина Анастасова-Шкрињарик	
CULT SUBSTRATES IN THE MACEDONIAN VERSION OF "CINDERELLA"	
Nina Anastasova - Shkrinjaric	

ПРИКАЗИ-РЕЦЕНЗИИ-ОСВРТИ
REVIEWS

ТРЕТ МЕЃУНАРОДЕН НАУЧЕН СОБИР ХРВАТСКО- МАКЕДОНСКИ КНИЖЕВНИ, КУЛТУРНИ И ЈАЗИЧНИ ВРСКИ	169
Сарита Трајанова	
ПОСТМОДЕРНА ЛОГИКА	172
Африм А. Реџеџи	

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА
LITERARY HISTORY

ЖЕНАТА ВО МАКЕДОНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ТВОРБИ ВО 19 ВЕК

д-р Валентина Миронска-Христовска

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

Клучни зборови: жена, мајка, девојка, граѓанка, национална, македонска
Key words: women, mother, girl, citizen, nacional, Macedonian

Во 19 век со будењето на самосвеста, поточно на граѓанската и националната свест преку просветителството и револуциите, започнале и радикалните промени на статусот на жената во општеството. Таа започнала да излегува од матрицата на своето живеење, од нејзината нераскинлива припадност само на семејството, започнала да го менува својот патријархален дух. Нејзините скриени потреби и потенцијали, постепено започнале да се афирмираат на општествениот, социјалниот, револуционерниот и индивидуалниот план. Притоа, нејзината врска со семејството сè уште останала нераскинлива и доминантна.

Голем е бројот на македонските литературни творби во 19 век, во кои е опеан ликот на жената, мајката, девојката.¹ Во поголемиот дел од нив, за неа пишува другиот – мажот, додека нејзиниот творечки потенцијал се инкорпорира во народното творештво. Таа, воедно, е и главниот подвижник и преносник на колективното творештво кое го вградува во секојдневниот живот на своето семејство. Ова го истакнал и **Константин Миладинов**, кој во предговорот на Зборникот, забележал дека „Сиве почти песни се слушани од жени; ... В Струга с'де една девојка ни каза до сто и педесет прекрасни песни, од кои повике јуначки. Така и сите почти Прилепски една стара жена ги каза“ (Миладинов, 1963:52).

Жената како активен и вонредно надарен поетозналец и поетотворец се потврдува во создавањето на народното творештво. За тоа наоѓаме и записи во *Книжевната преродба* Панорама на македонската поезија во XIX век, во која се застапени 24 народни поетски творби пренесени или преработени од осум жени: Богданова, Евта – народна пејачка од Скопје, со песната „Девојче тенко, високо“, за која Гане Тодоровски истакнал дека спаѓа во најубавите лирски песни од 19 век; Везенкова, Илинка, најверојатно, сестра на Стојан Везенков и дека нејзините записи се бројни, кои се одликуваат со смисла за поезија; Дафина од Просеник, од која Стефан Верковиќ забележал 270 песни, која лесно импровизирала и контаминирала, остроумна и со необичен дар на

¹ За „Ликот на жената во средновековните белетристички текстови со религиозна содржина“ пишува Маја Јакимовска-Тошиќ во *Спектар*, год. 28, бр. 56, с. 14-28, ИМП, Скопје, 2010.

паметење односно, како што истакнал Верковиќ, „Дафина од толку стотина песни многу и самата со својот песнички дар ги дотерува и како права импровизаторка дадените мисли во зборови ги облекува“; Каваева, Депа од Струга, која била „бистроумна и со голема смисла за опсервација, била мошне чувствителна и мечтателска природа“; Котева, Ѓурѓа од Прилеп и за песната „Микиниса Свети Петар“, Гане Тодоровски бележи дека е една од најубавите во Зборникот на Миладиновци; Мазнеова, Цвета од Пиринска Македонија, која соработувала со Антон Поп Стоилов; Миладинова, Митра, која соработувала со браќата Миладиновци и со Кузман Шапкарев; Цепенкова, Зица, соработничка на Марко Цепенков (Тодоровски, 2008:419-445). Од овие записи, а и од други, слободно може да забележам дека жената како автор во 19 век се криела под превезот на народното творештво.

Во тој период бележито е и името на Славка Динкова, која се пројавила како публицист и поетеса и која била прилично активно во просветителско-културната дејност во Македонија. Динкова, која живееле и работела во периодот од 1848 до 1878 година, се заложувала за еманципација на жената, за моралното воспитување на девојките и воспитувањето сакала да го постави на научни основи (Миронска-Христовска, 2005:159-160).

Во творештвото од 19 век, ликот на жената, најчесто, е опеан како *лик на мајка која го храбри својот син* – јунак да тргне по стапките на својот татко, дедо, да тргне во борба со непријателот за остварување на желбата на народот – ослободувањето. Притоа, чест е мотивот на загуба на синот, најчесто единец, при што мајчиниот болен крик, кој предизвикува тага кај целиот народ, таа го претвора во достоинствен и горд повик за одмазда, односно за правда кон нејзиниот син, кон неа и кон целиот народ. Ваквите ситуации. Најчесто, се опеани во поемите, а за пример ја наведуваме поемата од **Григор Прличев** *Сердарот*: „Плачот се крена до небото“, „рашири крила“, „се вжешти, ко лава!“, Нединиот „крик извиши до бога“, сè било расцепено, пискот се слушал од Галичник до Река, при што поетот со восхит ја опишал македонската достоинствена мајка: „Ко лавица прворотка“, како и во песната „Мајчино воспитание“ од **Прличев**, мајката е претставена како: „Кадрија беше сираче. / Татка си тој закопал. / ... / Но, мајка му - јуначица – На смерности го учела...“ (Тодоровски, 2002:193).

Во песната „Македонско тажење“ од **Марко Цепенков**, по загубата на сопругот, таткото, мајката на своите деца им порачала: „Татко веќе ќе немате / Дури да си порастите. / Послушајте, мили деца, / Мајка шчо ќе ви нарачат: Коа ќе си порастите / И јунаци ќе бидите, / Од Турци страв да немате, / Јако да се обружите / И војводи да бидете, ... (Исто, 191).

Ликот на мајката, често е опеан како тажи, како на пример, во песната на **Рајко Жинзифов** „До мајка ми“, во која ја опишува: „Мајко злочеста, ти мајко страдалница, / Матни се солзи ти, как у Брегалница / Матни се студни волни. / Рониш ти солзи а срдце распарјаш ми; /“, која стоела над синот, со жалосен поглед, полн со тага и мрак, па ја моли ако сака таа да им биде утешение, да му пее на синот за вечно трпение, да му пее за вечно трпение, да му пее и солзи да не лее: „И за душевно му пеј онемение, / И за телесно му пеј ослепение, / Само не пеј за љубов!...“ (Тодоровски, 2008:163-164).

Мајката е претставена и како *лик кој благославува*, но и како *лик кој исказува клетви*, како на пример во **Прличевата** песна „Мајкина клетва“, во која мајката си го проколна своето чедо „никогаш насит да нема“. Функцијата

на вака претставениот лик е дидактичноста, потребата да се прикаже дека зборот на мајката треба да се слуша и да се цени и дека, доколку не се почитува, детето ќе биде казнето и тоа од мајкината клетва.

Жената, односно мајката, е претставена и како лик кој покрај тагата, знае да ја сподели и среќата со своите чеда. Во песната „Што ми е мило, мамо, и драго“ поетот **Наум Тахов**, своите патриотски чувства, својата радост ја споделува со мајка си: „Что ми е мило, мамо, и драго / Да ги гледам, мила мамо, комитите, / Комититите, мамо, Македонците, / Гордо как' се бијат, мамо, со Турците / И как' падат, мамо, читаците / Како зајаци, мамо, од ловџиите. /“ за да продолжи со пофалбите, како ги носеле патрондашите, ливорверите, шинелите, сабјите, калпаците и опинците (Тодоровски, 2008:277-278).

Во творбите од 19 век, силно е прикажан и *ликот на мајката - свекрва која цврсто стои и ја брани честа на својата снаа*. За пример ќе ја наведеме поемата *Одмазда* од **Евтим Спространов**, во ракопис, поделена во три дела, а составена од 532 стиха (Ф. 36к, а.е. 2, л. 12-17). Поради тешкиот економски живот, Најден, само после шестмесечен брачен живот, заминал на печалба. Младата Божана останала со старата Николица, над кои се надвил Ризман-ага, кој ја барал тенката става на Божана, на што Николица остро се спотивставувала. Таа го молела да ги остави на мира „Имало ли кучето милост или сочувство? Има ли каменот чувство или сожалување? Имало ли дрвото душа или меко срце? Можело ли да се најде милост во свер планински? Какви солзи можеле да го трогнат бесното куче? Какви молби ќе го омекнеле срцето на волкот? О, несреќо кета наша, кета и проклета...“ Но, Ризман-ага не ги оставил намира, почнал да ги мачи, старата Николица попусто дозволила да ја тепа за да го спречи неговото насилно уживање во Божино тело. Баба Николица почнала преку плачот да го повикува синот да се врати за одбрана на честа, за одмазда која се случила во есенско време, по што следувало нивното преселување и напуштање на родниот дом.

Со просветителските тенденции, односно со новините на модерното време, започнале да се рушат патријархалните норми. Тоа е изразено кога родителите ја забранувале љубовта, особено на девојката кон момче, кое не припаѓало на истата класа. Девојката започнала да се спротивставува на татковиот збор, се спротивставувала, бранејќи ги своите чувства на љубов, застапувајќи ја својата потреба, повторно водена од исконскиот код на жената да биде со саканиот, да формира семејство, да припаѓа на семејство чиј градител ќе биде таа, да создаде свое потомство чиј бранител ќе биде таа. Во ваквите ситуации, *мајката, често е опеана како заштитник на ќеркината љубов спрема младо момче, но има и примери кога мајката докрај го почитувала зборот на сопругот*, како што е во поемата *Гроздан и Цветанка* од **Евтим Спространов**, составена од пет дела, со 375 стиха (1898:478-488). Цветанка, својата љубов сакала да ја подари на Гроздан – ајдукот, а не на избранокот од страна на родителите, Врбан. Мајката Стојна е свесна за промената на моралноста, за настапот на новото време, кога синот не го слуша татка си, а ќерката – мајка си, но и покрај тоа, не покажала разбирање за ќерка си, туку напротив, упатила клетви кон Гроздана. Во вториот дел од поемата, таткото Најден дури се обидува и да го убие Гроздан, додека во третиот дел, тој го наклеветил Гроздан кај бегот за делата преку кои Гроздан се борел против поробителот. Поради тоа, Гроздан се приклучил на комитска дружина, Цвета почнала да венее, Најдо „срамот го гризел како лута змија“ бидејќи и Стојна

била свесна дека, со тоа што го направил, всушност, ја убил Цвета. Известувањето за нејзината смрт, во петтиот дел, предизвикало презир од сите, поради што Најдо исчезнал и „никој не знале каде ги оставил коските, каде волците и гавраните му ги јаделе месото и коските“.

Во творбите од 19 век, бележито е кога *ликтот на мајката ја претставува татковината*: мајка Македонија, а во дел од ваквите творби се сретнува и обраќањето кон мајка Русија бидејќи до 70-тите години од 19 век, македонските интелектуалци и револуционери верувале во братската помош на словенските народи, на своите браќа, а особено, во помошта од Русија. За пример ќе наведеме неколку песни, во кои Македонија, татковината, е претставена преку женскиот лик, односно како лик на мајка.

Динко Држиловец, во песната „До отечеството“, истакнал: „Радужја слатко ти татковина / Општа ни мајка нам многу мила /“ (Тодоровски, 2008:61).

Марко Цепенков, нејзиниот лик го истакнува уште во насловот на песната „Мајка Македонија ги советува своите чеда да востанат против тиранијата на Турците“, која ги повикува своите жални чеда, Македонци, и ги предупредува дека „Македонци, мои мили чеда, / Од никаде помош за нас нема, /“, па им порачува самите да си помагаат, да се потсетат на големиот цар Александар, да земат данок од Дариј и јуначки да се здружат, за слободата со крв да ја земат (Исто, 189-190).

Горгија Динков, во „Самовила“ од 1864 г., опишувајќи ја состојбата на татковината, која била жедна, гладна, во железа окована, искината и раздерепа, од сите оставена, раскината, меѓу, од една страна, „клети Френци“ и од друга, лукави Грци, кои сакале „да ми убијат снагата / И да ми земат душата / / Мои синови во темница, - / ... / Никој, никој не се труди / Бедните да ги разбуди - / Мајката им да си видат, / Мене они да погледнат / Кразедни се разбудиха, / Туку мене оставиха, / В чужда мајка отидоха, - / Чужда мајка прегардиха. / ...“ (Исто, 211-212). Или пак, во песната „Татковината кон јуноста си“, **Г. Динков** истакнува: „О ти мила моја јуност, / На преславна мајка чеда! / Сос јуначки вие чувства / И сос ревност многу крепка ... (Исто, 215).

Григор Прличев, кој во песната „Слово за Св. Кирил и Методиј“, извикува: Откако го породи великога / Александра, откако ги породи Св. Кирил / и Методија, оттогаш мајка Македонија / лежи на своето легло ужасно / изнемоштена ... / Грешно е да каже / човек дека Македонија не може да раѓа / велики мажи, напротив. Македонија е / плодородна и неисрпно благочедна / .

Евтим Спространов, во своето литературно творештво, особено во патриотските и во револуционерните песни кога пишува за Македонија, тој, често, се обраќа со зборовите: „мамо мила“, „мајко изгорена“ (Миронска-Христовска, 2004:268-277).

Многубројни се творбите од 19 век, во кои, преку *ликтот на жената*, девојката, е претставена Македонија, односно нејзината *економско-политичка ситуација*.

Во книгата *Присилен брак* од **Васил Пасков** (1892), на индиректен начин, односно преку ликот на Љубица, е претставен ликот на Македонија. Во неа, која е составена од дванаесет раскази, како што истакнува Васил Тоциновски, уверливо е насликано духовното грчко ропство, економското турско ропство и сите други тираниии на туѓите интереси и пропаганди (2009:225). Кулминацијата на дејствието се случила во седмиот дел, кога Пасков ги опи-

шал подготовките за свадбата меѓу Љубица и синот на чорбацијата Петраки, „Се остварува слатката надеж на Гркот, зашто во своите прегратки ќе го имал најубавиот цвет кој некогаш изникнал во Родопите“ (Исто, 221). Но, Љубица се самоубила, а владиката настојувал тоа да се сокрие, на што Пасков изнел „коментари за страдањата на народот од страна на итрите и лицемерни Грци, од кои немало поголем душман, зашто неговата единствена цел била името народно да се искорне и никогаш повеќе да не се чуе“ (Исто, 223).

Таква е и поемата *Мара Вонерката* од **Евтим Спространов** (1519 стихови), со поднаслов Песна во бели стихови, Напишана според охридскиот говор, Кутир, Од народот за народот (БАН, Ф. 36к, ар. ед. 1007). Во неа, преку ликот на Мара, е претставена судбината на Македонија. Поемата е испеана во стилот на шекспировштината: „Мара е мртва! Да живее Мара“. Поточно, во неа е проследено македонското судбинско прашање: Да се биде или не?

Преку првичната анализата на поемата „Оплакувањето на Мара“, од страна на Гане Тодоровски, е истакнато: „Овие (М. Цепенков, В. Икономов, Т. Китанчев, Е. Спространов) конгенијални воведувачи на македонскиот јазик во литературата, не се обични мистификатори на народни умотворби, иако не ќе можат да ја избегнат дефинитивно ни таа етикета...“ (Тодоровски, 1985:352).

Спространов, поемата ја објавил во 1894 г., а закопувањето на живата Мара било извршено 50 години пред тоа, значи во средината на 19 век, кога Србија, Грција и Романија ја добиле својата независност, а политиката го најавувала и ослободувањето на Бугарија, при што судбината на Македонија била неизвесна. Раѓањето на Мара било 20 години пред нејзиното закопување, а тоа е во 20-тите години од деветнаесеттиот век, што се совпаѓа со почетокот на борбата за самостојно државно уредување на балканските држави. Всушност, Спространов во поемата, преку ликот на Мара, дал целосна слика на општествениот, економскиот, политичкиот и на секојдневниот живот во Македонија во 19 век. Тажењето на мајката на Мара е, всушност, тажење за Македонија и нејзината неизвесна состојба: да постои како држава или не? Во тажењата на другите жени се опеани судбините на младите македонски девојки, кои биле потурчувани или мажени по желба на родителите; судбините на македонските момчиња кои биле убивани насекаде и во секој момент; на мајсторски начин е прикажана поделеноста, разединетоста на македонскиот народ; влијанието на пропагандите; аспираторските желби на соседите; неправилното укинување на Охридската архиепископија итн.

Поемата е раскажана во прво лице, од страна на Мара, која легнала болна, но притоа со размисла како да најде сила да стане, да се излечи од болеста. Тагата на нејзините родители била огромна бидејќи таа била една, замена за неа немало, поради што, што сè не правеле за да ја спасат, ама ништо не помагало. Дошла Стамболица, баба стара, со цел да ѝ помогне (според моето толкување – Бугарија), но од тоа што го направила, состојбата на Мара се влошила, направила да падне Мара жива-мртва: „Уста д’имам да не зборвам, / Раце д’имам да не фашчем, / Нодзе д’имам да не ‘одам... / Стамболџица – баба стара, / Вешчица е, сè та знаит“. Мара ги поминала претпогребните обичаи, ја направила невеста за во гроб, за во црна земја. Ја тажеле и ределе, а таа само се чудела дали навистина жива ќе ја закопаат. Тажела мајката на Мара, тетката, свекрвата, македонските мајки кои биле осудени да се раѓаат во Македонија, каде само ќе тргале маки, ќе ронеле солзи, немале да видат добро и среќа за своите деца. Мара ја проколнувала

Стамболџица за тоа што ѝ го сторила. Клепалото се огласило, дошол поп Стојан, мајката на Мара повторно започнала тажачка со обраќање до попот да не ѝ ја зема Мара, да ја остави, да не ја земаат на сила, да не ја грабаат на сила, од нејзините раце, од нејзиното срце. Но, четворица ја кренале и започнале да ја носат. Овој дел го толкуваме како опејување на борбата за самостојна македонска црква, односно на укинувањето и непризнавањето на Охридската архиепископија.

Започнало погребувањето на Мара. Тогаш Мара си помислила дека би било подобро да живее во темница, отколку жива во земја да ја стават. Мара се прашувала и се ребрела, но како да им кажела, кога никој не ја гледал, никој не ја прашувал. Ја ставиле во гробот, ја покриле. Повторно започнало мајкиното и теткиното оплакување, го слушнала тропотот на земјата врз неа, го слушнала и заминувањето на луѓето. Местото било тесно и темно, не можела да се мрдне. И тогаш, започнала нејзината агонија: што ќе правела ако и се пуштеле повторно жилите? Почнала борба сама со себе. Колку време траела таа борба, не знаела, сè додека Мара не слушнала шум и удари, додека капакот не се отворил и пред неа се појавиле двајца вооружени мажи! Душата ѝ се повратила, се затресла, се задишала и се закашлала. На констатацијата дека е „жива“, двајцата избегале, а Мара излегла од гробот. Неколку денови се криела, а потоа излегла и покажала дека е жива; дека била нема, ама прозборела; била мртва, но оживеала. И така започнале да ја викаат Мара Вперката. А нашето исчитување на овој прекор е - Македонија вперката, односно Македонија сеништето, баукот, која и покрај тоа што некои сакале да ја закопаат, таа останала жива.

Ванчо Тушевски, во студијата *„Архетипот на мајката во македонската револуционерна литература“*, прави паралела меѓу мајките од поемите *Сердарот* од Г. Прличев, *Крвава кошула* од Р. Жинзифов и поетската творба на М. Цепенков „Македонско тажејње“, при што нагласува дека „Врз основа на стилската опозиција *насилство-одмазда* се градени повеќето македонски литературни творби од крајот на минатиот и од почетокот на овој век“ (се однесува на 19 и 20 век м.з.б.) (Тушевски, 2008:350).

Во творбите од 19 век, жената не е опеана само како некој кој упатува повик за одмазда, туку таа е опеана и како директен учесник во револуционерните настани. Во овој контекст, ќе наведам примери во кои *жената е опишана како револуционерка*. Во песната „Зошто си мајко жалосна?“ од **Иван К. Божинов**, мајката ја искажува својата тага по синот што заминал во туѓина и по ќерката која ја грабнал бегот. Но од моментот кога „од тага ќе се удавела“, се повратила: „Зема си пиштол под мишки, / Отиде право кај бегот. / 'Еј, бегу, бегу дебарски, / За мојта ќерка ти плаќам - / Му турна пиштол во гради. / Пиштолот страшно изгрме - / Бегот во маки издивна. / Баба му зема чивт кубури. / Во дворот двајца сејмени - / Ги уби гнасни двајцата ... / Така си ќерка избави / Од гнасни дела бегови“ (Тодоровски, 2008:366-367).

Такви ликови сретнуваме и во творештвото на Ефрем Каранов и Атанас Раздолов, за што детално пишува Васил Тоциновски истакнувајќи дека тие „ќе ги напишат најубавите страници за македонската мајка и жена, сестра и љубовница, ајдутка и војвода, поборник за националните и социјалните права и слободи, воздигнувајќи ја до симбол на македонскиот непокор“ (2009:58). Во студијата *„Жената поборник за права и слобода“*, станува збор за кратката монографија *Румена Војвода*, од **Ефрем Каранов**, составена од пет поглавја,

во која станува збор за жена војвода во Осоговските планини и за историскиот расказ „Стојна Војвода“, за која се раскажувало дека била поголем јунак од својот маж. Двете војвотки се опишани како горди жени и со силен патриотизам. „Румена не била страв само за тираните туку со иста жестина ги казнувала и лошите христијани. Не ја сакале богатите, но им била драга на сиромашните, за нив била добра војвотка и вистинска заштитничка“ (Тоциновски, 2009:70).

Атанас Раздолев, кој се залагал за просветување на жената, во својата книга *Баба Ѓурѓа и проза во стихови* од 1895 година, го објавил својот прв прозен резултат „Баба Ѓурѓа“ со додавката „цртички од нејзиниот живот“, во кој го опишал нејзиниот живот (Исто, 194). Според податоците што ги приложува Тоциновски, на седумгодишна возраст го изгубила татко си, а на осумнаесет години, само после петнаесет дена откако се омажила, го изгубила и мажот си. „Револтот и бунтот во душата на младата жена прераснале во смислен и организиран отпор што ќе ѝ го исполни и осмисли нејзиниот живот“ (Исто, 195). Таа се борела против подредената и понижувачка улога на жената во османлиското општество, против, како што истакнува Тоциновски, потурчувањето на жената и насилното внесување во животот кој не е нејзина сопственост, туку таа претставувала само објект на изживување, понижување и забава. Вера Весковиќ-Вангели истакнала дека Баба Ѓурѓа била борец против исламизацијата не само на жените туку, воопшто, на целиот македонски народ. „Меѓутоа, изненадува фактот што Раздолев своето познавање на марксистичкото учење не го преточи и низ димензијата на тогашните ставови по женското прашање меѓу македонските социјалисти, кога веќе го допира проблемот на жената во општеството. ... Тој има подеднакво разбирање и за страдањата на турската жена. Неговиот интернационализам е потполн, како и неговите јасни национални определби“ (Исто, 195-196).

Бидејќи идентификацијата на лирскиот субјект со авторот не е нужна, „авторот како историска личност е на работ на текстот“ ... па авторот своите искази ги бележи „преку контрола на екскламациите, парентезите, коментарите, апострофирањата, односно вокативните и оптативните молбени искази“ (Ќулавкова, 2007:292), ќе забележам дека во 19 век, за жената, во голем дел, пишувале мажите. Таа сè уште не создавала, не се разоткривала, не пишувала бидејќи и нејзиното образование дотогаш било санкционирано во зависност од општествените и од традиционалните услови. Така што дел од авторите од 19 век ја дозирале емотивноста на лиската песна. Така, во песната „Момина клетва“ (1853) од **Константин Петковиќ**, поетот, во име на девојката која чекајќи го момчето од туѓина, стравувајќи дека нашол друга љубов, фрлила венец: „В Бело Море, в Црно Море, / Пливај доле, пливај горе, / Може негде да го најдеш / Клетва моја да му дадеш: / Срце нему јеште храним / Од другега љубов браним, / Моје срце неизмерно / Дори вечно ти зелено / Не се вратиш по брх вода, / Само едно на слобода. / Ако л' нејќе да прииме / Клетва верна с мое име, / Нека мртва ме пречека / В боло море покрај река ...“ (Тодоровски, 2008:78).

Во творбите, *младите девојки*, најчесто, се опеани како копнеат по невозвратената љубов, како го чекаат своето либе од нерамна борба, од печалба, како бдеат над ранетото или болно момче во традиционалните морални кодекси, но и бележита е и појавата на нејзиното спротивставување на тие норми, за што веќе дадов пример.

Поведена од забелешките на Симон де Бовоар во есеите „Другиот пол“, во кои истакнува дека младата девојка се преобразува во жена по пат на насилство (објаснувајќи ја појавата на садомазохистичките настрани кај млада девојка), односно дека како и да стигне до сознанието за сопствената сексуалност, младата девојка го доживува како насилство и тоа првенствено врз нејзиното тело, а потоа и врз целокупното нејзино битие. Сознанието дека ќе биде поседувана, објективизирана и пред сè пасивна, кај неа буди бунт, неприфаќање на сопствената природа, па и желба за одмазда (Bovoar, 1982:171).

На ова ќе ги додадам токму песните и преданијата во кои е опеан ликот на младата девојка, која се бунтува против поседувањето на другиот – поробителот, муслиман, поданик на Османлиската империја. При тоа, семејството или се одмаздува за нејзиното грабнување или пак девојката се самубива, самоволно си го одзема животот, за што постојат огромен број преданија во народното творештво.

Според Бовоар, кога девојката станува свесна дека будењето на целиот нејзин сексуален живот настанува по пат на болка, таа се обидува да ѝ пркоси на природата, сама задавајќи си болка.² Според Фројд, психоаналитичарите разликуваат три облика на мазохизам: првиот е поврзување на болката со наслада, вториот е прифаќање на еротската зависност на жената, третиот е механизмот на самоказнување (Bovoar, 1982:171). Па токму во македонските творби од 19 век, третиот облик најмногу е опеан и тоа преку психолошко-емотивни кризи, кои често воде до лудило при чекањето на момчето од печалба или од неговото излегување од затвор. Таков опис дава Спространов на крајот од поемата *Магда* истакнувајќи дека и по десет години, секоја година на Петровден, една млада жена, со коси расплетени, со завиткана глава во црно, боса, одела во влажните битолски зандани за да ги посети братот, либето и други нивни петмина соборци, а оттаму одела право на гробот на мајка ѝ и татко ѝ „да кука, да плаче“ (Е. С-въ, 1894:22).

Побудена од просветителските тенденции, жената веќе започнала да станува *свесна граѓанка*, за што нè информира и **Евтим Спространов** во ракописот „Жената како свесна граѓанка“ (БАН, ф. 36к, а.е. 934), во кој дава неколку прашања и одговори во однос на местото и на улогата на жената. Најпрвин, тој низ неколку точки, бележи дека: 1. Жената, до Христа, била робинка на мажот, затворена, дека била средство за наслада и за пород, особено на Исток. 2. Христос и жената: Христос ја изедначил со мажот, ѝ дал исти права. 3. Апостол Павле и жената: ја потчинува – во каков однос? – Во нерамноправен – не добива право да посветува. Но, таа може да биде пророчка, т.е. проповедничка, апостолска, распространувач на Божјото слово. 4. Жената дома, во семејството; мажот е главата, таа да се потчинува, не во смисла на роб. 5. Жената преку семејството влегува во општеството, станува граѓанка. 6. Како свесна граѓанка, жената се создава дома, во семејството. Воспитувањето ѝ започнува таму, од мала. 7. Домот и училиштето. Домот воспитува, училиштето учи, а треба и училиштето да воспитува. Спространов пишува и за домот и за црквата, за тоа каква е свесната жена, за тоа дали е слободна, за што бележи дека како мала нејзината слобода зависи од родителите, а со

² Дел од психоаналитичарите сметаат дека мазохизмот е женска особина, преку која жената може да се прилагоди на својата еротска судбина.

полнолетството таа станува совршено слободна, дека има граѓански права, да бира професии и дека може да се откаже од семејниот живот односно од бракот, дека е рамноправна, па ги разграничува нејзините права и должности. За нејзина должност Спространов ги смета семејството, односот кон родителите, браќата и сестрите, верноста. Бидејќи, според него, бракот е сојуз меѓу мажот и жената, слободно склучен, кој се основа на љубов, но и на сознание; правата и должностите се еднакви и ако жената знае, за неа домот ќе биде рај. Според него, жената е добра мајка, оти тоа ѝ е во природата, но да биде добра жена, сопруга – тоа е искуство, умешност со која може од лош маж да направи добар. За ваквата состојба, тој вели „психологија на стомакот“. Тој ја давал можноста и за слободен брак, но неговиот став е против тоа. Според Спространов, должностите на жената се: да биде мајка; жената како домаќинка ја оценува како храм, чистота; жената во општеството ја гледа во: учителка, лекар, службеник, членка во разни хуманитарни и благотворителни културно-просветни друштва, како христијанско општествена работничка: мило-срдна сестра, сестри посетителки, учителки советнички. „Една свесна жена, една разумна жена, една жена која ги обмислува постапките и ги мери зборовите. Тоа е благородно суштество за семејството, црквата, за општеството (Спространов, а.е. 934:л.29). Бидејќи недостасува податокот кога ги напишал овие свои ставови Спространов, па и да се од првите децении на 20 век, тој како мислител од 19 век тоа го потврдува и во расказот „Д'сков“, во кој станува збор за младиот Д'сков, односно Петар, кој се вљубил во убавата Зинка која имала сторен од, милослив поглед и љубезна насмевка. Во однос на образованието, била како и повеќето млади девојки од тоа време, без познавање за литературата, воспитувањето и за уметноста. Поради тоа, Петар – „литерат по вокација“, почнал да страда друшевно и морално. Нејзината необразованост започнала да предизвикува конфликт меѓу нив двајцата. Петар, при разоткривањето на нивниот проблем пред Иван, таткото на Зинка, упатил остра критика не само кон незаинтересираноста на жената за образование туку и кон мажите, нагласувајќи дека и самиот 19 век бил век на материјализмот, младите момчиња ги окарактеризирал како крајни материјалисти. И додека тој чувствувал како од „поет во душата, сега беше чиста проза“, кај Зинка настанал пресврт, ја исчистила маглата пред себе, настапила метаморфоза, библиотеката на Петар станала и нејзина (Е. С-овъ, 1894:12).

За потребата од образование и за улогата на жената говори и **Григор Прличев**. Во „Слово за младите“, Прличев, пишувајќи за потребата од образование, 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).

Преку наведените примери од македонската литературна продукција во 19 век, секако станува збор за само дел од нив, овозможено е да согледаме дека жената во 19 век започнала да станува свесна граѓанка, која не ја одиграла клучната улога само во семејните туку и во општествените промени во Македонија.

Литература:

- De Bovoar, Simon: (1982), *Drugi pol* 2, Beograd.
- Е. С-въ. (Евтим Спространовъ): (1894), поема *Магда*, с. „Поза“, год. I, кн. V, май, с. 15-22, София.
- Е. С-овъ. (Евтим Спространовъ): (1894), расказ „Дъсковъ“, с. „Книжици за прочитъ“, кн. IV и V, юний, с. 9-13, Солунъ .
- Е. С-въ. (Евтим Спространовъ): (1898), поема *Грозданъ и Цвутанка*, мес. спис. „Ученически другаръ“, год. I, май, кн. I, с. 478-488, София.
- Е. С-въ. Цв. Ангеловъ, БАН, Ф. 36к, ар. ед. 2, *Отмъщение*, л. 12-17.
- Евтим Спространовъ, Кутир, БАН, Ф. 36к, ар. ед. 1007, *Мара Вперката*, л. 30.
- Книжевната преродба* Панорама на македонската поезија во XIX век: (2008), избор, предговор, редакција и белешки Гане Тодоровски, НИД „Микена“, Битола.
- Константин Миладинов*: (1963), приредил Кирил Пенушлиски, „Кочо Рацин“, Скопје.
- Миронска-Христовска, Валентина: (2004), *Литературното дело на Евтим Спространов*, ИМП, Скопје.
- Миронска-Христовска, Валентина: (2005), *Просветителството во Македонија*, ИМП, Скопје.
- Поимник на книжевната теорија*: (2007), приредувач Ката Кулавакова, МАНУ, Скопје.
- Прличев, Григор: (1993), *Водач ме праќа татковината*, избор, поговор и коментар Наум Целакоски, Матица македонска, Скопје.
- Тодоровски, Гане: (1985), „Белешки за Евтим Спространов“, с. 346-385, *Македонската правостоина*, Мисла, Скопје.
- Тодоровски, Гане: (2002), *Книга за Прличев*, Штрк, Скопје.
- Тушевски, Ванчо (2008), *Нова македонска книжевност*, Менора, Скопје.

WOMAN IN THE MACEDONIAN LITERATURE WORKS IN 19-th CENTURY

Valentina Mironska - Hristovska

Summary

In the 19-th century with the awakening of consciousness, specifically the civic and national awareness through Enlightenment, started revolutions and radical changes to the status of women in society. She began to emerge from matrix of her life and began to affirm herself in the social, revolutionary and individual plan. In the 19-th century many of the Macedonian literary works were describe the character of the Macedonian wife, mother, girl, which were wrote from the other – the man, like Pricev, Cepenkov, Zinzifov, Tahov, Sprostranov, D. Držilovec, D. Dinkov, Paskov, Božinov, Karanov, Razdolvov, K. Petkovič, while her creative potential was incorporated in the folk works. The character of the woman is usually sung as the character of a mother which braved her son to be a hero, to go in the footsteps of his father, grandfather, go into battle with the enemy to realization the desire of the people - liberation; she is presentation as a mother mourning, which is blessing; which expresses curses, despite the sadness, but she knows how to share and happiness with their children, as a character mother in law which firmly stands and defend the honor of her son's wife.

It is marked when the character of wife is presents like mother homeland: mother Macedonia and through the character of the girl is presented the economic and political situation in Macedonia. In some works the woman is described as the direct activity in revolution. In modern times, the girls began to break down the patriarchal norms. It is expressed when parents banned her love, especially when the girl and the boy have not been part of the same class. The girl began to opposed to the father word, and in such situations the mother often is describe as the protector of love of her daughter, but there are instances when the mother completely respected word of her husband. Noticeable is the appearance of her forcible possession for what follow the call for revenge or she kill oneself. Young girls are usually sung and how long aspire for unrequited love, how she is waiting for her boy from the battle, from the earnings, as guard against wounded or sick boy in traditional moral codes, which sometimes caused psychological and emotional crises which often led to madness.

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

ОД ПРЕДИСТОРИЈАТА НА ИСТОРИСКИОТ РОМАН: ЗАПИШУВАЊЕ НА КАЖУВАЊЕТО НА НИКАДЕ ИСПИШАНОТО ИСТОРИСКО МИНАТО

СТАЛЕ ПОПОВ: *ТОЛЕ ПАША* (1956)

д-р Лорета Георгиевска-Јаковлева

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

Клучни зборови: историја, роман, идентитет, меморија, културна меморија
Key words: history, novel, identity, memory, cultural memory

1. Запишување на усната историја на заедницата

Романот *Толе Паша* на Стале Попов во најширока рамка може да се смести во првиот „миметичко-репрезентативен“ модел. Но, во однос на романот *Солунските атентатори* на Јован Бошковски, кој конструира директен, миметички однос „кон она што го сметаме за текст на историјата“ и кој покажува однос на „верност при прикажувањето на тие (историските, забел. моја) настани и личности, со минимални фикционални интервенции на авторот во дискурсот на историјата“, романот на Стале Попов својата „верност“ ја искажува во однос на она што го доживуваме како колективна усна меморија на заедницата. Оттука, за посочениот роман, односот усност – писменост ќе биде творбен модел по кој ќе се испишува историското.

Ако анализата на романот *Солунските атентатори*, на показ го изнесува моделот на креиран однос на еден текст, уметничкиот, кон друг текст, историскиот, а притоа „миметичноста“ на уметничкиот во однос на историскиот текст се воспоставува како аналогича, се поставува прашањето, каков е односот на уметничкиот текст кон колективната меморија за одредени историски настани што сè уште не се запишани, а постојат како вистина во колективната свест на заедницата. Ако вистинитоста на текстот на историјата се легитимира преку авторитетот на науката, та оттука и книжевниот текст, кој се потпира на „историската вистина“, го стекнува својот легитимитет преку авторитетот на сигурниот или сезнајниот раскажувач (оној раскажувач што, од една страна, не покажува никакви колебања во однос на „вистинитоста“ на изнесените настани зашто е упатен во историскиот дискурс, а, од друга, е упатен и во самиот свет на романот; Štancl, 1981), тогаш се поставува прашањето: како кни-

¹ Користено издание: Попов, Стале: *Толе Паша*, Наша книга, Скопје, 1987.

жевниот текст, кој се потпира на колективната меморија на заедницата, пренесувана по устен пат, го остварува својот легитимитет.

Ова прашање го посочува процесот на меморирање, процес што одговара на прашањето како индивидуите и групите се сеќаваат на нивното минато и врз таа основа го конструираат својот идентитет. Ретроспективната присутност на минатото во сегашноста (било да станува збор за колективно, усно пренесени сеќавања било за индивидуални верзии на историските случувања, слично како и во историографијата) е високо селективна, т.е. ги избира оние моменти од историското минато што ги смета за важни во однос на конституирањето на идентитетот. Оттука, литературната фикција, како еден вид на собирање на меморијата, е влијателен модел на распространување на културната меморија и е преплетена со тематскиот комплекс на меморирањето и на идентитетот. Оттука, литературните репрезентации на колективната меморија, како што е и романот *Толе Паша* на Стале Попов, имаат посебна функција во испишувањето на засебниот идентитет на македонскиот етникум. Или, како што вели Биргит Нойман (Birgit Neumann) „...терминот 'фикции на меморијата' упатува на приказните што индивидуите или културите ги кажуваат за своето минато за да одговорат на прашањето 'Кој сум јас?', или, за колективот, на прашањето 'Кои сме ние?'. Овие приказни, исто така, можат да бидат наречени 'фикции на меморијата', зашто, често, можат да исклучат нешто за да бидат имажинативни (ре)конструкции на минатото во релација со тековните потреби. Таквите концептуални и идеолошки фикции на меморијата се сочинети од предиспозиции, бази и вредности, кои обезбедуваат договорени кодови за разбирање на минатото и на сегашноста и кои ги наоѓаат нивните најсодржајни експреси во литерарно обележените парцели и во митовите“ (Neumann, 2008: 334).

Оттука, расветлувањето на врската помеѓу романот *Толе Паша* како литературна репрезентација на една посебна појава во минатото – комитството, и градењето на идентитетот на македонскиот етникум како засебен, произлезен токму од колективната свест за комитството, го расветлува и прашањето за легитимитетот на кажувањето во романот² во одреден историски период. Ова прашање, значи, тесно е поврзано со прашањето на легитимацијата на посебноста на македонскиот етникум во периодот на воспоставувањето на македонската државност и конституирањето на кодифицираниот македонски јазик, т.е. ја нагласува условеноста на јазичниот исказ и книжевниот текст од неговата ситуациона поставеност во одреден општествено-историски контекст. Во таа насока, романот на Стале Попов може да се разгледува и како обид за надополнување на недостатокот од сопствена пишана историја и на недостатокот од сопствена романсиерска практика, та претставува еден вид бележење на колективната меморија и едновременно воведување на жанрот во македонската книжевна уметност. Ваквата историска контекстуализација ја истакнува „усната природа на македонската општествена врска“ (Аврамовска, 1999), од каде што се црпи и легитимитетот на исказот на Стале Попов³.

² Разлика меѓу кажување и раскажување.

³ Препознатливоста што произлегува од колективната меморија ги прави романите на Стале Попов исклучително популарни во периодот на нивното појавување.

2. Улогата на „кодот на усноста“ во романот

Или кажано поексплицитно, легитимитетот на исказот во романот *Толе Паша* произлегува од „мимезисот“ на усноста, која во недостиг на запишана историја, а со тоа и научно верификувана „вистинитост“, претставува основен столб на воспоставување на посебноста на идентитетот. Оттука, битно е да се расветли улогата на усноста во рамките на наративниот текст, сопоставен на улогата што усноста ја има во историјата на културата.

Толе Паша започнува со просторно-временско детерминирање на настаните што ќе се случуваат. Егзактно е изнесен податокот дека се работи за период кон крајот на 19 век („илјада осумстотини осумдесет и некоја“) на просторот на Крушевица, Мариовско, значи време што е означено како време на владеењето на Османлиската Империја во Македонија. Ваквото фиксирање навестува дека централните случувања нема да се однесуваат на индивидуално-психолошкото, туку на преден план ќе се најде социокултурниот контекст во кој настаните се случуваат. Романот изобилува со ликови – дејствувачи, кои се во служба на една идеја: опис на појавата на револуционерната свест, а со тоа и на националната свест и самосвест, кај македонскиот народ кон крајот на 19 век.

Романот го раскажува неперсонализираниот (невидливиот) автор⁴, кој ги следи настаните поврзани со главниот лик Толе, кои, пак, ја тематизираат идејата за отфрлање на ропската психологија. Светот во овој роман е поделен на две спротивставени групи: владетели (носителите на власта, богатите Турци) и потчинети (сиромашната и маргинализирана група на христијанското домицилно население). Авторската гледна точка е блиска до онаа на потчинетиот народ и ги следи промените што се случуваат во рамките на општо-прифатените правила и прописи во дадената заедница. Неговиот авторитет произлегува од колективната свест на заедницата, па оттука и впечатокот дека станува збор за објективна слика за настаните, која едновременно ќе кореспондира и со читателовата претстава за вистината.

Или поконкретно: ликовите на почетокот дејствуваат според строги, колективно наметнати забрани и ограничувања од страна на туѓата власт (османлиските владетели), кои ја условуваат ропската психологија на христијанското население, од типот: кај што има сила нема правдина, робот вечно си е роб, да се почитува авторитетот на надмоќниот. Личниот опстанок, според оваа логика, зависи од усогласеноста на личните желби и потреби со правилата на заедницата. Идејата на авторот е да се опише, а со тоа и да се забележи, начинот на кој заедницата ја отфрла таа ропска психологија, најпрвин кај поединецот, а потоа и кај масите, а со тоа да се забележи и дефинитивно да се фиксира свеста за потребата од чувството за национална посебност на македонскиот народ, а со тоа и потребата од сопствена држава. За таа фиксација да има легитимитет, да може да „вообличи некои заеднички модели и обрасци на однесување, како и идеи својствени на една заедница“ (Havelock, 1991), соодветни на новосоздадената самосвест, таа мора да се потпира на некое „заедничко место“, овде идентификувано како усност (т.е. на говорниот јазик). Усноста не е одлика само на усната традиција, туку,

⁴ Категоријата „автор“ се третира како наративна инстанца, а не како термин за писателовата личност, т.е. во согласност со теоријата на Михаил Бахтин (види: Mihail Bahtin: *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Bratsvo i jedinstvo, Novi Sad, 1991).

според Хавелок, „и текстот може да говори“ (Havelock, 1991: 62–67), затоа што таа традиција задржала траен облик („складиран говор“), кој има функции на колективно паметење на настаните.

Нараторот на романот *Толе Паша* го користи тој „складиран говор“ за легитимација на својот исказ, односно со лингвистички средства ја пренесува традицијата, гласот на заедницата, и тој глас го фиксира во запишана форма. Во него барем два од четирите елементи на структурата на паметење (карактеристична за усниот код) што ги наведува Хавелок се доследно спроведени. Пред сè, тоа се повторувањата врзани за вредносните ставови за ликовите, произлезени од основната бинарна опозиција, воспоставена во романсиерскиот свет на владетели и потчинети. А потоа и самата нарација, која е јазик на акција, а не на рефлексija. Таквиот јазик во усноста има функција на полесно меморирање, а во романот – на лесно препознавање, а со тоа и на идентификација на читателот со кажаното. Во романот настаните се нижат ден по ден и, како во усниот код, во него сè добива „име на активни протагонисти, сеедно дали се работи за вистински личности или за персонифицирани сили. Особините што им се придодаваат мораат да бидат особини на акција или на ситуација што е предизвикана од таа акција, а никогаш особини на есенција или на егзистенција“ (Havelock, 1991: 103–104).

Ако темелна одлика на романот *Толе Паша* е мимезата на усниот код, се поставува прашањето, кои се последиците на таквата наративна постапка, а тоа веќе го воведува проблемот на она што Лиотар го нарекува „прагматика на наративното знаење“, чија легитимација е втемелена во општествениот консензус што ја чини културата на еден народ. Според Лиотар, народните приказни ги „одредуваат критериумите на компетенција и/или ја илустрираат нивната примена. Тие одредуваат што сè има право да се кажува или чини во културата, а бидејќи тие се нејзин дел, со самото тоа се легитимни“ (Лиотар, 1989: 42), па оттука, сами по себе имаат авторитет. Стале Попов, потпирајќи се на усниот код, всушност се потпира на авторитетот на народната приказна, која, како што рековме, ги дефинира критериумите за општествената компетенција со која се вреднуваат одредени практики на ликовите. Тоа се постигнува со плуралитет на јазичните игри, па се јавува групна перспектива (во која е позициониран нараторот) на различните компетенции. На ниво на целината на романот се поставува барањето за „објективност“ и за „вистинитост“ изведено преку перспективата и преку гледната точка на авторскиот раскажувач.

2.1. Техники на мимезата на усноста

Позицијата на авторскиот раскажувач, во голем дел, е позиција на објективен набљудувач ставен во ситуација да го слуша искажаното⁵, и чија намера е што е можно поточно да забележи сè што слушнал, со што создава илузија на веродостојност. Затоа тој педантно ги пренесува фонетските особини на говорот на ликовите, за христијаните – мариовскиот дијалект, за турското население – искривен македонски, со употреба на многу турски

⁵ Според Лиотар раскажувачот се смета за компетентен да ја раскаже приказната, единствено врз основа на тоа што и самиот ја слушнал. Тој ја истакнува сукцесивноста на наративните положби (актуелниот слушател станува потенцијален раскажувач) како одлика на наративното знаење (види: Лиотар, 1989).

зборови, т.е. онака како што се претпоставува дека во стварноста би се одвивал разговорот.

Барањето за објективност и веродостојност на кажаното, по угледот на усниот код, се огледа и во авторовата употреба на личните женски имиња. На пример, именувањето на ликот Ката има низа варијации: Кате, Ката, Катето, во зависност од гледната точка на фразеолошки план (Успенски), па според тоа самото именување има битна стилска и идеолошка функција: освен што претставува задоволување на барањето за вистинитост, тоа изразува иронија и одвратност (во односот на Толе) или симпатија и уважување (во односот на бегот). Натуралистичката репродукција на „автентичниот“ говор на ликот ја нагласува дистинкцијата меѓу позицијата од која зборува ликот и позицијата на авторот, слушател. Авторот ги употребува сите оние облици што паѓаат во очи, но паѓаат во очи кај човек што набљудува/слуша отстрана, кај човек што не е упатен во внатрешниот свет на ликот, па токму поради тоа описот, речиси во целина, е задржан на надворешното. Позицијата на надворешен набљудувач, на слушател, не дозволува да се изнесат внатрешните психолошки состојби на учесниците во настаните, од едноставна причина што тој за нив не може да знае, тие за него се недостапни. Станува збор за т.н. фактографско изнесување на настаните, кое Успенски го споредува со судски процес: сè она што не е факт, што е несигурно, не може да влезе во состав на описот.

На самиот почеток на романот се воведуваат ликовите на Адем-бег, владетел и сопственик на Крушевица, Ката – негова придружничка и Толе. Давајќи вовед во настаните, авторскиот раскажувач зазема позиција на набљудувач отстрана, регистратор на настаните. Тој не се доближува до ниеден лик посебно, а опишаните настани ги пренесува од различни позиции. Најпрвин, неговата гледна точка е блиска до онаа на народот: „Во ходникот го дочека друг измекар, попрво измекарка, младото Кате, шеснаесетгодишно девојче, ќерка на чифчијата – ковачот Стефан...“, за веднаш потоа да се „премести“ до гледната точка на бегот: „...кое Адем го беше прибрал кај себе, ете така, да му ја краси куќата“, за набргу да се доближи до онаа на Толе, како, на пример, смрдеата поврзана со турското население и припишана на христијанското, кое се наоѓа во негова близина: „Катиното живеење во кулата Толе не можеше да го објасни инаку освен дека се потурчила. А штом се потурчила, сигурно и таа смрди како Адем и другите Турци“ (стр. 13). Оттука, доволно е да се заклучи дека во авторовиот говор продира говорниот манир на самиот лик, и тоа секаде онаму каде што се изнесува вредносен став. Ликот претежно зборува сам, во својот сопствен стил, при што говорната разноликост и релјефност создаваат илузија на усноконстелациска ситуациска реалистичност, односно може да се дефинира како мимеза на усноста. Во ваквите случаи (авторска позиција на набљудувач отстрана, кој има за цел да даде точен запис на она што се кажува), во теоријата се дефинира како сказ (или кажување), или „ориентираност кон усниот говор на раскажување, говор кој од таа причина има интонациско-синтаксичка и лексичка особеност“ (Стојменска, 1997: 69).

Ако ја прифатиме тезата дека светот во романот е бинарно поделен, тогаш е логично да претпоставиме дека постојат и два различни погледа на светот, две различни позиции од кои идеолошки се сфаќа и се вреднува светот. Првата група ликови го сочинуваат светот на моќта, сопствениците на

имоти и на луѓе, беговите и чорбациите. Нивната филозофија го уредува светот од позиција на моќ, односно од позиција што нивното знаење го претставува како легитимно. Или според зборовите на Ѓузепе, еден од епизодните ликови, Италијанец: „каков разбор, бре, кумита, каков суд? Јас сум суд и разбор овде!“ и уште повеќе, наметнатоста на вредностите од страна на моќните предизвикува зачуденост кај бегот од обидот да се сменат правилата на игра, т.е. да се прекршат општовоспоставените норми: „А бре, што стана овој, бре синко? Што беше овој, бре работа? Од каде дојде тој кумита ваш, бре, да отепа мене, бре? Е-е-ех! дуњо мори! До каде дојдовме, чифчиите да тепат бегојте што ги ранат, бре! Леле, леле мајко, ќе загинев на мојот нива од мојте момци!“ (стр. 81). Говорот на Толе е говор што ја посочува точката на отпор кон прифатената норма, дефинирајќи нова почетна позиција, позиција што ја именуваа како идеологија на отфрлање на ропската психологија. „Робје сме се родиле ама робје нема да умреме... Кој сака море нека умре роб, само јас немам нијет роб да останам до века... Море свестете се еднаш, бреј, оти сме луѓе, а не стока да нè продаваат и купуваат, вие, пезевеници, бре! леле, мајко ти мила, шо се праве ал со вакви заспани луѓе, бре!“ (стр.12).

Со сменувањето на идеолошките ставови детерминирани во самиот говор на ликовите, или како што наведува Лиотар (*Постмодерна состојба*) со сукцесијата на наративните положби, наративните места се така распоредени што „правото на заземање на едното, го заснова на двојниот факт дека го зазема другото, она на примачот и што, со самото свое име веќе е опишан во една приказна, т.е. е ставен во позиција на дијегетски предмет на други наративни случки“ (Лиотар, 1989: 38). Произлегува заклучокот дека приказната пренесува „група на прагматички правила кои ја сочинуваат општествената врска“ (Лиотар, 1989: 39).

Инсистирањето на создавање впечаток на објективност и барањето за веродостојност, изразено преку техниките на директен говор на ликот и преку влијанието на тој говор врз говорот на нараторот, имаат функција на традиционални или ритуализирани формули врзани за дејствието, кои ја легитимираат приказната со тоа што раскажувачот го поставуваат во позиција на сведок, значи на оној што знае, познавач на дадената состојба.

3. Запишана усност

Приказната за Толе Паша има за цел да претстави еден од пресвртните моменти од историјата на македонскиот народ: времето на создавање на националната свест, тој момент да го запише и со тоа да создаде услови за запишување на македонскиот народ во семејството на народи со пишана историја. Притоа односот усно – запишано може да се анализира само ако се земат предвид аспектите на комуникациската условеност на јазичниот исказ и на книжевниот текст како порака, што значи дека и двата се во тесна зависност од општествено-историскиот контекст. Оттука и прашањето, која е улогата на т.н. книжевна дискурзивна практика, во дадениов случај романот *Толе Паша*, во однос на типот на знаење што тој го носи.

Иако се потпира на усниот код, романот не е усно предание, или како што вели Лиотар, тој претставува „модерен отклон“ од традиционалното потпирање на нарацијата. Јунакот на модерната нарација е народот, кој „се разликува од оној имплицитниот во традиционалните наративни знаења“ (Лио-

тар, 1989: 51) бидејќи новонастанатите „прашања на државата се преплетуваат со прашањето на знаењето“ (Лиотар, 1989: 52). Сознанието што го донесоа бројни теоретичари, а кое вели дека писменоста не е само облик на чување (складирање) на државно усвоените закони и, воопшто, на знаењето на заедницата, туку воедно ги модифицира законите и знаењето, како и односот кон нив, согласно со сопствените (медиумски) правила на означување (и нивниот развоток), може да се исчита и во односниот роман. Притоа се воспоставува врска помеѓу политичката еманципација на самостојноста на македонскиот народ и неговата писменост. Тоа подразбира трансформација на раскажувачките модели, согласно со историската профилација на националната самосвест, при што раскажувачот е во соодветство со новата потреба на историскиот миг – конституирањето на македонската држава.

Во светот на романот *Толе Паша* се создава конфликтна ситуација: од една страна се беговите со својот поглед на свет, кој е доминантен и општо-важечки, од друга е народот, кој ја прифаќа таквата состојба, а од трета Толе, кој се обидува да го измени редот на нештата. Процесот на промена на ваквата почетна позиција, всушност, го претставува процесот на промена на свеста кај народот, процес на наметнување на нова идеолошка доминанта. Позицијата на објективен набљудувач на авторскиот наратор, која доследно е спроведена во однос на поединечните искази, се менува кога, од една апстрактна позиција, сè во текстот се вреднува. За илустрација ќе го наведеме начинот на кој се употребуваат постојаните епитети, а кои се појавуваат надвор од некоја конкретна ситуација и сведочат за авторовиот конкретен однос кон опишаниот субјект, како што се епитетите употребени со конкретните женски лични имиња. Епитетите „руса“ или „црна“ имаат конкретно идеолошко значење, па така ги сретнуваме ликовите: *црното Кате* наспроти *руса Митра*, *црна Стана Ѓупката* наспроти *руса Проќа* итн. Ваквата употреба е речиси редовна, и тоа епитетот руса стои речиси секогаш кога ликовите се врзани за ликот Толе, а епитетот црна за ликовите што се во допир со турските достоинственици: „...таа ноќ Толе ја помина со црното Кате, колку и да беше вљубен во руса Митра...“ (стр. 77). Двата контрастни епитета, едниот, црниот, во народот појмен како симбол на злото, лошото, другиот, белиот, како извор на светлина, добрина, топлина, во читателовата свест ја формираат претставата за она што е добро, а што не, и го насочуваат кон тоа како нештата треба да се паметат и од која позиција да се вреднуваат. Бидејќи постојаните епитети (друг таков случај е употребата на квалитативот *лес* за турските достоинственици) не се врзуваат за одделна ситуација, туку припаѓаат на корпусот на колективното паметење, претставуваат обележје на непосредната авторова позиција, која го уредува натамошното знаење и паметење на колективот (види: Uspenski, 1985). Овој посреден начин на откривање на авторовата позиција е сосем директен во оценките на состојбите, како во случајот што го наведуваме: „Само едно суштество не ја чувствуваше оваа радост. Само едно суштество патеше и стенкаше под тешкиот товар наметнат со сила и со неправие. Тоа беше беговскиот роб – чифчијата. За него немаше радост...“ (стр. 85).

Посочениот исказ повеќе припаѓа на народот, тоа е „народната“ гледна точка за која зборува Лиотар, а која ја истакнува потребата за поставување на прашањето за државноста. Овој исказ не е само облик на зачувување на

знаењето на заедницата (кое би можело да се сублимира во следново: тешкиот ропски живот води кон побуна, а тоа и кон потребата од сопствена држава), туку во согласност со жанрот роман, тоа знаење го модифицира во создавање на два конфронтирани и непријателски света, кои можат да го поделат мегданот за доминација на сопствените ставови како предуслов за стекнување на националната самосвест.

4. Автоимаголошки сигнали

Оттука, авторовиот глас е застапник на колективната перспектива и тој е онаа инстанца што има легитимитет да го изрече меморираното знаење на колективот што консензуално е прифатено. А тоа знаење се однесува на процесот на самоидентификација на народот во ликот на комитата, како можност за надминување на автоимаголошката слика за Македонците како покорен роб на големата Турска Империја, но и како легитимација на идејата за сопствена држава. Целиот роман е приказна за промената на самоидентификацијата на колективот, а со тоа и за отворањето на можноста тие себеси да се видат како слободен народ, што се потврдува и во завршницата на романот, предадена во стилот на народната песна:

Жалајте го, браќа
Толета војвода
Којшто Толе падна
За нашата слобода... (стр. 354).

Оттука, битно е да се опишат условите во кои вака дефинираната цел се јавува како приоритетна. Или, зошто усноконстелацискиот исказ, кој има функција да ја повика колективната меморија, е важен за романот *Толе Паша*?

Контекстот во кој е настанат романот – периодот веднаш по Втората светска војна, кога за првпат се создаваат услови за „запис на усно пренесуваната реч“ (Хавелок), а кои подразбираат политичка независност, полна свест за сопствениот идентитет, изработка на средства за транскрибирање на усниот говор и контролирање на таа транскрипција од страна на оние што го говорат дадениот јазик, има потреба од конструирање, а со тоа и засилување на автоимаголошката слика за посебноста на македонскиот народ, која, за да може да се легитимира, бара своја идентификација во минатото, претставено преку исклучителните поединци, кои, како и културните јунаци, носат одреден бенефит за колективот. Оттука, овој роман има функција на паметење и запишување на минатото, а според Лахман, врската што литературата ја создава со минатото може да се опише на следниов начин:

„Кога литературата е разгледувана во светлината на меморијата, таа се појавува како ретроспективна уметност. Литературата е културна меморија, не како едноставен уред за снимање, туку како тело на комеморативни акции, кои вклучуваат знаење зачувано од културата, а речиси сите текстови ја произведуваат културата, и со кои културата е конституирана. Пишувањето е и акт на меморија и акт на нова интерпретација, со која секој нов текст е изгравиран во просторот на меморијата. Вмешаноста на постојни текстови од културата, со кои секој нов текст се одразува (било како конвенција било како отстапка, како асимилација или одбивање), стои во реципроцитетна релација

со концептот на меморијата, кој го имплицира културата“ (Lachmann, 2008: 306).

Романот *Толе Паша* има функција на складирање на знаењето, како традиционална стратегија на преживување, во дадениов случај како стратегија на создавање автоимаголошка слика на посебност преку сеќавањето и помнењето, и ја посочува потребата културното искуство да биде зачувано со запишување од страна на носителот на меморијата, во дадениот случај авторскиот раскажувач како сведок. Автоимаголошката слика во романот е заснована на двојно значење: таа е слика на колективната меморија, која се повикува на индивидуалниот лик како херојски јунак, кој ја зачнува идејата за слободата, и како производ на имагинацијата, која тој јунак го конкретизира во дадени ситуации и дејства. Текстот претставува активно производство на слики на меморијата, кои ја вклучуваат творечката имагинација во процесот на создавање на автоимаголошката претстава како слободен народ и претставата за Другиот како поробувач, непријател, пречка, која мора да се надмине на патот кон слободата. Така, романот функционира како складиште/банка на слики од кои се црпи идентификацијата на македонскиот народ. Тој создава посебно чувство за минатото, кое е интенционално и се создава преку наративот, а е во функција на изградбата на македонскиот идентитет. Со оглед на поширокиот контекст во кој е создаден романот, времето на формирањето на македонската држава, тој е и конкретен начин на културно паметење, во кое комитството ја има функцијата на легитимирање на државноста.

5. Културната меморија и/или историографијата

Со оглед на тоа што цел на ова истражување е типологијата на македонскиот историски роман, за нас е значајно да се дефинираат поимите историја и меморија. За многумина, меѓу кои и Халбвас, овие поими се спротивни, па така, историјата е апстрактна, сумирана и „мртва“, а меморијата особено значајна и „жива“ (Halbwachs, 1992). Овие ставови ги продлабочи и популаризира Пјер Нора (Pierre Nora), кој исто така прави полемичка разлика помеѓу историјата и меморијата и го воведува поимот *lieux de mémoire*, наспроти *loci memoriae* на Цицерон и Квинтилијан. Поларитетот се јавува како последица од незадоволството од деветнаесетвековниот историцизам, па истражувањата за „историјата наспроти меморијата“ најчесто произлегуваат од концепциските разлики во поимањето на минатото и се обременети со поддржување на бинарните опозиции како: добро против лошо, органско наспроти вештачко, живи наспроти мртви, оддолу наспроти одгоре. Бинарните опозиции, поставени во контекст на историјата и на културната меморија, го поставуваат прашањето: што е означено со колективната еднина на „историјата“ (Koselleck), а што со селективната, и полна со значење, меморија. Или, на што се дава предност: на „методолошки нерегулираната меморија, поврзана со идентитетот, наспроти научната, навидум неутрална и објективна, историографија? На автентичната меморија произведена во рамките на малите заедници наспроти идеолошки обвинетите, официјални слики на историјата? На онаа на сведоците на минатото наспроти онаа, на академските историчари?“ (Astrid, 2008). Или, применето во контекстот на книжевната фикција, овие дилеми би ја добиле следнава форма на прашање: што е попродуктивно за романот како жанр – историјата или меморијата.

Поставувањето на тезата: историјата или меморијата, не дава плодотворен приод до културните репрезентации на минатото. Ако појдеме од поинакво поставување на проблемот и ги напуштиме бинарните опозиции, ќе дојдеме до она што Астрид го именува како различни „режими (начини) на сеќавање во културата“. Оттука, концептот за културната меморија, можеби, е исто толку плоден и од стратешко значење како и историските истражувања.

Ако за Цицерон и Квинтилијан *loci memoriae* биле практични ментални алатки, ослободени од идеологија, и не биле детерминирани од социјални вредности, од историските ставови, или од идни очекувања, *lieux de mémoire* на Нора се, исто така, мнемотехнички уреди, но со идеолошки елементи во служба на градењето на националните обележја и идентитет. Тие не се неутрални вредности ослободени од пресуди, туку создадени, измислени, или преработени, со цел: да им служат на народот и на државата, и се дел од политиките на градење на националниот идентитет.

Токму во таква насока се остварува и романот *Толе Паша*. Во контекстот на официјалната историја, која за македонскиот народ е туѓа во времето пред конституирањето на македонската држава (македонскиот народ нема испишано сопствена историја, таа е испишана од страна на оние што претендираат на нејзината територија), тој е успешна визија на справување со можноста од исчезнување на македонската национална меморија и еден вид „попис“ (Нора) на *lieux de mémoire*, т.е. на местата каде што националната меморија селективно (во дадениов случај во комитството) се инкорпорира. Такви места се и ајдутството во романот *Арамиско гнездо* на Абациев, кое е спротивставување на тенденцијата за потурчување на македонските жени, во *Калеш Анѓа* на Попов итн. Овие места се амблеми на националната самосвест, тоа се македонските *specificité* (Нора), вид на „длабоки инвестиции и систематска конструкција на меморијата...“ (Nora, „De la République“: 652). Тоа се посебни режими на сеќавање во културата што се базираат на усноста, исто онака како што има и посебни режими што се базираат на писменоста (на официјалната историја). Сите тие го носат сознанието дека минатото не е дадено, туку мора постојано да биде реконструирано и репрезентирано во согласност со актуелните случувања. „Така, нашите спомени (индивидуални и колективни) за минатите настани во голем степен можат да варираат. Ова важи не само за она што се памети (факти, податоци) туку, исто така, и за тоа како се памети, т.е. за квалитетот и за значењето на претпоставеното минато“ (Astrid, 2008). Вака поставено, и меморијата и историјата се посебни режими на културна меморија, а историографијата и книжевноста (во случајов романот) нејзини специфични медиуми. Верзиите што историографијата ќе ги испише, во голема мера, зависат и од наративизираниите уметнички форми (романот), кои во себе ја инкорпорираат колективната меморија.

Романот *Толе Паша* е индивидуална верзија на колективната меморија за причините и за условите под кои се дефинира македонската национална свест, лоцирани во тешките егзистенцијални услови на ропството. Оттука, станувањето комита е вид на излез од неповолната состојба и место каде што никнува идејата за сопствена држава. Но, романот не е и не може да биде чисто индивидуална верзија, туку тој, сам по себе, е обликуван од колективниот контекст на мигот на настанување, што значи дека минатото, за кое пишува Стале Попов, е кодирано во едно ново искуство – создавањето на македонската национална држава. Оттука и сеќавањето за комитството е сеќа-

вање сместено во одреден социокултурен контекст и приспособено кон новите потреби: наоѓање на *lieux de mémoire*, кои се во функција на воспоставување на континуитет на идејата за посебност на македонскиот национален идентитет и правото на македонскиот етникум за сопствена држава. Колективната меморија што се потпира на усноста, а која во романот има стратешка функција, го актуализира сеќавањето, кое е индивидуално (т.е. е авторска верзија), меѓутоа, она што е репрезентирано е актуализирано од страна на поединците-читатели, т.е. од членовите на една заедница, која се сеќава (затоа што романот се базира на колективната меморија) и е еден вид обединувачка, заедничка гледна точка на заедничките идеи од минатото. Оттука и можноста таа верзија да дејствува во општеството.

Оттука, романот ја претставува тесната врска што постои помеѓу националната верзија за сопственото минато и сопствената верзија на националниот идентитет. Тој ја поврзува меморијата и идентитетот на индивидуално ниво, бидејќи уште Џон Лок забележал дека не постои такво нешто како суштински идентитети, туку тие треба да бидат конструирани и реконструирани со акти на меморијата, со потсетување за тоа кој бил некој и со поставување на ова Себе во минатото, во однос на Себе во сегашноста. Романот *Толе Паша* е еден од примерите на реконструирање на националниот идентитет.

Литература:

- Аврамовска, Наташа: *Травестија на усната историја*, ИМП, Скопје, 1999.
- Astrid, Erl: „An Introduction“, во: *Cultural Memory Studies*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2008.
- Bahtin, Mihail: *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Bratsvo i jedinstvo, Novi Sad, 1991.
- Георгиевска-Јаковлева, Лорета: *Огледало на дискурсом*, ИМП, Скопје, 2000.
- Lachmann, Renate: „Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature“, во: *Cultural Memory Studies*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2008.
- Лиотар, Жан-Франсоа: *Постмодерна состојба*, Скопје, Аз-Буки, 2007.
- Štancel, Franc: *Tipične forme romana*, Novi Sad, 1981.
- Стојменска, Соња: *Книжевен контекст*, ИМП, Скопје, 2/1997.
- Neumann, Birgit: „The Literary Representation of Memory“, во: *Cultural Memory Studies*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2008.
- Nora, Pierre: „La notion de lieu de mémoire est-elle exportable?“, *Lieux de mémoire et identités nationales*, Amsterdam UP, 1993.
- Uspenski, Boris: *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1985.
- Halbwachs, Maurice: *On Collective Memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Havelock, Eric A.: *Muza uči da piše*, Novi Sad, 1991.
- Cicero: *On the Orator. Books I-II*, Cambridge: Harvard UP, 1967.
- [Cicero:] *Ad. C. Herennium Libri IV de Ratione Dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, London: Heinemann, 1954.
- Quintilian: *The Institutio Oratoria of Quintilian*, Vol. 4, London: Heinemann, 1961.

FROM PREHISTORY OF HISTORICAL NOVEL

Loreta Georgievska-Jakovleva

Summary

Novel *Tole Pasha* by Stale Popov, in the broader framework, can be placed in the first "mimetic-representative" model. But in terms of novel *Solunskite atentatori* by John Boskovski which constructs direct mimetic relationship "text to what we consider history" showing respect to "fidelity to display historical events and personalities with minimal fictional author's interventions in the discourse of history Stale Popov's novel expresses its fidelity in terms of what we are experiencing as a collective oral memory of the community. Hence, novels, relationship orality-literacy will be creative model in which the historical will be written.

БЛАЖЕ КОНЕСКИ И МАКЕДОНСКАТА КУЛТУРА

(културолошки промислувања)

д-р Ана Мариноска

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

Клучни зборови: Блаже Конески, македонска култура, придонес, културолошка димензија, селективна традиција, народна култура, современа култура.

Key words: Blazhe Koneski, Macedonian culture, contribution, cultural dimension, selective tradition, folk culture, contemporary culture.

„Македонскиот народ, по Крстета Мисирков, не создаде друго име што заора толку длабоки бразди во македонската духовна нива и што толку широко и далеку ги распростре своите мисловни радијации на планот на науката и литературата. Волшебниот поетски опус на Блаже Конески, и покрај најласкавите оценки и почести уште при животот на авторот, допрва ја очекува оценката на историјата“ (Ристовски, 1998: 39). За да се исправи оваа неправда, повеќе од една деценија подоцна, се чини дека е неопходно, делото на Блаже Конески да се постави во контекст на целокупната култура на македонска почва. Имено, и покрај сите поединечни заслуги на Конески во сите сфери со кои се занимава, од лингвистиката преку историјата и теоријата на литературата до фолклорот, сепак оценката за овој исклучителен деец најдобро може да се даде имајќи ја предвид сеопфатноста на неговите научни и уметнички достигнувања и неговото ненадминато, би се осмелиле дури да речеме и ненадминливо, значење за културата на македонскиот народ. Затоа што Блаже Конески „е научник и писател, но и педагог, преведувач и организатор на научниот и на културниот живот, т.е. ретко комплетен културен работник, интелектуалец од највисоко ниво кај нас“ (Стаматовски, 1995: 48). Од неговиот импресивен творечки опус и од неговиот придонес за македонската култура произлегува неговата национална величина. Од денешен аспект, без никакво сомнение, Конески може да се смета за „еден од втемелувачите на една култура во поширока смисла на зборот, еден мобилизаторски дух низ целата негова интелектуална активност. На македонски јазик поетот ја оствари првата синтеза меѓу традиционалниот дух и модерната поезија...“ (Дину, 1998: 62).

Придонесот на Блаже Конески во македонската култура е проширен и далеку, надвор од границите на Македонија. За тоа сведочат и бројните признанија (меѓу кои и почесните титули на доктор по хуманитарни науки во 1964 година на Универзитетот во Чикаго во САД и почесен доктор на науки на Универзитетот во Вроцлав во Полска) во голем број земји во светот и

оценките на врвни научници од областа, кои му оддаваат чест и почест на неговото дело. Така на пр., истакнатиот славист и македонист, проф. д-р Виктор Фридман од САД, тврди дека „во Северна Америка, името на Блаже Конески толку е тесно сврзано со стандардизацијата на македонскиот јазик и со создавањето на современата македонска лингвистика, што честа и признавањето на Блажета се рамни со честа и со афирмацијата на самиот македонски јазик“ (Фридман, 1999: 35). Секако, истата квалификација Конески ја добива и во бројни други културни средини до кои стигнува неговиот збор, сеедно дали преку неговите научни текстови, неговите песни или преводи, имено, во завиден број европски земји како Франција, Чешка, Полска, Русија, секако, во речиси сите балкански земји, но и во голем број други земји.

Во овој текст ќе се обидеме да ги сумираме причините поради кои Конески го сметаме за врвно име на македонската култура. Имено, најпрвин да се потсетиме дека, според теоријата на културолошките студии и посебно според Ди Геј, сите ние луѓето како културни битија секогаш сме неотповикливо потонати во „морето на значења“, во заемната размена на значењата што се нарекува „култура“. „Јазикот и поимите ги користиме за да го осмислиме она што се случува, дури и оние настани што порано, можеби, никогаш не ни се случиле, во обидот да го 'сфатиме светот', да му придадеме некое значење. Никогаш не можеме да излеземе од тој 'круг' на значења и, уште повеќе, никогаш не можеме да се ослободиме од културата која нè чини интерпретативни битија. Предметите и настаните немаат, и никогаш не можат да имаат, смисла сами по себе. Ние се обидуваме да ги осмислиме. Тоа е важна работа. Се работи за тоа дека културните значења не настануваат во нештата, туку како последица на нашите социјални дискурси и практики, со кои значенски го создаваме светот“ (Дуда, 2006). По таа логика, јазикот и поимите што ги користи Блаже Конески ја осмислуваат македонската слика на светот, им придаваат на навидум обичните нешта околу нас значење на суштинско, исконско, македонско... „Целиот живот Блаже Конески му го посвети на гигантскиот проект на обликувањето на македонски зборови на бројни рамништа: граматичко, правописно, речничко, научно и книжевно, за да ги зацврсти темелите на крвката национална историја и култура. Беше некој вид на свештеник на речта, кој со најсерно внимание, на олтарот на националната култура, ги принесува даровите на вдохновението, знаењето и дарбата...“ (Павловски, 2002: 217–218). Или како што вели самиот Конески во една прилика: „За нас повеќе отколку за многу други во светот јазикот претставува со сè што е на него создадено, како говорен и пишуван текст, најголемо приближување до идеалната татковина, тој е заправо единствена наша комплетна татковина. И оние наши места што се испуштени живеат во нашата традиција со песните, приказните, гатанките и пословиците, запишани некогаш во нив, и оние наши места што се испуштени ги опишува, опева и слави современата литература на македонски јазик. Затоа и во моменти на лемења, раслојувања и колебања последно што треба да ни паѓа на ум е да ги поставуваме под прашање придобивките на нашата самостојна акција на јазичен план“ (Конески, 1986: 5).

Покрај активирањето на одредени значења, релевантни за културата, во делото на Конески, ако продолжиме да го проследуваме во однос на обидите за систематизација на културата, направени од страна на едно од водечките имиња на британските културолошки студии и основач на Бирмингемски-

от центар за современи културолошки студии, Рејмонд Вилијамс, мораме да ги истакнеме и трите доминантни начини на нејзино одредување, имено идеалното, документарното и социјалното. Во книгата „Долга револуција“, поточно во поглавјето насловено како „Анализа на културата“, Вилијамс најпрвин ја разгледува културата како „состојба или процес на човековото усовршување во смисла на одредени апсолутни и универзални вредности“. Анализата на културата, која поаѓа од таквите разбирања, е насочена кон откривање и опис на вечните вредности во животот и во делата, и постојано смета на универзалноста на човековите состојби. Според втората, документарна дефиниција, „културата е збир на дела на умот и на фантазијата, кои подробно и на различни начини ги бележат и ги паметат мислите и искуството“. Аналитичката постапка, која произлегува од таквото сфаќање на културата, е критичката дејност, односно вреднувањето. Книжевната критика е, секако, пример за таква постапка. Критичката дејност може да биде слична на идеалната анализа и да го открива она што е најдобро во создавањето и во мислењето, може да се занимава со поединечно дело, а може да прерасне и во историска критика, која, по анализа на одредено дело, се обидува да го воспостави неговиот однос со посебната традиција или со општеството во кое настанало. Третата одредба е социјална, и во неа културата е дефинирана како „опис на посебниот начин на живот, во кој одредени значења и вредности не се изразуваат само во уметноста и ученоста туку и во институциите и во секојдневно-то однесување“. Оваа дефиниција ја претпоставува анализата на културата како „појаснување на значењето и на вредностите што се имплицитни и експлицитни во посебниот начин на живот, во посебната култура“, како и активност во организација на структурата на институциите што ги изразуваат општествените односи и сите релевантни форми на културно живеење.

Во однос на ваквите можни сфаќања на поимот култура, а аплицирани на животната и творечка врвица на Блаже Конески, лесно можеме да увидиме дека неговото дело е толку обемно, толку разновидно, толку длабоко и темелно, што без никакво двоумење, можеме да речеме дека ги опфаќа и најтесните и најшироките дефинирања на културната активност. Имено, независно од тоа дали во одреден момент неговиот интерес и неговата творечка преокупација е насочена кон неговата поетско-креативна или кон неговата научна дејност, како и независно од тоа дали во тој миг осмислува некое прашање од областа на јазикот, литературата, фолклорот или нешто друго, Конески, секогаш, го прави тоа поставувајќи ги во еден широк контекст, контекст на вечноста, на испреплетувањето на времињата и на просторите, на допирите и на влијанијата, на она што Вилијамс го нарекува универзални вредности.

При дефинирањето на посебностите и на постојаностите во поезијата на Блаже Конески, проф. Слободан Мицковиќ, исто така, ја вбројува универзалноста во една од релевантните одредници за неговото поетско творештво (покрај кохерентноста, заокруженоста, длабочината, интимата, исповедноста, мисловноста и емотивноста). Притоа, Мицковиќ точно забележува дека универзалноста на поетско кажување, иако често поставено како идеал на поетите во нивната желба да се обраќаат на идните генерации и на што поширок круг на читатели, од друга страна ја носи и опасноста да се претвори во стереотип. Но, во случајот на Конески, поетските идеи истовремено се лични и интимни, но и општи и универзални. „Универзалноста на поетското кажување кај Конески се остварува како спонтан тек на песните, како во нив ништо да не

се приправа или свесно да се насочува кон таква значенска опфатност. Определувајќи го тој универзален домет на поезијата на Конески во песните што се по тематика потекнати од прелевањето на „митското и легендарното со сегашноста“, А. Спасов ги проектира, пак, на планот на интимата, на интроспективниот зафат: „Во овие песни лирскиот феномен се ослободува наполно од секаква примеса на таканареченото разголдување на душата и најдлабинските, најсуптилните пластови и треперења на поетовата внатрешност се издигаат до универзалното, до едно општоважечко значење за секоја човечка интима...“ (Мицковиќ, 1986: 94).

Се разбира, тоа е видливо и во неговата поезија, каде „Свртувањето на Конески кон мудроста на древните епохи, барањето одговори на вечни прашања, далеку наназад и со запоставување на современиот миг, изискува, секако, еден попродлабочен осврт. Она што е посебно интригантно во овие примери е преземањето на овие древни пораки како свои“ (Урошевиќ, 2002: 135). Таквите древни митови Конески првенствено ги пронаоѓа во творештвото на својот народ, во трајните вредности на македонскиот фолклор, кој за него е не само врска со народната почва од која израснал туку и со традицијата и колективот, чија врска со авторот резултира во иновации и во оригинални поетски идеи. Таквите иновации се видливи во неговата поезија, во темите за човекот, за неговата судбина и за неговите дилеми, за смислата на постоењето, за љубовта и омразата, за животот и смртта, за минатото и иднината, за подвигот и поразот, за доброто и злото, итн., но самиот ги открива и во поезиите на другите автори чии дела стануваат предмет на неговото критичко перо. „Откривањето на универзалните човечки вистини, смислата за вонвременското, ги внесува во редот на големите творци, низ чие дело говори сета балканска традиција. Ним им е јасно дека духот на Балканот или духот на нивната сопствена земја е многу поважен од нивниот личен дух. Нивниот интелект ги цени вредностите на колективното искуство, а тој факт имплицитно води кон алтруистичките тежненија. Народот е силата што го вдахнува поетот да создава стихови, кои со својата сила и убавина продираат до длабоките корени на исконските сознанија на човештвото“ (Мојсиева-Гушева, 2002).

Во однос, пак, на документарната дефиниција за културата како збир на дела на умот и на фантазијата, кои ги бележат и ги паметат мислите и искуството, и претпоставката за критичката дејност, односно за вреднувањето на културата и на она што е најдобро во создавањето и во мислењето, Конески е, исто така, пример на научник што во сите сегменти од својата актива води посебна сметка за односот со традицијата и со општеството. Конески ја согледува поезијата во односот автор/колектив/традиција и ја поставува македонската усна литература во центарот на неговите поетички определби, притоа „определувајќи ја традицијата како рамка во која се случува и човековиот живот и неговото сознание, Конески верува во можноста да се опстои со неа против неа. Содржината што Конески му ја дава на поимот традиција ја согледуваме и во специфичната ситуација на нашиот јазик и нашата поезија – тие се и далеку и блиску до моделите на оралната поезија“ (Мицковиќ, 1986: 110).

Во оваа смисла, ќе приведеме уште еден цитат, кој ни се чини клучен за одредувањето на културолошката димензија на делото на Конески, имено фактот дека „...Блаже Конески сам ја издигна македонистиката на скалило, на кое ги гледаме водечките авторитети во светот во таа област. Сето тоа го

стори еден човек во еден живот, кој беше наполно свесен не само за својот 'долг и право', како што велеше Мисирков, туку и за своите огромни потенцијали. Можеби најдобро, на индиректен начин, самиот тој кажа што е суштината на македонизмот кога, во 1976 г., го рече следново: 'Мојата научна дејност не е рутинска, сепак го носеше знакот на благороден напор да се афирмираат на нашиот терен, да кажеме на Балканот, некои посовремени, подлабоки и позначајни принципи на мислењето и постапките, во меѓусебните односи, што нè водат кон подобра иднина. Таа дејност носеше некоја идеја...'

Која е таа 'идеја' што не ја именува Конески?

Идејата е: науката е наука, само кога ѝ служи на вистината... Македонизмот на Конески е, во прв ред, хуманизам. Тоа значи одбрана на човекот и на правото на човек да биде – човек“ (Вангелов, 2002: 214–215).

На овој начин се доближуваме и до социјалната одредба за културата како „појаснување на значењето и на вредностите што се имплицитни и експлицитни во посебниот начин на живот, во посебната култура“, бидејќи Конески е најеклатантен пример за некој што учествува со сопствен влог во сите релевантни институции што ги изразуваат општествените односи и релевантните форми на културно живеење, и тоа од Комисијата за нормирање на македонскиот литературен јазик, преку разните универзитетски тела (вклучувајќи го и највисокото место на ректор на Универзитетот „Кирил и Методиј“, во периодите од 1958/59 и 1962/63), сè до МАНУ. Покрај тоа, она што е повеќе од очигледно е и дека кога говориме за неговиот научен ангажман, неговите истражувања не можат да се читаат строго, во рамките на една научна дисциплина, туку Конески секогаш го засега поширокиот културен простор. Дури и со изборот на самиот наслов на некои од своите книги, како, да речеме, книгата „За литературата и културата“ (издавачи: *Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга*, Скопје, 1981), во која, иако доминантно пишува на теми од историјата на литературата, тој е, сепак, свесен дека тоа не би било целосно доколку не се земат предвид културолошките прилики и културолошката матрица од која изникнале. Конески секогаш ги открива нештата разгледувани во широк контекст, хоризонтално и вертикално, за на тој начин да стигне до нови значења и до поширока смисла. Таквата негова чувствителност, кога е контекстот во прашање, повторно го прави предвесник, и тоа, овој пат, на трендовите во проучувањето на културата во рамките на културолошките студии, во смисла на излегување од рамките на традиционалните дисциплини и на теоријата на културата како структура на чувства, категорија со која се опфаќа живеењето искуство, обликувано во посебен простор и време, односно културата како период.

Притоа, Конески повторно можеме да го поврземе со зачетниците на културолошките студии и со веќе споменуваниот Вилијамс, кој во својата теорија на културата го внесува и терминот селективна традиција. Всушност, Вилијамс смета дека и во најопштите дефиниции на културата можат да се разликуваат три нејзини рамништа: живата (живеена) култура на посебен простор и време, која во целост им е достапна само на оние што живеат на тој простор и во тоа време, потоа забележаната култура во најширока смисла (која опфаќа од уметност до секојдневни факти), т.е. култура на периодот, и како трето, она што ги поврзува живата култура и културата на периодот – културата на селективната или избрана традиција, како „континуиран избор и реизбор на сопствените претходници“ (Дуда, 2006). Евидентна е аналогијата

што може да се повлече со теоријата на Конески, според која односот кон традицијата треба да биде селективен, односно на современиот автор, кој се навраќа на корените и на народното творештво создадено во минатото, му е својствена постапката „изневера“, како појава од конструктивен карактер, со која врши иновација на традиционалните поетски средства. Таквата трансформација на поетскиот јазик, од оралната традиција во современата уметничка поезија, како што предлагаше Конески во својот есеј „Еден опит“, треба да го има предвид моделот за „објаснувањето на појавите сврзани со традицијата и со подновувањето, во кој се вклучуваат, како три страни на еден триаголник, овие фактори: традицијата, колективот, авторот. Иако е оваа шема изградена врз изучувањето на контактите на планот на изразот, таа може лесно да се прошири и на другите планови и да послужи, се надевам, ефикасно за појасно прикажување на односите меѓу традицијата и обновувањето. Имено иновациите ги внесува авторот со санкција на колективот, при постојано соодветствување на тие два фактора со факторот на традицијата. Не може да се мине и без таа санкција, бидејќи традицијата е жива и во колективот, како и во самиот автор...“ (Конески, 1993: 12).

Сметаме дека е корисно културолошките промислувања во однос на Блаже Конески да опфатат уште едно важно прашање за различните аспекти на народната наспрема популарната и масовната култура, како и за различните историски и дискурзивни артикулации на народната во современата култура. Притоа, потсетуваме на статијата „Сирење и црви“ на Карл Гинзбург, објавена во 1989 година, каде расправа за пресвртот на народното кон популарното. Имено, Гинзбург го прави тоа низ одредници за пресвртот кон историски премолченото, за меѓусебниот однос на културите на одделните класи (во смисла на сознание дека народот има своја култура), но и одредувањето на односот кон усната култура како двојно посредуван однос, најпрвин од нејзиното преточување во друг, пишан медиум, а потоа и од самите поединци што го правеле тоа, најчесто од позиција на сопствената владејачка класа. Гинзбург се обидува да ја проучува и „културата што се наметнува на народните слоеви“, спротивно на „културата што ја произведуваат народните слоеви“, значи да дискутира за прашања на сопственоста на народната култура и на автентичноста на народните културни производи. Ваквите ставови, хрватскиот културолог Дејан Дуда ги проследува преку примерот на Андрија Качиќ Миошиќ, кој ја составува познатата хрватска преродбена книга „Razgovor ugodni naroda slovenskoga“ (1756/1759). Водејќи се од својата желба да создаде зборник што ќе помогне во етничкото и во политичкото освестување на народот, тој морал да избере теми што ќе бидат во корелација со интересите и со книжевните навики на пошироката заедница, па се осврнал на настани од словенската и од противтурската историја, обликувани во десетерци, по углед на народната усна поезија, наменети за гусларите. „Очигледно, сметал на тоа дека, поради лесната перцепција, неговото дело ќе заживее во народната култура, што навистина и се случило. Значи, го искористил она што од усната книжевна традиција било најраспространето кај далматинскиот народ за да му пренесе историски и морални поуки, кои би требало да помогнат за неговото етничко саморазбирање и политичко просветување“ (Дуда, 2006). Во македонската литература и култура, ваков пример, веројатно, можеме да пронајдеме во поезијата на Кочо Рацин, но и Блаже Конески може да се вклопи во ваквите културолошки анализи поради својот однос кон усната литература и

кон начинот на кој ја презентира, да речеме, во збирките со народна поезија што ги уредува и ги објавува („Збирка на македонски народни песни“, „Силјан Штркот и Кузман Капидан“, „Од борбата“ и „Сказни и сторенија“), но и поради сличното посегнување по народната литература, во смисла на препознавање на познатото. Или како што вели изразот на Андриќ, кој напати го цитира и самиот Конески: „Најголем ефект се постигнува во поезијата кога поетот ќе го изненади читателот со нешто познато“ (Конески, 1993: 34).

Покрај тоа, кога во некое општество сите би припаѓале на иста култура, тогаш поимот народна култура воопшто не би бил потребен, но тоа не е така, па затоа е потребно да се означи контекстот во кој се јавува народната култура како социјално дефиниран збир на симболички практики во одредена историска артикулација. Под народна култура, обично ги подразбираме културните практики на обичните луѓе, или како што смета Питер Бурк, до почетокот на 16 век, народната култура била заедничка култура, потоа, поради низа причини, следи долг период на социјално одвојување, за околу 1800 година, образованите луѓе да се оддалечат од народната култура и да им ја препуштат на пониските слоеви. Од крајот на 18 век и почетокот на 19 век, кога народната култура почнала да се губи, народот стана предмет на интерес на европските интелектуалци... За нив, категоријата народ, обично, се однесувала на селаните – нивните песни, приказни и танци. Бурк напомнува и дека интересот за народот има неколку причини со естетски, интелектуален и со политички карактер и може да се набљудува во растег, од отпор кон уметничкото во корист на дивото, неklasичното и примитивното, од една страна, до култ кон народот, кон национализмот и кон националната историја, од друга страна. Секако дека во македонскиот случај не може да не се земат предвид и специфичните услови на нашата историја, па оттука и на нашиот историски, книжевен и културен развој. „Ако Ѓузепе Кочијара (История фольклористики в Европе, Москва, 1960), го наречува фолклорот, во епохата на романтизмот, оружје на политичката борба за зачувување на народната гордост, ако Марк Азадовски (История русской фольклористики, т. 1, Москва, 1958, т. 2, 1963) признава дека заинтересираноста кон фолклорот во Русија нераскинливо се сплетува со прогресивната струја во литературата и со општествената мисла што се бореше за правата на народот, тогаш можеме да си ја претставиме суштината на овие мисли, кои се толку карактеристични и за нашата македонска почва. Само тогаш сме во состојба да ја сфатиме улогата што ја одигра фолклорот во нашиот национален развој, од една страна, а од друга, заинтересираноста за усното народно творештво во историјата на нашата национална култура почнувајќи од Пејчиновиќ и Миладиновци, преку Кочо Рацин и најновите наши творци и истражувачи, при што посебно место му припаѓа на Блаже Конески“ (Вражиновски, 1982: 1–2).

Во тој контекст, Блаже Конески, кој, со сето право, се смета за „бард на македонското културно-национално живеење“ (Стаматовски, 2006: 163), покажал истенчен осет за она што е значење на народната култура и традиција во специфичен контекст како нашиот. Тој знае дека „Македонците не се граѓани од книги или пропагандни брошурки, туку од семејни огништа и тланици и домашна традиција, во која никогаш не изгаснала жарта на митолошкото и историското самопознавање и не ни се развеале низ луѓите и виорите на егзистенцијалниот уплав златните зрнца на цврстата самопочит“ (Тодоровски, 2002: 83), па секогаш поаѓа од ваквото сознание за културата, која произлегу-

ва од народот за народот, а во таа низа се сместува и себеси како некој кој штотуку изникнал од брегот на народната традиција. Затоа, Блаже Конески „вклучува во своите уметнички песни таква симболика што е широко распространета сред народот, која содејствува мислата да е јасно изразена, верно и лесно да е разбрана од обичниот читател“ (Вражиновски, 1982: 4), какви што се соколот, гавранот, синџирот и многу други.

Притоа, важно е да напомниме и дека во македонската средина, индивидуалната, авторска книжевна практика, всушност, не ја потиснува колективната анонимна практика на народниот израз, туку токму спротивното е точно; поточно, во извесен временски период, постои еден вид на паралелно егзистирање на писмениот и на усниот модел, се разбира, секој со своите специфичности. Или како што забележува и Милан Ѓурчинов, „усната, народна јазично-уметничка традиција во македонската книжевност, нема само улога на почетен или 'примитивен' модел на книжевно изразување и комуницирање. Таа не е заменета со 'цивилизираниот', писмен книжевно-уметнички облик, каков што е случајот со многу европски книжевности, туку зазема место на 'алтернативен', паралелен и во вредносна смисла високоразвиен книжевно-уметнички модел“ (Кулафкова, 1995: 33). Во таа смисла, Конески „од најраните денови го пребарува минатото, за да ја пронајде иднината, својата и на својот народ“ (Гашрон, 2002: 63). Свесен дека народната култура, заедно со јазикот и со историјата, претставуваат автентичен извор за карактеристиките и за идентитетот на нашиот народ, на неговата сопствена самобитност, Конески не само што пристапил кон собирање, објавување и афирмација на народни умотворби како доказ на веродостојноста на нашата книжевна традиција, туку респектот кон народното творештво го носи и понатаму користејќи го како инспирирачки потенцијал во сопствените уметнички креации. „Преку песната, Конески сака да го зачува културното богатство на својот народ и да го оплодотвори во својот книжевен опус. Конески ја смета традицијата за услов за пронаоѓање на нови патишта во поезијата“ (Јенихен, 1991: 8). И навистина, духот на народната култура и традиција, Блаже Конески го користи како основа на своите поетски идеи и литературни иновации употребувајќи различни постмодерни и интертекстуални принципи на адаптација, или продолжување на дејството од фолклорните варијанти, препрочитување и надградување на мотивот, како и користење на елементи, симболи, митови и мотиви од фолклорните материјали, во процеси што се крајно слободни, условни и мошне сложени, а вклопени во индивидуалните својства на неговата лична поетика. Оттука потсетуваме и на зборовите на академик Гане Тодоровски, кој тврди дека „Блаже Конески е, вон сите сомневања, централна творечка фигура на втората половина на XX век во Македонија; тоа е личност на автор, чие дело е временски и категоријално и качествено неповторливо, буквално неповторливо. Категоријата национален мислител, прифатена дури и како определба што не мора да биде синоним на *poeta vates*, *poeta nascitur*, *poeta laureatus*, но, сепак, е мошне блиску до поимот поет со профетски визији, на научник чии умогледби во времето се ласерски пробивни и далечински простирачки, чии допири до егзистенцијалните и судбински прашања на народот на кој му припаѓа се длабински и луциден проник во едно максимално историско резонирање и клучно и врвно автентично коментирање на феноменот на македонската нација и на нејзиниот опстој“ (Тодоровски, 2002: 78–79).

Во смисла на Гинзбурговата определба на „културата што се наметнува на народните слоеви“ спротивно на „културата што ја произведуваат народните слоеви“, за која говоревме погоре, само ќе кажеме уште дека Конески успева, во македонскиот случај, да постави принцип на вклопување на едното и на другото, на културата на народот и на културата за народот, и тоа, не во смисла на искористување (или злоупотреба) на народното во уметничкото творештво, туку, токму спротивното, во национална агитација преку науката и уметноста, во афирмација на народната култура и автентичен, креативен приод кон неа, во создавање на свој личен влог во континуитетот на македонската борба за самобитност. Ќе го затвориме ова културолошко промислување на творештвото на Блаже Конески со зборовите на академик Матеја Матевски дека: „Нашата култура денес и секоја помисла на феноменот Македонија, со право се врзуваат со името на Конески, бидејќи тој ги осветлуваше и афирмирал пред своите современници и пред лицето на современот свет суштината на македонското битие, основните белези негови, израз и потврда на неговото историско постоење и на неговата иднина: јазикот и културата“ (Матевски, 2002: 77).

Литература:

- Вангелов, Атанас: (2002), „Македонизмот на Конески“, *Студии и огледи за Конески*, редакција: Петре М. Андреевски и др., Скопје: Фондација за македонски јазик „Небрегово“.
- Вражиновски, Танас: (1982), „Поетот Блаже Конески и народното творештво“, Београд: *Народно стваралаштво. Фолклор* (посветено на академикот Блаже Конески), год. XXII, св. 81.
- Гашрон, Жак: (2002), „Големата личност на македонската поезија: Блаже Конески и народната поезија“, *Делото на Блаже Конески (остварувања и перспективи)*, Скопје: МАНУ.
- Дину, Фламанд: (1998), „Прва синтеза на традиционалното и модерното“, *Стожер*, Скопје: ДПМ.
- Duda, Dejan: (2006), *Kulturološki studij – ishodišta i problemi*, Zagreb, 2006, цитирано според превод на македонски јазик на Лорета Георгиевска-Јаковлева (во печат).
- Јенихен, Манфред: (1991), „Фино чувство на национално достоинство“, *Великанот од Небрегово, Блаже Конески во светската книжевна критика*, Скопје: Огледало.
- Конески, Блаже: (1986), „Слово за јазикот“, од речта на промовирањето на книгата „Борба за македонски литературен јазик“ на Трајко Стаматовски, Скопје: „Нова Македонија“, 29. III. 1986.
- Конески, Блаже: (1993), *Светот на песната и легендата*, Скопје.
- Матевски, Матеја: (2002), во: *Делото на Блаже Конески (остварувања и перспективи)*, Скопје: МАНУ.
- Мојсиева-Гушева, Јасмина: (2002), „За некои допирни точки во поетиките на Андриќ и Конески“, *Блесок* бр. 26.
- Мицковиќ, Слободан: (1986), *Поетските идеи на Конески*, Скопје: Наша книга.
- Павловски, Борислав: (2002), „Блаженик на речта – Блаже Конески (1921–1993)“, *Студии и огледи за Конески*, редакција: Петре М. Андреевски и др., Скопје: Фондација за македонски јазик „Небрегово“.
- Ристовски, Блаже: (1998), „Каријатида што го држи сводот (Блаже Конески за македонската јазично-литературна и културно-национална историја)“, *Стожер*, Скопје: ДПМ.

- Стаматовски, Трајко: (2006), „Долг кон Конески“, *Мислата на Блаже Конески*, Скопје: Фондација за македонски јазик „Небрегово“.
- Стаматовски, Трајко: (1995), *Кон ликот на Блаже Конески*, Скопје: Детска радост.
- Тодоровски, Гане: (2002), „Блаже Конески како национален мислител“, *Делото на Блаже Конески (остварувања и перспективи)*, Скопје: МАНУ.
- Ќулафкова, Катица: (1995), „Континуитетот на македонската книжевна историја – некои книжевно-историски и теориско-методолошки соочувања“, *Книжевен контекст 1*, Скопје: Институт за македонска литература.
- Урошевиќ, Влада: (2002), во: *Делото на Блаже Конески (остварувања и перспективи)*, Скопје: МАНУ.
- Фридман, Виктор: (1999), „Блаже Конески и северноамериканската лингвистика“, *Придонесот на Блаже Конески за македонската култура*, Меѓународен собир, 17 и 18 декември 1998 година, Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“.
- Williams, Raymond: (1961), *The Long Revolution*, London: Chatto and Windus.

BLAZE KONESKI AND MACEDONIAN CULTURE (cultural considerations)

Ana Martinoska

Summary

This paper has a objective to analyze the work of Blazhe Koneski in the context of the whole Macedonian culture, having in mind the concept of culture as cultural studies understand it. Namely, apart from all his individual contributions in all the spheres Koneski works in, such as linguistic, history and theory of literature, folklore etc., the evaluation of this remarkable person and his role in the Macedonian culture need to be considered in a wider context. Thus the paper is making an attempt to sum up the arguments due to which Koneski can be acknowledged as one of the leading names of Macedonian culture in general.

ИДЕОЛОГИЈА И ТВОРЕШТВО

(искуството на Богомил Ѓузел)¹

д-р Лидија Капушевска-Дракулевска

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

Клучни зборови: Богомил Ѓузел, македонска поезија, траума, идеологија, творештво
Keywords: Bogomil Gjuzel, Macedonian poetry, trauma, ideology, creation

„Модерниот човек уште пред два века ја освои слободата да ги одбира за себе нормите и да го запознава светот, не водејќи сметка за тоа што рекле старите. Но зар не мора да ја плати цената за таа слобода? А ако сака да ја сочува, мора ли да се одрече од општите вредности, од животот во заедница, од кохерентното и одговорно јас? ... Стратегијата на хуманистите се состои во зачувување на скапоцената слобода, без одрекување од вредностите на општеството и на себноста. ... Човечкото постоење кај нив личи на онаа 'несовршена градина' за која зборува Монтењ: таа не е потполно детерминирана од силите што ја создаваат, ниту бескрајно послушна пред волјата на моќниците. Тоа е место каде што учиме како од минливото да го создадеме вечното. Место на кое случајноста на средбата се претвора во животна нужност.“

Цветан Тодоров, *Несовршената градина*

Се прашувам: дали евозможен спојот помеѓу идеологијата и творештвото? Зар, најчесто, едното не го исклучува другото? И зар идеолошките дискурси на моќ не се во колизија со слободата како врвен творечки принцип?

Овие дилеми поставени веќе во насловот на мојот текст се урнаа, неба ре кула од карти, при средбата со визијата на Монтењ/Тодоров за човековиот престој на овој свет како „несовршена градина“, во која би се хармонизирале слободата и нужноста, индивидуалното и општото, миговното и вечното... Споменатата слика како „ехо од бранови“ ми побуди далечни асоцијации на онаа прекрасна Колрицова визија за абисинската девојка, која толку волшеб-но свири на цимбал, така што поетот посакува моќ да ја оживее слушнатата мелодија за да може со збор да изгради дворец за вечноста - пандан на прочуената земна „рајска“ палата на великиот Кублај Кан (во истоимената антологиска песна).

¹Текстот е презентираан на Меѓународниот научен собир „Његошеви дани 3“ одржан во Никшиќ (Црна Гора), во месец септември 2010 година.

Литературното творештво, несомнено, гради нови светови и нови градини, макар и несовршени, со моќта и со слободата на зборот. Но, што е со идеологијата и со нејзината моќ за креирање на идеолошки слики/системи? Кој е нејзиниот медиум?

Според советскиот филозоф В. Н. Волошинов, творецот на првата семиотичка теорија на идеологијата, токму *зборот* е оној поврзувачки линк помеѓу идеологијата и креацијата, колку и да се чини парадоксално на прв поглед. Зашто, „без знаци нема идеологија“ – смета тој. И уште: зборот е „идеолошки феномен *par excellence*“, а самата свест е само интернализирање на зборовите, еден вид „внатрешен говор“. Или, поинаку кажано, свеста не е нешто „во“ нас, туку повеќе нешто околу нас и помеѓу нас; една мрежа од означители кои не конституираат во целост (Иглтон, 2005: 315).

Следствено, би можело да се рече дека човекот, меѓу другото, е суштество на идеологијата и дека идеологијата го твори идентитетот. Теодор Адорно ја дефинира идеологијата како мислење за идентитетот, мислење кое самоволно ги израмнува своите противречности. Идеологијата го соединува светот на тој начин што од него ја протерува секоја хетерогеност (*Leksikon savremene kulture*, 2008: 236). Идеолошките слики/претстави имплицираат состојба на исклученост (или-или), расчекор во дијалогот, средбата; тие подразбираат проникнување на различни идеолошки феномени во една културна епоха, соочување и колизија помеѓу неколку, меѓусебно противречни, вистини, погледи на свет, верувања, идеолошки патишта (идеологеми), културни облици... Идеолошкиот мегдан е веројатно, најбезмилосниот, најопасниот, со еден збор, тотално загрозувачки по однос на идентитетот, од сите останати аспекти на Другоста. Се разбира, тоа важи за конзервативните и за тоталитаристичките идеологии за кои се карактеристични нетолерантност и изолационистички идентитет, а не за граѓанско-демократските, кои се темелат врз почитување на разликноста, односно врз либералниот индивидуализам. „Идеолошката политика може да биде плуралистичка и да допушти потребна коегзистенција на различни погледи на свет внатре во еден ист политички систем“ (Schwarzmantel, 2005: 244).

Токму на оваа линија – плурализмот на идентитетот - повторно ќе се вкрстат идеологијата и творештвото/поезијата. Сознанието за недофатливоста на идентитетот, неговата флуидност, променливост, отвореност, хетерогеност, хибридноост..., а особено свеста за фантомот/привидот на сопствената личност, е мошне старо филозофско прашање кое ги провоцира уметниците (книжевните творци) од искони до денес. Уште во митското мислење, идентитетот се осмислува низ призмата на Другиот: митот за Нарцис е убава потврда за тоа дека средбата со Јас, нужно имплицира свест за постоење и на некој Друг.

Оттаму, англискиот романтичар Џон Китс, со право, говори за „камеleonскиот“ карактер на поетот, кој е „најнепоетичното нешто што постои, зашто тој нема идентитет – тој е постојано внатре во себе, а исполнува и некое друго битие“ (Ѓузел, 2002: 87). Познати се искуствата на Фројд и на Јунг за промислување на уметноста како меморија на внатрешното време, а уметникот – како медиум низ кој струи граѓата на колективното несвесно: неговиот глас носи траги од други гласови. Поезијата е древниот јазик на меморијата, „мнемотехничка уметност *par excellence*“ (според Ренате Лахман); таа ја презема улогата на колективна меморија и свесно ги бележи лузните на времето.

Тргувајќи од сфаќањето на поетското писмо како сведоштво, а на поетот - како сведок, современиот германски филозоф Петер Слотердајк доаѓа до поимот *тетовирање*. Во своите франкфуртски предавања „Да се дојде на свет – да се дојде во јазикот“, тој вели: „Поезијата произлегува од жиговите на душата, од знаците избоцкани под кожата“ (Слотердајк, 2006: 19).

Токму едно вакво промислување на поезијата би можело да претставува амблем (како што би рекол Е. А. По) на творечкиот опус на еден од најголемите живи македонски автори денес – поет, прозаист, преведувач, драматург и есеист - Богомил Ѓузел (1939). Од првата стихозбирка *Медовина*, во далечната 1962, сè до најновата - *Песочник*—објавена во 2008 година, поезијата на овој поет испишува своја автентична и неповторлива траекторија; таа е една од најсмелите творечки авантури во современата македонска литература, воопшто.

Според критиката, „поетскиот модел на Ѓузел е во знакот на демистификација на татковските/татковинските митови во манирот на една џојсовска иронија“ (Бојациевска, 2002: 8). Тоа е негова стратегија на опстанок – *Опстанок*, истоимената стихозбирка од 2003 година², претставува лирска автобиографија, „иконографија на болката“ (како што би рекла Сузан Сонтаг), изговорена/испишана лична траума („впишувањето е лек за сеќавањето“ – велеше Дерида), или сведоштво за една „душевна тетоважа“ (кажано со речникот на Слотердајк). *Острото перо ја тетовираше кожата во нови шари* – читаме во една од претходните збирки на нашиот поет (песна „Описменување“, *Стварноста е сè*, 1980);...*Дали е тоа жигот сопственички на бог или враг / за уште еден припадник или отпадник од стадото човечко?* – се прашува лирскиот субјект во песната „Лентата траурна“ од споменатата збирка *Опстанок*.

И „дали живееш со траумата, затоа што траумата стана толкав дел од мене, или токму обратно, затоа што никогаш вистински не успеа да се вгради во мене, затоа што остана 'туѓа'“ – оваа дилема на Јасна Котеска, изречена во нејзината *Комунистичка интима*, посветена на идеолошките дискурси на моќта преку примерот на нејзиниот татко, поетот Јован Котески, инаку жртва на комунистичката идеологија, е парадигматична и за нашиот Ѓузел и за судбината на неговиот татко - доктор по филозофија- осуден на смрт како „народен непријател“ од Воениот суд на Југословенската армија, во 1945 година. Богомил тогаш има само 6 години. Во песната „Лентата траурна“ (*Опстанок*), тој ги евоцира овие потресни спомени од „детска“ перспектива:

Чинам, цела вечност слегував по задните скали во дворот на тој припек со намерно притиснатата лева рака кон сидот за да не ми се види лентата - небаре не само лачите сончеви туку и очите на сите невидливи другари и на целиот свет да беа втренчени во мене...

Во една друга песна од истата стихозбирка - „Наспроти, сестро, да“ – читаме:

²Георги Старделов, по повод *Опстанок*, ќе запише: „Таа негова книга, таа ужасна, тегобна и трагична книга, како инвокација, низ животот на куќните, фамилијарни таткови предмети, ја оживува духовната биографија на ова познато високо интелектуално семејство, особено духовната биографија на таткото, првиот македонски школуван филозоф и доктор по филозофија, неговата трагична смрт и татковиот неосвоен гроб, книга во која откриваме дека злосторници се, всушност, убијците, не убиениот“ (Г. Старделов, *Херменевтика на новата македонска книжевност*, Микена, Битола, 2008, 42).

*Го потиснувавме долго, ... споменот за него
небаре конечно ќе го снема -
мојата прва гимназиски незавршена проза
почнуваше со насловот: „Како да се убие својот татко?“
(Се разбира, ако треба, и по втор пат, барем во мислите,
но ослободувачки, демек - од моја сопствена рака...)*

Во своето предавање „Две сфаќања на слободата“, одржано на Оксфордскиот универзитет, во 1958 година, Сер Исаја Берлин, говорејќи за разликата помеѓу „позитивната“ и „негативната“ слобода, ќе истакне: „Нè поробуваат деспоти – институции или верувања или неврози – и единствен начин да се ослободиме од нив е да ги подложиме на анализа и да ги разбереме. Затвореници сме на демоните кои ние самите – иако не свесно – сме ги создале, и можеме да ги избркаме само со свест за нив и целесобразно дејствување“ (Берлин, 2000: 255). И уште: „Слободен сум само во онаа мера до која мојата личност не е 'окована' со ништо што им се покорува на силите врз кои немам никаква контрола“ (исто, 246).

Нешто слично читаме и кај нашиот Ѓузел: „Индивидуалната личност на поетот е напукната и ранета, понекогаш и неизлечиво, од неиздржливата стварност на надворешниот свет“ – пишува тој, во еден свој есеј посветен на поезијата, на поетовиот живот и на стварноста (Ѓузел, 2002: 87). За разлика од физичките рани, кај моралните, душата доаѓа во допир со намерната или со ненамерната суровост на другите, и во такви случаи се смета дека се придвижуваат суптилни механизми за лечење: спонтан протест, одмазда, повлекување во себеси, резигнација, интериоризација на повредата како несвесно заслужена казна, итн... (Sloterdijk, 2007: 46). Еден од можните излези претставува и *заборавот*.

Уште во својата трета по ред стихозбирка - *Мироносници*(1965), Ѓузел експлицитно ќе се декларира како поет кој се труди да живее „во полн заборав“, „поет кој пее за да се помири пред сè со сопствениот свој живот.“ Не случајно, низ неговиот опус ќе се провлекува комплексот на наследната вина како траума („чувството на вина е вистинскиот 'првобитен грев' на поединецот и на човештвото“ – вели на едно место), која тој мошне оригинално, јазички ја детектира, расчленувајќи ја именката „татковина“ на двете составни морфеми: „татко“ и „вина“. „Не случајно, божествениот/татковиот принцип, како Духот на Хамлетовиот татко, постојано лебди низ неговите стихови; тоа е фигурата на Третиот, или на отсутниот Друг: „невидливо присутниот трет кој стои **над** сите учесници на дијалогот“, според зборовите на Бахтин (Бахтин, 1978: 59); *Третиот*, кој во книжевно-уметничките текстови (според Бахтин), добива различни идеолошки изрази: Бог, апсолутна вистина, судот на непристрасната човекова свест, потем, на народот, или судот на историјата, на науката, итн. Кај Ѓузел, тоа е мистериозниот „Посетител“ од истоимената песна во стихозбирката со парадигматичен наслов - *Стварноста е сè* (1980), или непрепознатиот и непознат „Сопатник“ од книгата стихови *Песочник* (2008):

*Татко ми е, чувствувам, во возов
Ме посети на сон...
... и дури кога запрев на првиот пешачки премин
сфатив – татко ми бил (не во возот туку) самиот воз...*

Во својата култна книга 1984, Џорџ Орвел опишува машина за сечкање која треба да ги уништи сите неподобни секавања. Паметењето и секавањето се две страни на една иста паричка, а дупките во секавањето се конструираат со исто толкав труд како и самото секавање (Тодорова, 2010: 164). Според Умберто Еко, не постои феноменологија на заборавот; наспроти него, Пол Рикер, разликува три вида секавања и заборав: попречено секавање и заборавање (на ниво на психопатологија), манипулативно (на практично или на инструментално ниво) и контролирано (на етичко-политичко ниво) (Тодорова, 2010: 174). Во случајот со Ѓузел, станува збор за третиот вид. *Има ли проклетство и изгон од секавањето / за кривецот и грешникот?* – ќе праша лирскиот субјект во песната со парадигматичен наслов „*Damnatiomemoriae*“ (Опстанок), очигледно обременет од инстанцата на секавањето, а својата поетска „молитва“ во истоимената песна (Тркало на годината, 1977) ја започнува со стихот: *О дај ми, Господе, сила да заборавам*.

Георги Старделов ја нарекува оваа поезија „херменевтика на пеколот“; „таа го именуваше и го извади на виделина злото во човекот, злото во историјата како човечко дело“, смета тој и воспоставува аналогија со онаа позната мисла на Теодор Адорно, кој веднаш по Втората светска војна, напишал дека „да се пишува поезија по Аушвиц е злосторство“, за подоцна да додаде: „повеќе не може да се пишува убава, хармонична, консонантна, туку неубава, нехармонична, неконсонантна песна, песната како сублимација на бесот, како сублимација на револтот и на отпорот кон овој нечовечен и обесчовечен свет“ (Старделов, 2008: 43). И за нашиот Ѓузел, поезијата нема смисла „ако поетот не е сублимација на бесот, на револтот, на отпорот“ – заклучува Старделов (исто, 36).

Во Пантеонот на современата македонска поезија, Богомил Ѓузел важи за *поет на побуната*, а неговата поетика е веќе определена од критиката како „поетика на спротивставување“ (Влада Урошевиќ). Оттаму и мотивите на револт, на бунт и на неконформизам, на личен избор и став, оттаму и бизарниот и провокативен (понекогаш, дури и деструктивен), ироничниот и критички, напати класично ангажиран тон (особено во однос на политичките превирања во Македонија – збирки *Хаос*, *Опстанок*) – како доминанта на неговиот поетски дискурс.

Оваа поезија е дијалоска и таа, бескомпромисно и жестоко, полемизира со Бога и со судбината, со традицијата и со „историјата како маштеа“ (според истоимената книга есеи од 1971 година), со востановените норми и со актуелната реалност, со сите догматски идеологии и идеи, но и со креацијата како свет чин (според манифестот „Епското на гласање“), со возвишеното/метафизичкото и со баналното/тривијалното, со книжевните моди и со општоприфатените, или со однапред утврдени конвенции/клишеа на стилските модели. Така, во ерата на соцреалистичката парадигма, тој беше модернист (недвосмислено се определи за субјективното пеење, по углед на западните искуства); во периодот кога во македонската поезија царуваше интимизмот, тој го прокламираше „епското на гласање“ (преку истоимениот манифест, објавен во новосадските *Polja*, во 1960 година, заедно со Радован Павловски); дваесет години пред да биде официјализиран постмодернизмот, ја антиципираше интертекстуалноста (како типично постмодернистичка постапка) со „Белешките“ кон втората по ред стихозбирка - *Алхемиска ружа* (1963), напишани по аналогија на Т. С. Елиот; во 70-тите години на минатиот век, беше прогласен

за анархо-либерал и остана без работа; на преминот на милениумите, кога поезијата генерално се сврте кон апокалиптични визији, толку чести во неговите профетски (есхатолошко-космогониски) стихови, Ѓузел одеднаш објави еротска поема со симболичен наслов - *Она...*

Навистина, тој е повеќекратниот „еретик“ во македонската поезија (Ѓузел дава објаснување за својата определба да биде „еретик“, во песната „Досиеја“, од стихозбирката *Опстанок*: „грчкиот збор хаиресис значи избор, а 'еретик' е 'оној кој бира'"; тој има и песна „Еретик Богомил“ во *Тркало на годи-ната*, во која прави паралела помеѓу личното и историското), ревносен антиципатор на една *естетика на отпор од очај* – како што вели во песната „Борба за опстанок“ (*Рушејќи го сидот*, 1989), вистински Прометеј, во смисла на оној метафизички револт што Данило Киш толку оригинално го именуваше - во својата варијанта на декартовската теза - со синтагмата: „Се бунтувам, ergo sum“.

„Прометејскиот пркос е протест против несовершенството на еден поредок и пресметка со противречностите во светот кои ни самиот поет не можел да ги реши“ – пишува Киш во своето толкување на овој мит, и додава: „Јас сум окован по сопствена волја – бидејќи бев слободен во својот избор. Се одлучив за – НЕ. Имам орел кој ме мачи – затоа што сум слободен. ... Орелот е само ствар на избор, а не нужност. Доколку имам орел, го имам од пркос“ (Киш, 2000: 36, 46). Оваа визура кореспондира со Ѓузеловата перцепција: „Чинам дека слободниот избор, всушност, и почнува со првото кажано 'не' – тој тежок и тврд, но неопходен збор“ – читаме во неговите есеи (Ѓузел, 2002: 69). Или, во песната „Прометеј; коментар“ (чиешто мото е земено од *Прометеј* на Кафка), тој експлицитно ќе изјави/обвини: *Прометеј бил прикован врз карпата / од нас, аминувачите на божественото Да*.

Прометејството може да се доведе во врска со категоријата *ресантиман* - чувството на гнев кон нешто што е идентификувано како извор на фрустрација или неодреагирана, одложена емоција (Котеска, 2010: 259). Во својата студија *Гнев и време*, посветена на генеалогичката и на филозофичката на *ресантиманот*, веќе споменатиот филозоф Петер Слотердајк, бара рехабилитација на гневот, првиот збор вграден во европското културно наследство со кој започнува Хомеровата *Илијада*, како концепт кој се врзува со концептот *слобода*. Според него, „гневното паметење“ ѝ припаѓа на праисторијата, а по Ниче го викаме *ресантиман*. „Ресантиманот почнува да се обликува кога одмазничкиот гнев е спречен да се изрази експлицитно, па мора да бара заобиколни патишта на одлагање, интериоризирање, преведување и искривување. Онаму каде што потребата од возвраќање е присилно одложена, цензурирана или метафоризирана, се создаваат локални резерви на гнев, чија содржина се чува исклучиво за некои подоцнежни празнења“ (Sloterdijk, 2007: 79).

Јасно е дека поезијата на Ѓузел може да се толкува и низ оваа перспектива. Како вистински автентичен и оригинален поет, тој, на еден само нему својствен начин, ќе го манифестира прометејскиот дух, интегриран со *ресантиманот*, во типично препознатливата за него ѓузеловска (авто)иронија, која ќе се рефлектира и на планот на најболните прашања од личната историја. За илустрација, ја посочуваме песната „Библиотека“ (*Опстанок*), во која нашиот поет „се потсмева“ со сопствениот став/отпор/инфериорност кон татковата дисертација за „*Shopenhauerovapragmatičkakritikauma*, од 1934, но одбранета и отпечатена / во Загреб, 1943-тата, колку поради усвоениот отпор

кон хрватскиот правопис / на еН-Де-Ха толку поради тешкиот филозофски јазик, „во кој напати / загризував сè до првите пломби и појавата наумниците веќе згниени. / (Така прагматиката и мене почна да ми го подјаднува умот.)“

Не е тешко, во овие наративни стихови, да го препознаеме Фројдовото сфаќање на хуморот како самоодбрана на егото од страдањата (трауматизмот) што му го наметнува надворешниот свет, како и познатиот Бретонов корозивен „црн“ хумор, којшто Хуго Фридрих го поврзува со тенденцијата за *апсурдот* (својствена на модерната лирика воопшто); тенденција која, по правило, започнува со Бодлер и со неговата пофалба на апсурдот како „триумф на ослободениот субјективитет.“

Според грчката филозофска психологија, душата не се изразува само во *еросот* (копнежот) и во неговите склоности, туку и во *тимосот* (самопочитта) и во неговите нагони. Но, психоанализата – смета Слотердајк – никогаш не била подготвена да се занимава со тимотиката на човекот: со неговата гордост, храброст, пожртвуваност, желба за потврдување, копнеж за праведност, чувство на чест и достоинство, борбено-одмаздничка енергија... (Sloterdijk, 2007: 15). „Никој не знае колку чувства, мислења, идеи, во нас живеат, дремат и се гаснат, и со тоа остануваат во сокриеното, без да дојдат на светлина“ – не случајно запишал, во една пригода, Лудвиг Витгенштајн.

Проговори ли молкот / од јадрото на болката / длабоко внатре / во изблик на ви-и-и-к / што трае ли трае...? Овие стихови на нашиот Ѓузел, на еден болно потресен начин, го антиципираат меморираното страдање (лично и колективно) во симбиоза со прометејскиот мит за будење на човековата свест, а низ призмата на афективниот ослободен (и ослободувачки) дух на ресантиманот. Во неговиот „вик“ одзвонува култниот „рев“ на еден Ален Гинзберг, но и Камиевото „признание“ (слично, ако не и идентично со она на Киш): „Гневен сум, значи постојам“. „Несреќата е денес заедничка татковина“ – запишал Ками, некаде кон средината на минатиот век. Според Слотердајк, „луѓето се осудени на тимотички немир“, а светот пулсира на маргините на една „виктимологија“. „зар 'свет' не е име за едно место на кое луѓето неизбежно ги собираат непријатните спомени, спомените за раните, навредите, понижувањата и сите можни епизоди, поради кои дополнително се стискаат тупаниците? Па, зар не се сите култури, отворено или прикриено, секогаш, архиви на колективните трауми?“ – реторички ќе праша тој, во веќе споменатата студија *Гнев и време* (Sloterdijk, 2007: 45).

Несомнено, „целото сеќавање (како компонента на меморијата) е индивидуално и неповторливо“ (Сонтаг, 2006: 87), но од друга страна, поединецот еистетовиран и со меморијата на заедницата на којашто ѝ припаѓа: народ, раса, етнос, култура, традиција, историја..., но и со меморијата на целото човештво, во крајна инстанца („поетот е праслика на секој вид човечност“ – според Гадамер), така што, освен на она што го доживеал, човек се сеќава и на сеќавањето на другите (Св. Августин). *И ние сега газиме врз богатство од сведоштва / на севозможното постоење* – мудро ќе констатира и нашиот Ѓузел, веќе во своите *Мироносници*.

Палимпсестните траги (ризниците на минатото) во оваа лирска перспектива, или концепција на културата, се убава можност за ирационално, духовно општење со традицијата, која се актуализира низ современоста на поетот, исто онака како што неговата современост се универзализира низ елементите на традицијата. Притоа, поетот, се разбира, не може да се апстрахира ни

од идеолошките импликации на духот на времето; идеологијата се проектира во книжевноста како уметничка слика на светот, особено во процесот на нејзината рецепција во општествените и во културните системи на вредности, иако многу реномирани автори ја застапуваат тезата за нетрпеливост помеѓу идеолошкиот и естетскиот знак. Ставот дека идеолошкото убедување не мора да се совпадне со естетското му е близок и на нашиот Ѓузел: „спојот меѓу идеологијата и поезијата зависи од самиот поет, зашто само тој неодложно, при пишувањето на секоја песна, одговара дали е тој спој можен или не, и во која мерка“ (Ѓузел, 2002: 92). Јасно е дека Ѓузел беспоговорно го застапува принципот на слободен избор во секој домен на творечкиот чин, па и по однос на идеолошкиот код.

Секој поет е припадник на некое општество и поседува некоја посебна општествена положба, добива награди, се обраќа до некоја публика, колку и да е хипотетична... Симптоматично е што Богомил Ѓузел, откако по втор пат ќе ја добие наградата „Браќа Миладиновци“, на Струшките вечери на поезијата, во „кризната“ 1972 година, и откако истата ќе биде проблематизирана од идеолошки причини, нема да биде никогаш повеќе наградуван ниту во социјалистичка ниту во независна Р. Македонија, а дури во два наврата во текот на изминативе десет години, случајно или не, не добива аманет за избор во Македонската академија на науките и уметностите. А е еден од најплодните, најавтентичните и најкомплексните наши автори...

*

Литературата, несомнено, остварува општествена функција или цел, која не може да биде само поединечна. Затоа, при проучување на литературата се поставуваат, во крајна линија, и некои општествени прашања: за традицијата и конвенциите, нормите и жанрите, симболите и митовите... (Velek, Vogen, 1985: 117). Но, книжевноста не е само замена за социологијата, ниту за политиката. Таа има свое сопствено оправдување и своја сопствена цел (исто, 134). Или, како што вели Сен-Џон Перс: „Поезијата не е само начин на знаење; таа е, уште повеќе, начин на живот – но животот во неговата севкупност.“

Литература:

- Бахтин, Михаил (1978): „Проблем текста“, во: *Књижевност*, 1, Београд.
 Берлин, Исаја (2000): *Четири есеи за слободата*, Култура, Скопје.
 Бојациевска, Маја (2002): „Четири ереси на македонската книжевност“, во: *Mum, книжевност, идентитет*, Сигмапрес, Скопје.
 Friedrich, Hugo (1989): *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb (II izd.).
 Ѓузел, Богомил
 (2002): *Бовча*, Магор, Скопје.
 (2003): *Опстанок*, Три, Скопје.
 (2006): „Мојот кус животопис“, во: *Поетска ноќ во Велестово*, 7, Велестово, 7-29.
 (2009): *Котвата на рамо*, Избрани дела во седум тома, том 1, Независни писатели на Македонија, Скопје.
 (2010): *Проговори ли молкот*, Избрани дела во седум тома, том 2, Независни писатели на Македонија, Скопје.
 Иглтон, Тери (2005): *Идеологија*, Темплум, Скопје.

- Капушевска-Дракулевска, Лидија (2010): „Born to be a Poet, born to be – Богомил Ѓузел“, поговор во: Б. Ѓузел, *Проговори ли молкот*, Избрани дела во седум тома, том 2, Независни писатели на Македонија, Скопје, 575-592.
- Киш, Данило (2000): *Есеји*, Светови, Нови Сад.
- Котеска, Јасна
(2008): *Комунистичка интима*, Темплум, Скопје.
(2010): „Филозофијата на ресантиманот во романот 'Див занес' од Атанас Вангелов“, во: *Зборник од научниот собир посветен на проф. д-р Атанас Вангелов* (15-16.12.2009), Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје, 257-275.
- Leksikon savremene kulture*(2008), прир.: Ralf Šnel, Palto Books, Beograd.
- Schwarzmantel, John (2005): *Doba ideologije: političke ideologije od američke revolucije do postmodernih vremena*, AGM, Zagreb.
- Слотердајк, Петер (2006): *Доаѓање на свет – доаѓање до збор*, Темплум, Скопје.
- Sloterdijk, Peter (2007): *Srdžba i vrijeme: političko-psihološki ogled*, Antibarbarus, Zagreb.
- Сонтаг, Сузан (2006): *За страдањето на другите*, Темплум, Скопје.
- Старделов, Георги (2008): „Богомил Ѓузел: херменевтика на пеколот земен“, во: *Херменевтика на новата македонска книжевност*, (избор и предговор: Катица Кулавкова), Микена, Битола, 31-43.
- Todorov, Cvetan (2003): *Nesavršeni vrt: humanistička misao u Francuskoj*, Geopoetika, Beograd.
- Todorova, Marija (2010): *Dizanje prošlosti u vazduh: ogledi o Balkanu i Istočnoj Evropi, XX vek*, Beograd.
- Velek, R., O. Voren (1985): *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd.

IDEOLOGY AND CREATION:

The Experience of Bogomil Gjuzel

Lidija Kapuševska-Drakulevska

Summary

The text focuses on the life and creative practices of one of the most authentic authors in the Republic of Macedonia – the eminent contemporary poet, fiction writer, playwright, essayist and translator – Bogomil Gjuzel.

The ideological codes are quite indicative for this author and they may be reviewed on several levels: from his youthful rebellious *modernism* and the 'Epskoto na glasanje' / 'The Epic at the Polls' manifesto (with Radovan Pavlovski) first published in *Polja* (NoviSad, 1960), and then in his native environment; through his 1970s *liberalism*, all the way to his experience with the state (institutionalized) awards and functions nowadays and in the past. The most authentic testimony is the 2006 autobiography published by the author, in which he recounts certain traumatic family experiences that had stigmatized him and his work – certain spiritual tattoos, as Peter Sloterdijk would say.

Do politics reflect in one's output and how much? As the case of Gjuzel, as well as of numerous authors throughout the history of literature, has shown, the output, if it is true, authentic and aesthetically worthy, always manages to defy all Scillas and Haribdas and survive in these tumultuous Balkan (European and world) contemporary times of ours in which the possibilities of spiritual opportunities of man unfortunately seem increasingly fewer.

ВО ПОТРАГА ПО ПРИЛЕП – ИМАГИНАРНИОТ ГЛАВЕН ЛИК НА РАСКАЗИТЕ ОД ЗБИРКАТА „ЧУНКИМ ВЕЛЕЊА“ НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ

д-р Ана Стојаноска

Универзитет „Св.Кирил и Методиј“
Факултет за драмски уметности - Скопје

Клучни зборови: *град, слика, имагологија, имагинарност, урбаност, урбанофилија, протагонист, компаративна книжевност, идентитет, херменевтика, интимна историја.*

Key words: *town/city, image, imagology, imaginarity, urban, urbanophilia, protagonist, comparative literature, identity, hermeneutics, private history.*

Прославениот турски писател - нобеловец Орхан Памук/FeritOrhan Pamuk, во својата книга *Истанбул, спомени на градом/Istanbul: Hatıralarve Şehir (Istanbul: Memories of a City)*, (Њујорк, 2005), пишувајќи за својата поврзаност со градот заклучи дека „карактерот на градот, воедно е и судбина на човекот“ (Pamuk, 2010: 16). Пишувајќи за својот роден град, тој всушност пишува за себеси. Во неговата проза постојано постои отпечаток од Истанбул, без разлика дали дејството е сместено таму или не.

Сакајќи да пишувам за градот во книгата *Чунким велења* на Коле Чашуле, непосредно ми се наметна споредбата меѓу Истанбул на Памук и Прилеп на Чашуле. Љубовта и искреноста со кои и двајцата пишуваат за своите родни градови се сигнификантни и репрезентативни за целокупниот нивен опус. Истанбул на Орхан Памук е Истанбул од неговото детство и од неговите сеќавања, исто толку колку што е и Истанбул на неговата сегашност и неговата постојаност. Меѓутоа, за разлика од него, Прилеп на Чашуле е Прилеп само и исклучиво на неговото детство и на неговото минато. Тој, за разлика од Памук, го остава Прилеп во едни клучни години и заминува кон светот немајќи постојан дом и место на престојување повеќе години, благодарение на својата дипломатска кариера. Меѓутоа, тоа, пак, го кристализира Прилеп како специфичен топос во неговото творештво правејќи од него главен лик, протагонист во неговите дела. Посебно во прозата, во романите и во расказите, но и во есеите, оние посветени на неговите современици. Тоа не значи дека Прилеп како топос е избришан од драмското творештво на Чашуле, туку дека специфичниот драмски дискурс го дефинира сам по себе однапред одредениот простор.

Орхан Памук нагласува дека исто како и животот „што го живееме така и значењето на градот во кој живееме често го осознаваме од другите“ (Pamuk, 2010: 18). Пишувајќи за оваа книга на Чашуле, мене ми се наметна

констатацијата дека Прилеп најчесто може да се препознае не само како простор туку и како жив лик, како аниматор и како протагонист на дејството, посебно ако и самиот читател потекнува од истиот тој град. Тоа не значи глобифицирање на градот, посебно на родниот град како таков, туку негово прифаќање со сите негови мани и доблести правејќи од него еден антропоморфен модел кој може да се дефинира комплексно и комплетно.

Затоа овој мој текст е всушност потрага по таквиот Прилеп во прозната книга *Чунким велења* на Коле Чашуле. Прилеп - што е имагинарен лик, а исто толку вистински како и другите ликови во книгата. Прилеп, кој и самиот е протагонист, зашто без него би го немало и дејството, а без тоа не би била ни книгата напишана.

Урбанофилија

Пишувајќи за својот избор на раскази поврзани со градот Скопје, теоретичарката Лидија Капушевска-Дракулевска го споменува терминот **урбанофилија** што го презема од еден друг составувач на антологиски избор поврзан со градот¹. Терминот се дефинира како адекватен за дефинирање на мотивот кој „извира од топлото чувствувањена Градот, виден преку перото на уметникот на зборот, можеби само од него и од никој друг“ (Капушевска-Дракулевска, 1998: 231).

Урбанофилија е одличен пример за термин кој директно реферира на контекстот што се гради во една книжевна форма. Посебно во делата на оние уметници кои директно се посветуваат на градот. Во творештвото на Коле Чашуле може да се каже дека важи дефиницијата што е зададена од Капушевска-Дракулевска за начинот на кој, само тој автор и само на тој начин, го отсликува градот во тој емотивно-сензибилен контекст. Пишувајќи за потрагата по Прилеп, конкретно се пишува за потрагата по љубовта на авторот кон својот град и тоа на еден прецизен и само за него иманентен начин, користејќи и објективен и субјективен пристап. Затоа што сликата за Прилеп ја создава Чашуле онака како што тој само знае – со прецизни минијатури на ликови, избрани од специфичната средина, со посочување на топоними кои директно реферираат на менталитетот на градот, со загатнување на животни ситуации, сите распространети како коти на мапа на скриено богатство, со една цел - да се открие, да се осознае, да се извади на површина сето тоа што тој го знае за Прилеп како автор, а кое му го дава/нуди/предизвикува на читателот сам да го осознае. Скриената мапа на Прилеп, секој назначен топоним, ја дополнува читателот при читањето на книгата. Читателот мора да ги знае овие места, ако не директно барем преку прозата на Чашуле. Затоа што тоа се места што имаат своја лична историја која е препознатлива и веќе станала дефинирана синтагма. Уште од првиот роман *Простум* (1970), но може да се рече повеќе од *Премреже* (1977), се кристализираат просторните координати на градот што го носи со себе авторот, и истите тие потоа стануваат репрезентативни за него, за во последните книги веќе и самите да ја преземат функцијата на лик, а не само на простор. Тоа е токму поради претходно дефинираната урбанофилија, која овде се надградува на уште еден степен, правејќи од градот главен лик – протагонист во едно книжевно дело.

Прилеп низ книгите на Чашуле

Прилеп е постојан дел од книгите на Чашуле. Тој е најчесто обележаниот простор, едноставно - главниот лик на неговата поетика. Меѓутоа, она што го разликува Прилеп меѓу сите тие книги е тоа што тој се менува. Се менува односот на авторот кон него. Во сите овие книги, тој не е само просторот во кој се одвива дејството туку, исто така, и еден од главните ликови во нив.

„Кај Чашуле, токму градот Прилеп функционира како темелен принцип на организирање на наративот. Градот е тој кој едновременно ги искажува и минувањето и нестабилноста и децентрираноста и минливоста, ама и континуитетот, организираноста и провизорните форми на довршеноста“ (Крамарик, 2010: 139). Токму хрватскиот теоретичар Крамарик точно го дефинира значењето на Прилеп во опусот на Чашуле, имајќи го предвид неговото менување и начинот на кој го прави тоа. Мојам да додадам само дека градот е тој што се открива со сите елементи како лик бидејќи директно интервенира во дејството и само во него тоа дејство може и да се има случено. Тоа е градот што сам по себе се раѓа како карактер токму поради неговата препознатливост, меѓутоа и заради способноста на авторот да ја отслика истата. За разлика од авторите кои пишуваат за своите градови, а кои не ѝ се непознати на македонската книжевност, Чашуле својот град како лик го дефинира како и секој друг лик во неговото творештво. Нема субјективен однос, туку напротив му дава карактеристики кои од него прават само еден и единствен субјект со своите и позитивни и негативни страни.

Прилеп е местото во кое се случуваат повеќето од делата на Чашуле. Тоа е така поради неговиот сопствен ракопис, создавањето на наратор кој од својата интимна историја ја создава фиктивната. Затоа и не случајно, Прилеп е местото на повеќето романи и раскази на Чашуле. Затоа и Прилеп ја има можноста да се изгради како нов лик – карактер – главен протагонист. Во имажинарната и исто толку реална прошетка што ја прави низ својот роден град во есејот *Митовите што не пораснаа или, просто, прошетка*, сместен во исклучително значајната книга *Антимемоари* (2009), тој прави интроспекција на својот однос кон Прилеп и притоа го нарекува и „пеколен град“, но и негова „болештина“. Тој ја еманира сликата за Прилеп од неговите наративи преку сликата на Прилеп од стварноста. Самиот, како и во скоро секое свое дело, прави автофикционални интервенции. Овој есеј репрезентира посветен и сакрален однос кон родниот град и кон неговата функција како мотив, импресија, инспирација и себераскривање - одеднаш.

Во неговите први романи, Прилеп е само просторот во кој се одвива дел од историјата и биографијата на главниот лик. Кон Прилеп се реферира синонимно и препознатливо, кон она што е општо културално обележје. Меѓутоа, во подоцнежните негови романи и раскази, посебно во оние пишувани после деведесеттите години на XX век, мислам особено на - за мене - најдобриот негов роман *Така е ако ви се чини* (1994), може да се потврди тезата дека градот се профилира како главен лик, затоа што само тој град и само со тие карактеристики може да биде место само на тоа и на такво дејство.

Прилеп – топоними

Чашуле од Прилеп гради еден *можен/потенцијален свет* (Есо, 2001: 193). Тој свет, според Умберто Есо/Umberto Eco, е своевидна конструктивна конструкција, наративен свет, кој има свои правила и свој систем на уредување. Авторот прави модел, поточно теорија на моделот на тој свет. Затоа сите места што се поврзани со Прилеп, што нешто значат и за Прилеп и прилепчани и за сите што го знаат/сакаат Прилеп, се елементите за конструкција на тој потенцијален свет. Топонимите во оваа книга, што е предмет на анализа, се сретнуваат и во другите книги на Чашуле, но овде се прецизирани на поинаков начин и истите се дел од конструкцијата што ќе го создаде тој потенцијален свет. Тоа се на пример местата: *Старачешма, Чаршијата, Хотел „Балкан“, Слизгавиците, Слепче, Дарфуртскиот гроб, Тризла, Трескавец, Саатот, Мало водениче, Оревоечки лозја, Кепеска ограда, Турски гробишта, Владички гроб, Сарикаа, Оревоечка река, Табаана – Ѓок Дере, Селечка, Мечката, Седло, Златоврв, Слонче, Плетвар, Дервен, Суводолица, Маркукуле* и многу други.

Ова не се само имиња на места од Прилеп и од околината. Во оваа книга, тие се *магични знаци* кои во себе кријат своја историја, кои, по примерот на секоја постмодернистичка приказна, треба да го имаат значењето на повеќе други приказни во себе. Тоа, Чашуле го прави на еден маестрален начин. Неговиот камењарник, како што го нарекува Милан во *Задуманиот*, во кој „секој камен има своја приказна“ (Чашуле, 2009: 112), е град создаден од приказни, со своја историја и верувања. Град што подоцна, ликовите од *Прилепските нишани*, ќе го деконструираат и ќе го проблематизираат како таков. Секое од овие места самото води кон откривање на Прилеп онаков каков што е, Прилеп кој има свој карактер и истиот може да се препознае и меѓу народните мудрости и меѓу актуелните современости. Затоа Чашуле вели:

„Прилеп е Прилеп. Во него, тајната и да ја закатанчиш со девет катанци ќе си најде пат за да излезе и за да се претстави. Па така се случило тие недели, градот да натежне до поревање, од чекање, кој ќе падне на плеќи, а кој на коленици“ (Чашуле, 2009б: 37).

Во личната библиотека на Чашуле, според неговото пишување во *Антимемоарите*, се наоѓа книгата *Прилеп и неговата околина* на српскиот научник Јован Хаџи Васиљевиќ². Во петтиот дел од книгата, која е напишана на почетокот на XX век, е даден преглед на говорот, обичаите и на носиите во прилепската околина. Сите тие податоци, може да се рече, се активни при реконструкцијата на Прилеп како лик – протагонист на една книга.

Оваа книга ми беше важна за моето истражување, затоа што и самиот Чашуле појаснува дека од неа црпи податоци за своите ликови. Како што напменува тој, „одвреме навреме ја отворав и се испрамав со неа, одбирајќи прекари и презимиња за моите фикционални прилепски јунаци“ (Чашуле, 2009а: 449). На ова би додала дека оваа книга помогнала да се дефинира и Прилеп како еден од ликовите во книгата, што е предмет на мојата анализа.

Ликовите како патокази

Потрагата по Прилеп како имагинарен главен лик на книгата *Чунким ве-лења*, може да се започне и со посветата од истата. Чашуле ја бележи мислата на познатиот прилепчанаец, дедо Марко Цепенко, кој вели – „Мнозина филозофи има гоедари и мнозина гоедари станале филозофи. Вака велат старите наши. И вистина е така, спроти како сум ученил мнозина мои пријатели и непријатели“ (Чашуле, 2009: 5). Народната мудрост, собрана од Прилеп и прилепскиот крај, ја надополнува сликата за Прилеп како град на шегата/мајтапот, на животната филозофија изречена на секојдневен разбирлив јазик од луѓе кои самите се етикетираны според истото. Обично, и максимите/посветите тоа и го прават. Го бележат на едноставен начин она што го елаборира книгата или уметничкото дело. Во овој пример тоа е првиот патоказ што треба да се следи во потрагата по Прилеп како имагинарен главен лик на книгата. Влијанието на Марко Цепенко е големо во неговата поетика. Во претходно споменатата книга *Антимемоари*, тој го смета, заедно со неговата чудовита баба Ташка, за свој учител. Затоа и пишува дека дедо Марко Цепенко е негов даскал кај кого „чиракував со години и кому одам, со замолби, дури и денес, кога ќе ми се потспрепне зборот“ (Чашуле, 2009а: 17). Мудроста на Марко Цепенко е мудроста на Прилеп и како таква мора да се препознае во сите ликови и во нивните меѓусебни релации во расказите, што се предмет на оваа анализа. Секој прекар, дел од карактер, прилепскиот инает и мајтап, односот кон јазикот и елементарните познавања на врските низ градот, еснафите и чаршијата, сè е наследство на Марко Цепенко и тоа дефинитивно се препознава како доминантно во авторскиот ракопис на Чашуле.

Некои од ликовите во оваа книга имаат функција на обележување на просторот, односно реферираат на истиот. Еден таков лик е Црна Сабота, односно прославениот прилепски полицаец („џандар“ би рекле во Прилеп). Самиот го губи своето име во прекарот што ќе му го дадат прилепчани, како што напоменува неименуваниот главен наратор во книгата – „не се знае кој прв го изрече неговиот прекар Црна Сабота. Во Прилеп прекарот најмалку изненадува. Тој си е судбина, во случајов и за градот“ (Чашуле, 2009б: 32). Прилепчани се, пак, најпознати по прекарите кои си ги даваат меѓусебно и кои имаат шеговито/мајтапџиско значење.

Имајќи го предвид претходното тврдење како интересна ми се потврди компарацијата и на имињата/презимињата и на Чашуле, но и на Орхан Памук, на кои самата им ја наметнав таа компаративна релација. И Чашуле и Памук се прекари кои подоцна се преземени како презимиња³.

Сите ликови во книгата се дадени според прекарите. Тоа, во Прилеп, е повеќе од нормално. Како што кажува и самиот Чашуле во извонредната интимна историја насловена *Само сказни*⁴, „човекот без прекар во нашиот град е ништо“ (Чашуле, 2000: 13).

И Прилеп е дел од Тајфата, како што самиот автор ја именува. Всушност, мислам дека главните дублети на ликови во оваа книга се **Атанас Веѓата** и **Прилеп** во *Прилепските нишани* и **Милан Задуманиот** и **Прилеп** во *Задуманиот*. Од она што ќе го покаже авторот во последниот текст излегува и нивната роднинска поврзаност, Милан е внук на Веѓата. Тука веќе може да се интервенира со односот меѓу ликовите, поточно како се транспонираат лико-

вите и нивните карактери во кратките наративни форми какви што се расказите и на кој начин тие ја создаваат нивната фикционална биографија.

Прилепските нишани и Прилеп

Во книгата *Чунким велења*, која е составена од расказите *Прилепските нишани* (со расказите *Касатурата*, *Анасташка*, *Кадрото* и *Кардаши*) и *Задуманиот*, Прилеп е и повеќе од обичен лик во книгата. Тој е протагонистот. Главниот лик, во овој случај е имагинарен. Неговата слика, неговото значење низ просторот и времето, дефиниран преку повеќето важни места и обележја, може да се рече дека го дефинираат како протагонист на исто рамниште со останатите. Ако се согласиме дека, по дефиниција, протагонистот е лик „кој околу себе перманентно ја создава напнатоста, влегува во конфликти, ги предизвикува антагонистите да му се спротистават“ (Лужина; Стојаноска, 2007: 431).

Историјата на Прилеп како лик може да се детерминира уште со почетокот и со посветата на авторот, па сè до последниот запис во неа, оној за *Задуманиот*. Меѓутоа, бидејќи тој сам ги одделил овие два наратива (јас ги нареков раскази, макар што жанровски се хибридни и можат да се евидентираат и како новели или како мали романи), мислам дека и анализата треба да оди последователно, од *Прилепските нишани* кон *Задуманиот*.

Прилепските нишани, за свој централен проблем го има односот меѓу луѓето, поточно побратимите/еснафите од друштвото што Чашуле го именува како **Тајфата**. Тоа се раскази за нив, за нивните карактери и за нивните приватни истории. Сите имаат непосредна врска со Прилеп и секој од нив има своја приказна, за на крај, сите тие приказни, да завршат во фантазмагоријата наречена *Кардаши*. Сместени во реален простор, со исто толку реалистични описи на нивните карактери, ликовите од овој дел се живи, непосредни, активни, разиграни и истовремено можат да функционираат и како поединечни/индивидуални ликови, но и како група-еден лик. Во тој контекст, способноста на авторот-раскажувач е непроценлива, затоа што создава комплекс на ликови и се фокусира целосно на нив. Всушност, овде Чашуле го покажува она што го прави постојано со сопствената естетика, а тоа е `да се игра` и да се провоцира читателот да изреагира. Неговиот читател е секогаш активен, еманципиран и еклектичен. Тој го воведува мошне уметно и заводливо и притоа, на читателот му ја остава отворена позицијата како ќе го прифати текстот што му го нуди. Ова е типичен пристап на постмодерната проза, играјќи си со автореференцијалноста, автофикционалноста и самоиронијата одеднаш, преку сопствените ликови.

На тој начин му успева и да го изгради Прилеп како лик. Прилеп тука, како што повеќепати елаборирав, не е само местото каде што се одвива дејството. Туку е протагонист како таков, кој го води дејството. На едно место се вели: „А што ако е прилепска? – додаде Тртката. Што ако некој ја изнацрта за да си постави заседа во секој од нас, па и во градов како прашање? И без помош? А и да ни одмазди?

- Такви сме ти“ (Чашуле, 2009: 18).

Ликовите сами го дефинираат својот однос со градот. Секој во својата карактерна црта има дел и од карактерот на Прилеп, а сите нив ги поврзува

потребата од создавање приказни и нивно транспонирање во реалноста. Прилеп и самиот создава своја приказна во релација со нив.

Прилеп и Задуманиот

За разлика од *Прилепските нишани*, *Задуманиот* е приказна за еден лик и неговиот однос кон Прилеп се разликува од оној на **Тајфата. Задуманиот** како лик е таков, затоа што го носи Прилеп со себе. Дури и насловот на расказот е даден со прекарот на главниот лик, а директно го оцртува не неговиот карактер, туку сликата што ја имаат сограѓаните за него, препознавајќи го како тивок и задуман човек кому науката му е на прво место. И на тој начин и го озборуваат меѓусебно. Всушност, сликата за Милан како за Задуман, му ја наметнуваат неговите сограѓани со карактерната црта што ќе го издвои градот како протагонист – маалскиот живот, сеприсутните очи на „портарките“, имањето на туѓиот живот и неговото коментирање како насушна потреба, дефинирајќи ги другите луѓе како дел од својата проекција за нив и сл. Тоа мошне ефективно, со кратки, едноставни минијатури, го прави авторот при создавањето на овој дел од книгата. И овде, како и во *Прилепските нишани*, се откриваат жителите на градот како колективен лик, меѓутоа, за разлика од претходно каде што функционираат опозитно од градот како протагонист, овде се дел од градот, поточно, сликата за градот.

Во овој прозен запис, Прилеп се исцртува како протагонист и го поставува ликот на Милан како антагонист. Прилеп е ставен во опозитен контекст со Липиска, земјата во која тој студира и од каде што потекнува жената која ја сака и на која ѝ пишува.

Затоа и авторски интервенира, со тоа што внесува и епистоларен дел – писмото – записот што го пишува за својата Марија Луиза. Од тоа писмо се скицира Прилеп со сите географски и историски координати како град носител на една лична, интимна историја. Затоа и од овој запис мошне ефективно се креира ликот на градот како протагонист. Во овој расказ, градот не е активен, тој не интервенира во дејството, но не е само простор во кој се одвива тоа дејство. Градот овде функционира заткуписно. Тој, преку своите жители, интервенира во животот на Милан. Градот тука оперира фатумски наметнувајќи му чувство на конечност и извршност на самото дејство.

Авторот Чашуле дејството во овој расказ го катализира со создавање на еден фантастичен образец што жителите на Прилеп ја имаат кон животот на главниот лик, Милан. Дури и неговата смрт ќе го продолжи тој елемент, со додавање на доза на натприродност (каселчето со писма што ќе го сними при откопувањето на гробот), при што нараторот директно ќе интервенира со коментар.

Во овој пример, се кристализира сеприсутниот наратор како претставник на Прилеп. Тој и во двата дела на оваа книга интервенира со свои директни коментари, кои пак реферираат кон градот како таков.

Јазикот на градот е јазикот на авторот

Името на книгата е знак сам по себеси, кој реферира кон употребата на јазикот како јазик на градот, односно јазик на авторот. *Чунким велења* може да се чита како код, таен јазик, езотерична формула, која има за цел да не однесе во Прилеп од едно непостоечко, минато време. Време - обременето од

интимната историја на авторот. Прилеп, зачуван во сеќавањата. Прилеп, што може да се декодира и според јазикот. *Чунким велења* буквално би можело да го преведеме како *‘кобајаги’ сказни, измислени приказки, раскази* кои може, ама и не мора да се вистинити. Тоа е една слика на нешто што е интимно, скриено, лично, само и исклучиво на оној што раскажува. Затоа и јазикот ја има таа функција на зачуден/таен/езотеричен јазик.

Во откривањето на градот како лик, и тоа главен – протагонист, колку и да е тој лик имагинарен и невообичаен, помага и јазикот на кој се пишува. Тоа е јазикот на Прилеп, јазикот на неговата младост, јазикот што го оставил да се вгради во основата и на македонскиот литературен јазик, подоцна. Може, во корелација со претходно споменатата книга *Само сказни*, да заклучам дека тоа е јазикот на неговата зачудна баба Ташка и на нејзината Камберкадана (Чашуле, 2000).

Користењето на специфичниот јазичен избор, и тоа оној што реферира на Прилеп, но не како негова дијалектна/колоквијална употреба туку со посебниот, однапред нагласен зборовен избор, е уште една од попатните коти што ќе ни го открие Прилеп како главен лик. *Кардаши, тајфа, нишани, скомраз, леколен ал, катаден* и слично, се дел од зборовниот избор на авторот. Тоа се зборови кои како избор се препознатливи за неговата естетика, но и зборови што потекнуваат директно од тој и таков Прилеп што се наметнува како главен протагонист во оваа книга.

Споменувајќи го зборовниот израз, треба да се евидентира и додавањето на посебно значење на универзалните, апстрактни именки, кои во овој текст имаат своја семантика со самото свое етикетирање. На пример, власт, сила, мудрост и сл. се напишани со голема буква. Тие и самите имаат посебно значење во однос на дефинирањето на нивниот однос кон градот имајќи и сопствен референт во еден од ликовите. Може да се рече дека тие се дел од мозаикот што ќе го создаде Прилеп како лик во оваа книга.

Авторот нагласува постојано низ текстот, преку неговиот наратор, дека секој збор има свое специјално значење и истото директно го акцентира. Тие зборови тој ги подвлекува и инсистира на нив во раскажувањето. Таквите зборови се дел од јазикот на Прилеп, и тоа неговиот локализам, колоквијализам или жаргон. Тие зборови имаат свои длабоки корени во минатото и, може да се рече, се печат/отпечаток за луѓето, традициите, администрациите, властите, што поминале и биле дел од градот.

Еден од тие зборови е и зборот „елем“. Како што пишува Милан во писмото за Мари Луиз, во шестиот дел на *Задуманиот*, „Кај нас, моја Мари Л., приказните почнуваат со зборот „Елем“. Тој навестува, пред сè, желба да биде слушнат. И не само желба туку и замолба да му се одгласи. Па затоа од сè најважно ќе му биде одворот на запишаново низ мене во тебе“ (Чашуле, 2009: 110). Самиот прави лексиконско објаснување на зборот иманирајќи му значења кои се дел од историјата на еден град. Топосот како таков не останува само географска одредница туку има своја семантика која треба да се декодира. Затоа и нагласува дека во зборот има *‘замолба да се одгласи’*. Односно, оној кој слуша или чита, како што е тоа со нашиот пример, мора во себе да има способност да го слушне она што ќе му се раскаже. На тој начин, збор по збор, изрека по изрека, прекар по прекар, мајтап по мајтап, слика по слика, се структурира и се комплетира идејата за Прилеп како главен лик, јас го именував како *протагонист* во оваа прозна творба на Коле Чашуле.

Заклучок

„Авторот, вели Михаил Бахтин во својата студија *Авторот и јунакот во естетската активност/Автор и герои во естетическоидејтелности* (1979), не го наоѓа веднаш, неслучајно, начелното видување на јунакот, неговата реакција не станува веднаш начелна и продуктивна, само од вредносниот однос се развива целината на јунакот“ (Bahtin, 1991: 6). Автор како Чашуле, во својот опус, Прилеп го поставува како главен јунак, не `од одма`, туку тој е таму, затоа што некој друг не би можел да биде тоа. Постои цела една мрежа на значења што ги поврзува авторот Коле Чашуле и неговиот главен протагонист - градот Прилеп. Тоа е долготраен процес, таков што најточно го опишува Бахтин во претходно споменатиот текст, кој посочува дека неговото значење авторот го раскажува во самото дело. Затоа и Прилеп е идеален јунак-протагонист-херој во оваа книга на Чашуле, и не само во неа. Нивната поврзаност може да се рече дека е симбиотска, непосредна, лична и интимна. Тој го користи биографскиот податок само како директно и лично потребен за да може да го направи изборот што му треба. Нагласува Бахтин дека на тој начин „правиме избори кои претендираат кон некаква смисла“ (Bahtin, 1991: 10). Тоа е важно за целиот опус на Чашуле, затоа што тој е автореференцијален и автофикционален при создавањето на секоја нова прозна книга. На тој начин, неговите ликови, земени и од, можеби, вистинската биографија, ставени во имагинарен контекст, зачинети со значењето на градот, добиваат една сосема нова карактеризација создавајќи нова приказна.

Читајќи ги овие наративи отпосле, се наметнува тврдењето дека односот меѓу авторот и градот како негов јунак, секогаш е однос на интимна и болна пресметка со сопственото минатото, или како што тоа го подвлекува Орхан Памук, „секој кој сака на животот да му даде некаква смисла, барем еднаш во животот си го поставил себеси прашањето за смислата на времето и за местото на своето раѓање“ (Pamuk, 2010: 16).

Литература:

- Bahtin, M. 1991. *Autorijunak u estetskojaktivnosti*, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo.
- Есо, У. 2001. *Granicetumačenje*, Beograd: Paideia.
- Капушевска-Дракулевска, Л. (прир.) 1998. *ДенвоСкопје - антологијанаскопскираскази*, Скопје, Темплум.
- Крамарик, З. 2010. *Идентитет, текст, нација*, Скопје, Табернакул.
- Лужина, Ј. 2010. *Есејот како вежбалиште*, Скопје, Блесок.
- Рамук, О. 2010. *Istanbul, uspomenei grad*, Beograd, Geopoetika.
- Стојменска-Елзесер, С. (прир.) 2007. *Компаративна книжевност*, Скопје, ЕвроБалкан прес и Менора.
- Кулавакова, К. (прир.) 2003. *Херменевтика и поетика*, Скопје, Култура.
- Кулавакова, К. (прир.) 2007. *Поимник на книжевната теорија*, Скопје, МАНУ.
- Хаџи-Василевик, Ј. (1902) *Прилеп и његова околија*, Београд, Нова електрична штампарија Петра Јоцковиќа.
- Чашуле, К. 2009а. *Антимемоари*, Скопје, МАНУ.
- Чашуле, К. 2009б. *Чунким велења*, Скопје, Матица македонска.
- Чашуле, К. 2000. *Само сказни*, Скопје, Мисла.

LOOKING FOR PRILEP – IMAGINARY PROTAGONIST AT KOLE CASULE`S NOVEL COLLECTION “CUNKIM VELENJA”

Ana Stojanoska

Summary

Starting from the comparison between the meaning of the city in the book *Istanbul* from Turkish Nobel laureate Orhan Pamuk and the importance of the city in the Kole Casule`s work, this study focuses on the discovery of the city as a central main character of a literary work. The detection of the city as character begins with the discovery of love for the city and through theoretical reference urbanofilija that helps to define the specific need of the author to write about their city. Then the study elaborates on the importance of Prilep in Kole Casule`s work and the detection of places that are exclusively immanent in Prilep. The discovery of places like magical items that will lead to the sighting of the city as a central character in a book of short stories, includes detection of specific events that led to these discoveries. The paper analyzes the places of Prilep in all stories in the collection and comparative and general. It defines the language of the city as the language of the place that complements the image of the city. The conclusion in itself proves what even the title suggests and the subject of this text.

¹Станува збор за *Антологијата на белградски раскази/Антологија београдске приче* од Александар Јерков, 1994.

²На Јован Хаџи Василевиќ му посветува есеј во својата книга *Антимемоари*, од кој ја дознаваме непосредната врска меѓу нив двајцата. Јован Хаџи Василевиќ, како главен во Друштвото „Св.Сава“ во Белград, му одобрува стипендија за студирање медицина на Чашуле. За потребите на ова мое истражување, од личната библиотека на Чашуле, книгата ја позајмив од проф. д-р Јелена Лукина.

³Во претходно споменатата книга *Истанбул*, Орхан Памук, објаснува дека презимето го добил по прекарот на дедото по таткова страна, т.е. по целата таа фамилија која била многу бела во тенот што било реткост во Турција.

⁴Книгата е поделена сигнификантно, во две големи дела: *Сказни за родот* и *Сказни за себеси*.

„ВЕРБАЛНИОТ“ ДЕТАЉ ВО „ПИРЕЈ“ (ЗА ЖЕНСКИОТ СТЕНОГРАМАТСКИ ГОВОР)

д-р Луси Караниколова

Универзитет „Гоце Делчев“
Филолошки факултет - Штип

Клучни зборови: детаљ, „функционален“ и „непотребен“ детаљ, „материјален“ и „вербален“ детаљ, синегдотска операција, стенограматски говор

Key words: detail, “functional” and “unnecessary” detail, “material” and “verbal” detail, synegdotic operation, authentic speech

1. ЗА „ПИРЕЈОТ“ И ДЕТАЉОТ

Масовниот македонски читател, со романот „Пиреј“ од Петре М. Андреевски, се сретнува уште во својата адолесцентна возраст. И никој не останува рамнодушен заради многу нешта. Заради „откровението“ на големата метафора на пирејот, заради сообразеноста со колективната трагедија на едно време, сепак, не толку далечно, заради интензитетот на емоциите и сочувството во однос на човековата болка, страдање и стаменост. Сеедно. Впрочем, за многукратната впечатливост и значење на ова наше репрезентативно четиво многу се рече и уште повеќе се напиша.

Се кажувааше и се пишувааше и за уникатниот карактер на нарацијата, за карактеристичното „... линеарно сиче од паралелен тип“ (Вангелов, 1980:296), за неприкосновената лексика на единствениот Петре М. Андреевски. А за тоа, за леснопроодниот вокабулар и блискиот до народскиот, ординарен, а сепак, толку семантички густ и ефектен наративен говор и не треба којзнае што да му се предочи дури и на неопитниот читател. Па, и на оној од ова „дваесетипрвовековно“, „електронско“ време. Зашто, имено, таквиот манир на кажување и прекажување, кој иако по својот квалитет ги надминува приказните што навечер ни ги раскажуваа нашите баби и дедовци и мајки и татковци наликува токму на нив. И близок ни е, познат ни е. Домашен, македонски...

Тогаш, што уште останува како провокација по однос на овој роман, кој удобно и на видно место е „сместен“ во нашите куќни библиотеки?... Одговорот е прост! За големото дело и за големите луѓе секогаш има што да се каже.

Интересот на оваа статија е насочен кон детаљот. Кон детаљот во „Пиреј“, кој при сè што ги носи сите белези, типични за овој маркантен ентитет на реалистичното писмо, сепак е себесвојствен и мошне редок.

Зборот детаљ има француско потекло (од detail) и значи дребулија, подробност и составен дел од поголема целина (Микуновиќ, 1990:157).

Како литературен ентитет, детаљот е легитимен и најрепрезентативен елемент на описот, можеби, затоа што е најпрепознатлив. Тој е одговорен за

предизвикување „референцијална илузија“ (впечаток на стварност). Како составка на описот, детаљот е подложен на повторливост, во ист или во различен описен контекст. Впрочем, тој „... не е ништо друго, туку основна стратегија (и реторски интерес) на дискурсот наречен опис. Од една семантичка и реторичка гледна точка, описот може да се дефинира како дискурс во кој тема стануваат синегдохите: ориентацијата кон детаљот е синегдотска операција ... Со самото тоа што се ориентира како дел од целината, таа функционира како еден вид ексклузивна, истакната наративна придавка по однос на целината која ја заменува: таа истакнува едно својство на целината“ (Андоновски, 1997:122).

2. „ВЕРБАЛНИОТ“ ДЕТАЉ И СТЕНОГРАМАТСКИОТ ГОВОР

Раскошниот лексички арсенал на романот „Пиреј“, од Петре М. Андреевски, допушта во него да се конституира категоријата „вербален“ детаљ.

Суштински белег на „вербалниот“ детаљ е неговата ориентација кон цитирање на извори. Тој може да егзистира и да биде функционален во дискурс што се реализира преку стенограматскиот говор. Стенограмата, пак, е склона кон пренесување на говорот во изворна форма, т.е. негово цитирање на начин на каков што бил кажан во реалноста (референцијална цитатност) (Рајфатер: 1996). Таква е улогата и на менталограмата: таа е ориентирана кон цитирање на мислите на ликот.

Обилната продукција на „вербалниот“ детаљ во „Пиреј“ е резултат на карактерот на наративот: романот има двајца наратори-Велика и Јон, чии стенограми се цитирани од Дуко Вендија, раскажувачот на нивните судбини. Тој раскажува во нивно име и пред нивниот син Роден Мегленоски: „Ќе ти кажам, рече Дуко Вендија, ама ќе ти кажам како што ми кажуваше мајка ти, Велика, и како што ми кажуваше татко ти, Јон, и како што ми се кажуваше мене“ (Андреевски, 1990:14). Поточно, тој прекажува незасведочени настани, пренесени од друг, или: прекажува Дуко Вендија, а всушност кажуваат Велика и Јон.

2.1. Идеалната природа на „вербалниот“ детаљ

Што е тоа што „вербалниот“ го одликува и го разликува од детаљот, воопшто?

„Вербалниот“ детаљ во стенограматскиот говор на романот „Пиреј“, од Петре М. Андреевски, има идеална природа. Тој, според Рајфатер, е неприкосновен „знак на фикционалноста“ (Рајфатер, 1996:18), по таков начин што е задолжен за симулација на впечаток на стварност во текстот на фикцијата.

Ако се согласиме со овој и со ставот на Ролан Барт, кој конституира категорија „непотребен детаљ“ (Barthes, 1984), чија тенденција е да предизвика „реален ефект“, тогаш не сме далеку од вистината дека литературната подробност во текстот на фикцијата имплицира предметност. Се разбира, станува збор за фиктивна предметност, за референцијална илузија или предметност од таков тип, којашто преку менталната визуелизација на рецепиентот реферира кон конкретен или кон веројатен објект од надворешната стварност. Детаљот кој имплицира конкретност, материјалност и перцептибилност го нарекуваме „материјален“.

„Вербалниот“ детаљ подразбира апстрактност и идеалност. Тој содржи идеја за предметот на којшто се однесува. Трансформирањето на стварноста во фикција, која потоа повторно е предизвикана во текстот преку зборови, преку кажување или преку прекажување, не претставува деструкција, туку „... преобликување на содржините примени од „сетилната стварност“ (и) транспонирани во „имагинарна стварност“. Во таа смисла, градењето на „вербалните објекти“ не може да се оддели од восприемањето на „емпириските објекти“ (Мухиќ, 1988:54). Оттука, легитимна е констатацијата дека и „вербалниот“ детаљ би функционирал како „знак на фикционалност“. „Реалниот ефект“ што тој го предизвикува во текстот (кој никогаш „не заборава“ дека е фикција) го „внесува“ со зборови, со идејата што зборовите ја носат со себе. Тоа веќе значи дека, „вербалниот“ детаљ не се однесува на конкретен предмет од стварноста, туку предметот „влегува“ во текстот по пат на цитиран збор. Дополнителен „напор“ во тој процес на перцепција на „вербалниот“ детаљ претставува илузијата за предметот што е предизвикана преку зборуван збор, преку раскажан или прекажан збор. Теоретски, станува збор за мошне сложена постапка на „опредметување“ на зборот во текст, во кој две раскажувања се раскажани од еден раскажувач. Во таквата „двојна“ наратија, во тие нарации во наратија, на зборот, сепак, смисла му дава умешноста на неговиот создавач и, најпосле, опитноста на неговиот рецепиент. И конечно, сè е толку едноставно: лесно се чита, брзо се сфаќа и-никогаш не се заборава!

3. ЖЕНСКАТА СТЕНОГРАМА

3.1. Видови „вербални“ детали

По својот наративен квалитет, двете паралелни сижеа во романот „Пиреј“, она на Јон и тоа на Велика, се исти. Веројатно, и по квантитет не се разликуваат многу. Третманот само на женската стенограма го правиме од проста причина што тука можат да се препознаат повеќе видови „вербален“ детаљ, а и такви примероци кои инаку не се сретнуваат во наративната линија на Јона. Имајќи предвид дека стенограмата на Велика се одликува и со повишок набој на емотивност, природно е што кон неа и читателот покажува поголем афинитет. Освен тоа, и за нас таа е поинспиративна и попровокативна за анализа.

Најупростениот вид „вербален“ детаљ го нарекуваме „вербален“ детаљ во потесна смисла. Се работи за серија на реплики на херојката, кога со збор се посочува на фрагмент од реалноста, како тоа што таа го кажува нам да ни е божем познато, како ние, читателите, да сме непосредни слушатели на раскажувањето. Со други зборови, се симулира дијалог во кој читателот се става во позиција на второ граматичко лице во говорната ситуација. („Крв ти капе од лицето“, „Мотиката ми игра спипиле“). Непосредноста, што таквиот детаљ ја носи со себе, оди дотаму што, како читатели, буквално сме „заведени“ од спонтаната постапка - со кажан, односно со прекажан збор, да создадеме јасна, сликовита претстава за тоа дека навистина „крв ѝ капела од лицето“, односно дека „мотиката ѝ играла спипиле“. Впрочем, непосредноста на впечатокот е елементарната функција на овој тип на подробност во романот „Пиреј“. Таа е интегрирана во сите „посложени“ видови на „вербален“ детаљ.

Две варијанти на „вербалниот“ детаљ, во потесна смисла, се мошне чести во идиолектот на Велика. Станува збор за т.н. *детаљ-компарација* и

детал-синоним. Овој последниов, уште го нарекуваме и *опширен „вербален“ детал*.

Деталот-компарација се категоризира како засебен, секако, заради присуството на двата члена на споредбата (лице, предмет, поим), и тоа „... според сличностите на споредуваните нешта и со зборот што служи за компарација, кој пак, ги носи јасните белези што му се додаваат на споредувањот“ (Сталев, 1970:92): „Ќе го видиш набрзина и оддалеку, како на нерамна вода“; „Децата спијат до мене наредени ко стомиња“; „Паѓаат снегулки, олкави ко кадели“.

Деталот-синоним или опширниот „вербален“ детал, пак, претставува таков стенограматски ентитет што подразбира повторување, т.е. замена на смислата на еден збор, на поим или на израз со друг. Не дека првиот е недоволно јасен, не дека е тежок за да биде сфатен. Едноставно, рецепцијата по однос на таквите подробности станува значенка, иманентна за идиолектот на херојката. Такви се репликите на Велика од типот: „А мотиките само с’скаат, само касаат од земјата“; „Око на око не можев да ставам, да склопам“; „О, господе, ќе ни ги урне, ќе ни ги потисне куќите“; „Знаеш, едно зло на друго се калемим, се врзува“. Манирот на повторување, што е типичен за деталот-синоним, речиси и да нема семантички ефект, зашто тој е, единствено и едноставно, во функција на интензивирање на вербалната експресивност на женската стенограма.

Деталот-клетва е уште еден, карактеристичен вид на „вербален“ детал. Станува збор за подробност што се манифестира во афирмативна и во негативна варијанта. Имено, клетвата е мошне често присутна во наративот на Велика, но повеќе како нешто што е вообичаено за нејзиниот идиолект, што повторно, му дава уште една изразна нијанса: „Се исчукав од умот, пушка да ме чука“ или „Што правите, прав јас да се направам“. Деталот-клетва со афирмативна конотација и начинот на неговата употреба, по малку прилепа на изговарање на цости од маж, кому тие му се секојдневен „камен на сопнување“ во неговиот вокабулар. Сепак, тие, во стенограмата на Велика, „звучат“ симпатично.

Негативната варијанта на деталот-клетва е помалку фреквентна. Нејзината употреба како да станува природна, особено што таа е исклучително во функција на своевидното предизвикување на претстава за тешкото време на Првата војна: „А Бугарите, срчка да ги испие...“, или „Па после како ќе им чука. Чума да им никне во срцето...“.

Можеби, не толку интензивни по зачестеност, но со значителен придонес во однос на елоквентноста на дискурсот на Велика, се и: *деталот-извик* (Ајде! Ајде! О боже...!), *деталот-ономатопеја* (ам, тум, шат, пат) и *деталот-деминутив* (паровче, јаболкниче).

Деталите-архаизми, пак, се манифестираат во „долга“ и во „кратка“ варијанта: првата, како фраза или реченица („Господ здравје да ти даде“!), а втората како збор, односно израз („докури“, „улера“, „толмач“, „толмачење“). „Вербални“ детали како овие, едноставно, се неизбежни и се неопходни во стенограма што претендира да биде блиска до времето и до настаните што се обидува да ги „цитува“. И тие, природно, се интегрираат во општиот манир на наративот.

Деталот-претпоставка е специфичен наративен ентитет заради повеќе нешта. Пред сè, на него се наидува само тогаш кога херојката (па и не

само таа) е во ситуација кога опишаната „стварност“ ја пренебрегнува нејзината способност за рационално расудување. Реченицата: „Може било така, а може само мене така ми се присторило“, ликовите во „Пиреј“ мошне често ќе ја употребуваат, особено кога „... одделни настани ги надминуваат нивните лични искуства или, пак, природата на тие настани е од таков карактер, што ги доведува во прашање нивните претстави за реалност и хуманизам“ (Вангелов, 1980:297). Освен тоа, овој вид „вербален“ детаљ се сретнува само преку разгранета фраза, односно реченица, така што се перципира дури и како своевидна аксиома, без прецизирано значење и само на ниво на претпоставка: „А може да не умираа од глад. Може да умреа од нешто друго“, или: „А кој знае дали од жалта плачевме заедно со кучињата. Може да плачевме од чадот, може од усвитениот воздух да плачевме“.

Не може да се пренебрегне фактот дека вербалниот детаљ во потесна смисла и натаму останува латентно присутен во стенограмата на Велика. Непосредноста на впечатокот е трајна и стабилна.

3.2. „Вербалните“ детали за мајчинството

Еден обемен корпус на „вербални“ детали, од различни видови и варијанти, мошне успешно го симулира мајчинството на херојката. Нив ги нарекуваме *мајчински*. Тоа се ентитети од женската стенограма што ги носат сите белези на поедноставните видови „вербален“ детаљ, а се составка на идиолектот на Велика во однос на: раѓањето на децата, вложената љубов во нивното растење, болката заради нивната смрт, несреќата по конечната трагедија и, едновремените радост и тага при раѓањето на Родена, во часот на смртта на Јон.

Поточно, според својот состав, мајчинскиот „вербален“ детаљ, речиси и да не може да се сретне како збор, израз, синтагма или реченица. Тој е најчесто цел параграф, во кој, аналитички и со наместа нагласена емотивна и со исклучително експресивна лексика, мајката-наратор го вербализира своето мајчинство: „Е, даде господ, почнаа и децата да се раѓаат. Жената по мажењето станува нива ... Со Ангелета многу се изнамачив ... И така, јас жнијам, а под мене, под скутината, ми удира златното, ко со јарешко копито ... По нозе ми се качуваат мрави, полето суни и ми се одсива во ушите ... Јас офкам, си ги прегризувам вилиците, да не чуе Јон, да не чуе некој ... И веќе почнувам да викам, не се додржува гласот“ (Андреевски: 1990:38-41).

„Деталите на смртта“ на петте деца на Велика можат дури и да се изделат во засебна подгрупа во големата група на мајчински „вербални“ детали. Стратегијата на „вербалниот“ детаљ, да придонесува за непосредноста на впечатокот, подзасилена со инвентивната нарација на речитиот јас-наратор, овде кулминира. Станува збор за оние одломки од „Пиреј“, добро познати на секој читател на овој роман, кога сочувството во однос на туѓата несреќа се доживува и се преживува интензивно.

„И го креваме девојчето, Роса моја. Го однесовме, го запретаваме. И седнуваме на грочето да го поплачеме, да го истажиме. Седиме ко завеани во снегот, во самракот. Меѓу гроччињата од Роса и Ангелета. Јас само плачам и зборувам. И порачувам на Роса да го најде Ангелета и да го поздравиме ... И уште да му каже дека секаде кајшто ќе поминам, а кај што поминал и тој, секаде плачам ... И да го праша како му е таму, да не му се нозете во длабока вода. Од солзите мои“ (Андреевски, 1990:91-92).

Според степенот на впечатливост, интензитетот на емоцијата и, секако, според фреквентноста, сроден на мајчинските „вербални“ детали, е и оној што го нарекуваме *детал-етимолошка фигура*.

По својот состав, тој мошне многу личи на деталот-синоним, односно опширниот вербален детал, освен што во него се повторуваат зборови со ист корен.

Во стенограмата на Велика може да се изолира импозантна збирка од етимолошки фигури што функционираат како „вербални“ детали. Она што особено паѓа во очи е сознанието дека овој вид подробност се сретнува, речиси без исклучок, во оној дел од нарацијата кога Велика ги губи или кога станува свесна дека ќе ги изгуби своите деца. Ги набројуваме сите детали-етимолошки фигури, кои партиципираат во „мајчинскиот“ корпус на сиежната линија на Велика:

„Анѓелета, ангелот мој златен“ (Андреевски, 1990:70);

„Каде Росо, каде росно цвеќе мое ... Леле викам, ми отиде и Роса, росната капка моја“ (Андреевски, 1990:86-89);

„Здравко ... здравецот мој попарен“ (Андреевски, 1990:128);

„За која куќа се спремаш Капинке, капко моја попарена. За каде желнице, желки мене да ме подујат ... Како се задена во вас црната, црна мене да ме остави“ (Андреевски, 1990:188);

„Свездан само ги подоцрива очињата, ја одлепува устата, усте мое златно ... Не сине Свездане, не свездо моја...“ (Андреевски, 1990:189-190);

„... Нема мака за мајка, мачки да ја јадат“ (Андреевски, 1990:190);

„Свездан мене ме бара, а јас мојата мајка. А си мислам, дали си ти за играње, дали си ти за куче, кутале мое кутро“ (Андреевски, 1990:191-192).

Разгранетоста на деталот-етимолошка фигура, сместена на мал простор во наративната линија на херојката, допушта ним, од техничка гледна точка, да им се пристапи и според можноста да бидат систематизирани во две одделни варијанти. Во таа смисла, постои разлика меѓу етимолошката фигура изведена од лично име (Капинке, капко моја...) и онаа што подразбира вербална игра со блага клетва (мајка, мачки да ја јадат; куче, кутале мое кутро).

3.3. Сентенциите и народните верувања како „вербални“ детали

Изобилството од сентенции и во двата стенограма на романот, отвора можност ним да им се пристапи како на „вербални“ детали. Поточно, конституирањето на *деталот-сентенца* претставува своевиден куриозитет во анализата на стенограматскиот говор во „Пиреј“. Тој, освен што се одликува и се разликува од другите видови подробности според својата вербална специфичност, уникатен е и според задолжителното имплицитно означено, кое секогаш подразбира идеолошка категорија. Таа пак, од своја страна, е лесно препознатлива, во најмала рака за опитниот читател, зашто се потпира на традицијата и, се разбира, на емпиријата.

Овој и деталите-народни верувања имаат функција да го презентираат колективното искуство и длабоката народна мудрост. Или: тие се вербална манифестација на идеолошкиот код на романот. Пописот на деталите-сентенции (од двете наративни линии) става на показ една, не мала збирка од мудрости, кои, честопати, ги надминуваат локалните интереси и искуства на еден етнос за да добијат универзални димензии.

Деталите-сентенции ги квалификува уште еден ексклузивитет: тие, речиси без исклучок, му се доверени на Лазор Ночески, селанецот и голем мудрец, чиј идиолект станува забележителен и препознатлив токму по нив:

„За добро треба да си подготвен, вели Лазор Ночески, ама и за лошо треба да си подготвен“ (Андреевски, 1990:35);

„Помогни си прво сам за да ти помогне и господ-вели Лазор Ночески“ (Андреевски, 1990:46);

„Лошото време го прават лошите луѓе, велеше Лазор Ночески, и нема лошо време што е подалеку од луѓето“ (Андреевски, 1990:93);

„Човекот најмногу не верува кога се сомнева во себе“ (Андреевски, 1990:99);

„Кај што има чад има и оган, вели Лазор Ночески, не дојдоа доктурите за здраво-живо“ (Андреевски, 1990:122);

„Нам на селаните, среќата ни е променлива, а несреќата постојана, велеше Лазор Ночески“ (Андреевски, 1990:133);

„Лазор Ночески велеше дека само од многу ум луѓето се збудалуваат. Кога на големиот ум ќе му стане тесно во главата“ (Андреевски, 1990:143);

„Најтешко ни е нешто да почнеме, велеше Лазор Ночески, а многу полесно да го завршиме“ (Андреевски, 1990:280);

Скриената семантика на деталите-сентенции е нивна *differentia specifica* во однос на другите видови на „вербален“ детаљ. Тие се восприемаат како своевиден „текст во текстот“. Поточно, тие се типичен мини-жанр кој егзистира во дескриптивна форма, а чиешто значење се разводнува, односно се наративизира, така што, природно партиципира и во непосредниот и во контекстот на романот во целост.

И најпосле, деталите-сентенции ја подразбираат длабоката народна мудрост и искуство, но нивната веродостојност ја верификува идеолошкиот код, т.е. јавното мислење. Зашто, имено, секогаш кога нараторот го цитира Лазор Ночески, се цитира негова изрека што соодветствува на настанот за кој се раскажува.

Деталите-народни верувања, при сè што мошне многу личат на деталите-сентенции, сепак, суштински се разликуваат од нив. Карактеристичното за сентенциите, имплицитно означено, овде отсуствува, од проста причина што тоа е дадено во експлицитна форма, преку последичната составка на народното верување. Најпосле, според сфаќањата на народот, причината мора да има и последица, т.е. ако нешто е така, тоа мора заради нешто да е токму така:

„Кој се моча в река ќе му умре мајката ... Кога чувме дека умрела, се севиме за мочањето во јазот“ (Андреевски, 1990:19, 20);

Во третманот на народните верувања како „вербални“ детали, забележителна е своевидната, така да ја наречеме - *продолжителност* на последицата. Имено, последичниот дел е природно интегриран во верувањето како негов втор член. Но, и покрај тоа, во стилот на типичното за нарацијата повторување, тоа пак ќе се повтори со уште едно појаснување: „ете што било играњето на окоето“, или што било „мочањето во јазот“.

3.4 Метастазиран „вербален“ детаљ или „окупнување во сцена“

Сложената морфологија на детаљот-сентенција и на детаљот-народно верување, ни дава за право нив да ги третираме и како ентитети во експанзија.

Станува збор за постапка која не ѝ е туѓа на литературната практика (ја применува и Хомер, кога на пример, говори за ковањето на штитот на Ахил: тогаш од детаљот-штит се развива сие), а на која се наидува и во „Пиреј“. Критиката одамна го препозна овој феномен и кај Петре М. Андреевски за повторно и тогаш, заслугата да ѝ се припише на „чудесноста во функционирањето на јазикот на раскажувачите“ (Мицковиќ, 1990:70). Имено: „Смислата на раскажувањето се гради низ деталите ...“ на кои „им посветува, понекогаш речиси цела една мала студија, потоа деталите окупнуваат во сцени, кои, по принцип на движење кон кулминативни моменти, од глава во глава, се унапредуваат кон разврската, трагична, секако“ (Мицковиќ, 1990:70).

Постапката на окупнување на детаљот, односно на „вербалниот“ детаљ во сцена, ја нарекуваме метастазирање. Во таков случај, зборуваме за т.н. *метастазиран детаљ*. „Метастазирањето“ на „вербалниот“ детаљ во „Пиреј“ е најзабележително кај видовите на сентенција и кај народното верување. Експанзијата кај сентенциите се случува преку имплицитната семантика, која не само што мигрира кон покрупните ентитети на раскажувањето ами е способна и да се универзализира. И народното верување ја има оваа привилегија на наративно „растење“. Впрочем, веќе се кажа, откако тоа ќе биде „цитирано“, набрзо следува дополнителното појаснување, што не е ништо друго освен „окупната сцена“.

Појавата на метастазирање на „вербалниот“ детаљ во овој роман е карактеристична и за големиот корпус на мајчински детали.

4. ЗА ВЕРОДОСТОЈНОСТА НА „ВЕРБАЛНИОТ“ ДЕТАЉ

Непосредноста на впечатокот е ДНК на „вербалниот“ детаљ, во автентичниот поредок на нарацијата на „Пиреј“. Нејзината теоретска и теориска генеза се наоѓа во знаменитата категорија на веројатноста, на авторитативниот антички филозоф Аристотел.

Феноменот веројатност, доволно опсежно и опстојно, е експлоатиран во науката. „Веројатен е оној исказ што е организиран, така што да биде вистинит доколку би се случувал на ниво на стварноста“ (Муџик, 1990:72). Ова добро го знае секој литературен истражувач.

За Аристотел, „... веројатно е она што е можно, зашто можеме да не веруваме дека е можно она што не станало, а она што се случило, очигледно дека е можно, зашто не би се ни случило да не било можно“ (Аристотел, 1979:1451a-1451b). Според тоа, веројатноста е иманентна на „вербалниот“ детаљ, од проста причина што без неа заверката по однос на стварноста не би била легитимна. Во таа смисла, овој уникатен ентитет располага со уште еден куриозитетен белег: тој, освен што е веројатен, уште е и веродостоен. Во логиката на наративниот дискурс постои тенка граница меѓу веројатноста и веродостојноста. Имено, ако веројатноста е повеќе прашање на внатрешните мотивации и својство на наративната организација, веродостојноста претставува повеќе печат на реалноста во текстот на фикцијата. Ова би требало да значи дека, ако еден книжевен елемент е „способен“ да „донесе“ повисок

степен на стварност во текстот, тогаш рецепцијата во однос на него е таква што безрезервно ја осигурува довербата на читателот. Таквата квалификација неминовно ќе влијае и во однос на целиот раскажувачки „организам“.

„Вербалниот“ детаљ во романот „Пиреј“ на Петре М. Андреевски, располага со силни адути на гаранција: стенограми (цитиран говор), менталограми (цитирани мисли), историски извори (дневникот на учителот Милорад Марковиќ). Кога се цитира кодот на историјата, кога се цитира кодот на емпиријата, кога се прекажува говор за чија автентичност нема сомнеж, тогаш станува збор за веродостојност, зашто она што во текстот е кажано е резултат на нешто што навистина се случило, односно можело да се случи.

Точно е дека оптиката на јас-нараторот носи повисока доза на субјективност во неговиот говор. Но, привилегијата на сезначкиот раскажувач да навлегува во мислите и чувствата на ликовите, тој ја компензира со феноменот на читателста. Таа е таа која го обезбедува „директното подражавање“, како легитимен услов за „влезот“ на стварноста во фикцијата. И тоа не како било, туку по пат на апстракција, на идеалност и на идеја за предметот на кој зборот се однесува.

„Вербалниот“ детаљ во „Пиреј“ го носи со себе, насушно, потребниот впечаток на стварност. И повеќе од тоа: непосредност во перцепцијата на настаните од времето на Првата војна, на македонски терен, и меѓу Македонци. Колку и да се работи за симулација и за легитимна творечка измислица, секој еден е длабоко убеден дека било токму така. Како што Дуко Вендија му раскажа на Родена Мегленоски.

И вокабуларот на неповторливиот Петре М. Андреевски, веројатно, е веродостоен во однос на говорот на македонските селани од втората деценија на XX-тиот век. Не се живи тие што зборувале така. Но, тој така пишуваше. Едноставно, но не тривијално, лесно, а со заситено, густо, скриено значење, емотивно, но не и патетично. Беспрекорно и мајсторски...

Литература:

- Андреевски, Петре, М. 1990. *Пиреј*, Скопје, Македонска книга;
Андоновски, Венко. 1997. *Структурата на македонскиот реалистичен роман*, Скопје, Детска радост;
Аристотел. 1979. *За поетиката*, Скопје, Македонска книга, Култура, Наша книга, Комунист, Мисла;
Barthes, Roland. 1984. *L'effet de reel*, Paris, Aux Editions du Seul;
Вангелов, Атанас. 1980. *Првата војна и македонското прашање*, Скопје, Мисла;
Микуновиќ, Љубо. 1990. *Современ лексикон на странски зборови и изрази*, Скопје, Наша книга;
Мицковиќ, Слободан. 1990. *Кон творештвото на Петре М. Андреевски*, Скопје, Наша книга;
Муџиќ, Ферид. 1988. *Мотивација и медитација*, Скопје, Наша книга;
Рајфатер, М. 1996. *Изјаснета фикционалност*, Скопје, *Lettre internationale*, 2.
Сталев, Георги. 1970. *Македонскиот верс*, Скопје, Македонска книга.

THE “VERBAL” DETAIL IN “PIREJ” (on the female authentic speech)

Lusi Karanikolova

Summary

The article “The “Verbal” detail in Pirej” treats the problematics of the detail in Petre M. Andreevski’s novel “Pirej”. The attention is primarily directed towards the literary tools that are applied in the construction of the female character Velika.

The narration, which is linear and of parallel type, allows the usage of the category “verbal” detail. As a part of a larger unit, description or portrait (description of a character) the detail occurs through a synegdotic operation which results in creation of the so called “verbal” detail. It may also be defined as an entity of ideal nature which leaves a unique mark on the authentic female characteristics in the discourse of I- the storyteller.

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

Ана Кечан

Универзитет ФОН - Скопје

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

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

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

а. Архетипови

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Архетипот на Сенката

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

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

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

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

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

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

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

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

в. Јунг за архетиповите и уметноста

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

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

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

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

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

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

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

Понатаму, значајни се и следниве елементи:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Со смртта на таткото, слабеат забраните и Равул вели:

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

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

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

А Равул одговара:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Равул забележува:

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

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

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

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

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

За понатаму да рече:

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

Оној којшто потпишува пакт со ѓаволот се прашува:

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

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

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

Во однос на темнината на несвесното, Фон Франц вели:

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

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

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

И понатаму:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Па дури, во миг на сомнеж, ќе рече:

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

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

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

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

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

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

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

Велзевут за Тимурташ вели:

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

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

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

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

Како што вели Александра Димитрова,

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

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

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

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

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

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

Литература:

Александра Димитрова:

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

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

Јунг, Карл Густав:

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

Михајловски, Драги:

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

Jung, Karl Gustav:

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

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

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

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

Stevens, Anthony:

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

Sugg, Richard P.:

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

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

Ana Kechan

Summary

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

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ – РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ
LITERARY CONNECTIONS

КОНСТРУКЦИЈАТА НА ИДЕНТИТЕТОТ ВО ХРВАТСКАТА И ВО МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ

(врз примери од романите на М. Јерговиќ и П. Авировиќ)

д-р Златко Крамариќ

Клучни зборови: Јерговиќ, Авировиќ, идентитет, национализам, космополитизам

Keywords: Jergović, Avirović, identity, nationalism, cosmopolitanism

„Југословенскиот имагинариум беше свеста,
а националната потсвест – Југославија на Тито.
Горе беше Маркс – долу Фројд“.
(Дубравка Ораиќ-Толиќ)

Во последно време сè почесто, и во книжевните текстови, и во сериозните историографски, етнографски, антрополошки студии, како и во неодамнешните публицистички текстови, се поставува прашањето дали расплетот на југословенската криза од крајот на осумдесеттите години на минатиот век можеше да биде поинаков од каков што беше (1). Поточно, таа трескава политика на идентитетот, која, без сомнеж, ги обележа 80-тите години на минатиот век во Југославија, не можеше ли да појде од некои други премиси, а не од оние од кои појде: „следејќи ја динамиката (односот, забел. на З. К.) на јас – не-јас, во која јас треба да го огради сопствениот простор и од него да го отстрани не-јас, политиката на идентитетот самата себеси се увери дека учествува во праведна реконструкција токму на оние идентитети што ги проскрибираше бившиот (комунистичкиот, тоталитарниот – забел. на З. К.) режим – регионалниот интернационализам, мултикултурализмот што парадоксално го хранеше енергијата на транскултуралноста и нискултуралноста – сите, во голема мера, манифестации и сегменти на еминентно постмодерните впишувања на идентитетот во текстурата на замислените наднационални, социјалистички и федеративни и, за време на нејзиното настанување (1945), историски компромисни заедници, со декрет и преку ноќ, во име на заедничката иднина. Таа потрага се одвиваше во крв. (...) Роџер Коен (Roger Cohen) беше уверен дека тоа е така, затоа што хрватските, босанските, српските... етнонационалните и културолошките истории, во голема мера, биле закопани длабоко во титовистичките херметички затворени јами на историјата“ (N. Petković, 2010: 25).

Мора да се признае дека оваа констатација, на прв поглед, не е без теориски шарм. Но, едно нешто е да се биде „теориски шармантен“/површен, а сосема друго нешто претставува коректниот и длабинскиот опис на реалната состојба во општеството на крајот на 80-тите години од минатиот век на просторите на бившата држава. Пред сè, авторот на оваа „шармантна опсервација“ би требало да ни понуди некои конкретни докази што би ја потврдиле

неговата констатација дека тие манифестации на „постмодерните впишувања на идентитети во текстурата на замислената надзаедница“ се надмоќни во однос на впишувањето на овие идентитети, кои не се склони кон тоа да видат никаква голема „предност“ на впишувањето во некоја надзаедница, па макар таа да е и само „замислена“ како дел од проектот на „заедничка иднина“ (2). Но, можно е да се постави и едно друго прашање: дали, можеби, токму оваа агресивна политичка волја за наднационална изградба доведе до идентитетско повлекување, кое во одреден историски момент успешно/среќно ќе ја искористи партијата на десниот политички спектар (треба да се биде искрен и да се каже дека ни тоа, на просторите на поранешната држава, не беше правило, бидејќи таа недефинирана политичка ситуација вешто ја користеа и партиите на левицата). Тоа би значело дека политичките идентитети, всушност, се политички стратегии со кои крајно рационално се диспонираат актери, кои е можно да се идентификуваат (3), и притоа вешто се користат за сопствените/партикуларните интереси. Затоа се сложувам со оние што сметаат дека космополитизмот има убава, возвишена аура, но дека тој, сепак, на крајот претставува илузија и, како и сите илузии, може да биде подеднакво непријатен, како и национализмот (4).

Во овој текст поаѓам од претпоставката дека и едната и другата „потрага по идентитет“ се наднационалистички и националистички легитимни потраги, и дека се погрешни сите оние теоретски пристапи што мислат дека, помеѓу тие две потраги за идентитет, постојат вредносни/цивилизациски разлики во корист на едната или на другата. Конечно, и мојот сопствен политичко-теориски живот е обележан со движење помеѓу имаголошкиот простор на југословенската идеја, која е отелотворена во текстовите и во идеите на Ј. Ј. Штросмаер и М. Крлежа; но, исто така, немав ништо против своите теориски проекции, во одреден историски момент (5), да се обидам да ги реализирам и во оној имаголошки простор, кој е детерминиран со кроатоцентрична идеја. Станува збор за идеја што е битна одредница на книжевните текстови на А. Г. Матош, а која пред тоа е конструирана во политичките текстови на А. Старчевиќ (6).

Понатаму, би било пожелно авторот малку подетално да ни ги објасни причините за тоталниот неуспех на тој „постмодерен“ проект, односно како можело да се случи, единствено во таа југословенска верзија на мултикултурализам, демократијата да не станала единствена пожелна игра во општеството/државата. Бидејќи, ако демократијата и мултикултурализмот се нераскинливо поврзани, како тогаш таа нивна нужна поврзаност и нивна меѓусебна условеност: едното го претпоставува другото и обратно, толку драматично изостанала во толку фалениот југословенски случај. Очигледно дека нешто не било во ред со тој мултикултурализам, кој, наводно, се хранел со енергијата на транскултуралноста и нискултуралноста (исто така, воопшто не би било лошо авторот да ни понуди и некои конкретни примери на тие „позитивни“ активности бидејќи вака можеме само да погодуваме на кои активности точно мисли кога позитивно се изјаснува за мултикултурализмот на југословенски начин), односно дека на актерите на општествениот натпревар и не им било премногу дојдено до практикување на демократски решенија во сите тогашни (не)пригоди. Изгледа дека владејачките југословенски имагинации за другите луѓе/нации ја следеле логиката – „другиот“ секогаш или најчесто е „непријател“! Во книгата *Elita je gora od rulje* (*Елитата е полоша од масата*),

Мирко Ковач без ни малку чувство портретира цела една галерија „независни интелектуалци“: писатели, уредници, сликари, глумци, филозофи, теоретичари, кои говорот на омраза кон другиот (пред сè, кон Хрватите, Албанците, муслиманите...) го вовеле во јавната комуникација, во академските расправи, во политичките и во публицистичките текстови и на тој начин свесно учествувале во „убивање и разорување со зборови“. Не треба да се заборава дека при крајот на 80-тите години и филмскиот режисер Емир/Немања Кустурица и рок-музичарот Горан Бреговиќ, беа едни од најгласните заговорници на унитаристичката политика, која беше во целосна согласност со политиката на Слободан Милошевиќ. И тоа нивно кокетирање со секојдневната политичка практика воопшто не беше така наивно како што, можеби, на прв поглед изгледаше. Потсетуваме дека, и едниот и другиот, со целосна помош на медиумите, беа популарни и прифатени, повеќе или помалку во сите југословенски средини, па тој панјугословенски легитимитет го користеа за промоција на преовладувачкиот концепт на југословенство, концепт во кој имаше обиди да се турне сè и сешто: и наративот за „братство и единство“ на југословенските народи, и до невкус разубавената приказна за народноослободителната борба, и наративите за српските жртви за време на XX век, и идеолошки многу добро осмислените обиди за рехабилитација само на одредени жртви на титовизмот бидејќи, според нивното мислење, не се сите трауми и жртви од тој период еднакви, па така можно и пожелно е „ново“ читање на 1948 или 1968 година, но да се тематизираат настаните од 1971 или од некоја друга година од нов аспект не било ниту пожелно, ниту дозволено, односно за тие „еретички“ настани и актери (на пр. за А. Хебранг или М. Шаторовиќ) и понатаму морало да се повторуваат исклучиво партиските флоскули.

Но, треба да се биде искрен и да се рече дека „белградската чаршија“ во тој вид политички активности не беше осамена! Имено, „независните интелектуалци“ дејствуваа (за волја на вистината, нивното дејствување не беше толку јавно и гласно како во Белград, бидејќи партиските цензори беа многу побудни, односно во тие средини не постоеше „премолчен договор“ меѓу партиските елити и „независните“ интелектуалци) и во другите политички и културни средишта на бившата држава! И, за да биде ситуацијата уште покомична, тие самите за себе сериозно мислеа дека ја претставуваат вистинската демократска (sic!) алтернатива на тогашниот режим!?

Така, во романот *Џахиз и истребувачите на кучиња*, П. Авировиќ опишува и некои други „несогласувања“, кои многу пластично ги отсликуваат нашите менталитети, карактери, односно сведочат за цела низа стереотипи, кои, во голема мера, ги одредуваа нашите животи, меѓусебните односи, а кои ние, поради ова или она, систематски избегнувавме да ги проблематизираме:

„Инспекторот (или што веќе е) продолжи да гледа во книгата: – Знаеш, јас не сум голем стручњак за ова. Сигурен си дека ова не е исламски фундаментализам? – Не, ова е Халил Џибран. Значи, не е фундаментализам? Халил Џибран е христијанин“ (стр. 139), или: „Јас упаднав во тој хаос по пат на конкурс: всушност, конкурсот беше формалност, како и сите конкурси во земјата. Уште кога бев втора година и кога Сараево беше најпријатен град за живеење во Југославија, професорот Ризво ме такса за свој асистент. Јас немав ништо против. Конкурсот беше наместен, за мене. Морам да признаам дека немам никаква грижа на совест, но бев загрижен за кариерата на мојот драг

професор Ризво. Подоцна, од професорот по персиски јазик Капетановиќ, дознав дека на некои 'човечиња' од сараевската чаршија не им било по кеф што конкурсот е наместен. Всушност, немаат ништо против тоа што победникот се знае однапред; имаат против тоа што тоа не е нивниот кандидат, некој тип од чаршијата, со многу послаб просек од мојот" (стр. 156).

Нашиот автор (само)задоволно констатира одредени „предности“ на мултикултурализмот на југословенски начин, но и кај него, како и кај многу други теоретичари на општеството/културата, забележлив е недостаток на теориски ерос, кој, можеби, би открил дека во таа идеална конструкција постојат и некои, помалку пријатни детали, кои покажуваат и на онаа, помалку успешна страна на таа „постмодерна конструкција“. Имаме чувство дека кај нив постои одреден страв од какви било длабински анализи, со кои би се покажало дека и самата почетна премиса на југословенската идеја, во најмала рака, била сомнителна! Вака ми се чини дека сите одговори на тие помалку zgodни детали, кои не се вклопуваат во неговото идилично гледање на југословенската стварност (дека судовите за непознатите книги ги носат оние што, главно, не ги читаат тие книги или дека во принцип сме против „наместените натпревари“, но кога тие натпревари се наместени за нас/нашите истомисленици, тогаш против тие погрешни практики немаме апсолутно ништо против или дека селективниот пристап кон стварноста, кон настаните, кон луѓето, е еден од темелните елементи на југословенската идеологија, нејзино општо место...), едноставно се претпоставуваат; односно, во „енергијата на национализмот“ ќе се пронајдат и оние одговори/решенија што недостасуваат во таа, за нијанса преедноставена констатација дека „нивниот (...) илјадагодишен сон, етнојазичен и странски, (...) конечно се остварил. Значи, нивниот континуиран копнеж, стар со векови, се отелотворил во облик на независна држава-нација. (...) Ако и може да се говори за копнеж, кој романтичната носталгија на службеното минато, во процес на инвенција на традицијата (Hobsbawm), одлучила да го канонизира, сепак, тој копнеж бил нешто поинакво од неоромантичниот и од тврдиот националистички ексклузивизам (истовремено и во значајна мера од реактивнонационалистичкиот сентимент) на чија енергија се градела преткомунистичка Хрватска. А, хрватските благородници од почетокот на десеттиот век, па скоро сè до формирањето на првите европски држави-нации, не е пресмело да се претпостави, биле подобро поврзани со колегите благородници од Франција, Италија, Унгарија... отколку со хрватското селанство, со презрената беда со која го делеле 'националното битие', кое во деведесеттите е замислено како цврсто ткаење на 'битието на нацијата'" (N. Petković, 2010: 30–31).

Ако го ставиме настрана ова непотребно рециклирање, тезите на Крлежа за „хрватството“ на хрватските благородници и на нивниот однос кон „хрватскиот селанец“, и денес, без каква и да е, само не некаква – граѓанска или политичка – смелост, можеме да речеме дека на хрватскиот богаташ му е многу поблизок богаташот од Србија или од која било друга транзициска земја отколку хрватскиот работник/селанец.

Но, нашиот автор не испушта од вид еден мал детаљ. Имено, кога се во прашање националните идентитети, тогаш треба да се знае дека тука веќе не станува збор за идентитетските референции на поединците што се одредуваат со нивниот општествен статус (патрициј vs. селанец, граѓанин vs. пастир, нотар vs. занаетчија...), туку, пред сè, за тоа дека во меѓувреме,

либералните интелектуалци/патриоти конструирале нови приказни/истории за нациите – создале симболи, херои, настани. А историските романи, јавните споменици, светските изложби, музеи, медиуми и образование (тоа се, всушност, начините на кои се манифестира секуларизираното и индустриското општество, па појавата на национализмот би можеле да ја интерпретираме како функционална нужност од таков тип општество) (7), кои на нацијата/национализмот му осигурале не само енормно ширење туку го верификувале како легитимен факт без кој веќе не е можно да се промислува модерниот свет.

Следствено, и националните истории битно се разликуваат од монархистичките: „Нацијата никогаш не ја освојува територијата на своите соседи. Низ текот на вековите таа само дава отпор на покорувањето и на инвазијата, жестоко бранејќи ја, со повеќе или со помалку среќа, земјата што ѝ ја оставиле предците. Нејзините херои потекнуваат од сите слоеви на општеството, вклучувајќи ги и најскромните: селаните (поретко и селанките) жестоко се креваат против непријателот и тиранинот. Суштинското единство и вековното траење на националното битие се два основни принципа на националните истории, кои ја прикриваат разноликоста на регионалните истории и конфликтите меѓу деловите на нацијата (не, не е реално да се очекува дека тоа прикривање на разноликоста ќе трае вечно; и, како што стојат работите, токму времето што сега го живееме претставува еден од битните придвижувачи на иднината на хрватската нација, односно новото време од нас бара одново да ја рedefинираме/реконструираме идејата за хрватската нација бидејќи парадигмата/идејата на која се темели дефиницијата/конструкцијата на 'хрватската нација' во XIX век повеќе не функционира на задоволувачки начин, променет е и контекстот и нашиот однос кон тој феномен; со слични проблеми се соочуваат и други нации, нема сомнеж дека денешна Европа се соочува со процесите на рефеудализација, и треба да очекуваме дека наскоро сè повеќе ќе се соочува со барања за оживување и за легитимирање на регионалните идентитети – забел. на З. К.). Обратно, секој момент на стратешко единство (а, токму едно такво стратешко единство се манифестираше за време на последната војна на овие простори, и тоа подеднакво меѓу сите завојувани нации – забел. на З. К.), дури и многу краткотраен, е високо вреднуван“ (А. М. Thiesse, 2009: 337–338).

Не сакам да кажам дека тие крајби на национализмот (и на сè друго што оди со таа крајба – ирационализмот, емотивниот колективизам, популарната епика со својот симболички/митски свет, лошата автентичност, односно целосниот недостиг на рационална политичка програма, недоволно артикулираните национални стратегии, недостиг на визија за иднината од секој вид, која се компензира со постојана борба за подобра историја...) во 80-тите, а посебно во почетокот на 90-тите ги немаше, но имаме впечаток дека, ако само во тие елементи гледаме причини за распадот на бившата заедница, тогаш многу грешиме. Имено, сите оние автори (Б. Буден, Д. Јовиќ, Н. Петковиќ, П. Матеевиќ...), кои се склони исклучиво во овие (негативни) елементи да пронаоѓаат причини за распадот на бившата држава, свесно игнорираат цела низа други еднакво важни, ако не и поважни елементи, кои, исто така, подеднакво активно учествувале во дезинтеграцијата на бившата држава. Секое свесно премолчување и на некои други елементи (овде, пред сè, мислиме дека сите интерпретации на југословенското општество што не ја

земаат предвид улогата на Југословенската армија во општествено-политичкиот живот на бившата држава се неточни, бидејќи сите оние анализи што ја премолчуваат целосната милитаризација на југословенското општество се недоволни; треба да се признае дека социјалистичка Југославија беше, меѓу другото, и милитаристичка држава, а во милитаристичките држави воопшто не се респектираат вредностите на граѓанското општество. Југославија беше „силна држава“ со „слабо општество“, во кое не функционираа „алтернативни сцени“, а и она што евентуално би можело да се подведе под поимот „алтернатива“ вешто избегнуваше на дневен ред да постави важни политички прашања. Таа сцена систематски се занимаваше со периферни, помалку важни прашања, кои не ги доведуваа во прашање постојните политички односи. А и она што беше понудено како „алтернатива“ на владејачкиот состав на вредности, беше строго контролирано. Веќе во шеесеттите години на минатиот век е постигнат премолчен договор меѓу „владеејачите“ и „алтернативците“: „владеејачите“ им препорачаа на „алтернативците“ – правете што сакате во границите што ќе ви ги пропишеме, но вашето дејствување не смее да го доведе во прашање легитимитетот на нашиот режим, односно не смеете своеволно да ги надминете/проширите границите на „слободата“ што великодушно ви ја подаривме. Таа квазиалтернатива функционираше надвор од владејачкиот систем (8) и мирно дозволуваше систематско игнорирање и на другите права за кои нема збор ни во оној толку фален хрватски Устав од 1974 година. Во целата таа приказна најинтересно е што тој ужаснувачки факт воопшто не ги возбуждувал најрадикалните критичари на тој Устав, бидејќи на тие критичари од унитаристичка провениенција, им пречеле некои други, пред сè, политички решенија во тој текст, а не фактот што темелниот законски акт на државата сурово молчи за човековите, граѓанските и другите права. Притоа, божем случајно, се заборава дека „граѓанското општество може да постои во една земја само ако го создадат конститутивните акти на таа земја. Главниот таков акт е донесувањето на уставот...“) (9) создава лажен привид дека бившата држава била царство на индивидуализам, автентичност, рационалност, демократичност, и тогаш (единствено не се знае од каде, освен ако не се третираат како елементарна непогода!) дојдоа некои „зловни националисти“, кои успеаја таа „идилична слика“ за неколку години толку да ја расипат, бидејќи на тие „пост-модерни“ вредности им претпоставија некои други, предмодерни/предполитички вредности. Навистина, би било добро кога овие автори би ни објасниле како тоа национализмот имал толку успех на овие простори, а според мислењето, главно на странските автори, неговата сила по смртта на Тито и не била нешто особено (10). За тоа сведочат и некои наративни параграфи во романот на П. Авировиќ, во кои овој автор рециклира еден од најпознатите југословенски стереотипи за целосната неважност на националниот идентитет, за секоја „потреба по идентитет“ да се релативизира: неговиот јунак еднакво добро се чувствува и како Хрват, вистина тоа чувство произлегува од погрешниот начин на заклучување, и родум како Србин, и како Македонец во срцето, и како Југословен по секавање, а во одредени животни ситуации, за тој јунак не претставува никаков проблем да се изјасни и како Французин. Интересно е што овој релативизирачки став за (не)важноста на националниот идентитет во бившата држава е лајтмотив и во студијата на С. Јансен, *Анти-национализам. Етнографија на отпорот во Белград и во Загреб* и во некои

теориски текстови на Ангелина Бановиќ-Марковска (11), која во македонската академска јавност храбро го декларира своето право на хибриден идентитет.

Нам, пак, ни се чини дека во овој случај доброволното прифаќање на поголем број национални идентитети, како и летаргичното движење низ различни јазици и култури, во крајна линија, не е ништо друго, освен трауматично сведоштво за една шизоидна состојба, во која „без сопствена вина“ сме доведени сите ние (па и целото општество) во одредено историско време. Но, ни таа позиција на „несреќна свест“ – сè ни е јасно, но свесно се откажуваме од каква било активна партиципација во евентуална промена на задоволувачката состојба – не нè амнестира и од секаква политичка и граѓанска одговорност за (лошата) ситуација(та) во општеството – одлуката, во одредени настани да не учествуваме активно, туку со пристојна оддалеченост пасивно да ги набљудуваме (и, секако, да ги коментираме), не значи дека а priori сме и невини! Сметаме дека интерпретацијата на она што се случувало во тие 80-тите години во Југославија ќе беше многу покоректна ако политичките промени, кои тогаш се одигруваа, се согледуваа во контекст на вклучувањето/исклучувањето на новите групи/субјекти и на редефинирањето на правилата на политичка легитимација. Една од тие нови/стари групи, секако беа и „националистите“ од сите југословенски бои, кои во тој политички натпревар очигледно покажаа не само најголема инвентивност и умешност туку и желба (тука „желбата“ ја дефинираме како вишок барања во однос на темелната потреба) да станат важен и незаобиколен фактор на идните односи во државата, која неславно, пред сите нас, се распаѓа – а тој распад се одвива „сега и тука!“. „Со вклучувањето на невидливиот дел (а нема сомнеж дека за голем дел од јавноста 'националистите' дотогаш беа 'невидливи', односно претставуваа потсвест на југословенскиот имагинариум, кој дури по смртта на Јосип Броз ќе тргне во отворена, опозициска борба за редистрибуција на националната моќ и за позиционирање во постојните структури на власта – забел. на З. К.) се рушат правилата на игра и се прекинува природниот поредок на доминацијата. Новиот поредок се кристализира и се преобразува во општествена видливост“ (С. Douzinas, 2009: 150). И, како што обично се случува, таа „силна“ желба не е едноставно да се контролира, таа по правило бега од контрола и, потоа, *post festum*, се соочуваме со некои помалку среќни решенија на општествените кризи. А ние не мислиме дека молчењето (хрватското или македонското) беше најадекватниот одговор на сите предизвици што ги носеа демократските промени. Тоа молчење беше и повеќе од иритирачко, и не треба да нè чуди што на некои и „вревата и бесот“ можеле да им се (при)сторат поприфатлива компензација на непостојниот „артикулиран говор“ во ситуацијата кога, едноставно, не било пристојно да се молчи!

За разлика од нас, Б. Буден сосема сериозно мисли дека токму тоа молчење (треба да се каже дека тоа не беше практика само на хрватските комунисти, бидејќи кон слична политичка стратегија во одредени политички моменти се насочуваа и македонските и босанските комунисти) имало „свој неоспорен дигнитет“ (1998: 164) (12). Останува крајно нејасно како некој, кој сака да биде доживеан како умен теоретичар, може сериозно да мисли дека со молчењето/со актот на недејствување (вистина, во некои подоцнежни текстови на овој автор ќе му се (при)стори дека „широките народни маси“, во годините на премин, ја прифатиле политиката на молчење, па така доброволно ја прифатиле пасивната позиција и се помириле со фактот дека некои „други“

(„независни интелектуалци“) ќе учествуваат во барањето адекватни политички одговори на судбоносните прашања за општеството и за нацијата) ќе се решат евидентните општествено-политички проблеми, кои на крајот на 80-тите години ја потресувале бившата држава – со молчење не се решаваат проблемите на транзиција од социјалистичко во демократско општество! Затоа сме посклони да ги прифатиме оние толкувања што силната обнова на националниот идентитет ја доведуваат во спрега, пред сè, со фактот што луѓето повеќе не се чувствувале како дел од државата, која на крајот на 80-тите, во Источна Европа, како идеја, успеала да се дискредитира, па луѓето почнале одново да ѝ се обраќаат на нацијата, која, наместо државата, ќе стане „референтна точка за идентификација и лојалност“ (C. Offe).

Исто така, иако излишно, би требало да се одговори зошто националната идентификација била толку силна, иако „национализмот нема некои длабоки корени во човековата психа“ (E. Gellner, 1983: 34). Политичките конфликти во бившата земја, многу пред падот на Берлинскиот ѕид, биле сведени на барања на етничките групи. А, кога ќе се случи нешто такво, тогаш моќта нужно се структурира, така што ќе оневозможи каква и да било идеја на демократски развој, со оглед на тоа што го стеснува политичкото поле, го ограничува бројот и видот на политичките актери и ги блокира решенијата. И идејата државата да се интерпретира како „дом“ на националните/одбраните групи/членови, партиите на злобните националисти ја презедоа од југокомунистите, на кои не им беше грижа за демократијата бидејќи таквиот национален/партиски идентитет е неспојлив со секоја идеја за демократија. Имено, демократијата бара политичката партиципација да биде отворена за сите граѓани, без никаква дискриминација, и на сите граѓани да им биде осигурана политичката слобода и еднаквото граѓанство, додека во политиката на националниот/партискиот идентитет, индивидуите не се признаени како политички субјекти, туку само како членови на етничкиот/партискиот колектив. Конечно, никако не би требало да се потценат чувствата на повреденост, навреденост и на неприфатеност, кои се присутни кај поединци, групи или дури и кај поголеми делови на етнички групи, во одреден историско-политички контекст, кој тие го доживуваат како нешто што им е непознато, непријателско, несакано... А тоа, во хрватскиот случај, значи дека мора да се соочиме со сите оние изневерени очекувања по обединувањето од 1918 година, кои генерирале дополнителни фрустрации: обединувањето во југословенската заедница на Хрватите не им донело речиси ништо од она што се очекувало од толку посакуваното обединување, многумина јавно го демонстрирале своето незадоволство и не го криеле разочарувањето од новиот политички брак; сето тоа, во голема мера, придонело многу припадници на хрватскиот народ да видат решение за сите свои национални проблеми во нацистичка Германија, што резултирало со трагичната и трауматична епизода на кокетирање со фашистичката идеологија и практика за време на Втората светска војна. Сите тие несреќи што се случувале во еден релативно краток временски период, само во една генерација, генерирале мрачно и интроспективно расположение; тие негативни чувства особено ќе се засилат по Втората светска војна и ќе остават трајни фрустрации кај многу припадници на хрватскиот народ. И не би било добро да се игнорираат последиците од сите тие нацистички повреди. Една од тие повреди, секако, е и феноменот на *ressentiment*, кој „по сета таа истрошеност и самопрезир, тука е и потенцијал за исклучителна насилност и гнев, чија суровост

секогаш одново ја имобилизираа политичките движења“ (М. А. Bernstein, 1992: 26).

И токму таа траума на „повреденост“, М. Јерговиќ во овој роман *Татко* и во некои други свои книжевни и некнижевни текстови, систематски ја игнорира (секако, интересно е што некои странски автори се свесни за влијанието на овие трауми од неодамнешното минато врз денешните (не)пригоди, па во своите текстови се обидуваат што е можно пообјективно да ги тематизираат) (10), па така ќе покаже неверојатно повеќе разбирање за судбината/наративот на една тетка, која случајно е омажена за Србин, отколку за судбините, еднакво тешки, на некои други свои роднини, кои, за разлика од онаа „добра“ тетка, својата „среќа“, по Втората светска војна, морале да ја побараат во далечната Аргентина. Интересно е што авторот, кој инаку сака да остави впечаток на сопствена политичка конзистентност и коректност, не покажува никакво, па дури ни елементарно разбирање за судбините на овие роднини, кои својата „среќа“ морале да ја побараат надвор од сопствената татковина, и тоа само затоа што новиот режим не им бил по волја! И тогаш не мора воопшто да се чудиме што овој автор во своите текстови никако не успева да произведе катарзичен ефект, туку наместо тој ефект, систематски нè заморува со некои нови, еднакво патетични, есенцијалистички ламентации за етницитетот, кои по ништо не се разликуваат од оние („на монолошко-националните идентитети“) што толку многу сака да ги деконструира. Но, токму таа опсесивна омраза кон ендехазиската парадигма/идеал на национален идентитет му ја стеснува критичката свест, па неговите обиди да ја деконструира таа парадигма, за жал, не успеваат да ги надминат дури ни оние скромни „теориски“ достигнувања, кои ги создавале пониските партиски идеолози за потребите на разните комитети, а се темелеле на бинарниот схематизам: „наши“ vs. „нивни“, „добро“ vs. „зло“... И, како што обично се случува, тие рибари на човечки души, наместо во демотирање на етнонационалистичките концепции на општеството, учествувале, најверојатно несвесно, во неговото целосно генерирање.

Интересно е што повеќето есенцијалистички анализи лесно преминуваат преку фактот дека токму федералната држава беше таа, која за целото време на своето постоење им служеше на насилството и на притисоците. Мислиме дека не е потребно да потсетуваме на кој начин е скршена „хрватската, но и пролетта на некои други“ (од политичките судења и драконските казни на главните актери на тие случувања, неможност во јавноста да се слушне и онаа „друга/послаба страна“ на тие случувања, свесно се заборава дека, во тие „среќни“ времиња, медиумите беа строго контролирани и дека нивната темелна задача се состоеше во создавање позитивна атмосфера за сите сомнителни и непопуларни акции на владејачите...) или, зарем треба да се потсетува на кој брутален, репресивен начин, таа држава (13) се пресметуваше со студентската побуна на Косово во 1981 година, кога и целосно бенигните пароли, како што е: Косово – република, ги третираше, ги помалку ни повеќе туку како контрареволуционерен чин! И, наместо владејачката партиска елита да се обиде со политичка аргументација да им се спротивстави на тие навидум еретични политички барања, на таа елита ѝ беше многу поедноставно, протагонистите на таа недозволена / неконтролирана „потрага по идентитет“, да ги осуди на долги затворски казни и, следователно на тоа, да ги стигматизира засекогаш. Треба да се каже дека

тие драконски казни на косовската младост/студенти ги згрозија и самите поттикнувачи (на пр., еден Добрица Косиќ) на тие „одлични“ акции на федералната држава, која на другиот/не-јас не му дозволува слободна артикулација на политички ставови што не се по волја на партиската елита.

Во некои други случаи обидите политички да се артикулираат и некои поинакви мислења од дозволените биле строго контролирани. Мораме да бидеме искрени и да речеме дека на просторот на бивша Југославија постоеја и тие, Македонци, Црногорци, Босанци (само потсетувам дека во 1992 година, во Сараево, Босанците/муслиманите протестираа носејќи ги старите југословенски знамиња, а во исто време, милитантните Срби ги сместуваа топовите на ридовите околу Сараево, што само дополнително ја потврдува тезата дека национализмот и не ѝ е иманентен на човековата психа, и дека на самите почетоци на кризата, тие „широки народни маси“ повеќе се однесуваа опортунистички, а помалку националистички), кои се согласуваа нивните артикулации на националниот идентитет да не бидат (пре)гласни бидејќи не сакаа да ги иритираат другите или, наивно, мислеа дека рамката на бившата држава гарантира сигурност и ги решава сите нивни проблеми. (За тоа веќе пишувавме во некои наши поранешни текстови, а и колешката Весна Мојсова, некои мои еретични тези ги артикулираше во текстот „За смртта на југословенскиот мит“, прочитан на III Његошеви денови, 2010 година, кои беа одржани во Никшиќ).

Во таа смисла, целосно се во право оние што сметаат дека етноцентризмът во општествениот говор не настапи како добро развиена и експлицитна идеологија, туку дека повеќе беше имплицитен отколку експлицитен концепт склон кон значајни осцилации. Но, и покрај таа особина, тој имаше неоспорно влијание врз конструкцијата и реконструкцијата на националниот идентитет на бившата држава. Исто така, имаме впечаток дека лесно се преминува преку фактот за концептуалната блискост меѓу комунизмот и национализмот: „двете идеологии на емпириски непостојните групи им ја доделуваат титулата носечки субјекти на заедницата“ (N. Dimitrijević, 2000: 140).

Понатаму, позната е и онаа несоодветна реакција на федералната држава кон новинарите во Словенија, кои се осмелија да ги доведат во прашање политиката и вистинскиот карактер на Југословенската армија. Првите еретички текстови против таа последна југословенска „светост“ се појавија во 80-тите години, во словенечката *Младина* (вистина, такви текстови можеа да се појават дури по смртта на Јосип Броз), во кои е демаскирана лицемерната практика на југословенската политика: од една страна, службената политика се залагаше за мирољубиво решавање на светските конфликти, против поделбата на светот на сфери на интерес, за политика на неврзаност, а од друга страна, пак, едновременно, бившата држава беше еден од најголемите дилери на оружје во светот (14), сигурно прибежиште на многу познати светски терористи (јавна тајна е дека на територијата на бившата држава постоеја и воени полигони за обука на тие терористи). И не само тоа, туку дека таа држава и самата организираше многу терористички акции надвор од своите граници во кои, на најбрутален начин, ги ликвидираше своите „непријатели“! Треба да се каже дека за сето време на постоењето на Југославија, либерално-демократскиот свет покажуваше неверојатна толеранција и разбирање за тие терористички активности на југословенските тајни служби...

Дури по политичкото судење на „четворицата“/групата на Јанез во Сло-

венија, национализмот во таа република ќе стане масовно движење, чиј карактер секогаш беше исклучиво одбранбен. Исто така, треба да се каже дека дури воените акции на т.н. Југословенска армија во Хрватска, доведоа до зајакнување на хрватскиот национализам: „избивањето на војната го докрајчи колебањето меѓу агресивниот и дефанзивниот национализам во Хрватска. Нападот на Југословенската народна армија, која брзо се претвори во српска армија на хрватската територија, гранатирањето на хрватските градови, уништувањето на културното наследство и идентитет, предизвикаа втор бран на национализам во Хрватска (...) секој граѓанин беше зафатен со национализмот“ (V. Pusić, 1995: 49).

Затоа, не е сосема јасно дали секоја манифестација на национализмот е нешто „лошо“ само по себе, односно зошто би била непристојна нечија загриженост за „опстанокот“ на нацијата на која, благодарение на некоја чудна конструкција/измислување на традиција, и самиот ѝ припаѓа (конечно, и на еден Б. Брехт не му е странско таквото „непристојно“ однесување бидејќи, ако на мојот дом/татковина му/и се заканува странска војска, тогаш „да се биде националист“ станува сосема одговорна и логична реакција на таа надоврешна закана) (15), ако со своето дејствување на ниеден начин не го доведува во прашање постоењето на оние што се различни. Така, Шафер смета дека нацијата/национализмот на модерниот човек му дава исто онолку бенефиции колку што своевремено тотемот/тотемизмот му давал на примитивниот човек – толку потребното чувство на припадност, на општествена важност, заштита и колективна надеж за иднината. Но, мораме да бидеме свесни дека е можно (и, за жал, најчесто тоа и се случуваше на овие простори) овие позитивни аспекти на етноцентризам да се трансформираат и патолошки. Понатаму, не треба да се изуми дека постојат и оние теоретичари што никогаш не се однесувале како националисти, но сепак мислат дека, во крајна линија, позитивниот етноцентризам може да даде идентитет во модерниот и во постмодерниот свет, додека патолошкиот етноцентризам нужно ќе премине во етничко чистење (Dunja Rihtmann-Auguštin).

И токму поради оваа склоност кон мутација на етноцентризмот во патолошки деривати, се создаваат теориски и политички рамки во кои секој етноцентризам мора негативно да се перципира. Така и Миленко Јерговиќ и Пајо Авировиќ имаат изразено негативен став кон секој етнонационализам. Таа почетна премиса ќе ги услови и нивните книжевно-политички ангажмани. И тие ангажмани беа, со мали отстапувања, ангажмани „против“ сите оние што Југославија ја доживуваа како обична колонијална приказна, која беше импрегнирана, за нијанса, со „(пре)слатка“ форма, под која се криеше „горчлива“ содржина.

Воопшто не чувствуваме некаква потреба, оние што не се сложуваат со таквиот поглед на Југославија, на кој било начин да ги стигматизираме! Во нашиот пристап, сè е дозволено! И оспорувањето/деконструирањето на националните митови може да биде сосема легитимна постапка. И носталгијата кон некои времиња, држави, идеологии не е нешто што би требало да нè шокира – станува збор за дозволени емоции. Но тогаш, треба да се биде доследен и да се признае дека, исто така, постојат и оние на кои им се посимпатични некои други носталгии, кои својот идентитет го проектираат во некои други времиња, кои се поблиску до некоја друга идеологија, кои искрено патат што пропаднале некои други империи/заедници, држави. И со најдобра волја, не

гледам некаква позначајна разлика меѓу оние што покажуваат носталгичност кон Југославија и оние што никако не се помируваат со фактот дека Австро-Унгарија одамна пропаднала и дека сите нејзини традиции (антисемитизам, нацизам...) не се баш сјајни. Приватно: и едните и другите, со своето „право на сеќавање“, во мене предизвикуваат бениген потсмев! Но, кога е во прашање теорискиот однос кон различните носталгии/права на сеќавање, тогаш тој однос, воопшто, не е во корелација со моите идеолошки симпатии: сите имаат еднакво право да ги бараат и да ги пронаоѓаат корените за кои мислат дека се дел од нивниот идентитет. И таа потрага по идентитет, воопшто, не е врзана за територија што нужно би имала мононационален префикс. Секако, таа може да се врзе за места „што повеќе физички не можат или не сакаат да се населуваат“ (L. Malkki) (16). Но, за разлика од мојот пристап, некои наши носталгичари (М. Јерговиќ...) демонстрираат исклучително разбирање исклучиво за сопствената носталгија. Во оние другите гледаат само зло, несреќа, цивилизациски дефект, кои, по секоја цена, мора да се елиминираат или да се забранат! Додека за сопствената носталгија се бараат и невозможни оправдувања, па така секоја „лоша практика“ во бившата држава (и примената на сталинистички методи во решавањето на партиските недоразбирања во партијата, и постоењето логори за политичките неистомисленици, и тоталитарниот начин на владеење...) ќе ја интерпретираат како резултат на историските нужности, кои, пред секоја осуда, би требало да се контекстуализираат, да се сместат во време и простор, но таквиот беневолен пристап кон „лошите практики“ е незамислив додека се интерпретираат оние другите, неприфатливи носталгии! И тогаш, може да ни биде сосема разбирливо што некои „југословенството“ го доживуваа како прифатлива алтернатива на различните внатрешни национализми, а никако не можеа да прифатат дека некои други, во тоа исто „југословенство“, виделе исклучиво инструмент за хегемонизација во рацете на Србите, најголемата југословенска нација. Нема сомнение дека изборот за тоа, од која „точка на гледање“ ќе го разгледуваме овој феномен, ги одредува и ориентацијата/содржините на нашите ангажмани: да се биде „за“ или „против“ зависи од „точката на гледање“ што свесно сме ја избрале. Во тој контекст, тогаш до крај ни се разбирливи наративните стратегии на Јерговиќ и Авировиќ: нивниот однос кон „југословенството“ е афирмативен, и тие во тој феномен ги гледаат исклучиво позитивните страни. Сето тоа што не се вклопува во таа нивна идилична слика на „југословенството“ (изгорени и опљачкани куќи, илјадници убиени и протерани) тие или го потиснуваат во потсвеста или вината ја трансферираат на оние „другите“/националистите.

Треба да се каже и тоа дека М. Јерговиќ, за разлика од некои други (хрватски) писатели, во своите текстови, воопшто не ги крие своите (радикални) идеолошки уверувања: „(...) ги истакнува вредностите според кои е воспитан и кои ги смета за делови од својот идентитет: мултиетничноста и левите идеи“ (D. Oraić-Tolić, 2005: 203). И на Пајо Авировиќ му се блиски овие уверувања, но неговата нарација е многу помирна, секоја радикална идеологизација му е непозната, тој своите и туѓите недоразбирања ги решава со ирониска дистанца, а не со идеолошки дискурс. Склон е и сопствените идеолошки уверувања да ги иронизира и не претендира да поседува монопол над „големите вистини“ на историјата.

(одломка од поголема целина)

Белешки:

1) Нема сомнеж дека ова прашање се поставува како реакција на сите оние трауми што не се разминаа со ниту една од страните во тие конфликти, кои на овие простори се случија, по и за време на распаѓањето на бившата држава. Тоа прашање го поставуваат и оние на кои никако не им е јасно зошто диктатурата на бившата држава мораше да биде толку насилна и болна, зошто некои политички елити на овие простори на политичкиот дијалог му претпоставија некои други решенија, зошто некој мислел дека африканските начини на решавање на конфликтите се подобри од чехословачкиот начин на решавање на проблемите?!

Повеќето од оние што ги поставуваа тие и слични прашања, сметаа дека најголема вина за тие трауми и несреќи треба да се бара меѓу оние што во 80-тите години мислеа дека посветеноста на „нацијата“ и на сè друго што оди со тој феномен ќе ги реши сите политички и други недоразбирања. Но, би требало со повеќе внимателност да се анализираат сите тие случувања во југословенското општество, кои му претходеа на сето тоа и создадоа предуслови токму енергијата на национализмот да се наметне како единствено можно решение на сите тогашни политички разлики и недоразбирања. А тие разлики беа евидентни! Иако Југославија и по донесувањето на Уставот во 1974 година и понатаму остана *par excellence* унитарна држава, разликите во таа „единствена“ држава беа повеќе од драматични и се огледуваа во сите сегменти на животот – од културолошки до економски.

Една од најважните разлики за нас, во таа држава, беше и степенот на сензибилизираност на вредностите на цивилното општество, во одредени средишта на државата: од многу висок во Љубљана, до многу низок во Сараево, Скопје, Приштина, Подгорица. И тој однос кон вредностите на цивилното општество, во голема мера, ќе влијае и врз степенот на (не)успешност на транзицијата во одделните републики на бившата држава. Затоа, во право беа оние (на пр., Еуген Пусиќ) што ја доведуваа во прашање идејата за единствено југословенско општество – фактот дека живееме во иста држава сè уште не значеше дека живееме во исто општество!

2) За сите тие лутања до конечниот национален избор, со цела низа критичко-историски рефлексии, можеме да читаме уште во текстот на Крлежа *Излет во Русија* (1926): „Секогаш ми е непријатно ако ме прашаат од која народност сум. Ама навистина! Од која народност сум, всушност, јас? Во основно училиште, кога ги кршевме вратите на станицата, викавме 'фуј' на унгарскиот бан и бевме јунаци како Стјепко Грегоријанец од *Златото на златарот*, тогаш бев Хрват, Старкевиќанец, Кватерниковец, интрасигнантен поддржувач на хрватската максималистичка програма, Самохрват, Сехрват, Натхрват... Бевме Југословени во потесна смисла, т.е. во т.н. културна смисла, т.е. секој од нас го влечеше со себе на јаже дрвениот коњ на Марко Крале во репрезентативна цел, на скулпторот Мештровиќ и на нашиот народ... Бевме Срби, одмаздници на Косово или Пансловени, па за словенството говоревме како за органска целина. Ние Словените! Од Алјаска до Стењевац! ... Ние Толстој и Соловјов... Значи, бевме Срби, убијци на Обреновиќ, одмаздници на Косово, Пиемонти! Но, тогаш го доживевме Пиемонт и денес – секако не сме повеќе Пиемонти... Тогаш што сме? Австрија пропадна, значи не сме повеќе Австријци, Срби не сме бидејќи зошто да лажеме кога не сме. Југословени не

сме бидејќи, ако југословенството е она што го сака владата на војводата Степа Степановиќ или еден од југословенските монополисти Јурица Деметровиќ, кој паметен може денес со нив да е Југословен? Значи, ни преостанува да си ја посипеме главата со пепел и да се вратиме под закрилата на тоа неверојатно и исплукано Хрватство... на кое Стипе Радиќ држи една иста пијана здравица веќе триесет години“ (2005: 371–372).

За некои, пак, теориски сомнежи на овие очигледно вечни дилеми помеѓу етноцентризмот/национализмот и космополитизмот да се види во: Martha C. Nussbaum & J. Cohen (прир.), *Za ljubav domovine*, XX vek, Beograd, 1999, посебно студијата: Martha C. Nussbaum, *Patriotizam i kosmpolitizam*, стр. 9–29. Станува збор за текст во кој, без исклучок, се бранат космополитските вредности, а секое националистичко стојалиште се смета за одвратно. За разлика од М. К. Нусбаум, Ејми Гутман (Amy Gutmann) во текстот „Demokratski građanski status“ (во истиот Зборник, стр. 81–89) смета дека национализмот и демократското образование не се исклучуваат бидејќи „градењето праведни демократии, пак, е нужен услов за да се постигне правда во светот“ (1993: 83).

Со оваа проблематика се занимава и книгата на К. Дузинас, *Ljudska prava i imperija. Politička filozofija kosmopolitizma*, Službeni glasnik, Beograd, 2009; посебно упатуваме на оние делови од книгата, во кои, на критички начин, се проблематизираат ставовите на Р. Рорти. Една од неговите „заводливи“ тези, секако, е мислењето дека главна стратегија за ширење на човековите права и на демократијата претставува раскажувањето на приказните за болката, страдањето и за понижувањето, кои се случуваат насекаде низ светот. Имено, Р. Рорти смета дека токму со таа педагогија на сочувствување се создаваат предуслови, кои им овозможуваат на луѓето да се стават во позиција на презрените и на угнетуваните, односно дека доведувањето во таа позиција ќе ги направи посомислосни и помалку склони кон убивање и мачење на другите. Во педагогијата на сочувствување се енкодирани и романот *Татко* на Миленко Јерговиќ и *Цахиз* на Пајо Авировиќ, кои ни послужуваат како предлошка за нашата анализа за конструкцијата на идентитетите во хрватската и во македонската книжевност.

3) За инструментализацијата на конструираните идентитети инструктивно пишува Жак-Франсоа Бајар, сп.: J. F. Bayart, *L'illusion identitaire*, Fayard, 1996. Според него, „нема природен идентитет кој би се наметнал на сила (...) Постојат само идентитетски стратегии што смислено ги воде препопнатливи актери – српски комунистички апаратчиња преобратени во ултранационалисти, руандски хиту-екстремисти, нивните паравоени единици – и идентитетски соништа или кошмари кон кои се прилепуваме бидејќи нè маѓепсуваат или тероризираат“. Цитирано според: *Identitet(i). Pojedinaac, grupa, društvo*, приредиле: Cathrine Halpern & Jean-Claude Ruano-Borbalan, Clio, Beograd, 2009, стр. 26.

4) Сп.: Gertrude Himmelfarb, *Iluzije o kosmopolitizmu*, во: Martha C. Nussbaum & J. Cohen, *Za ljubav domovine*, XX vek, Beograd, 1999, стр. 89–95. Во овој текст, авторката, од сопствено искуство (станува збор за германска Еврејка, која, и тоа како, била болно свесна за своите последици од германскиот див национализам, кој, не толку одамна, успеал една изразено просветена, цивилизирана земја да ја претвори во земја на варварство и убивање), со многу тактичност предупредува на некои опасности што

космополитизмот нужно ги генерира: „Над сè, космополитизмот фрла сенка, дури и ја негира даденоста на животот: родителите, предците, семејството, расата, религијата, наследството, историјата, културата, традицијата, заедницата – и националноста. Тоа не се 'случајни' атрибути на поединецот. Тоа се суштински атрибути. Ние не доаѓаме на свет како слободнолебдечки, автономни поединци. Доаѓаме опремени со сите посебни, одредувачки својства, кои сочинуваат целосно формирано човечко суштество, суштество со идентитет. Идентитетот не е ниту случаен ниту зависи од избор. Тој е даденост, а не производ на волјата. За време на животот можеме да ги отфрлиме или да ги промениме некои од овие дадености, често, со добра причина. Но, тоа ќе го направиме плаќајќи одредена цена. 'Протејското јас', кое настојува да создаде идентитет де пово, е индивидуа без идентитет, токму како што некоја личност што ја отфрла својата националност – е личност без нација“ (1999: 94).

5) А токму осумдесеттите и деведесеттите го претставуваат тој „одреден историски момент“ во кој се решавале судбинските прашања не само на мојата лична биографија туку исто така и на (хрватската) заедница на која, покрај останатото, и поради тоа што во тоа време претставуваше „послаба страна“, свесно решив да ѝ припаѓам.

6) Според: D. Oraić-Tolić, *Muška moderna i ženska postmoderna*, Ljevak, Zagreb, 2005. „Во модерната хрватска култура среќни периоди биле оние кога две спротивни идеологии и нивните имагологии стоеле во замен дијалог, а несреќни, оние периоди кога меѓу нив се воделе жестоки полемики – сè до вистинската граѓанска војна во Втората светска војна. Символичната војна меѓу 'партизаните' и 'ушастите', која траеше речиси педесет години, е прекината во времето на Татковинската војна на крајот од XX век. Внучите и внучките на двете страни тогаш се обединија во стереотипот и стварноста за 'одбрана на татковината'. Резултатот беше остварување на модерниот сон за самостојна држава“ (2005: 299).

7) Според: B. Anderson, *Imagined Communities*, London, Verso, 1991; E. Gellner, *Nations and Nationalism*, Ithaca, NY: Cornell UP 1983; E. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1789*, Cambridge UP, 1991.

8) Томаж Мастнак точно забележал дека таа „алтернативна сцена“ не била дисидентска: „таа, сопствената акција ја разбирала како производ на општествената сфера“ (1994: 95). Но, дури и тие бенигни, аполитички активности претставувале предмет на севкупно интересирање на репресивниот апарат на тогашната држава. Така, М. Јерговиќ во романот *Татко* ќе не информира дека ни активноста на цртање кукести крстови по крекери, на некоја младешка роденденска забава, не можела да им побегне на оние служби што „мораат сè да чујат, сè да видат и сè да знаат“. Репресивниот апарат на бившата држава инстантно реагирал. Ништо не се препуштало на случајот: кој учествувал во цртањето, кој сè бил/биле иницијатор/и, кои биле идеолошките мотиви, кој стои зад таа „непријателска“ акција вперена против најдобриот општествен систем на светот (во оваа пригода, воопшто не сакаме да ја проблематизираме целата инфантилност и ступидност на таа наводно „уметничка перформанса“): „Испитувачите, меѓутоа, ги споиле двете вини во една, која е генетски посредувана, и друга, која е прилично матна бидејќи зошто младината не би смеела да црта кукести крстови по крекери? И тоа со мајонез. Иако, јас, всушност, ништо не цртав. Тие крекери дури не ги ни јадев

бидејќи не сакам мајонез (потресен, но исто така и неуверлив аргумент за службата, бидејќи нив воопшто не ги интересира што 'обвинетиот' сака или не сака да јаде, туку нив ги интересира дали 'виновникот' е свесен дека во прашање се одредени обврски/свети должности кон општеството: да се пријави секоја 'непријателска активност', која има цел да го руши постојниот политички поредок...). Но, ниту сум отишол во првата милициска станица да пријавам дека на еден роденден се видени нацистички обележја од мајонез. Тоа ми била должност – ме подучуваше нежниот иследник – особено затоа што морав да се докажувам, со оглед на специфичната семејна ситуација и соработката на блиските роднини со окупаторот“ (2010: 37–38).

Речиси ист е начинот на кој дежурните цензори ги контролирале активностите/перформансите на сцената на НСК. Речиси неверојатно е што никој од тие чувари/хигиеничари на идеолошката чистота не бил во состојба да разбере што, всушност, значи јавното истакнување на прецртаниот кулест крст, какви идеолошки пораки праќаат бендовите како Лајбах, никој не сакал да ја види фрапантната сличност помеѓу фашистичкиот и социјалистичкиот идеал на уметноста, на масовните ритуали (дури на крајот на 80-тите било дозволено да се доведе во прашање зошто сите, и младите и старите, во таа земја мораат да учествуваат во бесмисленото носење на штафетата на мртвиот човек/водач), на несоодветното величање на култот на телото, на свесното избегнување на „машките фантазии“ во однос на улогата на жената... Исто така, ни покрај најдобрата волја, не можам да се сетам дека во тие години денешните апологети на тие „златни“ времиња, на кој било начин протестираа против систематското кршење на граѓанските и на другите права во бивша Југославија.

Нема сомнеж дека М. Јерговиќ, како всушност и многу други, ѝ припаѓа на онаа генерација што е составена од „израснати малолетници и псевдосубјективни индивидуалисти“, како што ги нарекува Р. Ивековиќ: „Мојата генерација (...) требаше да биде генерација без политичка судбина, персонификација на нивната среќа и нивниот политички проект (се мисли на 'онаа' генерација родители што биле партизани – забел. на З. К.). Преку нас, тие сакаа да уживаат во својата творба, да уживаат однапред, да се проектираат во иднината, но тоа, воедно, значеше и дека мојата генерација, без никаква историска одговорност, е некаков политички еписубјект, а вистинскиот субјект беа тие“ (1997: 101).

9) Според: Elaine Scarry, *Teškoće da se zamisle drugi ljudi*, во: Martha C. Nussbaum & J. Cohen, *Za ljubav domovine*, XX vek, Beograd 1999, стр. 121–137. Ако работничката класа немала свое место во граѓанското политичко општество, бидејќи политички, таа, едноставно, не ни постоела (A. Badiou), тогаш, во склад со таа логика, би можеле да заклучиме дека во бивша Југославија не постоело ни граѓанство, бидејќи ни тоа не било политички верификувано. И токму во фактот што не било политички верификувано, на граѓанството му било овозможено слободно да ги артикулира своите и другите ставови.

10) Според: M. Billig во книгата *Banalni nacionalizam*, XX vek, Beograd, 2009; во поглавјето „Svijest o banalnom nacionalizmu“ констатира дека по влијанието на „културата на заборавот“ до свеста на сопствениот национален идентитет доаѓаме преку „потсетувањето“. А, „за тие потсетници на национална припадност, граѓаните се одвај свесни во мноштвото секојдневни работи

што им го окупираат вниманието, додека итаат покрај нив обземени од своите секојдневни работи“ (2009: 75).

11) Повеќе за тоа да се види кај: S. Jansen, *Antinacionalizam. Etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu, XX vek*, Beograd, 2005; и Ангелина Бановиќ-Марковска, *Групен портрет*, Културолошки и литературно-теориски есеи, Магор, Скопје, 2007, посебно есејот „Естетиката на тоталното исполнување“, стр. 47–51.

12) Не сум склон „хрватското молчење“ да го сведам исклучиво на општа фразеологема, како што во своите текстови тоа го прави, на пример, Дубравка Ораиќ-Толиќ (2005). Но, исто така, би било погрешно кога оправдувањата за сите наши политички и други проблеми би ги гледале исклучиво во молчењето на хрватските (и македонските) комунисти. Дури, во тој случај, би можеле „молчењето“ да го интерпретираме како фразеологема.

13) Д. Јовиќ во својата книга изразува жалење што на истиот начин таа држава не постапила и во 1991 година, и наместо да употреби сила, таа се свела на таен снимател на незаконскиот увоз на оружје – и на тој начин ја демонстрирала својата слабост и немоќ. И повеќе од очигледно е дека на Д. Јовиќ не му е јасно дека на почетокот на 90-тите таа држава едноставно не беше во состојба да биде нешто „повеќе“ од воајер, кому му преостанува само немоќно да ги набљудува сите тие хаотични случувања околу себе, без никаква можност на тие случувања позитивно да влијае. Но, бидејќи фаволот не им давал мир, армијата се впуштила во многу опасна авантура – ако Југославија веќе никако не можела да се зачува во нејзините стари граници, тогаш на некои „мудреци“ во Генералштабот им се причинило дека би било добро таа загуба да биде што е можно помала, а идеалната формула на таа „коригирана“ држава случајно се поклопуваше со формулата што ја нудеше и С. Милошевиќ: „новата“ Југославија би била „старата“ минус Словенија! Одредени територијални корекции не беа исклучени.

14) Во времето на најголемата политичка криза во државата, одредени институции на средишната држава (Генералштабот на ЈНА...) продолжиле со продавање оружје на разни домашни/српски доброволни групации, кои подготвено го употребија против своите довчерашни соседи. Сето тоа е правено со цел да се реализираат заедничките воено-политички планови на С. Милошевиќ и на дел од ЈНА.

15) На тој начин реагираа многу поединци, кои пред тие воени години закани во поглед на националната припадност ги примале крајно индиферентно. Токму поради воените акции на југословенската армија, летото 1991 година, познатиот филозоф С. Жижек ќе стане „лут“ националист, а пред тоа тврдеше дека воопшто не е Словенец.

16) Проектот „Скопје 2014“ е дел од една таква потрага! Дали „проектантите“ го погодија „вистинското“ време за ново „измислување на традицијата“, дали се одбрани најповолните личности што би требало да ја „носат“ таа приказна, дали таа приказна е доволно конзистентна, е тоа е веќе тема за некој друг тест!

(превод од хрватски: Наташа Атанасова)

Литература:

(Во описот на литературата ги наведуваме само оние дела на кои во текстот непосредно реферираме)

- Bernstein, M. A. (1992). *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton, New Jersey: Princeton UP.
- Billig, M. (2009). *Banalni nacionalizam*. Beograd: XX vek.
- Buden, B. (1998). *Barikade*. Zagreb: Arkzin.
- Dimitrijević, N. (2000). „Reči i smrt: nacionalistička konstrukcija stvarnosti“, *Reč*, br. 60/5, Beograd, стр. 137–159.
- Douzinias, C. (2009). *Ljudska prava i imperija. Politička filozofija kosmopolitizma*. Beograd: Službeni glasnik.
- Jansen, S. (2005). *Antinacionalizam. Etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu*. Beograd: XX vek.
- Krleža, M. (2005). *Izlet u Rusiju*. Zagreb: Ljevak & HAZU.
- Nussbaum, M. C. & Cohen, J. (1999). *Za ljubav domovine*. Beograd: XX vek.
- Oraić-Tolić, D. (2005). *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb: Ljevak.
- Petković, N. (2010). *Identitet i granica. Hibridnost i jezik, kultura i građanstvo 21. stoljeća*. Zagreb: Jesenski & Turk.
- Pusić, V. (1995). *Upotreba nacionalizma i politika priznanja*, во: Giordano, Greverus and Kostova.
- Thiesse, A. M. (2009). „Kulturna proizvodnja evropskih nacija“, во зборникот: *Identitet(i). Pojedinac, grupa, društvo*, приредиле: Cathrine Halpern & Jean-Claude Ruano-Borbalan, CLIO, Beograd, стр. 332–344.

THE CONSTRUCTION OF IDENTITY IN CROATIAN AND IN THE MACEDONIAN LITERATURE

Zlatko Kramaric

Summary

In this paper I start from the assumption that nationalist and cosmopolitan "search for identity" are legitimate quests, and that are wrong all those theoretical approaches that think that between the two of them are identity / civilizational differences in favor of one or the other.

ЗА КУЛТУРНАТА МЕМОРИЈА¹

(проста и строга македонска песна и португалско фадо)

д-р Весна Мојсова-Чепишевска

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

Клучни зборови: проста и строга македонска песна, португалско фадо, оригинал, културна меморија

Key words: simple and compact Macedonian poetry, Portuguese fado, original, cultural memory

*Изучуваме едно исклучително дело не за да можеме да го репродуцираме ами да научиме како да се искажеме себеси, вели Атанас Вангелов во обемната студија *Поезијата на Блаже Конески*, поместена како предговор кон изборот под наслов *Места и мигови* од 1981 година (Скопје, Мисла) во која акцентот е ставен на едноставноста оваа поезија. Така и ова мое размислување (овој мој текст) ќе се обиде да иницира размисли на прашањата: *Дали во простата и строга македонска песна, како и во португалското фадо не треба да ја препознаеме авангардната поетика на нулта точката која е светотворна и културотворна со верба кон вистинскиот свет – кон оригиналот? Дали испеаните стихови на големите поетски имиња од типот на Петре М. Андреевски во македонската и Васко Граса Моура во португалската литература* (кој на македонската културна средина ѝ е познат како добитник на *Златниот венец* на големата поетска манифестација *Струшки вечери на поезијата*) *ја манифестираат и носталгијата за оригиналот, и играта со пукнатините во/од тој оригинал, но и ја надградуваат културната меморија за простата и строга македонска песна т.е. за фадото?**

Да почнеме со ред. Кусата синтагма *проста и строга македонска песна* преземена од прочуените стихови *Везилкана* Блаже Конески стана *своевиден „амблем“* на целокупната македонска современа поезија. Првиот дел алутира на едноставноста на поетскиот исказ (според Јуриј Лотман таа е последица на совладана сложеност, бидејќи не ѝ претходи, туку се појавува врз нејзиниот фон). Вториот дел од синтагмата ја сугерира рационалната контрола и самокритичноста на поетот во чинот на творењето. Двете опции едноставното (простото) и божественото (возвишеното/строгото) доживувани и како

¹Текстот е прочитан на симпозиумот во Лисабон под наслов „On Cultural Memory (simple and compact Macedonian poetry and Portuguese fado)“ (4th International Conference „Iberian and Slavonic Cultures in Contact and Comparison: Res Publica(s)“, Faculty of Humanities, University of Lisbon/Camões Institute, Lisbon, 13-15 May, 2010).

две крајности/спротивставености се преплетуваат и го градат единствениот, уникатен стих на македонската песна.

Од друга страна, (fado) фадод-пеенето, но и фадод-стиховите, се една длабока експресија на португалскиот сензибилитет и како такви стануваат олицетворение на фатализмот на Португалија веќе 200 години. Во фадото кое се раѓа како популарна маргинална песна, а потоа станува народна, со изразени носталгични чувства, но и со иронија и сарказам (музика на гитарата и гласот) препознаваме една сериозна блискост со македонската проста и строга песна (музика на кавалот и гласот).

Многумина македонски културни дејци стануваат сè повеќе свесни дека авангардната светотворна и културотворна поетика на нулта точката, ги насочува токму кон оригиналот, кој во нашиов случај се вика **проста и строга македонска песна, ослободена од виталистичката и од утописката верба во тој оригинал** (Oraić-Tolić, 2005: 167)². Во денешната, сè уште постмодерна уметност и култура, кога особено се чувствува колку е *разнишана вербата во оригиналот или едноставно воопшто ја нема, се испреплетуваат повеќе парадигми*, кои веќе ги споменавме како *носталгија за оригиналот, игра со пукнатините во оригиналот, но и мистификација на светот и создавање симулирани надсветови* (Oraić-Tolić, 2005: 167). Од друга страна, *нема опстанок во иднината без меморијата* (Kramarić, 2009: 12). *Културната меморија е основа за културниот опстанок* (Ќулавкова, 2009: 56). Како тоа функционира во македонската култура?

Најновиот албум на музичката група *Љубојна* кој носи наслов *Песна за мојата песна* освен што ја манифестира и носталгијата за оригиналот, но и играта со пукнатините во/од него, се гради токму врз една културна меморија за простата и строга македонска песна. Тој е целосно поставен врз стиховите на големиот македонски поет Петре М. Андреевски (1934)³ и содржи материјал кој трае педесетина минути конципиран во осум песни. *Љубојна* е една од неколкуте македонски групи која најавтентично го пренесува пулсот на македонскиот мелос. Всушност, свежината доаѓа од тоа што *Љубојна* уште од своите почетоци развива една музичка идеја, а тоа е истражување и градење на музиката врз сопственото македонско музичко творештво, во кое постојано се трага по неговиот космополитски код. Таа целата е **македонска музика со современ израз**, втемелена врз **македонскиот музички бит**, што во светски рамки би создавала/претставувала една цврста база, која се полни/гради со/врз естетиката од различни музички стилови и експресији. Самото име на оваа група е семантички полно, се раѓа од два збора – **љубов** и **бој** и како такво ја продолжува традицијата на **простата и строга македонска песна**. Традицијата особено е препознатлива и во прекрасниот, експресивен глас на главниот вокал Вера Милошевска, специфичен, и заради употребата на фолклорната орнаментика. Токму заради тоа, честопати публиката знае да ја спо-

²Некогаш оригиналот се наоѓа закопан во архајското минато на јазикот и културата, па преку постапките на очудување треба да го откриеме, повторно да го видиме и така да го оживееме. И во тоа препознаваме еден семиотичкиот витализам. Другпат, авангардната уметност треба да ги создаде вистинската смисла и вистинскиот свет и во тоа препознаваме еден семиотички утопизам, нагласува Ораиќ-Толиќ (Oraić-Tolić, 2005: 166).

³Овој нивен трет по ред албум е целосно во знакот на Андреевски на што укажува фактот дека насловната страница на пакувањето на овој CD-производ и дизајнот се изработени од страна на сликарот Сергеј Андреевски, синот на големиот поет.

реди со големата македонска пејачка Вања Лазарова и, во тој контекст, се вели дека е нејзина наследничка. На прашањето што мисли за споредбата, Милошевска вели: *Не се работи за споредба. Јас сум ученичка на Вања Лазарова и на нејзината школа на пеење ... Исто како што во светот Нина Симон е одредена школа во пеењето или Били Холидеј, Марија Калас или Бјорк. Иликралицата на фадомузиката Амалија Родригез, позната само како Амалија, којасе надоврзува на идејниот творец на фадото, Марија Севера (девојката што им пеела на лисабонските аристократи, во таверната на мајка си). Амалија, всушност, ќе го популаризира фадото во својата „златна ера“, од 30-тите до 50-тите години на минатиот век, и ќе прослави повеќе португалски поети пеејќи ги нивните стихови. Или Марица, музичката дива со длабок глас и со драматичен сценски настап, која ја истакнува/потврдува определбата на португалското фадокато португалски блуз, додавам јас. Бидејќи, вели Милошевска, пеењето и експресијата кај Вања Лазарова се наткласични, практично, нејзиниот глас содржи еден цел оркестар, таа самата по себе е школа којашто нуди безброј можности за развој на нечиј индивидуален стил. Инаку, ова го читаме во интервјуто што го направи новинарката Тина Иванова со пејачката на Љубојна, Вера Милошевска, во Утрински весник (Скопје, 15. 6. 2009). На прашањето колку е тешко или лесно да се „озвучи“ поезијата на Петре М. Андреевски, и колку можат да се прават отстапки од неа, Милошевска понатаму вели: Ниту една пишана поезија не е лесна за отпејување. Најмалку заради метро-ритмиката која што ја содржи, а потоа содржината, семантиката ... Петревата пак, најтешко.*

Композициите во CD-то *Песна за мојата песна*, за првпат, во музичка смисла, ја опејуваат поезијата на Петре М. Андреевски. Самата *Песна за мојата песна* е своевидна ars poetica на целокупната негова збирка-поема *Дениција*. Како и кај Блаже Конески, така и кај Петре М. Андреевски, во центарот на опевањето е самата песна (која кај Андреевски се поистоветува со жената и со нејзината телесна и духовна убавина).

Таква опседнатост со песната препознаваме и кај големиот португалски поет Васко Граса Моура (1942), како во *Песна* или во *Слушај ја оваа музика*. Но, како македонската културна средина ја запозна таа негова опседнатост? Преку изданието⁴ на *Струшките вечери на поезијата*, кое донесе поголем дел од неговиот поетски опус, збогатено и со два предговора, едниот на академик Влада Урошевиќ, а другиот, пообеман, на Фернандо Матос Оливеира, по повод добивањето на *Златниот венец*. Ставот, истакнува Урошевиќ, дека светот на модерниот човек се состои не само од новите сензациитуку и од искуствата што се напластиле во неговата свест и во ризницата на сликите и асоцијациите наследени од традицијата, е еден од темелите на поетиката на Васко Граса Моура. Тој е поет кој низ светот на сегашноста оди со отворени очи за сите облици на модерната иконографија, но и со свест, секогаш подготвена, да се повика на иконите од некогашните времиња, на делата на претходниците ... (<http://www.org.mk/struga-heritage>).

На ова се надоврзуваат зборовите на Фернандо Матос Оливеира: *Во време кога литературата постепено го губи монополот на имагинарното, и кога заради тоа сознание ги исправа авторите пред безброј алтернатив-*

⁴Изборот на песни, како и преводот на дел од нив, го направи Влада Урошевиќ, а другиот дел го преведоа Матеја Матевски и Јордан Плевнеш.

ни универзуми, Васко Граса Моура се издвојува првенствено со својата отпорност на растворањето на литературниот *ethos* во недиференцираната магла што денес тече низ јавната и приватната сфера (<http://www.org.mk/struga-heritage>). А самиот поет ќе рече: *Можеби поезијата е единствениот случај на едно човечко вложување во определена јазична тензија во која нема место за рамнодушност во однос со стварноста*. Истаражувајќи за ова излагање открив дека стиховите на Моура ги пеат познати пејачи на фадо, а за самиот традиционален музички жанр, Моура вели: *Тоа што денес постои како модерно португалски фадо потсетува на она што се нарекува џез во американската музика. Во Португалија постои тренд кај поетите да пишуваат стихови наменети за фадо. ... Сега има широк опсег на израз. Целта на поетот е да најде оригинален јазик, кој нема да го издаде духот на фадото (Поет на европскиот идентитет – Време: 2.9.2004).*

И за крај! Каде ги најдовме допирните точки меѓу простата и строга македонска песна и португалското фадо?

Во македонската поезија владее специфична атмосфера која може да се подведе под одредницата блага меланхолија/елегичност и таа провејува многу повеќе отколку самата радост. Токму по однос на таа атмосфера, македонската песна е блиска до португалското фадо, олицетворение на тагата и склоноста кон страдањето. Двете опстојуваат долго и стануваат препознатливо обележје на силното национално чувство. Се раѓаат како популарни маргинални песни, а потоа ја развиваат својата популарност како општо народна музика, музика за секоја душа, музика за широките народни маси. Најдобриот збор што ја опишува оваа музика е „*saudade*“, кој има двојно значење - тага по она што е изгубено, како и тага по она што никогаш нема да се случи. И песната на Македонија е проста, проткаена со неискажано многу тага, со едно трогливо спокојство во кое има и плач и мака, но и надеж. Иако за Португалците е еден од најдобрите жанрови во музиката, нивното фадо не успеало да се прослави сериозно надвор од границите на земјата. Со една таква стесненост се соочува и македонската песна борејќи се со останатите песни од балканскиот простор, особено со бугарската. Еве како се доживува блискоста меѓу македонската песна и фадото во еден запис од Лисабон: *Фадо ... португалска народна музика. Тажна и радосна во исто време. Прекрасна, со широка душа колку и самите Португалци ... настаната кон крајот на 19-тиот век. По романтиката, меланхолијата, нежноста, милината - многу потсетува на македонските староградски. ... Како во сон. Фадото те издига над маките и црнитата на овој свет, те држи нежно за рака и како да ти вели: сè е во ред, не грижи се, сè си има свое зошто. Со белото вино, нежниот португалски јазик, милите Лисабонци, фадото е како преубав мелем на рана* (<http://makedonius.com/писмо-од-лисабон>).

И како што во Португалија постои тренд кај поетите да пишуваат стихови наменети за фадо, така во Македонија сè повеќе се јавува како тренд, стиховите на големите македонски поети да се обојат музички. Во двата случаја, во ова се препознава страста и самите поети преку својата поезија да станат доволно популарни, доволно јавни како што е тоа самата музика. Се чувствува желбата, самата поезија да се демократизира, да се обнароди. Книжевниот реализам, каква што е и поезијата, е секогаш „студен“ медиум, зашто едноставно е посредуван со помош на јазикот, а никогаш „топол“ т.е. непосред-

но телесен. Преку музиката, поезијата добива во топлина. Преку музиката, поезијата станува телесна. Зашто *историјата на книжевноста како студен виртуелен медиум е преполна со копнеж за врелите реални светови ... така што таа одвај ја дочека модерната технологија за да почне да ја остварува својата фикција* (Oraić-Tolić, 2005: 212). Во сето ова го имаме предвид и трендот во Европа, изразен преку извоз на културата надвор од границите, извоз на музиката, на сликарството, на литература, кои се пренесуваат како ехо. Тоа значи дека облиците на култура слободно патуваат, така што ниедна политика не може да го спречи тоа патување. И некако во сето ова најлесно границите ги минува токму музиката. Потврда на оваа теза наоѓаме во петтото издание на еден од најпопуларните современи македонски формации *Фолтин*, кое го носи насловот *Оваа трансплантирана машина за чукање никогаш не типкала љубовно писмо*, во траење од само 22 минути (2008). Една вистинска минијатура која ја продолжува линијата на надреална, страсна и жива музика. Овој албум во традицијата на битолскиот бенд *Фолтин* се разликува од сите нивни досегашни, затоа што за првпат е реализиран целосно на македонски јазик, а во една од песните се искористени стихови од *Везилка* на Блаже Конески и од *Ленка* на Кочо Рацин. Всушност, нивниот јазик е имагинарен микс или фонетска имитација на јазици како што се: шпанскиот, францускиот, португалскиот, романскиот, итн., или таканаречен *спонтан есперанто*. Целокупниот материјал е инспириран од СМС љубовните пораки, кои се праќаат по мобилни телефони. Традиционалните наслови на песните се исклучени и 5-те композиции се обележени со бројки кои, како што велат од групата, го означуваат битот (удирањето) на срцето. Стиховите од Конески и од Рацин кои се репетираат, придонесуваат за засилување на еднажешка **танцовачка атмосфера**, која се постигнува со **брзите македонски ритми**. На тој начин и **самите стихови стануваат доволно жешки**. Членовите на бендот се опишуваат како псевдо-емигрантско кабаре, а својата музика ја дефинираат како **музика за суви и нервозни прсти**. Често нивните концерти се претвораат во вистински перформанси, па оттаму и учествува на многу музички и театарски фестивали, многу помалку во Македонија, а многу повеќе надвор од неа.

Од друга страна, во сето ова го препознаваме авангардниот модел на уметничката комуникација кој може да се сфати и како голем културен палиндром, како едно обратно читање на европската цивилизација, како снижување/симнување до темелот, до нулта точката на културата, заради нов почеток и заради формирање нов културен код, нов круг референти, а со тоа и нов свет. И токму во најширока смисла, синтагмата проста и строга песна може и треба да се зема како нулта точка на македонската култура, како што фадото треба да се земе како нулта точка на португалската култура. А повикувањето на таа нулта точка е, всушност, силен влог во зачувувањето на културната меморија, македонска, португалска ... европска.

И сосема на крај да го доживееме и на македонски, големиот Васко Граса Моура, преку неговата *Песна*:

*бесшумно ѝ се доближувам на песната
ја обвиткувам со еден збор и правам во неа
еден нерешителен засек*

потоа ја изложувам раната на воздухот без секаква заштита
за да се парази и да вроди со плод

преку смолата со вкус на сè уште влажна хартија
песната расте се разгранува
низ пробив на срцевината кон кората
целосна мазна зарасната извиткана

но сета песна
е совршено нечиста

Ни недостасува само нејзиното пакување во музички облик.

Литература:

- Вангелов, А. 1981. Поезијата на Блаже Конески во Блаже Конески. *Места и мигови*, Скопје, Мисла.
- Kramarić, Z. 2009. *Identitet, tekst, nacija. Interpretacija crnila makedonske povjesti*, Zagreb, Naklada Ljevak.
- Oraić-Tolić, D. 2005. Poetika nulte tocke vo *Muška moderna i ženska postmoderna*, Zagreb, Naklada Ljevak, 162-179.
- Oraić-Tolić, D. 2005. Vitrualni realizam – hrvatski post-postmodernizam vo *Muška moderna i ženska postmoderna*, Zagreb, Naklada Ljevak, 207-265.
- Пантини, Е. 2006. Книжевноста и другите уметности во *Компаративна книжевност*, Скопје, Друштво за компаративна книжевност на Македонија & Магор, 141-156.
- Ќулавкова, К. 2009. *Задоволство на толкувањето*, Скопје, Макавеј.
- <http://www.org.mk/struga-heritage>
- <http://makedonius.com/писмо-од-писабон>

ON CULTURAL MEMORY

(simple and compact Macedonian poetry and Portuguese fado)

Vesna Mojsova-Chepishenska

Summary

The short phrase *simple and compact Macedonian poetry* taken from Blaze Koneski's renowned poem *Vezilka* has become a 'symbol' in itself of contemporary Macedonian poetry as a whole. The first part alludes to the simplicity of poetic expression (according to Juri Lothman, a consequence of acquired complexity, not because it is preceded by it, but rather because it occurs in its fon). The second part of the phrase suggests the poet's rational control and self-awareness in the creative process. Both options – the simple (basic) and the celestial (heavenly/compact) seen as two extremes/oppositions intertwine and create the characteristic, unique Macedonian poetry.

On the other hand, the fado, a Portuguese music genre, is a deep expression of the Portuguese sensibility and as such has become the symbol of Portuguese destiny for over 200 years. We can see that the fado, which starts out as a popular marginal song and then turns into a folk song characterized by mournful nostalgic feelings, as well as irony and sarcasm (the guitar tunes and voice), has a close connection with the simple and compact Macedonian poetry (the music of the lute and the voice).

This text will attempt to answer the following questions: *Should we not recognize in the simple and compact Macedonian poem, as well as in the Portuguese fado, the avant-garde poetry of point zero which shapes the world and culture with the faith in the real world – in **the original**? Do the poems of the great poets such as Petre M. Andreevski from Macedonia and Vasco Graca Moura from Portugal (the recipient of the Golden Wreath of Poetry in the internationally acclaimed Struga Poetry Evenings) reveal the nostalgia for the original, as well as play around with the cracks in/from that original, building on this idea of the cultural memory of the simple and compact Macedonian poetry, i.e., the Portuguese fado?*

ПОМЕЃУ МИМЕЗАТА И ФИКЦИЈАТА - МАКЕДОНСКИТЕ И БУГАРСКИТЕ ПИЕСИ НА АПСУРД

д-р Нада Петковска

Универзитет „Св.Кирил и Методиј“
Факултет за драмски уметности - Скопје

Клучни зборови: реалност, мимеза, фикција, веројатност, мотивација, референцијален јазик, фикционален јазик, театар на апсурд/анти-театар

Key words: reality, mimesis, fiction, probability, motivation, referential language, fictional language, the theatre of the absurd/ anti-theatre

„Примарниот концепт за фикцијата е востановен во рамките на филозофијата на Платон и на Аристотел ... Поимот фикција влегува во сооднос со поимите вистина, веројатност, можност. Фикцијата, според Платоновата концепција, е лага во однос на стварноста, таа не е вистина, туку привид“ (Кулафкова, 2008: 578).

Опозит на фикцијата е стварноста, нејзиното реално претставување во литературата, што се означува со поимот мимеза. Мимезата, (имитација или претставување на нешто), во *Поетиката* на Аристотел, го претставува фундаменталниот начин на создавање на уметноста, што само добива различни форми (епопеја, трагедија) (Аристотел, 1990). Опозицијата на реалното и фиктивното, оцртува една од главните линии на литературната историја и се манифестира во повеќе рамништа.

Значи, мимезата/имитирањето/подражавањето, се дефинира како имитација или претставување на нешто. Изворно, мимезисот значи имитација на едно лице со помош на психички и лингвистички средства, но тоа 'лице' може да биде и нешто/предмет, една идеја, херој или бог. Аристотел, во *Поетиката*, ја дефинира уметничката продукција (Poiesis) како имитација/подражавање (mimesis) на акцијата (praxis). Важно за поетот е конструирањето на приказна/фабула, односно на структура на настани (Pavis, 1980: 251).

Реализмот, како што е познато, означува естетски тек, што, од една страна, е историски ситуиран (1930-1880), но и техника што води сметка за објективно прикажување на психолошката и на социјалната реалност на луѓето. Во сите уметности, реалистичкото прикажување подразбира да се предаде слика што е адекватна на објектот, без идеализација, односно реалистичката уметност претставува иконичка слика на реалноста од која се инспирира.

Реализмот е поврзан со проблемот на веројатноста, што Ф.Амон/ Ph.Hamon ја дефинира како идеолошки и реторички код, заеднички за емитувачот и за рецепторот, што овозможува читливост на пораката преку имплицитни или експлицитни референции, во еден систем на институционализирани вредности (extra-texte), како замена за реалното. Тоа никогаш не е, во

суштина, 'реалноста' што се очекува во текстот, но една рационализација, една текстуализација на реалното, една реконструкција а posteriori, анкодирана во и преку текстот, која нема закотвување, и која е предизвикана во циркулација без ограда од 'интерпретанти', од клишеа, копии или од стереотипи на културата (Намон, 1982).

Една од одликите на реализмот е и специфичниот тип на референцијален дијалог (Јакобсон) - кој преку пораката на експресијата му дава предност на 'референтот'. Негова доминантна одлика е - според Ф.Амон/Ph.Namon - денотативната, когнитивна функција - т.е. референцијалната функција. Оттука и определбата за референцијална литерарност (Намон, 1982).

Проблемот на фикцијата, анализиран во корелација со стварноста, од историска перспектива, најчесто се доведува во врска со романот на 18-тиот век. Во тој период, претставата за значењето и за автономијата на естетските факти се одделува и се поставува наспроти вистината и стварноста. Тогаш, во англиската книжевност, се појавува поимот фикција (fiction), со кој се нагласува разминувањето со историографијата и се оградува подрачјето на измислената раскажувачка литература.

Според Х.Р.Јаус (Jaus, 1978), појавата на романот *Дон Кихот* од М. де Сервантес, го означува почетокот на расправата на тема фикција/стварност. Полемиките околу ова прашање можат да се прошират, доколку се прифати убедувањето дека книжевноста ја користи стварноста како граѓа, потоа дека ја обликува стварноста и дека во таквиот однос, различни епохи диктираат различен став кон стварноста. Така, романтизмот говори за нејзино поетизирање, реализмот за нејзино опишување, натурализмот за фрагментарно претставување, надреализмот за продукција на книжевноста со изведба на најслободни комбинации. Понатаму, битно е да се нагласи дека, иако стварноста е граѓа на фикцијата, јазикот е она со што се соочуваме вон неа, значи - тој е средство за посредување во релацијата помеѓу фикцијата и стварноста.

Според К. Хамбургер/K.Hamburger, границата помеѓу фикцијата и нефикционалните текстови не е секогаш јасна (тука се мисли на автобиографските текстови, односно на автобиографската фикција, како и на историскиот роман) (Ќулафкова, 2008).

Џ. Серл/J.Searle, во анализата на фикционалните искази, за кои го користи името „изјави со претензија“, истакнува дека клучен фактор во комуникацијата со фиктивните остварувања има читателот, со што се согласуваат и други автори. Актуализирањето на улогата на читателот доведува до развој на теоријата на фикцијата, во која акцентот не се става врз фикцијата како прикажување, ниту врз поимањето на фикцијата како подражавање, таа се толкува како „хоризонт“ во кој се појавува светот (Ќулафкова, 2008:582). На овој начин се поттикнува поимањето на фикцијата како доживување на светот. Според В.Изер/V.Iser, фикционалниот говор никогаш не подложи на проверка на фактите од секојдневниот живот. Тој прави разлика помеѓу имагинарното, што е плод на фантазијата, кое е дифузно, нефикционално, необликувано, и фикцијата, што е обликувана и систематизирана, па затоа и е способна да соопшти смисла (Ќулафкова, 2008).

Најопштото одредување на фикционалните јазици е дека тие се фикционални, затоа што се користат во обликувањето на автономен свет, создаден од авторот, кој е еквивалентен на реалниот свет (К.Хамбургер/K.Hamburger).

Прашањето на фикцијата и на реализмот е посебно изразено во доменот на драмската/театарската уметност.

Според П.Павис/P.Pavis (Pavis, 1980), театарскиот дискурс, текстот и претставата се само една фикција бидејќи тие се измислени и исказите што ги содржат немаат вредност на вистина. И покрај напорите на реалистите/натуралистите, преку сцената да дадат што е можно поверна имитација на стварноста, парадоксално звучи дека за да се создаде вистинското и реалното, треба да се употреби артифициелното. Авторите на тој дискурс: драматургот, режисерот, актерот, прават да изгледа дека емитуваат реченици што имаат статус на вистина, дека играат/извршуваат илокуторни акти (перформативи), додека, всушност, тие реченици не ги поврзуваат нив со никаков критериум на вистина или на логика.

Така театарот е универзум од зборови и акции, кои одат манифестно против фактите, но на кои гледачот прави да изгледа дека верува, за свое сопствено задоволство. Павис нагласува дека театарската фикција е двојна: таа е произведена од најмалку двајца симулатори: драматургот и актерот (иако меѓу нив се поставени и други, што имаат улога во подготовката на спектаклот: режисерот, сценографот, итн.).

Тој зборува за постоење на повеќе форми на претставување на фикцијата :

Тотална симулација: имитирање на претставената акција, што предизвикува препознавање на нешто фамилијарно, што се прифаќа како вистинито.

Стилизација: повикување на една конвенција или на имагинацијата, така што публиката знае дека она што се прави не е вистинскиот акт, туку дека тоа треба да изгледа како тој акт (на пример: јадење од празни чинии).

Мешање на фикционални и реални елементи: авторот или актерот реферира на елементи кои навистина постојат и кои се објективно вистинити. *Ефектот на реалност* - тоа е името на тоа проседе - ме тера да го прифатам останатото и фикцијата се наоѓа дефинитивно 'цементирана' во него. (Pavis, 1980).

Што се однесува до спецификата на говорот на фикцијата, О. Дикро и Џ.Тодоров/ О.Ducrot, Tz.Todorov, укажуваат на разликата на реалистичкиот и на фикционалниот говор: додека за реалистичкиот говор се вели дека денотира референт, за фикционалниот говор, прашањето на референтноста се поставува на радикално поинаков начин: назначено е јасно дека изречените реченици опишуваат некоја фикција, а не некој стварен референт (Дикро,Тодоров, 1994).

Да се постави прашањето за 'вистината' на еден литературен текст е неумесно и упатува на тоа да се чита како нелитературен текст.

Според О. Дикро и Џ. Тодоров „елементите кои составуваат едно дело се покоруваат на една внатрешна логика, не на надворешна, на усогласеноста со родот или пак на усогласеноста со типот... Правилата на родот образуваат нужен код за литературното дело, за неговото правилно толкување. Уште еднаш: упатеноста кон вистината е неоснована “ (Дикро, Тодоров 1994: 144).

Литературната фикција, свесно или не, се конфронтира со колективните претставувања што владеат во едно општество, во текот на даден период, односно со идеологијата. Оттука, според формалистите, се јавуваат два вида односи меѓу литературниот текст и збирот на претстави што ја образуваат

идеологијата. Првиот однос го означуваат со терминот мотивација на постапката, вториот со оголеност на постапката. Мотивацијата би била, значи, варијанта на 'реализмот', иако грижата, целосно да се мотивира едно раскажување, не го избегнува проблемот на произволноста на знакот.

Во вториот случај, постојано се разурнува илузијата, за да нè потсетува дека читаме фикција и оти таа не треба да се прими како стварност.

Анти-театарот или театарот на апсурдот, што се појави во педесеттите години на дваесеттиот век, меѓу сите дистанцирања од традицијата, содржани и во карактеристичниот префикс, значи систематска опозиција кон старите норми и конвенции, а пред сè на реализмот/натурализмот. Клучно начело на неговите претставници е дека уметноста не треба да ја имитира стварноста, туку да ја дешифрира, да ја интерпретира и трансфигурира - како што истакнува Е. Жакар (Jasqar, 1974).

Во таа смисла, многу карактеристична е констатацијата на Е.Јонеско /E.Ionesco дека треба да се измисли единствен настан, без релации, без сличност со други настани, да се создаде еден незаменлив свет, туѓ на сè друго (Ionesco, 1962). Притоа се нагласува и непотребноста на интригата, на архитектурата на еден текст, како и на карактерите и на психологијата, на што се спротивставува ликот без идентитет, без цврсти релации со околината, чии постапки не се одликуваат со каузалност, а крајот на пиесата е произволен, неодреден од текот на настаните. Всушност, анти-драмата е против аристотеловската логика, отфрлајќи ги механизмите на интригата - со почеток, средина и крај, суспендирајќи ја психолошката прогресија, т.е. сите традиционални конвенции на композицијата. Делото треба да си ги создаде своите сопствени правила.

Ликовите се слика на човекот, повеќе или помалку верна, што се движи кон 'жива' карикатура, кукла, поминувајќи преку симболот и алегоријата, така што, всушност, зад битието од месо и коски, се профилира архетипот. Главниот јунак е едно слабо суштество, жртва /измачуван од егзистенцијална тегобност, или од мазохизам, кога не е жртва на садистичката суровост на другите, додека другите ликови се функции.

Во поголем број пиеси на тројцата главни претставници на анти-театарот (Бекет/Beckett, Јонеско/Ionesco, Адамов/Adamov), во центарот на драмата често се прикажани паровите (брачни), а клучен проблем на нивниот интимен живот е љубовта, животниот неуспех и осаменоста (Адамов). Кај Јонеско (во *Келавата пејачка*, *Столови*, *Амеде или како да се ослободиш* и др.), се работи за пародија на буржоаските парови - со нивната преокупација со баналното секојдневие и со апсурдната баналност на конверзацијата, без никакви илузии дека нивните односи ќе се хармонизираат. Фамилијарните и брачни конфликти се карактеризират со гротескност и со песимизам, што за Жакар значи враќање на традицијата на фарсата и на водвиљот, но од посебен аспект. Ликовите, поставени во непријателскиот свет, се комични, симплифицирани, екстремно стилизирани, дехуманизирани, претставени како кукли или како марионети, непредвидливи, така што еволуираат кон еден иреален свет.

Бекет (*Крајот на играта*; *О, тие убави денови*) покажува смешни парови од сенилни старци, иако понекогаш исполнети со нереален оптимизам за можни перспективи во животот (Вини) или клошари, клонови (*Чекајќи го Го-до*), секогаш - анормални или ограничени суштества.

Можеме да генерализираме дека во анти-драмата, односно во театарот на апсурдот, се работи за редуција на лицата, за показ на анти-херои, кои на крајот, сепак, се жртви, надминати од настаните, или осудени на мачно чекање на крајот, кој не доаѓа. За нив скоро никогаш нема поволен излез.

Тие се совпаѓаат со она што Ортега и Гасет/Ortega y Gasset го определуваат како тенденција за дехуманизирање на уметноста, со свесното деформирање, деструирање на хуманиот/човечкиот аспект.

„Не се работи да се наслика нешто што е сосема различно од еден човек, од една кука или планина, но да се наслика човек, кој најмалку што е можно, ќе личи на човек; кука, која го содржи само она што е нужно за да присуствуваме на нејзината метаморфоза” (Jasquart, 1974: 146).

Оваа песимистичка литература/театар, во комично руво, што се појави во Европа во педесеттите години, мошне брзо стигнува и во земјите на Источна Европа, каде, според М.Еслин (Esslin, 1970), произведе ефект на продирање на свеж воздух, наспроти застоената состојба на книжевноста на соцреализмот. Појавата на стилот на апсурдот, неговиот фикциски карактер, им донесе на драматичарите на овие земји, јазик со кој актуелните проблеми можеа да поминат во списанијата и во театарот. Апстрактноста на ситуациите, езоповскиот јазик, можеа да послужат, благодарение на комичниот аспект, како илузија за релативна слобода, како сигурносен вентил, преку кој ќе се исказе прикриена критика на општеството.

Во развитокот на македонската и на бугарската драма и театар, анти-театарот нема исто значење, иако можат да се извлечат и одредени паралели.

Карактеристично за бугарската и за македонската драма и театар е што, по извршената фундаментална општествена промена, по Втората светска војна, се воведува нов драмски модел - социјалистичкиот реализам. Иако, како што забележува Јорданов (Јорданов, 2002), во Бугарија уште во педесеттите години се јавуваат поединечни реакции, а во шеесеттите веќе може да се зборува и за одгласи на разни тенденции од европскиот театар, социјалистичкиот реализам, иако во нешто поизменета форма, ќе биде забележлив сè до осумдесеттите. Во Македонија, меѓутоа, соцреализмот е надминат побрзо - кон крајот на педесеттите.

Порадикални промени во бугарската драматургија се случуваат во 70-тите години на дваесеттиот век (со делата на Радичков, Стратиев, Џанчев, Папазов, Бојчев). Откритието на апсурдот е една од најзначајните придобивки за бугарската драма во овој период. Но, интересно е што во деведесеттите години на дваесеттиот век, во бугарската литература се појави една нова генерација драмски писатели, што се одликува со нов сензибилитет, со нов поглед на животот и на човекот, чија драмска продукција е сè уште блиска со театарот на апсурдот.

Во повеќето текстови на овие автори, станува збор за споменатите карактеристични ситуации за пиесите на апсурдот: ситуации на осамени, стари брачни парови, во апсурдно преиспитување на смислата на изминатиот живот, преку необичен, обесмислен дијалог.

Како најкарактеристични во таа смисла, ќе издвоиме две пиеси: *Една добра жена во една лоша зима* од П. Дојнов и *Грав* од Е. Рахнев.

Во првата драма се работи за апсурдната ситуација на четириесетгодишен брачен пар во една 'лоша зима'. Притоа, како лајтмотив на пиесата се нагласува топлината, којашто е извор на животот, спас од зимата. Но, топли-

ната е и синоним на љубовта и на разбирањето во бракот, па кога нив ги снемува, брачниот пар замрзнува.

И Е.Рахнев, во пиесата *Грав*, семејството го гледа на сличен начин - преку апсурдната ситуација во која се нашол брачниот пар, овојпат на седумдесетгодишна возраст, чии деца се некаде низ светот. Ако лајтмотив на претходната драма беше топлината што се губи, овде ги има повеќе: гравот (постојаното јадење грав, т.е. секојдневната баналност на животот), љубовта, неверството (искажано преку навраќањето на Чехов и на неговите карактеристични ликови, пред сè на Елена Андреевна), преку кои е прикажано осцилирањето на брачниот пар помеѓу приземното и возвишеното, баналноста на секојдневието и нереализираниот, но сè уште жив сон.

Мошне карактеристичен во пиесата е апсурдниот дијалог, чии корени ги наоѓаме уште кај Чехов и неговиот 'дијалог на глуви', реализиран преку паралелно водење на повеќе независни теми, без никакви допирни точки.

Таа: Колку деца имавме?

Тој: Две.

Таа: И каде се сега тие?

Тој: По светот.

Таа: Зошто не се јавуваат?

Тој: Многу се далеку.

Таа: Колку далеку?

Тој: Доволно за да не се јават.

Таа: Треба да го смениме пердето.

Тој: Пердето ми се допаѓа. Секогаш ми се допаѓало. Готов ли е?

Таа: Уште не.

Тој: Навистина треба да го смениме пердето.

Таа: Колкупати си ме изневерил?

Тој: Само еднаш. Всушност, уште еднаш.

Таа: Гравот е сигурно готов.

(Млада бугарска драматургија 2000: 107).

Цитираниов дијалог е, како што истакнавме, типичен апсурден дијалог, каде што прашањето на референтноста се поставува на радикално поинаков начин: назначено е јасно дека изречените реченици опишуваат некоја фикција, а не некој стварен референт, поточно, ја искажуваат бесмислата што завладеала во животот на овие старци, што може да се толкува и многу пошироко, како одраз на апсурдот на животот во одредена средина и околности, но и како универзален проблем.

Во македонската драмска литература, анти-драмата не е толку застапена. Овој модел го откривме во некои драми на К. Чашуле од седумдесеттите години (*Партитура за еден Мирон, Стрез*), на Б.Ѓузел (*Адам и Ева, Јов*). И кај двајцата автори се работи за тематизирање на односот на единката и власта, една од карактеристичните теми за драмските автори во еден подолг период, но особено актуелна во периодот: 1965 - 75. Во овие текстови – иако односот на власта кон единката води кон нејзино обезличување, сепак остава и можност за избор (на смртта), што се доживува како акт на слобода. Но, истовремено, (1967) со пиеса од ваков вид се јавува и познатиот прозаист, кри-

тичар и полемичар Д.Солев. Во неговата драма *Бамџи или hibiscus esculentus*, како и кај бугарските автори - главни протагонисти се двајца старци, Дардан и Еписимание, принудени остатокот од нивниот живот да го поминат во подрум за отфрлени предмети. Во драмата не се случува ништо - нема акција, што е одраз на ништожноста на нивниот живот. И двајцата, постојано прават напори да изнајдат некаква смисла, што се манифестира преку тривијализираните јазични клишеа, преку кои ги изразуваат секојдневните навики, со што се открива до која мера и самите се механизирале низ долгите години на живот, што ги поминале несвесни за себе, препуштени на ритмот на секојдневната рутина.

Трагичната фарса не нуди одговор: во *Бамџи* станува збор за типичен цикличен тек на дејството - сè завршува како што и започна - со 'вознемирувачкото' прашање, кој ден во неделата е, и - што ќе се јаде тој ден, т.е. безизлезноста на кругот, во кој се прпелаат овие луѓе пред крајот на својот живот.

Апсурдната ситуација кај авторите за кои стана збор е реализирана со постапката што Павис/ Pavis ја определува како **постапка на мешање на фикционални и реални елементи**: иако на моменти реферираат на една препознатлива реална средина и ситуација од семејниот живот (ситуацијата на осамениот брачен пар, варењето грав, подрумот за отфрлени работи и слични детали), многу бргу се покажува дека, всушност, станува збор за фикционална слика на таквите односи, што се манифестира со неодреденоста на времето и местото, релациите на брачните другари што се доведени до гротеска.

Ефектот на реалност - оттука, нè тера да го прифатиме и останатото, што е плод на фикцијата, како можно. Но, очигледно е отсуството на мотивацијата и на веројатноста во дијалогот (бидејќи нема дејство во вистинската смисла на зборот), очигледна е стилизацијата, отсуството на психологизам кај ликовите и секако - отсуство на прогресија, затоа што се работи за типична циклична форма на драмата, каде крајот е идентичен со почетокот. Смислата на трагичната фарса не е во она што е директно прикажано и изговорено бидејќи, како што видовме, тоа најчесто нема никаква смисла, туку смислата се открива во недореченостите, во навестувањата и во асоцијациите, со што на посреден начин претставува показ и осуда на еден дехуманизиран свет.

Литература:

- Barthes R., Bersani L., Hamon, Ph 1982. *Littérature et réalité*. Paris, Editions du Seuil.
- Ducrot, O., Tz.Todorov, 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Editions du Seuil,
- Дикро,О., Ц.Тодоров,1994. *Енциклопедиски речник на науките за јазикот* Скопје, Детска радост.
- Esslin, M. 1977. *Théâtre de l'absurde*. Paris, Buchet/Chastel.
- Esslin, M. 1970. *Au dela de l' absurde*. Paris, Buchet/Chastel.
- Hamon, Ph., Un discours contraint . In : R.Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon ,1982.: *Littérature et réalité* Paris, Editions du Seuil.
- Ionesco, E. 1962. *Notes et contre –notes*. Paris, Gallimard.
- Иорданов, Н, 2002. *Българската драма..Поглед од периферијата на текста*. Софија
- Jacquart, E. 1974. *Le théâtre de dérision*. Paris, Gallimard.
- Jaus, H.R. 1978. *Estetika recepcije*.Beograd, Nolit.

- Николова, К. 2002. Поглед кон најновата бугарска драма. СУМ, 34.
- Николова, К. (ур.) 2002. *Млада бугарска драматургија*. СУМ, 34.
- Петковска, Н. 2008. *Театарот и идентитетот*. Скопје, Панили.
- Pavis, P. 1980. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Editions Sociales.
- Recnik knjevnih termina*. 1985. Beograd, Nolit.
- Савев, Г. 1997. *История на българския театър*. Том 2. София. Академично издателство Проф. Марин Дринов.
- Солев, Д. 1967. *Бамју или hibiscus esculentus*. Рагледи, Скопје, 2.
- Кулавкова, К.(ур). 2007. *Поимник на книжевната теорија*. Скопје, МАНУ.

BETWEEN MIMESIS AND FICTION – THE MACEDONIAN AND BULGARIAN DRAMA OF THE ABSURD

Nada Petkovska

Summary

The opposition of the real and the fictitious draws one of the main lines in the literary history. Fiction – or fictitious literature – makes up an autonomous world, created by the author, equivalent to the real world.

The issue of fiction and realism is especially expressed in the field of the art of drama/theatre. Although the theatrical discourse, the text and the performance are, generally speaking, mere fiction, because they have been made up, this distinction is especially important for the anti-theatre, or the theatre of the absurd, which endeavours to systematically oppose the old norms and conventions, the realism/naturalism above all..

The main representatives of the anti-theatre (E. Ionesco, S. Becket, A. Adamov), as well as the Macedonian (D. Solev) and Bulgarian authors (P. Doinov, E. Rahnev), use a procedure of **mixing fictitious and realistic elements** in their pieces: even though at times they make references to a recognizable real environment and situation of a family life (the situation of lonely married couples, with details of their daily lives), still it is clearly indicated that it is truly a fictitious picture of these relationships, which is manifested by the nondefined place and time and the relations of the married partners brought up to the level of a grotesque through their specific dialogues.

ТЕОРИЈА / ПОЕТИКА
THEORY / POETICS

ПОСТМОДЕРНИЗМОТ КАКО ХЕРМЕНЕВТИЧКА АЛАТКА ВО КУЛТУРНАТА ПОЛИТИКА НА ИДЕНТИТЕТОТ – УЛОГАТА НА АВТОРОТ ВО ОБЛИКУВАЊЕ НА ИДЕНТИТЕТИТЕ НА ЛИКОВИТЕ ВО НАРАТИВНИТЕ ТЕКСТОВИ

м-р Наташа Ракиџиев

Клучни зборови: идентитет, култура, несигурни субјективитети, постмодернизам, рушење на стереотипите.

Key words: identity, culture, unsteady subjectivity, postmodernism, stereotype destruction.

Во многу епохи книжевноста се дефинира низ призмата на нејзината социјална функција во создавањето национални и универзални системи на етички и цивилизациски вредности. Идентитетот на еден народ, идентитетот на една цивилизација не можат да се замислат без книжевноста. Нејзината корелација со стварноста е, всушност, доказ дека книжевноста не е само јазик во неговата лингвистичка и естетичка функција туку и уметничка *слика* и *модел* на светот. Поради овие причини, тука ќе бидат разгледани овие прашања и ќе биде нагласена есенцијалната врска помеѓу политиката како специфична форма на колективната практика и акција и книжевноста како „слика“ на светот организирана низ призмата на естетските критериуми, меѓутоа секогаш на линија на искуствата што се потенцијално актуелни во идеологијата на исказите.

Знаковната природа на уметничкиот текст е двојна во својата основа: од една страна, текстот, кој ја симулира реалноста, се прави како да има самостоен живот, независно од авторот, како предмет меѓу предметите на реалниот свет; од друга страна, тој постојано напонува дека е нечија творба и дека нешто значи. Во таа двојна светлина настанува играта на семантичкото поле „реалност – фикција“, што Пушкин ја изразил со зборовите:

„Над измислицата со созли се соблазнувам“ (прир. Кулавакова, 2003: 56).

Низ примери што ќе бидат интерпретирани преку романите: *A Single Man* (*Самец*) од Кристофер Ајшервуд (Christopher Isherwood), *The City and the Pillar* (*Градот и столбот*) од Гор Видал (Gore Vidal), ќе биде направено едно толкување на идентитетите што произлегуваат од несигурните субјективитети, на создавањето нови субјективитети различни од стереотипните, преку остварувањето на културна демократија и преку

употребата на литературата, уметноста и историјата и учеството во борбата против сексистичките и расистичките културни традиции.

Овде ќе ги анализираме идентитетите од аспект на нивната улога преку влијанието на општеството и културата и нивниот однос кон стварноста во даденото време.

Остварувањето на културната демократија во западните земји во повоениот период е постојана борба во сите сфери на културната продукција, историја и критика. „Општинските уметности“, феминистичките и црчечките творци, критичари и активисти во сферата на културата, како и оние од „Третиот свет“, секој на свој начин, ги доведоа во прашање хегемонистичките дефиниции на „драгоцената“ култура. Тие ги употребија литературата, уметноста и историјата во борбата против сексистичките и расистичките културни традиции, институции и практики на белата средна класа. Ја употребија културата како средство за борба против угнетувањето и во неа побараа нови идентитети и истории што на луѓето ќе им дадат достоинство и моќ (Џордан, Ведон, 1999–2000: 393).

Постмодерните автори често укажуваат дека културата ѝ нуди на индивидуата бројни различни субјективитети од кои можеме да направиме избор, заедно со секогаш присутната можност да се создаваат нови значења и нови идентитети, дефинирани наспроти оние што веќе ги знаеме.

Во радикалната културна политика поповлезни се моделите во кои се истакнуваат односите на моќ преку кои се артикулираат различни верзии на вистината. Ако ја земеме како пример конфигурацијата дискурс/моќ/знаење на Мишел Фуко, тука јазикот не е само множина туку постои како спротивставени дискурси што ги сочинуваат значењата и индивидуалните субјективитети, на различни но хиерархизирани начини (Џордан, Ведон, 1999–2000: 399–405).

На пример, традиционалните претставувања на ликовите на хомосексуалните мажи се многу поразлични од оние што се претставени и во *A Single Man* (Самец) и во *The City and the Pillar* (Градом и столбом); на таквите мажи не им е местото во општеството, туку во гетото, таму каде што се исмеваат и таму каде што се претставени како поинакви во однос на другите. Гор Видал во овој роман неговите протагонисти ги прави јаки, атлети, кои ги предизвикуваат стереотипите и предрасудите околу полот во САД. Додека пак неколу години подоцна ликот на Џорџ во *A Single Man* (Самец) со сигурност ги руши стереотипите и добива поинаков карактер и нов идентитет каде што се подотвора вратата за нова сексуална револуција во однос на сексуалното претставување. Џорџ е почитуван професор, интелект, емотивен, претставен како стабилен во очите на општеството со сите атрибути на еден универзитетски професор, кој треба да биде пример во општеството. Неговото знаење е голем придонес во општеството и е од корист за младите генерации. Всушност, романот *A Single Man* (Самец) се појавува во ера кога САД се наоѓа пред воена интервенција со Куба и во тоа време доживува нуклеарна и сексуална револуција.

Значи стереотипите умираат со појавувањето на одредени револуции, и претставуваат отпор кон традиционалното општество. Постовоено достигнување на нови граници и нови правила на игра.

Така што политичкото настојување да се раскине со универзалните вредности, коишто во најголема мера се сопственост на привилегираните интереси на мажките-белци од средната класа, често се гледа како особина на она што започна да се препознава како „постмодерен свет“. Постмодерната мисла проблематизира многу од универзалистичките претпоставки што се во основата на повеќето либерални, марксистички, хомосексуални, феминистички и црнечки политики. Таа ги доведува во прашање оние пристапи кон јазикот, културата, историјата и субјективитетот во кои се бара универзалност, автентичност и одреденост. Во постмодерната теорија јазикот – без оглед дали се работи за секојдневниот јазик на здравиот разум или за јазикот на теоријата – ниту претставува израз на некој непосредно даден свет ниту пак е некоја лажна свест што е создадена од некоја класна, родова или расна угнетеност.

Универзалиите се дискурзивни конструкции со кои поединечни групи настојуваат да ги легитимираат сопствените, поединечни, интереси. Иако може и да нема некои вистински универзалии, сепак тие како постојни феномени можат да поседуваат стратешка политичка употребливост (Џордан, Ведон, 1999–2000: 397–398).

Поврзаноста на едниот и другиот роман и воведот во *A Single Man* (Самец) упатен кон авторот на романот *The City and the Pillar* (Градом и столбот), Гор Видал, укажува на еден вид интертекстуален однос во којшто автобиографијата го посакува приоритетот и авторитетот, чијашто метатекстуална порака е: романите се вистински (прир. Ќулавкова, 2003: 332).

Раскажувачот тука го споделува својот идентитет со еден од ликовите и е именуван како раскажувач во прво лице, но се добива впечаток дека се совпаѓаат идентитетот на раскажувачот со идентитетот на авторот и имаме автобиографски раскажувач.

Добар дел од автокоментарите во романот имаат форма на дијалог меѓу нараторот и неговото алтер его.

Роб Грије¹ вели дека фикцијата произлегува од квазиавтобиографскиот импулс и е поттикната од прашањата: „Кој сум јас?“, „Што барам овде?“, а од друга страна, потенцираната автобиографска потрага и во двата жанра ги кондензира проблемите на структурата, кои се секогаш клучен фактор во фикцијата во 1950-тите.

Меѓутоа, создавајќи ја фикцијата што ја содржи оваа „автобиографска“ псевдопотрага, Роб Грије истовремено драматично го менува правецот од неговиот претходен фикционален потфат.

Поврзувајќи ги проблемите на структурата со проблемите на идентитетот и давајќи им автобиографска димензија, Роб Грије се одрекува од старата ортодоксија што ја смета структурата за синоним на отсуство на биографска содржина.

¹ Ефектот на Роб-Гријевото одрекување првично е направен за да ги намами неговите читатели во обидот да го возобноват неговото пишување – како поранешната фикција така и сегашнава автобиографија – преку критичката апаратура, за којашто тој чувствува дека тие ја имаат институционализирано на негова сметка (2003: 341).

Преку овие два романа се прави обид да се откријат врските на постмодернизмот и модернизмот како две алки на една културна парадигма, која е опфатена со поимот „хипер“² (2003: 297).

Роб Грије го дефинира модерниот роман како „стапица“ направена за да го улови секој вид модерна критичка ортодоксија: „машинеријата“ на романот „треба само да оперира“ со транспарентната чудност на стапица со повеќе мамки, стапица за хуманистички читања, за политичко-марксистички или фројдистички читања итн. И конечно, стапица за зависноста од структурите посветени на значењето (прир. Кулавкова, 2003: 341).

Низ една интертекстуална врска на двата романи *A Single Man* (Самец) и *The City and the Pillar* (Градам и столбom), акцентот е ставен на ослободување од традиционалното и на спојот со модерното преку рушење на стереотипноста и обид на спознавање на повеќе вистини како одлика на постмодернизмот.

И расизмот и сексизмот укажуваат на потребата од теорија на субјективитет, што може да ги расветли врските меѓу субјективноста, моќта и задоволството.

Во областа на културната анализа би сакале да инсистираме на политичката полезност на постмодерното размислување, чиј императив е формите на идентитетот да се гледаат како производ на ситуации – како принципиелно временски и историски.

Инсистираме на полезноста на постмодерните теории на субјективитетот што ги земаат предвид емоционалните и несвесните димензии.

Многу постмодернистички мислители и автори решително ги привилегираат плуралноста и задоволството во однос на моќта и ефективниот отпор.

Постмодерното величање на разликите станува опасно штом ќе се раздели од структуралните односи на моќ што го создале. Таму каде што постмодерната разлика се гледа како плурализам, а при тоа не му се посветува внимание на општественото лоцирање на тие разлики, на виделина излегуваат моќта и нејзините ефекти. Тука разликите најчесто се појавуваат во облик на радикализам што е индиферентен кон (најчесто) бруталните односи на моќ што ги структурираат тие разлики (Џордан, Ведон, 1999–2000: 424).

Во романот на осумнаесеттиот и деветнаесеттиот век индивидуата секогаш е конечно интегрирана во својата социјална структура (обично преку семејните врски, бракот, раѓањето или со начелно „поништување“ на смртта). Во модернистичката проза, борбата за лична автономија може да се продолжи само низ спротивставеното со постојните социјални институции и

² Обид да се откријат врските на постмодернизмот и модернизмот, како две алки на една културна парадигма што е опфатена со поимот „хипер“. Поврзаноста на овие две појави ја одвивува двојната и иронична смисла на самиот термин „хипер“, неговиот неизбежен премин од модернистичката кон постмодернистичката фаза т.е. од „супер“ кон „псевдо“. Основна цел на Михаил Епштајн е да се потврди дијалектичката поврзаност на модернизмот со постмодернизмот, односно да се потврди комплементарноста на западноевропската и на руската култура во рамките на овие два периода. (прир. Кулавкова: 2003).

конвенции. Оваа борба нужно подразбира лична отуѓеност и обично завршува со ментално распаѓање. Но структурите на моќта на современото општество се мошне различни и многу поскриени или помистифицирани од овие; на постмодерниот романсиер му создаваат поголеми проблеми при идентификацијата, а потем и при претставувањето на објектот на спротивставеноста (прир. Андоновски, 2007: 184).

Секако културата игра централна улога во признавањето и потвдувањето на угнетуваните групи. Пишувањето и на проза и на историја – било важно за борбата за признавање на неправедноста на експлоатацијата и угнетувањето на работничката класа, на жените и на обоените луѓе. Таквото пишување играло главна улога и во рedefинирањето на нивното чувство за личен идентитет (Џордан, Ведон, 1999–2000: 403–404).

Во многу епохи книжевноста се дефинира низ призмата на нејзината социјална функција во создавањето национални и универзални системи на етички и цивилизациски вредности.

Метапрозата го конвертира она што го гледа како негативна вредност на изабените литературни конвенции во основа за потенцијално конструктивна општествена критика (прир. Андоновски, 2007: 185).

Во овој текст главната цел е да се увидат позитивните аспекти на прозната самосвест и на тој начин да се воспостави идентитет и валидност во рамките на една култура.

Интерпретацијата на наведените книжевни дела е во сооднос со фактот дека тие припаѓаат на различни книжевни периоди, модерна/постмодерна, и исто така се создавани во различни околности и различна социјална клима. Толкувањето е концентрирано врз *претставувањето* и стратегиите врзани за *гласот* на нараторот, ликовите, нивниот животен избор, а, главната цел е определена преку изведбата на различни критички перспективи упатени кон општествените сфери, културата, идеолошките стратегии и политики и кон предлагањето на еден нов пристап, едно ново читање и едно ново поимање на светот.

Литература:

АНДОНОВСКИ, Венко (прир.). *Судбината на значењето од Сосир до Дерида*, зборник: *Структурализам, семиотика, наратологија, деконструкција*, Скопје: Култура, 2007.

КУЛАВКОВА, Катица (прир.). *Теорија на интертекстуалноста*, Скопје: Култура, 2003.

ЏОРДАН, Глен, ВЕДОН, Крис. *Културна политика: класа, род, раса и постмодерниот свет*. Скопје: Темплум, 1999–2000.

ISHERWOOD, Christopher. *A Single Man*,

<http://www.scribd.com/doc/37092402/Isherwood-a-Single-Man-go>

VIDAL, Gore Eugene Luther. *The City and the Pillar*, <http://books.google.com>

POSTMODERNISM AS A HERMENEUTICAL TOOL IN THE CULTURAL POLITICS OF IDENTITY AND THE ROLE OF THE AUTHOR IN SHAPING THE IDENTITIES OF THE CHARACTERS IN THE NARRATIVE TEXTS

Natasha Rakidziev

Summary

The purpose of this text is, through interpretation of novels, to provide interpretation of identities that arise from unsteady subjectivities, using post-modernism as hermeneutic tool in the identity cultural policy. Creation of new subjectivities that will differ from stereotypes through realization of cultural democracy and through the use of literature, art and history and participation in the struggle against sexist and racist cultural traditions. Furthermore, an attempt is made to discover the links between postmodernism and modernism as two chains of a cultural paradigm covered by the term “hyper”.

Stereotype destruction, the struggle for political freedom, pursuit for own identity, cultural and historic revival is an objective to perceive the positive aspects of prosaic self-awareness, thus introducing identity and validity within a culture.

ДИСКУРСОТ НА ТЕЛОТО И ТЕЛОТО КАКО ДИСКУРС: МЕДИУМСКИТЕ ПРЕТСТАВИ ЗА ТЕЛЕСНОСТА

Александра Симова

Клучни зборови: тело, дискурс, медиуми, род, претстави

Key words: body, discourse, media, gender, presentations

1. Вовед

Една од основните одредби на човекот е неговата телесност. Уште од мигот на раѓањето, човекот се препознава како полово дефиниран, се именува со една од бинарните опозиции за пол и се впишува во јазичниот поредок како машко или како женско. Како една од најчесто третираните теми во феминистичката теорија, а и во општата критичка теориска мисла, телото се смета и како појдовна точка при градењето на човековиот идентитет, но и како место на кое се вкрстуваат културните вредности. Телото е топос кој се мапира од социјалните искуства и перцепции, од историските, политичките и економските услови, од науката, теоријата и идеологијата, и како ефект на тоа, телото прераснува во своевиден домен за битка помеѓу значењата.

Во таа смисла, телото може да се третира како еден комплексен збир на претстави, слики, пораки, значења и текстови, заради што тоа ги надминува своите биолошки одредници, кои, исто така, можат да се гледаат не како иманентни, туку како перформативно (до)дадени. Во таа смисла, телото може да се разгледува како дискурс, како слика, па дури и како нарација.

Полот, како една од основните карактеристики на телото што се директно врзани за научниот дискурс на биологијата и на физиологијата како епистемолошки доминанти, ја поставува и самата основа за разгледувањето на телото како дискурс. Првиот впечаток за новото, штотуку роденото тело е секогаш веќе посредуван – неговата дефиниција како машко, односно како женско, е своевидна нарација од страна на официјалната медицина, биологија и физиологија, кои а priori се земаат како факти, константи и апсолути. На тоа се надоврзува социолошката, односно културната одредница за родот како вредност, значење и слика, создадена од страна на општеството, историјата и културата, за тоа што значат биолошките *факти*, па секој човек се насочува, се воспитува, се едуцира – односно се конструира, се конституира и се контролира – како *маж*, односно како *жена*. Легитимирањето на човекот започнува со легитимирање на телото, со негово читање во рамките на бинарниот концепт на мислење и со негово воведување во јазикот, со сета негова фалогоцентрична обоеност. Човекот, кој пристига во светот, пристигнува како машко или како женско, и тоа е претходница на сè.

2. Телесните претстави во минатото

Општествените концепти, за тоа што значат полово дефинираните тела, се прилично комплексни и варираат низ времето и низ историските периоди. Претставите за тоа што значи женско, а што машко тело, и уште повеќе, што значи убаво и посакувано женско, односно убаво и посакувано машко тело, зависат од конкретните културни, економски, па и политички услови. Во таа смисла, дискурзивната анализа на телото од 18 век, на пример, може да открие присуство на одредена идеолошка заднина, која довела до таквата претстава, слично како што би укажала и анализата на телото од 21 век, иако тука веќе станува збор за присуство на некои поинакви идеолошки матрици. Телото, односно сликата за телото, најчесто е последица или ефект на одреден концепт, идеја или нарација.

Ако се погледнат претставите за телесноста во дијахрониска рамка, тогаш речиси целата историја на уметноста може да се гледа како албум, како одреден вид инстант-дневник кој ја следи промената на доминантните идеологии за телото, без разлика дали станува збор за негово славење, хиперболизирање, нормирање, контрола или за отстранување, и тоа се однесува и за машките и за женските тела. Збирот на правила за тоа што значи *тело*, или барем што значи *посакувано тело*, во поголемиот дел од историјата се однесува и на двата пола, со тоа што, со текот на времето, перцепцијата се менува и, генерално гледано, моделите за женската телесност стануваат поресективни во однос на оние за машкото тело. Односно, промената на концептите за телото се одвива на различен начин за различен пол, и своја кулминација тоа доживува во 20 век, кога разликите помеѓу медиумски и социјално регулираните тела започнуваат да имаат сосема поинакви значења и вредности. Пропишаниот модел за машкото тело, на почетокот на 20 век, се базира на граѓанскиот костумиран изглед, кој ги прикрива облините и го униформира телото, давајќи му деловен, професионален изглед, додека, пак, женското тело минува низ цела една низа на „изгледи“ и на модели.

Очигледни се разликите помеѓу денешната слика за телото и иконичните претстави за телото од минатото. Ако за почетна точка при разгледувањето на телесните претстави се земе ренесансата, како период во кој послободно се третираат тие теми, тогаш јасно се гледа пристапот во кој се слави човековото тело во неговиот раскош. Идејата за златниот пресек и концептот за античката убавина што се воспоставува како критериум се однесуваат повеќе на складноста и на симетријата на човековото тело, но не толку на неговата димензија или волумен. Во таа смисла, телата што се гледаат од тој период се далеку од денешниот концепт за убаво, здраво и за посакувано тело, и лесно би можеле да се сместат во категоријата на тела со прекумерна тежина, или на *дебели* тела. Сепак, се забележува дека волуменозноста на телата, како модел за посакувана телесност, не е многу далечна од реалната, просечна и достижна телесност, што значи дека во ренесансниот модел убавината е дофатлива, блиска и можна.

Она што е значајно во овој период и во контекст на телото е модниот израз, кој се однесува исклучиво на женското тело, а тоа е корсетот. Иако се добива впечаток дека овој период се одликува со толерантност кон телото и

кон неговата тежина, сепак ова е и период во кој, речиси задолжително, било носењето корсет, како неизбежно средство за постигнување на култниот изглед – песочен часовник. Корсетот претставува контрола на телото, механизам за поставување на рамки и на граници за телесноста и регулатор на телесниот изглед, и негова единствена цел е да биде што постегнат за да обезбеди што помало тело. Како регулатор на женското тело во јавноста, корсетот останува и по завршувањето на ренесансата, и е актуелен сè до почетокот на 20 век. Дури и кога облеката се скратува и кога почнуваат да се носат костими за капење, корсетот останува.

2.1 Телесна контрола

Периодот од крајот на 19 и почетокот на 20 век е посебно значаен во однос на перцепцијата за телото, посебно на женското тело, затоа што тогаш се појавува т.н. девојка Гибсон, која се смета за прв официјален модел за посакувано тело. Забележливо е намалувањето на димензиите на телото, со задржување на облините што ја истакнуваат нејзината сексуалност. Оттука произлегува и концептот за т.н. пинап-девојки (pin-up girls), чие тело станува иконично во американската популарна култура во времето на Втората светска војна и е забележливо и во филмовите од раната холивудска продукција. За разлика од тоа, машкото тело дотогаш сè уште не е соочено со рестриктивен или прескриптивен модел на телесност, освен модниот изглед на ниво на костум, како симбол за деловен изглед.

Периодот по Втората светска војна е пресвртница во однос на перцепцијата за жената и за женското тело. Крајот на војната ја зајакнува вредноста на традиционалните идеали за женственост и за мажественост во американскиот и во западноевропскиот контекст. Растргнатото општество мора да биде поправено, и како дел од овој нов традиционализам се реафирмира прозаична, нормативна мажественост, според која мажите се сметаат за активни, моќни, авантуристички настроени, агресивни и доминантни. За разлика од тоа, на жените – иако пред војната имале свои планови, желби, кариери и професии – им се наметнала своевидна одговорност и грижа на совест за негативните поствоени последици врз домот и врз семејството. Ова придонело за конструкција на врвната вредност за секоја жена – да не работи и да се посвети на својата мистична *женственост*, затоа што вистинското исполнување се постигнува само преку посветеноста на домот и на одгледувањето на децата. Во таа смисла, поствоениот економски бум на кујнски машини и на апарати за домаќинството бил создаден за жените, со цел да се зајакне вака поставената нивна функција во општеството и да се реафирмира културноконструираниот слика за нив. Овој период претставува и бум на рекламниот бизнис, односно појавата на новите апарати за домаќинство е неизбежно поврзана и со начинот на нивна комуникација во медиумите, со цел нивна успешна продажба. Рекламите од овој период одигруваат клучна улога во тоа како се перципира жената, а оттука и нејзиното тело, во посакуваниот модел на секојдневен живот. Целта на рекламите е да ги фокусира жените на нивната улога во домаќинството, да ги зајакне домашните вредности, да ја зголеми потребата од себеукрасување, и да го создаде и да го потенцира верувањето дека успехот како жена, сопруга, мајка и домаќинка, лесно може да се купи во форма на крем за лице, на миксер или на кесичка за инстант-палачинки. Кога се говори за телото, битно

е да се истакне и популарноста на симболичкиот корсет, сега, веќе, во вид на мидери и на други видови долна облека. Во рекламите од овој период жените се претставуваат како слаби (и физички и емотивно и психички), беспомошни, невини, дистанцирани, неинтелигентни, пасивни, преемотивни, деперсонализирани, опредметени и недоволни – жената секогаш мора да купи и да направи нешто за да биде доволно добра за мажот.

2.2 Телото како објект

Периодот на 50-тите години воведува нова димензија на телесноста, главно преку холивудските филмови. Концептот за женственоста од претходно создадените филмови, олицетворен преку идеалот на тенката половина, на големите гради и на големите колкови, сега се приземјува, и модел за посакувана и привлечна телесност станува Мерилин Монро. Ова е период на уште еден рестриктивен механизам на телото, односно создавањето на т.н. класични димензии 90–60–90, како прескриптивна рамка за едно тело да се смета за убаво. Сепак, и покрај ваквите рестрикции, според статистичките податоци од тој период, телесната убавина се смета за достижна за жените, и иако строги, рамките за убаво тело, сепак, лесно ги опфаќале повеќето женски тела.

60-тите години од 20 век се време во кое почнува да се забележува намалување на телото. Со појавата на Твиги и другите популарни манекенски тела, сè поприсутно во медиумите станува физички слабото тело, без облини. Популарноста на модата влијае врз перцепцијата на телесноста, и во јавниот дискурс сè попосакувани стануваат овие тела, заедно со идејата за жената, која треба да работи на своето тело, да го коригира и да го преуреди за да се согласи со машкиот поглед за кој зборува Лора Малви (1975: 3), односно да ги исполни желбите, фантазиите и очекувањата на мажите.

2.3 Промена во перцепцијата

Периодот потоа, 70-тите и 80-тите години, е период во кој започнува да се гледа промена во претставите за жените и за телото, воопшто. Со омасовувањето на феминистичкото движење и со зголемувањето на потребата жените да пронајдат нови идентификации, различни од стереотипите на послушна домаќинка и на декоративен предмет, се појавува концептот за *Нова-та жена*, која е моќна, независна, агресивна, сигурна во себе, која задоволство наоѓа и во работа, и во рекреација, која сака возбуда, авантура и исполнување. Се појавува дискурсот за здраво тело, опсесијата со фитнес и Џејн Фонда, и идејата за слабото тело како здраво тело. На ниво на претстави и на медиумски слики, ова е период во кој се менува модата, во насока на маскулинизација на жената – носење машки костуми, широки раменици и голема коса, со цел што поголемо визуелно присуство на жената и исчекување од традиционалната слика за женственост. Рекламите од 70-тите години промовираат унисекс парфеми, играње со машко-женски стил на облекување и претставуваат силни и моќни жени, кои се задоволни сами со себе.

Но, ова е само една од манипулативните страни на рекламата и на создавањето заводлива слика за нешто друго што лежи во заднина. Улогите што жените ги имаат во овие реклами како *'вработени жени'* само изгледаат прогресивно, но всушност отсликуваат нешто сосема друго – појавата, жената да работи и да има кариера, се претставува како индивидуална потреба, како

личен проект за себеостварување и за градење на идентитет, но реално, тоа е потреба на капиталистичката идеолошка матрица во која е потребна што поголема работна сила, потреба на либералната економија во која секој треба да работи, а и потреба на модата, која станува индустрија – потреба да се продаде одреден тип облека на некого. Бизнис-изгледот што се препорачува за *'на работа'* е, всушност, рамка да се продаде облека и да се овозможи профит на модните брендови. На ниво на претстави, жените речиси никогаш вистински не работат, тие се само така облечени и седат на маса, шетаат по ходници и уживаат во погледите од нивните машки колеги – што само го потврдува машкиот поглед на Лора Малви (1975: 3). Жената, сепак, се претставува како споредна, како подредена и како некој што не може да ја загрози машката доминација и авторитет. Стереотипот за жената како декоративен објект, доживува своја трансформација во сликата за *femme fatale* – или вамп – опасната заводлива жена, која изгледа самостојно и независно, која се чини како да ужива во својата телесност и сексуалност, но реално, односно медиумски, таа е така претставена, затоа што користи/продава некој козметички или моден производ (Slapšak, 2001: 293). Со сите овие механизми на рекламата и на медиумите, телото станува инструмент на идеологијата, дискурс што, преку рекламните моќи, допира до зголемената финансиска моќ на жените и до способноста за трошење. Преку промената во претставувањето на жената и на нејзиното тело како последица на феминистичката активност во тоа време, всушност, се открива капиталистичката идеологија во која жената е и потрошувач, некој што има финансиска моќ, и е уште еден потенцијален купувач.

2.4 Редефиниција на претставите

90-тите години воведуваат нов аспект на медиумските претстави за телесноста, и тоа во насока на андрогинија. Појавата на рекламните за брендовите Калвин Клајн, Жан Пол Готје или Долче е Габана, го субвертира дотогаш застапениот модел за женственост, а со тоа и моделот за мажественост. Со присуство на слаби, андрогиниски модели, без волумен, без облини и мускули, со кратки коси и без шминка, се подрива претставата за тоа како треба да изгледа едно тело, се бришат границите помеѓу медиумските мажи и жени, и се воспоставува една нова, поинаква слика. Се започнува со користење на геј иконографија и на трансвестизам, што внесува голема промена во однос на тоа како изгледаат рекламните од овој период. Полот и родот почнуваат и медиумски, не само теориски (Batler, 2001; Батлер, 2002), да се сфаќаат и да се претставуваат како костум, како улога или како играчка. Ваквите манипулации со родот добиваат и политичка вредност бидејќи се последица на сè почестиот дискурс за сексуалната толерантност, за сексуалните избори и за општествената отвореност за дискусии за сексуалниот идентитет. Сепак, заинтересираноста на рекламната индустрија за овие прашања е тесно поврзана со можноста да се зголеми продажбата на производите што го обезбедуваат тој идентитет.

2.5 Кејт Мос и анорексичното тело

Од друга страна, популарноста на Кејт Мос станува носечка при дефинирањето на посакуваниот телесен изглед, кој станува далечен и недостижен за поголемиот дел од жените и доведува до масовна појава на булимија и

анорексија, а паралелно со тоа и до масовна појава на прекумерно дебели луѓе. Медиумското инсистирање на ваков тип тела – слаби, без облини и без волумен, како своја последица има сè поголем број психички и физички заболувања на телото. Убавото тело станува сè помало, послабо и покршливо, а потрагата по него е врвен личен проект. Медицинскиот дискурс за здравото тело како нужно слабо и перцепцијата на дебелината како болест, сето тоа поддржано од говорот на рекламите, на филмовите, на списанијата и на медиумите воопшто, станува нов канал за продажба на една нова индустрија – индустријата за слабење и убавина, која го продлабочува јазот помеѓу реалните и медиумските тела, со цел да оствари што поголем профит. Дури и кога тоа станува очигледно за голем број луѓе, пронаоѓањето на нови начини за комуникација на производите за телото и манипулацијата со човековите емоции, фантазии и потреби, сепак овозможува сè поголема и поголема потрошувачка. Ова продолжува и во 21 век, кога сè поприсутни стануваат идеите за емотивно исполнување и за усовршување на телото како потрага по идентитет и медиумската комуникација како маска за продажба на средства и на производи, кои на различен начин го регулираат телото.

3. Телесната политика во рекламите

Уделот на рекламите во формирањето на сликите за телото и на претставите за тоа што треба жената да биде, е неизбежно поврзан со појавата на општествената критичка свест за нивното негативно влијание и за последиците за младите жени, кои кон крајот на 20 век се сè поочигледни. Сè поголемата изложеност на медиумски пораки, сеедно дали во форма на слика или во форма на текст, предизвикува сериозни последици врз здравствената, врз емотивната и врз психичката состојба кај публиката, посебно кај младата популација. Свеста за негативните ефекти на рекламите, кои претставуваат слаби, згодни и изгладнети тела, се поврзува со зголемената појава на анорексија и на булимија, што, пак, има повратен ефект врз самата индустрија за убавина, која губи потрошувачи. Луѓето веќе не сакаат да бидат наивни потрошувачи и сериозно ги препознаваат, ги преиспитуваат и ги критикуваат маркетиншките стратегии за поголема продажба.

Од друга страна пак, големите компании, како симболички носители на капиталистичката идеологија, постојано работат на пронаоѓање нови, различни начини за да допрат до потрошувачите што ги загубиле и развиваат „иновативни“ тактики за рекламирање. Одеднаш, *anti-age* концептот на индустријата за убавина станува *pro-age*, одеднаш нема *кремови против целулит*, туку *кремови за зајакнување на структурата на кожата*, одеднаш почнуваат да се претставуваат и поинакви, „дебели“ тела, одеднаш почнува да се зборува дека облините се убави, и сето тоа во рамките на медиумскиот проект за инвентивност, храброст, промена и за поддршка за *сите* жени, без оглед на тоа колкава е нивната тежина. Рекламите, списанијата и, општо, јавноста започнуваат со славенички дискурс за телото, според кој нема потреба да се слабее, според кој сите се убави, според кој секој треба да има самодоверба и според кој, сепак, сите треба да купат крем за лице или за тело. Ваквиот комуникациски исчекор изгледа прилично свежо и искрено, и излишно е да се напомене дека индустријата за убавина и за уредување на телото остварува профити поголеми од кога и да е. Жените од публиката се воодушевени од тоа што брендовите конечно ги сакаат такви какви што се, и продолжуваат

да купуваат. Промислените маркетиншки стратегии за продажба допираат до секого, на начин на кој никој не се обидел дотогаш, и прават послушен потрошувач дури и од најголемите циници и скептици. Иако сликите, претставите и зборовите се променети и иако е создаден нов рекламен дискурс, сепак заднината останува иста, и идеологијата наоѓа уште еден начин да се прикрие себеси и да се претстави како нешто природно, нормално и незабележливо.

3.1 Рекламни стратегии

Како најеклатантен пример за тоа, може да се разгледаат неколку конкретни реклами за Nike, Dove, Axe и Old Spice. Nike е иконичен бренд во поглед на рекламите и на комуникацијата и, под платформата да предизвика *спортски дух* кај секого, реално претставува слаби, zgodни и навезбани бели машки тела. Откако потрошувачите стануваат свесни за тоа, Nike ја менува својата комуникациска стратегија и почнува со дијаметрално спротивни претстави – црни женски тела, со поголеми облини, со нетипични делови од телото, и слично. Со пораки што го слават телото, како на пример „My Butt Is Big“, Nike се доближува до оние потенцијални потрошувачи што сметаат дека брендот фаворизира тела какви што тие нема да имаат, и сепак ги придобива. И покрај наводната револуционерност во нивниот пристап и симулацијата на вистинско тело, за создавање на овие реклами се ангажирани професионални модели и фотографии, со голема компјутерска корекција, подоцна. Овие реклами влијаат позитивно, ја подигнуваат самодовербата и не предизвикуваат анорексија, но сепак, извршуваат контрола на телото што не е очигледна. Корсетот не само што останува, туку е и доброволен.

Dove е исто така значаен пример, посебно со кампањата Real Beauty. Во неа се претставени нетипични и нестандартни женски тела, кои изгледаат задоволно, такви какви што се – во однос на тежина, облини, боја на коса, тип на кожа, возраст, итн., секако, сето тоа придружено со соодветен производ за тоа тело. Во секоја од овие реклами, Dove симболички застанува на нивна страна, дејствувајќи како поддршка за нивното тело, и тоа кај потрошувачите, широм целиот свет, предизвикува бранови од позитивни реакции. Одеднаш, во ред е жената да биде дебела, стара, со пеги, со целулит и со секаква друга телесна непогода, бидејќи Dove ја сака, и токму заради тоа, таа треба да купи шампон, лосион или крем за тело од Dove. Преку рамката на славеничките претстави за телото, претстави што ги покажуваат т.н. *вистински жени*, со т.н. *вистински тела*, всушност, се соопштува потребата да се интервенира врз тие тела, се истакнува нивната недоволност, и приказната за неа на телото станува приказна за корекција на телото. Оваа кампања на Dove отвора фонд за подигнување на самодовербата кај девојчињата, но во исто време, остварува и пораст на продажбата од 700%. Дополнителен момент за проучување е тоа што оваа кампања не претставува азијатски тела, африкански тела, ниту, пак, какво било друго тело надвор од англосаксонскиот свет, туку бели или обелени тела.

Паралелно со новите, нетипични реклами, продолжуваат и рекламите со *класична* претстава за телото, претстава во која жената е слаба, убава и бела, и како таква е објект што му стои на располагање на мажот. Па така, кога се зборува за Dove, неизбежно е да се спомене и комуникацијата на Axe, која е олицетворение и славење на оваа идеја. Axe е бренд кој тврди дека сè

што му треба на еден маж е да користи спреј за тело и ќе ги добие сите жени на светот, и иронично – или пак не – овој бренд е во сопственост на истата компанија што го има и Dove. Овој податок само служи за потврда на тезата за идеологијата на капитализмот, чија основна цел е да оствари профит, без оглед на тоа какви средства ќе употреби. Доколку за жените е потребен егзо boost и подигнување на самодовербата за своите пеги, тоа не менува ништо кај мажите, кои продолжуваат да се учат да мислат дека жените се нивни објекти за поседување. Повторно сè се сведува на женски тела врз кои треба да се интервенира, со цел на крајот, сепак, да завршат како објект, награда или како трофеј на некој маж.

Рекламите од поново време се обидуваат да направат уште еден пресврт, овојпат во корист на жените и нивната одмаздничка потреба да го објективираат машкото тело. Најтипичен пример за тоа се рекламите за *Old Spice*, кои, иако создаваат машки спреј за тело, вешто процениле дека нивна целна група се жени што би го купиле производот за своите партнери (додаток 9). Па така, овие реклами „играат“ на типичните женски фантазии за совршен маж и на иконичните слики за тоа како еден маж треба да изгледа. Притоа, во овие реклами јасно се гледа конструкционистичкиот пристап во создавањето на слика за мажот, демистифицирајќи ја идејата за хипермаж. Во овие реклами, очигледно е дека сликата е насликана, односно исконструирана, и дека есенцијалноста се базира на нереални замисли. И додека медиумите се помирени со идејата дека совршен маж не постои, сликата за совршената жена се гледа на секое вклучување на телевизор или на секое отворање на списание.

3.2 Телесната политика во модата

Дискурсот на медиумски конструираното тело се гради и се зајакнува не само преку рекламите и медиумите воопшто туку е производ на еден сеопшт проект. Па така, контролата на телото се спроведува и преку модната индустрија на микроплан, односно преку одредувањето на броеви на облеката, чин што, од спореден аспект на облеката, прераснува во телесна политика. Во зависност од земјата и од националниот просек за тежина, се приспособуваат величините на облеката и нивните имиња (L во Европа не е иста величина со L во Америка, на пример), а се создаваат и нови величини, со цел привлекување корисници преку славење на нивното тело и преку ласкање на нивната самодоверба, појава позната како *vanity sizing*, со која се создава величина 0, двојна 0, тројна 0, па дури и величина 'под-нула'. Секој бренд создава свој концепт за именување и за нумерирање на величините на начин што, кај потенцијалните купувачи, ќе предизвика позитивно чувство дека добиле парче облека со помал број.

4. Што е со машкото тело?

Иако изгледа дека телесната рестрикција и прескрипција е наменета за женското тело, 21 век е време во кое сè повеќе со тоа се зафатени и машките тела. Поради поголемата застапеност на женски тела и лица во популарните списанија, како и поради тоа што поголемиот дел од рекламите претставуваат модели на жени, можеби изгледа дека машките тела се исклучени од телесната идеологија на капитализмот, но напротив, тие се под исто толкаво влијание на нејзиниот манипулативен карактер.

Се смета дека машките тела, и во минатото и денес, се под помали рестрикции во однос на тежината, димензиите, обемот и на целокупниот изглед во однос на жените. Концептот за дебелина не претставувал проблем за мажот да се доживее како атрактивен, посакуван или „нормален“. Општествените очекувања се чинат како помалку строги во однос на тоа како треба да изгледаат мажите, како треба да се облекуваат и кои производи треба да ги користат. Доминантното мислење во 20 век е дека мажот нема потреба од интервенции и доволен е таков каков што е. Но, последните години од 20 и почетокот на 21 век го покажуваат спротивното. Сè повеќе почнуваат да се гледаат поинаков тип машки тела во медиумите, и општиот јавен дискурс станува отворен за разни видови машка телесност. Во контекст на здравиот изглед, како слаб изглед за жените, и на форсирањето на спортски начин на живот, сè повеќе се инсистира на тоа дека и мажите треба да вежбаат, да внимават на своето тело и да изгледаат на одреден начин. Се започнува со конструирање на одреден модел на маж – идеолошки олицетворен во популарната фраза „tall, dark and handsome“, што на телесно ниво означува – одредена висина, одредена тежина, мускулесто тело, лик со специфична структура на коски, и телата што не влегуваат во оваа рамка се сметаат за споредни, неважни и за медиумски невидливи, освен како комични ликови на телевизија. Во прилог на тоа оди сè поголемата медиумска толерантност кон геј заедницата, која започнува да гради култ кон совршеното машко тело.

4.1 Адонисов комплекс

Она што теоријата го издвојува за машкото тело од овој период е т.н. *Адонисов комплекс*, како последица од ваквиот прескриптивен пристап кон телото. Мажите ги гледаат овие слики толку често што почнуваат да веруваат дека тоа е верзија на стварноста, и тоа станува стандард, кој, доколку не се постигне, предизвикува чувство на недостаток, на недоволност и психолошки проблеми. Очекувањата за телесноста интензивно се менуваат, и притисокот да се исполнат отвора дополнителни импликации.

Адонисовиот комплекс ја радикализира потребата за усовршување на машкото тело, доведувајќи го до екстремни димензии – и физички и метафорички. За сè поголем број мажи, одамна веќе не е доволно да се вежба, да се хранат добро и да се живее здраво. Сè повеќе се користат додатоци во исхраната за зголемување на масата, за подобрување на спортските карактеристики и за генерално подобрување на т.н. „*дефиниција*“ на машкото тело. Машкото тело ги надминува своите граници и, веќе кон крајот на 20 век, сè почесто се модифицира и со помош на пластична хирургија, која дотогаш се сметала за женски домен. Сè повеќе и машките тела бараат хируршки процедури од типот на липосукција, ринопластика, како и разновидни силиконски импланти за зголемување на волуменот на мускулите. Паралелно со ова, и претежно на почетокот на 20 век, сè почеста станува и појавата на *менорексија*, односно анорексија кај мажите, кои прифаќаат еден поинаков модел на телесност и го модификуваат своето тело во зависност од актуелните медиумски популарни тела. Денес, за идеален медиумски маж се смета фотомоделот и манекен Андреј Пеиќ, кој е исклучително популарен и баран, токму поради неговиот андрогински изглед. Медиумите и модата го претставуваат неговото тело наместо женско, и тоа не во трансвеститски контекст, туку во целосно андрогинска смисла,

која симболички ги надминува сите телесни конфликти, но реално, отвора нови. Како што вели Ведрана Рудан, во една своја онлајн статија:

„...зарем нам, на жените, ни треба уште некое објаснување? Мора ли, по ова, навистина да читаме што да јадеме, што да не јадеме и како во неколку чекори да скокнеме од број 38 во број 26? Дали сè уште важи онаа изрека дека жената никогаш не е доволно слаба? Никогаш повеќе! Конечно, дознавме, и ни најмалку скриено, дека за модните креатори идеална жена е слабо момче“.

4.2 Барби (Barbie) vs. Г. И. Џо (G. I. Joe)

Она што е посебно важно да се назначи е дека дискурсот за машкото тело е неразделив од дискурсот за женското тело, односно колку што се развиваат концептите за женското тело и прифатливите и посакувани модели на женска телесност исто толку тоа се случува и со машката телесност. Притоа, не изостанува вековно присутниот, патријархално обоен контекст за мажественост и женственост, според кој, генерално кажано, мажот треба да доминира над жената. Во таа смисла, иако за двата вида тела има подеднакво рестриктивни рецепти, сепак, крајниот резултат е различен. Додека женското тело се нормира како слабо, ниско и ситно, и победничка е онаа со најмала тежина (како што вели една позната менхетенска максима – *„the thinner the waist, the bigger the apartment“*), машкото тело, пак, се нормира како големо, високо и развиено – и победник е оној со најголеми мускули. Додека мажите прават пластични операции за да додадат маса и дефиниција со импланти, жените прават пластични операции за да извршат липосукција и да добијат што помал стомак. Дури и со зголемена потреба за телесна манипулација и со општествена обврска да се изгледа на одреден начин, останува потребата машкото тело да зафаќа што поголем простор, да има што поголем волумен и да биде што поприсутно, за разлика од жената, која треба да се намали себеси, да стане што послаба и да заземе што помалку простор – и физички и симболички.

Ова се гледа и кај машките и кај женските играчки, односно концептот за женска кукла во однос на машка акциска фигура, олицетворен во Барби и Г. И. Џо. Додека Барби е нереално слаба, пасивна и нејзините екстремитети може да ги движи и да ги врти кој како сака, Г. И. Џо е крупен, мускулест и агресивен. Во таа смисла, идејата за женственоста се поврзува со големите гради и со слабите нозе, додека пак мажественоста се идентификува со мускулноста. Оттука, машките корективни зафати се базирани на додавање, а женските на одземање – женското тело секогаш треба да се редуцира и да се минимизира, додека, пак, машкото тело треба да се аугментира и да зафати повеќе простор.

5. Телото како дискурс

Телото одамна веќе не е само тело. Тоа се надминува себеси, ги пречекорува своите граници и отвора можности за анализа и за толкување, какви што не може да се изведат на друг начин. Телото се преобразува во знак и станува јазик што говори за човекот што го „носи“, тоа станува текст од кој се читаат податоци за човекот, за неговата култура, за неговите вкусови и ставови, но она што е посебно важно е што телото станува и дискурс.

Во таа смисла, дискурсот на телото, и уште повеќе – телото како дискурс, не само што ја отсликува општествената средина во која е, и не само што го синтетизира медиумскиот свет и концепт околу себе и во себе, туку е и носител на доминантните идеологии на времето, како и на нивните етички и естетички поттексти, и тоа важи и за мажите и за жените.

6. Заклучок

Да се биде убав маж, односно убава жена, не значи само да се биде убав, туку значи да се биде посакуван, успешен, среќен, внимателен, по-светен, дисциплиниран, па дури и интелигентен и пријатен за гледање. Од друга страна, пак, да се биде дебел маж, или дебела жена, исто така не значи само да се биде дебел маж, односно дебела жена. Телото, неговиот изглед и неговата тежина добиваат и аксиолошки карактер, па така, да се биде дебел, денес значи и да се биде нездрав, болен, проблематичен, невнимателен, недисциплиниран, неодговорен, незаинтересиран, недоследен, изманипулиран, непосакуван, непривлечен, невидлив.

Колку повеќе се зголемува рекламирањето на производи за слабеење, за разубавување и за телесно уредување, толку повеќе се зголемува бројот на луѓе со прекумерна тежина, на луѓе со физички, емотивни и психички проблеми, луѓе што не успеваат да ги исполнат очекувањата и критериумите на медиумите, но сепак – тие гледаат, купуваат и консумираат, со што успешно ги исполнуваат очекувањата на капиталистичката идеологија, која стои во заднината на тие медиуми. Криејќи се под маската на помош за луѓето, поддршка за подигнување на самодовербата, таа идеологија, сепак, создава и продава производи, кои го контролираат, го насочуваат и го регулираат телото, затоа што знае дека, на крајот на денот, човек, сепак, мора да дојде дома и да ги измие рацете, и сè се сведува на едно прашање – од кој бренд ќе биде сапунот.

Литература:

- Батлер, Џудит. 2002. *Проблеми со родот*, Скопје: Евро-Балкан Пресс.
- Браидоти, Роси. 2002. *Номадски субјекти*, Скопје: Македонска книга.
- Грос, Елизабет. 2002. *Недофатни тела*, Скопје: Македонска книга.
- Џордан, Глен и Ведон, Крис (yp.). 1999–2000. *Културна политика*, Скопје: Темплум.
- Barker, Chris. 2003. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications.
- Barnard, Anne. 2009. *Where Thin People Roam, and Sometimes Even Eat*. New York: The New York Times.
- Batler, Džudit. 2001. *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama "pola"*, Beograd: Samizdat B92.
- Brazier, Jane Evans and LeBesco, Kathleen (yp.). 2001. *Bodies out of bounds: fatness and transgression*, Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Bulbeck, Chilla. 2000. *Re-orienting western feminisms: women's diversity in a postcolonial world*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Creedon, Pamela J. 1993. *Framing feminism – a feminist primer for the mass media*, во: Media Studies Journal: Women Without Apology. New York: Columbia University, The Freedom Forum Media Studies Center, Winter/Spring, 69–80.
- Halperin, Katrin i Ruano-Borbalan, Žan-Klod (yp.). 2009. *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*, Beograd: Clio.
- Lazier, L. and Gagnard Kendrick, A. 1993. *Women in advertisements: Sizing Up the Images, Roles and Functions*, во: Creedon, P. J. (yp.), Women in Mass Communication, Newbury Park, London and New Delhi: SAGE Publications, 199–219.
- Mek Kvin, Dejvid. 2001. *Televizija: medijski priručnik*. Beograd: Clio.
- Rudan, Vedrana. 2011. *Kako je muško utjelovljenje Majke Božje izbavilo žene iz modnog sužanjstva*. Zagreb: Nacional.hr.
- Slapšak, Svetlana. 2001. *Ženske ikone XX veka*, Beograd: Biblioteka XX vek.

DISCOURSE OF THE BODY AND THE BODY AS A DISCOURSE: MEDIA REPRESENTATIONS OF CORPOREALITY

Aleksandra Simova

Summary

The body can be treated as a complex set of images, photos, emails, texts and meanings, because it exceeds its biological determinants, which also can be seen not as an immanent, but as performative (to) given. In this sense, the body can be considered as a discourse, as an image, and even as a narration.

МИТ / ФОЛКЛОР
MYTH / FOLKLORE

ФУНКЦИЈАТА НА МАСКИРАЊЕТО ВО НАРОДНАТА КУЛТУРА

д-р Катерина Петровска-Кузманова

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

Клучни зборови: маска, маскирање, маскирани поворки, обреди, метаморфоза, функција, симбол

Key words: Mask, masking, masked processions, rituals, metamorphosis, function, and symbol

Маските и различните форми на преправање се стари колку и самото човештво. Тие настанале со цел луѓето да се отелотворат, претстават, заплашат или заштитат. Во народната култура се смета дека оној што ја носи маската се ослободува од својата индивидуалност и се изедначува со ликот што го изразува или го претставува. Маската е нешто ирационално и таинствено, и токму затоа на овие инструменти за метаморфоза, насекаде им е давано огромно религиозно значење. Потребата од ваквата форма на себеизразување се објаснува со длабоката човекова желба одвреме -навреме да стане некое друго јас. Маската ја претставува трајната врска меѓу вчера и денес. Луѓето од дамнешни времиња се маскираат во други луѓе, животни, растенија, според тоа вообичаено е маскирањето да го делиме на зооморфно, антропоморфно, фитоморфно и фантазиско. Една од главните тајни на етнографијата лежи во општата употреба на маските во примитивните општества. Етнолошките истражувања кои се движат во оваа насока, ни даваат голем број податоци за функцијата на маските во старите култури. Благодарение на овие истражувања, можеме да ја процениме улогата на маската во верувањата и во обредите, како и начинот на кој таа функционира во нивната знаковна структура.

Маскирањето во животни се смета за најстаро. Неговата првична функција е забележана во обредите кои го претставувале „магискиот лов“. Маскирањето во одредени животни, според општо прифатеното мислење, е поврзано со магијата на плодноста. Во обредите со маски, исто така, одредени делови од животните стануваат составен дел од костимите на маскираните поворки: роговите, крзната, опремата на домашните животни, исто така, често се користат и како реквизити. Во обредната практика може да ги согледаме народните претстави кои се непосредно поврзани со постоењето на различните метаморфози од типот: човек-животно, во периодот на Некрстените денови и Покладите. Маскирањето во животни особено е изразено во времето на Покладите. Арнаудов, како и повеќето истражувачи, забележуваат дека не станува збор само за маскирање во два различни временски периода, или,

едноставно, поместување на маскирањето од периодот на почетокот на новата година кон почетокот на пролетта, туку и за две различни културни струи, кои го продолжуваат основниот тек, вкоренет во старите култови. Веројатни извори на овие маски се наоѓаат во тотемизмот и во анимизмот на предците. Во старите зоолатриски култови на ловечките култури, човекот по својата смрт станува сопствен тотем, а маската на животното, што ја носи на лицето ги претставува предците. Врската на маската со култот на предците е докажана со многубројните гробни наоѓалишта на Средоземјето (Египет, Кипар, Палестина, Грција, Рим), но и кај Келтите и Германите.

Во зоморфното маскирање честа е и употребата на крзното, преку наопаку облечените кожуви. Ваквиот тип на маскирање го нагласува неговиот архаичен карактер. Ваквото маскирање, освен во животни: камила, коњ, мечка и др., го наоѓаме и кај машките поворки, чии ликови претставуваат сведоштво за преминот од зооморфното кон антропоморфното маскирање. Од денешна перспектива може да се каже дека култната симболика на машките поворки, облечени во животински кожи, одамна е изгубена, иако тие сè уште се присутни во рамките на живата обредна традиција на Балканот. Во Македонија, маскираните поворки се нарекуваат со различни имиња: *маскари* (Мариовско, Дебарца, Преспа); *карневали* (Голо Брдо); *сурати* (Мијаци, Пијанец, Малешево); *бабари* (Кичевско, Железник, Мариово, Струшко Поле, Прилепско Поле); *бабудери* (Дебар); *василичари* (Дримкол, Раец, Желигово и др.); *џамалари*, *џаламари*, *џомалџии* (Славиште, Овче Поле, Тиквешка, Бојмија и др.); *ешкари* (Лерин) и др. Ние овде ќе се задржиме на името *маскари*. Ова име за поворките, според Д. Константинов, било во употреба во првите години на дваесеттиот век. Терминот *маска*, вообичаено во фолклористичката литература, поретко се однесува на маската што се носи на лицето, а почесто на целиот маскиран лик. Дури и кога станува збор за маската на лицето, маската не го крие само лицето туку го менува целото тело, целиот човек. Во минатото се верувало дека маскарите се опасни суштества и лоши духови. Во поголемиот дел од Балканот, маскираните поворки се нарекуваат со други имиња, а според овие имиња се давало и името на целата група.

Потеклото на овие машки поворки може да го лоцираме во римските Луперкалии. Празникот Lupercalia (15 февруари) е стар овчарски обичај, поврзан со чистењето на стадото, а се смета дека е еден од најстарите празници во римскиот календар. Смеслата на овој празник била поттикнување на плодност кај животните и кај луѓето и чување на стадото од дивите животни, особено од волци. Луперци биле мажи, облечени во кожи од јарци, исечени во ленти кои ги удирале минувачите, а нивното однесување било на работ на ритуалниот транс. Траги од овој обичај наоѓаме во обредите на вучарите или вукарите, но и во маскираните поворки. Но, врските може да ги бараме и подлабоко во минатото. Според некои истражувања, мошне значајно влијание врз развојот на карневалите, имаат и култовите на Кибела и Митра. „Во овој култ постоеле седум степени на иницијација. Во ритуалите, славениците носеле маски кои ги претставувале животните од зодијакот, а во првиот стадиум, иницијантот бил познат како чавка (corax)“ (Campbell J., 1976: 255). Во оваа смисла, може и да се прави споредба на животните што се појавуваат во зодијакот (овен, бик, рак, лав, шкорпион, јарец) и маските кои се појавуваат во современите маскирани поворки, од една страна, а од друга, маските и симболичките прикажувања на одделните фази на Митриниот култ (трите најниски стадиуми).

ми: чавка, младоженец, војник и четири повисоки степени: лав, персијанец, сончев тркач и татко), пред нас, ни откриваат скоро идентичен репертоар на маски со денешниот (види: Galin K., 1988: 175-204). Облекувањето на учесниците во маскираните поворки во животински кожи, исто така ги наведува етнографите да размислуваат за влијанието на култот на Митра. Според Габричевиќ, за нив е карактеристично откривањето на скриеното, односно маскираниот иницијант кој преминува од еден во друг степен, на пр. од степенот чавка во степенот војник, тој иницијант, морал целото свое тело да го покрие со животински кожи (Gabričević B., 1987: 207), што говори во прилог на претпоставката дека бројните животински маски доаѓаат од Митриниот култ. Припадноста на обичаите со маски кон овие култови може и да ни се потврди преку обидите тој да биде разгледан како обред на премин. Воопшто, метаморфозата е клучниот момент во сите премини. Метаморфозата на луѓето, животните, митолошките ликови или на предмети се визуелен знак и за надоаѓачкото преобразување на природата, т.е. за преминувањето од еден календарски или произведен циклус во друг.

Во зооморфните ликови спаѓа и мечката, која се среќава не само во Македонија туку и на Балканот и во Европа. Култот на мечката е еден од најдревните и најразвиените. Овој култ е поврзан со Артемида и нејзината сопатничка Калисто, која за казна (непочитување на заветот на невиноста) била претворена во мечка. Во митологијата, често, мечката, слично како и змијата и змејот, е носител на плодородието. Во Македонија, ликот на мечката се антропоморфозира во ликот на Мечкарот. Оваа традиционална маска е составена од два дела: едниот се става на лицето, а другиот на телото. Делот што го облекуваат на телото е направен од пресни кожи на заклани овци, говеда, а понекогаш, од кози и од јарци, што го прави нивниот изглед поинтересен. Крзното од животните е свртено однадвор, додека свонците и клопотарците ги врзуваат на половината и на нозете. Делот што го ставаат на лицето е направен од ткаенина, најчесто црна, со отвори за очите, устата и за носот, на која се ставаат вепарски заби, а се користат и препарирани животни. Но, исто така, на маските на лицето (суратите) се наредени низи од монистра и л'скавци и други светликави елементи: пулејки, стари пари, пуфки и др.. Употребата на овие елементи во маската Мечкар, им го дава епитетот шарени бидејќи нивните лица се залепени со разнобојни делови и со монистри, што во овие маски ја прави евидентна разнобојноста која претставува знак на животот. Токму таа разнобојност асоцира на свадбата, односно буџето на природата како симетрична спротивност на безбојноста, погребот и на умирањето. Овие светкави елементи на нивната маска имаат своја определена функција, бркање на злите духови, а истата функција ја имаат и нивните свона кои стануваат поизразити при движењето на мечкарите.

Од зооморфните ликови, како многу чест лик на Балканот се среќава коњот, кој може да биде прикажан на два начина: со еден човек кој оди исправено, или со двајца учесници, од кои едниот оди исправено, а другиот наведнато. Во двата случаја изведувачите се замотани со покривка и секогаш носат коњски череп, а поретко се употребува дрвена глава. На сличен начин како коњот, се конструира и маската на камилата. Оваа маска почесто спаѓа во редот на четириножните маски и во најзината визуелизација учествуваат двајца учесници. Камилата, во маскираните поворки во Македонија, е присутна во традиционалните маскирани поворки, но и во современите карневали. Ликот

на џамаларот (камила) на Балканот доаѓа, според Арнаудов, од северна Африка, а навлегува со навлегувањето на исламот на овие простори. Во играта „Гачка“- „Камила“ од Порече, која се изведува на вториот ден од Велигден, а според сите свои елементи корелира со играта „Џамала“, која во останатите делови на Македонија се изведувала за време на Некрстените денови, се појавува ликот на камилата, како дел од маскираната поворка.

Во постарите маски, секако, спаѓа ликот на јарецот или на козата, но денес оваа маска, на терен, ретко или воопшто не се среќава. Истиот случај е и со маската на волкот. Овнот меѓу митските ликови има богата симболика, а за тоа зборува неговата врска, уште од најдлабоката старост, со митовите, обредите и со изведбите кај различните народи. Како лик, овенот има својства на медијатор, поради што е животински класификатор на зоните во космосот, а оттука произлегува и неговата врска со временските циклуси. Во однос на овој лик допуштаме дека промената на карактеристичните бои: бел, сив, златен, кафеав, спаѓа во одреден космички топос кој се карактеризира преку бојата. Маскираните, за време на Покладите, вообичаено, се делат на две групи, облечени во црни овчи кожи или во козји кожи. Во својство на медијатор и како носител на полов нагон, овенот го осигурува обновувањето на животниот циклус и на најопшто ниво се јавува како симбол на вечната издржливост. Поврзан со првичниот нагон на огнената оплодувачка стихија, овенот е и уништувачки елемент. Тој истовремено оплодува и издржува, но и ранува и убива (Chevalier J., Gheerbrant A., 1983: 111-113). Тоа покажува дека сликата на овенот е двојно хипостазирана. Од птиците, за одбележување е маската на штркот, кој се појавува во современите карневалски варијанти (Вевчани). Оваа карактеристична маска, која е уникатна по својата појава, ни укажува на вкоренетоста на оваа метаморфоза во митското мислење во Македонија. Воедно, оваа маска е во тесна врска со иницијациониот ритуал, но и со печалбарството, двете исходништа што ги наоѓаме во легендата за корените на овој карневал (види: Каланоски И., 2001: 72).

Со текот на времето, кога обредните дејства поврзани со „магискиот лов“, почнуваат да го губат своето значење, па брзината и умешноста го отстапуваат своето место на староста и мудроста, маскирањето во животно се заменува со преобразувањето во предокот. Според истражувачите, поместувањето од зооморфното маскирање кон антропоморфното маскирање, воедно носи и нови можности за себеизразување. Отворајќи му го патот за изразување на своите способности, воедно и ги бара истите од него. И така, ако во првобитниот степен на изведбата на ритуалот, сите можеле да бидат учесници, сега се изделуваат „специјалисти“. Тие прераснуваат во определена каста, бранша и од лаикот ја чуваат тајната на својот занает. Особено, ако се знае дека предокот како фигура ниту одблизу не е така издиференциран како животното, тоа, пред творечката фантазија на народниот творец, отвора нови можности. Култот на предците навистина може да биде инсцениран врз база на чиста имитација, но неговото оддалечување кај човекот ги поттикнува неговите способности за симболично размислување, онака како што култот на животните не можел да ги поттикне. Маската, која е главниот репрезент на ликовниот елемент во ритуалниот синкретизам, отсекогаш заземала значајно место, а во оваа фаза на развојот на обредноста доаѓа до полн израз. Така наместо поранешната едноставна функција, симболизирање на силата на лавот или на лукавоста на лисицата, таа сега се наоѓа пред функцијата да сим-

болизира духовна реалност, во која се вкрстуваат цели низи на содржини и на значења и кои во поголемиот број случаи и немаат никаква конкретизирана претходна егзистенција, туку првпат се конкретизираат како посебна целина низ самата маска. Таа, на тој начин, станува комплетен и докрај остварен симбол. Маските, кои ги претставуваат душите на покојниците, се карактеристични за машките поворки, кои ја чуваат врската со предците. Од денешна перспектива може да се каже дека разликите меѓу манистичките маски и анимистичките маски на аграрниот култ се изгубени, а маските ги обединуваат двете традиции. Маскираните ликови како предци, можат да бидат истовремено и добри и лоши, бараат дарови и го земаат по куќите она што е нивно (обредна казна), така што тие имаат двојна улога: истовремено, да казнуваат и да благословуваат. Дури и шегите што ги прават овие дружини со домаќините, можат да бидат толкувани како право на предците да им судат на своите потомци. Во прилог на претпоставката дека тие му припаѓаат на култот на предците, може да ги означиме и начините на движење и на тропане на нозете, кои се толкуваат и како будење на духовите на земјата за подобра плодност. Тоа го потврдува правилото дека знаковата суштина на симболите се менува низ времето добивајќи нови содржини и значења.

Секако, дека маските не се создадени еднаш засекогаш – тие се менувале со текот на времето под влијание на различните општествени околности. Ако прифатиме дека развојниот процес на маската и на маскирањето започнува од тотемизмот со маската на праисториските ловци, продолжува со манистичките маски на предците и со анимистичките маски на аграрниот култ, а трае сè до денес со современите маски. Но, гледано од денешна перспектива, може да кажеме дека маските ја надминуваат својата првобитна намена. Традиционалните маски се подолговечни од луѓето што ги носат и од материјалот од кој се направени. Со текот на времето, доаѓа до нивна замена, а сепак, во составот на обредниот комплекс во фолклорните претстави, маската сè уште е обележана со некогашните магиски функции. Од антропоморфниот начин на маскирање, денеска, како присутни, ги забележуваме ликовите на дедото, бабата, невестата, зетот и др.. Овие маски се поврзани со култот на предците. Сепак, претпоставката е дека овие ликови се нешто понови по своето настанување и дека се појавуваат откако се „затемнил симболизмот на зооморфините ликови“. Прашањето со ликовите, а пред сè на бабата и на невестата во маскираните поворки, е тесно поврзано и со инверзијата на половите. Маскираните поворки и денес, на поголемиот дел од територијата на Македонија, ги сочинуваат мажи. Инверзијата на половите е интересна појава во маскираните поворки. Со замената на половите се внесува наред во природниот ред, се менува индивидуалната улога во светот. Иванов, трансвестизмот во обредите со маски, го објаснува со култот на андрогинот (Ivanov V., 1984: 13-20). Архетипот на андрогинот, како безвременски составен дел на човековата свест, може, секако, да биде извор на поединечните култови, темелени врз митовите за андрогинот, во различни цивилизации и во различни времиња. Она што прави впечаток е тоа што ликовите, кои се во фаза на метаморфоза, можат да бидат маркирани како полу или како напдно метаморфизирани од една во друга состојба. Според кажаното, маскираните поворки кои се појавуваат за време на Некрстените денови ги имаат атрибутите на демони. Тие се маргинални, одделени од нормата асиметрични. За митското сознание, тие не се маскирани, туку се точно такви какви ги демонстрира

надворешниот облик, костимите и нивните слики. Мажот облечен во старица, не е маж, туку баба, а мажите облечени во чудовишта се поистоветуваат со она што го претставуваат, па затоа во овие обредни дејства е забрането нивното деперсонифицирање. Анализата покажува дека според своето значење се ограничено поврзани и заемно заменувачки во различните текстови, што тешко може да се проникне во семиозисот. Од друга страна, митското мислење не дозволува да се смени саканата насока, по која треба да се ориентира, затоа што евентуалното вкрстување на патиштата би довело до изместување на редот на земјата. За ваквото разбирање на светот, сведочи табуто на времето, поврзано со Некрстените денови и Покладите, за кое се верува дека тогаш световите се отворени и демоните шетаат меѓу луѓето.

Освен полната инверзија во современите обреди со маски, сè повеќе се среќава и возрасната инверзија. Тоа доаѓа оттаму што, во обредите со маски, улогата на децата се менува. Постарите податоци зборуваат дека маскираните поворки од типот на џамаларите, бабарите, суроварите, ги плашеле децата, но денес, тоа е сменето, па дури и за време ваквите маскирани настани, на главниот настан му претходи детскиот карневал. Може да се каже дека денеска децата, онаму каде што обредите со маски се институционализирале, имаат свои детски обреди со маски (Струмица), или се составен дел од главниот настан со определена улога (Вевчани), а таму, каде што обредите со маски исчезнале (Велес), се маскираат единствено децата, како чувари на обичајот што постарите го напуштиле.

Ползувањето на симболите на архаичните култури, подразбира нивна актуализација, по пат на „посветување“ на нивната суштина. Овие елементи, своето значење го остваруваат преку својата внатрешна знаковост и преку односот со другите елементи. Основното значење на секој симбол е диктирано од некоја вистинска природна карактеристика или функција, која одреден знак го преименува во симбол. Така, доаѓаме до сознание дека не постои апсолутно одредување на еден симбол бидејќи неговото значење се менува, ги менува и ги следи промените во културата, при што се празнат старите значења и тие добиваат нови значења.

Според досега кажаното, несомнено е дека маскираните поворки се појава која е составен дел од народната култура. Исто така, јасно е дека во Македонија, особено во последно време, доаѓа до трансформација на обичаите со маски, односно до надополнување на традиционалните маскирани поворки со нови ликови, нови изведби, содржини и со значење. Исто така, евидентно е намалувањето на магиската страна на овој вид фолклорно творештво, при што може да се забележи сè поголемата присутност на забавната страна на карневалите. Но, промените кои настануваат во обредите со маски, дефинитивно ги доближуваат овие два елемента на народната култура, што не значи и нејзино напуштање. Несомнено е дека маскираните поворки се длабоко вкоренети во народната култура бидејќи се условени од цикличното поимање на времето. Времето кога се изведуваат обредните поворки, како што веќе многупати е речено, има посебен автономен статус. Во оваа смисла, Лозица вели дека нивното превртување на светот потсетува на духовно орање. Долните, потиснатите слоеви на психата излегуваат на површината и стануваат видливи, овозможувајќи плодна година. Токму затоа, времето во кое се изведуваат, најчесто е издвоено време, во кое не владеат вообичаените, секојдневните правила на однесување. Слободата што на своите учесници им ја

дава, е само условна, поточно речено изглумена победа, па, оттука и театрабилноста на овие обредни дејства, од што произлегува и поттикот за споредба на обредите со маски во театарската претстава. Исто така, во смисла на нивната изведбена страна, односно театралност, или поточно речено, театрабилност, може да се каже дека сме сведоци на намалувањето или на губењето, односно на празнењето на симболичките значења поврзани со верувањето во религијата и симболиката на плодноста, а акцентот сè повеќе е ставен на изведбената страна на самиот чин на карневалот. Размислувањата за оваа врска можат да се однесуваат на различните нивоа на изведбата, од строго формалните, како што се организацијата, сценариото, маските, костимите, реквизитите, до значенските, какви што се знаковните состави, но и суштински, во однос на катарзичката функција во системот на социјалното живеење на карневалот и на театарот. Поточно речено, преку учеството во претставата (карневалот), во кој доаѓа до победа на хаосот над космосот (или поточно во претставата во која се помируваат хаосот и космосот), се ослободува деструктивната енергија на единката ублажувајќи ги општествените тензии.

Архаичните врски ги спојуваат човекот и маската: првобитната функција на оваа древна направа, не била да го замаскира, туку да го преобрази човекот. Таа е присутна и денес во современите обреди, кои во своите најтипични општокултурни исчитувања се синхронизација на многу претставувачки жанрови. Разбирањето на изведувачкиот процес станува начин да се разбере процесот на создавањето на културата. Од што произлегува дека културните претстави се процесори на симболичкиот материјал, кој на културите има дава дефинитивна форма. Во сите култури се наоѓаат претстави кои драматизираат, симболизираат, мешаат и менуваат материјал, кој им е зададен генетски и историски, а обредите со маски спаѓаат тука. На овој начин, тие не стануваат само тема на антропологијата, туку и извор на некои од нејзините техники, преку создавањето и изведбата на симболите кои луѓето ги создаваат како свои реалитети. Овие реалитети не се утврдени еднаш за сите времиња бидејќи постојано се менуваат, преку обработката на архивскиот материјал и на современата состојба, на теренот, ќе се покажат овие промени кои се случуваат при реконструкцијата на обредите со маски.

Литература:

- Арнаудов Михаил: 1972, *Студии врху българските обреди и легенди*, I и II, БАН, София,
- Зборник *Маски*, 1998, Музеј на Македонија, Скопје
- Ivanov Vjačeslav V., 1984, „The semiotic theory of carnival as the inversion of bipolar opposites.“ *Carnival! Approaches to semiotics* 64, Mouton, Berlin-New York-Amsterdam, 11-35;
- Campbell Joseph, 1976, *The Masks of God – occidental Mythology*, Penguin Books, Middlesex, New York;
- Gabričević Branimir, 1987, *Studije i članci o religijama i kultovima antičkog svijeta*, Književni krug, Split,
- Galin Krešimir, 1988, “Folklorna glazbala pokladnih veselka”, *Narodna umjetnost*, 25, Zavod za istraživanje folklor, Zagreb, 175-203,
- Lozica Ivan, 1997, *Hrvatski karnevali*, Golden marketing, Zagreb,
- Lozica Ivan, 2003, *Poganska baština*, Golden marketing, Zagreb,
- Chevalier Jean, Gherbrant Alain, 1983, *Rečnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb,

THE FUNCTION OF MASQUERADE IN FOLK CULTURE

Katerina Petrovska-Kuzmanova

Summary

In the text, various masks and forms of remodeling in the past and today are considered. Through the mask the desire of a man for self expression, is shown and also it is an expression of his need from time to time to make another self. The ethnological research is moving in the direction of giving us a lot of information about the function of masks in ancient cultures. Thanks to these studies we can estimate the role of the mask in the beliefs and rituals and the way it functioned in their sign structure in the past. Field studies however, show us the contemporary state of rituals along with the function and role of masquerade in it. As a result of these findings the conclusion that emerges is that, the transformation of customs with masks, or to supplement the traditional masked processions with new characters, new performances, content and importance is more evident, the reduction of the magical this in type of folklore. The changes that occur in the rituals with masks finally substitute the elements of magic with elements of entertainment, but it does not mean that they therefore fall outside the folk culture, but are only a reflection of its contemporary understanding.

КУЛТНАТА ПОДЛОГА ВО МАКЕДОНСКАТА ВЕРЗИЈА НА „ПЕПЕЛАШКА” – ТОТЕМ-РЕЛИКТИ И ПРЕЖИВЕЛИЦИ ОД КУЛТОТ КОН ПРЕДЦИТЕ (етно-антрополошка дискусија)

д-р Нина Анастасова-Шкрињариќ

Универзитет „Св. Кирил и Методиј”
Филолошки факултет „Блаже Конески” - Скопје

Клучни зборови:сказна, тип „невино прогонета хероина”,западноевропски верзии-јужнословенски верзии - македонска верзија, ритуално-митолошка експликација, етно-антрополошка дискусија, реликти од тотем-митови, обреден канибализам/ матрифагија, култ кон предците, обредни метани со коски, огниште, пепел, весталки.

Key words: fairy-tales, type "innocent persecuted heroine," South Slavic versions - Macedonian version, ritual-mitological explication, ethno-anthropological discution, survivalsof totem-myths, ritual canibalisam/ matriphagy, cult of the ancestors, ritual prostrations with bones, fireplace, ash, vestalki.

Рехабилитација на македонската (јужнословенската) верзија на Пепелашка:

Овој текст им е наменет на сите оние кои со задоволство се присетуваат на Гримовата сказна *Пепелашка*, а кои воопшто не ги познаваат (или барем не ги познаваат доволно) јужнословенските верзии на својата омилена сказна. Во таа смисла, ова истражување кое се однесува на македонската верзија на *Пепелашка*, всушност, има за цел да ги афирмира и рехабилитира јужнословенските верзии, кои во многу нешта се разликуваат од западноевропскиот модел, и како такви, во извесна смисла, се поттурнати во позадина, дури на своевиден начин се потценети и маргинализирани. Парадоксот е во тоа што, во јужнословенски контекст, слабо се познаваат и се распространуваат јужнословенските верзии на *Пепелашка*, а континуирано се раскажуваат и се пренесуваат западноевропските верзии, медиумски зацврстени и утврдени во некоја „процивилизациски“ култно-пречистена и адаптирана (Грим-Перо-Дизниевска) варијанта. Од тие причини, текстот им се обраќа на сите оние кои имале можност да се сретнат со некоја од јужнословенските верзии на *Пепелашка*, но притоа останале збунети, зачудени, понекогаш и згрозени, не знаејќи како да излезат на крај со одредени фрапантни секвенции, кои им изгледаат крајно произволни, непотребни и немотивирани. При тоа, не мислиме само на родителските возбудени и панични реакции кога читајќи ја првоодделенската лектира заедно со своите деца, за првпат ќе се сретнат со јужнословенската (македонската!) верзија на *Пепелашка*, туку на сличниот отпор и на непријатноста, со кои наставниците ја занемаруваат или ја прескокнуваат до-

машината верзија на *Пепелашка*, пополнувајќи ги деликатните места со општите места од Гримовата или од Дизниевата *Пепелашка*. Се разбира, деликатната секвенција, пред која пелтечат или замижуваат и родителите и наставниците, е познатата секвенција со престорувањето на мајката на Пепелашка во крава, и обредниот канибализам кој ќе уследи кога мајката ќе побара да ја заколат метаморфозираниот мајка-крава, од чие месо јадат сите освен Пепелашка. Реакциите на оваа секвенца се драстични – родителски поплаки, наставнички интервенции до педагошките служби, очајнички натписи по медиумите со наслов: „Крв блика од лектирите на првоодделенците! Сликовници страшила! Перверзни и крвожедни сказни!“ И покрај педагошката загриженост и цензорскиот менталитет (повикот да се забранат ваквите непдагошки сказни), се надеваме дека наскоро на сказните нема да осамне етикета со предупредување: „забрането за оние под 18 години“. Тоа е и целта на оваа студија – да ја рехабilitира инкриминираната јужнословенска верзија на *Пепелашка*, и да ги протолкува, на адекватен начин, потценетите јужнословенски верзии, наспроти фаворизираниот западноевропски верзии.

Генеза на сказничниот тип AT 510 A:

Сказничниот тип, којшто денес го препознаваме како Пепелашка (а кој во меѓународниот индекс на мотиви е означен со AT 510 A и им припаѓа на сказните од типот „невино прогонета хероина“), несомнено има долга историја. Денес, со сигурност можеме да кажеме дека Пепелашка е многу стара и многу распространета приказна. Иако е навистина тешко со сигурност да се говори за генезата на овој сказничен мотив и да се дојде до инваријантното јадро, сепак во науката се изнесени одредени претпоставки околу древноста на мотивот и најраните примероци кои се засведочени ширум светот. Во таа смисла, се наведува податокот дека примерок кој гравитира кон овој сказничен тип, за првпат е забележан во Кина, во IX век, иако се потенцира фактот дека во тој момент, оваа сказна веќе има своја предисторија (како можеен сигнал за тоа се посочуваат уметнички изработените чевлички од скапоцен материјал – пурпурни, скарлетни или позлатени, кои се спомнуваат уште во III-тиот век, во Египет). Во кинеската верзија, акцентот е ставен на малите женски стапала: познат е податокот дека во Кина постоела пракса на подврзување на женските стапала, што особено се практикувало на мандаринските дворови, каде танчерките се подготвувале за своите виртуозни танци носејќи специјални тесни чорапи, уште од најраната возраст, што требало да резултира со пожелното фетиш-стапало од три инча, наречено *Златен лотос* (подоцна, оваа пракса се проширила и надвор од мандаринските дворови и вожела за сите девојчиња на кои, меѓу шестата и осмата година од животот, им се врзувало целото стапало, со цел да се скрати за една третина, и на тој начин да се направи сексуално пожелно). Сексуалната симболика на чевличката, ја потенцираат и психоаналитичарите од Фројдовската провениенција, за кои симболиката на стапалото и на чевличката е експлицитно сексуално конотирана (имено, стаклената чевличка ја означува девственоста и кршливоста, што треба да ја сугерира повредливоста на хименот, при што фројдистите поставуваат знак на еднаквост помеѓу чевличката и вагината). Од аспект на ваквата интерпретација на психоаналитичарите и на претставниците на херменевтичката интерпретација, во кругот на феминистичката школа, значење-

то на сказната *Пепелашка* се сумира како: „вредноста на малите стапала и убавата облека, согледани на ниво на фетишизам“ (Златар, 2007: 77). Но, во оваа пригода, ќе го оставиме настрана психоаналитичкото читање на сказната, бидејќи целта ни е да поведеме етно-антрополошка дискусија, која треба да ја потврди архаичноста на јужнословенските верзии на *Пепелашка*.

Основни типови на верзиите на Пепелашка:

Генерално, можат да се разграничат два типа на приказната за *Пепелашка*: 1. Во првиот сказничен тип – АТ 510 Б, којшто е широко распространет на сите континенти, (Европа, Азија, Африка...при што географската распространетост на европскиот контекст е импресивна - сказната за *Пепелашка* се среќава подеднакво во: Италија, Франција, Австрија, Грција, Ирска, Шкотска, Русија, Полска, Скандинавија и во други земји) улогата на *противник* ја има *таткото*, кој сака да се ожени со сопствената ќерка, по што следи бегството на хероината, којашто принудно се здобива со маргинализиран статус и се престорува во – *пепелашка*. Во овој тип сказни, кои го содржат инцестуозниот и „неприродниот родител/татко“, кој од својата ќерка на сила изнудува љубовна изјава, а потем ја прогонува, на преден план е едиповската релација: татко-ќерка, а маќеата и полусестрите немаат никаква улога. 2. Во вториот (подоцнежниот) сказничен тип – АТ 510 А, таткото нема никаква улога (маргинализиран е), а улогата на *противник* ја добиваат *маќеата и полусестрите*, што на извесен начин говори дека се работи за замаскирана едипална ситуација, во која соперништвото или ривалитетот се поместува на поприфатливо рамниште во семејниот круг.

Двата сказнички типа, во науката најчесто се толкуваат и исчитуваат од аспект на: 1. *ритуалистичката* школа – која сказната ја дешифрира преку обредот на иницијација (тезата на Владимир Пропп, кој во својата втора книга *Историски корени на волшебната приказна*, жанровски ја изведува сказната од обредот на иницијација) и 2. *психоаналитичката* школа – чии претставници истакнуваат дека сказните секогаш говорат за растењето и за созревањето на младата индивидуа, за нејзината индивидуација и трагање по автентична персоналност, за комплексите во однос на таткото и мајката, за ривалитетот во односите со браќата и сестрите, за еманципацијата од авторитетот на родителската фигура и слично (тезите на Бруно Бетелхајм). Бидејќи обредот на женската пубертетска или адолесцентска иницијација го подразбира токму женското созревање, двете теории се надополнуваат, па и во оваа пригода ќе ги земеме предвид за да проникнеме во универзалната распространетост на сказните за *Пепелашка*.

Верзиите на Базил, Перо и Грим – парадигма за западноевропските верзии на Пепелашка:

Во западноевропските верзии на *Пепелашка*, како најрано печатена верзија се споменува Базилеовата верзија од 1636 година: се работи за варијантата којашто ја отпечатил италијанскиот поет и собирач на напoлитански сказни - Џамбатиста Базил, во својот *Пентамерон* (конструиран според моделот на *Декамерон* на Бокачо). Во оваа прва печатена верзија на *Пепелашка*, во западниот свет (која излегува под насловот: *Мачка Пепелашка*), се варира

првиот сказничен тип, односно се работи за инцестуозна тема: Пепелашка (Zezolla) покажува отворено непријателство кон маќеата, која ја донел кнезот-вдовец, со тоа што маќеата е „удвоена“ (кнезот се жени за лошата маќеа, којашто бидува убиена од Пепелашка, а кога по наговор на ќерка си ќе ја земе за жена дадилката (која доаѓа со своите шест ќерки), Пепелашка влегува во конфликт и со неа. Овој мотив – хероината да ја убие мајката/маќеата, е прилично редок бидејќи, за разлика од подоцнежните верзии на Пепелашка, каде на преден план е ривалитетот со сестрите/полусестрите, во оваа најран верзија се работи за едипално соперништво со мајката. Очигледно е дека, во хронолошки подоцнежните верзии, ривалитетот кон мајката заради наклоноста на таткото, е поместен и супституиран со ривалитетот кон маќеата и полусестрите (Златар, 2007: 74).

Покрај оваа специфичност, натамошниот тек на првата западноевропска верзија на Пепелашка, кореспондира со познатата сижетна шема: по доаѓањето на маќеата и полусестрите, Пепелашка ја губи позицијата во домот и спаѓа на еден принижен статус: „од салонот - во кујната, од под балдахинот - крај огништето, од жезол – на маша“. Еден ден, кнезот оди на пат и ги прашува ќерките што да им донесе, сите бараат скапоцености, а Пепелашка го моли да побара од самовилите урмино дрво (во други верзии – леска), кое го засадува и го негува (во некои верзии – на мајчиниот гроб) и од него излегува вилата, која ѝ ги исполнува желбите. Следи епизодата со кралската свеченост, со таа разлика што наместо препознавање со чевличката, во оваа верзија се работи за препознавање со клонпа (во склад со тогашната мода, кога се носеле клонпи со топуци), а кога ја бараат сопственичката, клонпата сама скокнува на нејзината нога.

Cendrillon - верзијата на Пепелашка публикувана од Шарл Перо, во 1697 година, во неколку клучни детали се разликува од Гримовата верзија. Бруно Бетелхајм истакнува дека Шарл Перо, како надарен литерат, ги „фризирал“ бајките и ги прилагодувал на вкусот на тогашната публика (во таа смисла треба да нагласиме дека Дизниевата анимирана верзија се потпира токму на верзијата на Шарл Перо), дотерувајќи ги во склад со афинитетите на дворјанската култура. На тој начин, во верзијата на Перо, се исфрлени вулгарните нешта, кои можеле да го навредат вкусот на публиката, а тоа се токму архаичните елементи. Исто така, токму во верзијата на Перо, чевличката станува стаклена (кај браќата Грим се работи за златна чевличка), што се толкува како резултат на грешка, имено во француското усно предание, чевличката била крзнена, но во својот запис наместо *vaîr* (шарено крзно), Перо ќе фиксира - *verre* (стакло), со оглед на тоа дека зборовите слично се изговараат (Бетелхајм, 1979: 274). Но, она што е специфично за Пероовата Пепелашка, тоа е токму нејзиното „омекнување“ и доближување до образецот *пасивна жртва*: Пепелашка на Перо е „сладникава и блуткаво добра“ – таа доброволно седи во пепелта, кога сестрите се подготвуваат за балот, таа самоиницијативно ги советува и ги подготвува - ги облекува и ги чешла (додека во верзијата на браќата Грим, тие ѝ наредуваат да го стори тоа). Пепелашка на Перо, воопшто не бара да оди на балот, туку само/вилата ја поттикнува на такво дејство, за разлика од Гримовата Пепелашка која ја моли маќеата да ја пушти да им се придружи на балот (оттука, Гримовата Пепелашка влегува во образецот *жртва*, но не и во образецот *пасивна жртва*).

Гримовата верзија на Пепелашка - Achenputtel, којашто е публикувана во XIX век (интересот на Јакоб и Вилхелм Грим, за германските сказни и нивната печатена фиксација, започнува со изданието *Kinder- und Hausmärchen*, 1812, по коешто ќе уследат уште многу томови од започнатиот публикувачки потфат), за разлика од верзијата на Ш. Перо, не ги затскрива или ги отфрла архаичните елементи, какви што се двете морбидни сцени од крајот на сказната, кои се однесуваат на *сакатењето* (во обата случаја се работи за обредно сакатење). Во завршната секвенца, при препознавањето со чевличката, полусестрите за да ја навлечат чевличката на преголемите стапала, по совет на мајката, прибегнуваат кон сакатење, отсекувајќи си го палецот или петицата. Во светлината на иницијациското обредно сценарио (на кое инсистира В. Проп), секвенцата не е произволна, туку култно заснована: се работи за обредно сакатење на иницијантот, којшто задолжително мора да добие белег за да докаже дека поминал низ обредот на иницијација. Оваа секвенца, како и крвавата секвенца на казнувањето на полусестрите, кои непоканети доаѓаат на свадбата и притоа птиците им ги колваат очите, повторно во Проповски манир, можат да се дешифрираат од аспект на обредното сакатење. Во *Историски корени на волшебната приказна* (1946), Проп наведува примери за обредното слепило како еден вид симболичка смрт на иницијантот: во Океанија, на неофитот/иницијантот очите му биле премачкувани со вар (некаде и со густа каша), а по измивањето на варта, неофитот прогледувал - симболички, се раѓал повторно, во повисок статус, станувајќи подготвен за брак. Во таа смисла, може да се каже дека полусестрите, кои неуспешно минале низ обредот на иницијација (со речникот на психоаналитичарите, тие сè уште се држат за мајчиниот скут: мајката ги советува, мајката ги носи на бал, мајката ги поштедува од какви било домашни задолженија...), или со други зборови, нивната иницијација е квази-иницијација, сè уште не се доволно созреани и дораснати да се еманципираат од авторитетот на мајката и да станат сериозни кандидати за премин во новата статусна и возрастна категорија – кандидати за брак.

Врз основа на овие две секвенции, можеме да заклучиме дека Гримовата верзија доследно го репродуцира иницијацискиот модел, но она што отсуствува во неа, а што го има токму во јужнословенските верзии е – ставањето акцент на култот кон мртвите предци, со уште повпечатливите сигнали кои водат кон тотем-реликтите: тотем-прописите и тотем-табуата.

Македонската верзија на Пепелашка (репрезент на јужнословенските верзии):

Во експертизата која се однесува на една од верзиите на Пепелашка во македонскиот фолклор¹ – варијантата фиксирана во зборникот на Кузман Шапкарев со наслов „Мара Пепелашка се чинит царица“ (приказна бр.28), целта ни е да ги извлечеме на површина ритуалемите, кои имаат непосредна врска со еден од најархаичните и најуниверзалните култови – култот кон мртвите предци. Она што е особена специфика на поархаичните јужнословенски верзии, како на пример Вуковата *Пепелџуга* (објавена во *Народне приповјет-*

¹ Покрај Шапкаревата верзија, примерок од сказната за Пепелашка е публикуван и во зборникот на Стефан Верковиќ (приказна под број 78), а регистрирани се и неколку архивски варијанти за кои говори Л. Стојановска Лафазановска (Лафазановска, 2001: 203-224).

ке, 1853), но и на македонската верзија, која е предмет на опсервација во оваа студија – тоа е присуството на елементи од тотемистички претстави, кои не се воочливи во западноевропските верзии. Имено, во македонската сказна „Мара Пепелашка се чинит царица“, култната подлога е воочлива уште во првата функција, за која говори В. Проп, во книгата *Морфологија на сказната* (функцијата: оддалечувањето на хероината од домот). Во овој случај не се работи за прогонство, туку за доброволно одење на девојката на *колективно предење во комшиите*, што од аспект на иницијациското сценарио, означува колективна иницијација во т.н. „женски куќарки“, кои се засведочени на теренот на Македонија. Во овие куќарки, девојките групно се подготвувале за усвојување на женските дејности, при што предењето и ткаењето се јавуваат како основни парадигми за „женската продуктивност, тоа е социјална и економска активност која ја симболизира женската креација и прокреација“ (Лафазановска, 2001:129). За разлика од Гримовата верзија (и повеќето западноевропски верзии), во кои иницијациското искушение или иницијациските проверки на хероината имаат врска со женските активности околу подготвувањето на житарки и на зрнести култури (најчесто, се споменува требањето леќа) – задачи, кои гравитираат кон категоријата „невозможни задачи“, во јужнословенските верзии (вклучително и во Шапкаревата верзија од македонскиот фолклор), проверката е насочена кон дејности од сточарскиот бит, што воедно има и сексуална конотација, поради тоа што на вретеното му се придава сексуална симболика (според психоаналитичкото толкување, вретеното го сигнализира женското сексуално созревање и преминот од асексуалност во сексуалност) (Стојановиќ-Лафазановска, 2001: 129).

Но, она што е од особен интерес за ритуално-митолошката експликација на јужнословенските верзии – метаморфозата на мајката во крава, во македонската верзија се случува како резултат на одреден прекршок. Се работи за парната функција: забрана-прекршување на забраната (Проп, 2010:51), при што забраната се јавува во вид на наредба: мајката ѝ наредува на ќерката да испреде еден тагар кадели, со предупредување дека, ако не успее во тоа, ќе се престори во крава (мајката). На рамниште на иницијациското сценарио, девојката е ставена пред иницијациско искушение, иницијантот нема успешно да помине низ проверката (предењето), по што треба да уследат дополнителни иницијациски проверки и искушенија, кои ќе се одвиваат под водство на иницијацискиот покровител: *тотем-предокот или митски предок*. Во поопшта смисла, надвор од тотемистичките претстави, се работи за помошта што се очекува од мртвиот предок во универзалниот култ кон мртвите, на оној начин на кој Проп ќе истакне дека мртвите се блиски и скапи богови, кон кои луѓето се обраќаат полесно одошто до официјалните семоќни божества. Култот кон мртвите објаснува зашто Индијанецот кога треба да оди да лови риба, ноќта воочи ловот, легнува на гробот на мајка си и го оросува со солзи, таму спие и пости неколку денови, на истиот начин на кој и Пепелашка го полева со своите солзи гробот на мајка си, по што ќе ги добие потребните дарови (Проп, 1990: 152).

Метаморфоза на мајката во крава (тотемистички реликт):

Она што особено треба да се подвлече е дека *предењето* и *метаморфозата на мајката во крава* се одлика токму на источните верзии, иако и во медитеранскиот ареал се среќаваат верзии во кои се работи за метаморфоза во теле, крава или во коза, додека во кинеската верзија (која ја споменавме како верзија од најстар датум) се работи за метаморфоза на мајката во риба². Од друга страна, во Гримовата верзија не се работи за метаморфоза на мајката во животно (тотем-животно!), туку за познатата анимистичка претстава за трансформација на душата на умрениот во дрво или во бела птица (кај Гримовата *Пепелашка*, мајката, која е на умирање, ја повикува својата ќерка и простувајќи се од неа, вели: „Драго мое дете, биди добра и побожна, јас секогаш ќе те гледам од небото и ќе се грижам за тебе“. По смртта на мајката, на нејзиниот гроб, ќе израсне плодно дрво (позната е практиката, на свежиот гроб да се засади дрво, затоа што постои верување дека душата на покојникот извесен период живее во засаденото дрво или во надгробниот камен, кој се поставува од исти причини, да биде еден вид седиште, пребивалиште на душата на покојникот), а мајката како помошник се појавува во вид на дух или митолошко/демонолошко суштество (самовилата/вилата која се појавува од дрвото и остава дарови), или, пак, во вид на птица (тоа се оние птици помошници кои ѝ помагаат на Пепелашка да ги истреби зрната леќа (во овој контекст, неминовна е асоцијацијата дека карактеристична жртва во култот на мртвите предци е т.н. *панспермија* – даровна жртва во семиња и во плодови, кои им се наменети првенствено на душите на мртвите предци). Значи, во Гримовата верзија, мајката се јавува како задгробен помошник, но нејзината посмртна егзистенција (иако има очигледна врска со универзалниот култ кон мртвите предци) нема тотемистички карактер (како што е случајот со јужно-словенските верзии), туку во прашање се анимистичко-демонистички претстави кои гравитираат кон доменот: *анимологија/демонологија*. Во таа смисла, македонската верзија на Пепелашка содржи далеку поархаични елементи, кои гравитираат кон источните верзии, во кои се присутни некогашните тотемистички претстави и секвенции од архаичните тотем-митови.

Тргувајќи од фактот дека некои истражувачи го сметаат тотемизмот за најстар облик на верување и на религиозно однесување (иако не е засведочен кај сите народи), кој се врзува за раното родовско општество како начин на уредување на односите во родот во однос на заедничкиот митски предок, јасно е дека присуството на тотемистички реликти во сказната, како евентуални секвенции од некогашните тотем-митови, упатува на многу древно култно наследство. Според дефиницијата на Фрејзер, тотемистичките религии се темелат на „архаичното верување кое ја постулира релацијата на крвно сродство помеѓу човекот и одредена животинска или растителна специја, при што тотем-животното се смета не само за митски предок туку и за личен чувар и заштитник“. Оттука произлегуваат строгите обредни забрани (табуа), кои се однесуваат на тотем-животното, пред сè: забраната да се убива и да се јаде

² Во кинеската верзија, мајката, по смртта, метаморфозира во риба, девојката ја негува рибата, која расне до огромни размери, а кога макеата ја убива и ја изедува рибата, очајната девојка го среќава мудриот старец, кој ја советува да ги собере коските и да ги чува; молејќи се над нив, таа добива сè што ќе посака (Златар, 2007:80).

неговото месо, поради верувањето дека мртвите сродници, по смртта, се реинкарнираат во животното кое го сметаат за митски сродно. Релацијата: мајка-крава е секако реликт кој упатува на индиската древност, што секако треба да се коментира во контекст на индоевропското митолошко наследство, кое поживо циркулира токму во источните верзии. Познато е дека во Индија кравата се почитува како свето животно, поради симболиката на плодноста и на изобилството, но во ведските преданија се споменува и нејзината улога на психопомп (водач на душите на умрените), поради што на оној кој умира на смртната постела му била доведувана крава за да се фати за нејзиниот опаш и таа да го однесе во небесното царство (Chevalie, 1987:303). Оттука можеме да ја изведеме и врска на кравата со култот кон мртвите, која е манифест-на токму во јужнословенските верзии на Пепелашка, вклучително и во македонската верзија.

Тотемистичката религија има уште еден специфичен белег: и покрај постоењето на строго табу за исхрана со месото на тотем-животното, периодично или еднаш годишно, се изведува колективно обредно/церемонијално убивање на тотемот и негово обредно јадење, заради идентификација со тотемот и трансфер на неговата моќ/плодност (Анастасова Шкрињариќ, 2008: 69). Врз основа на изнесеното, може да се подразбере обредниот канибализам од страна на не-сродниците (макеата и таткото, кои припаѓаат на друга сродничка линија), а одбивањето на Пепелашка да јаде од месото на метаморфозираниот мајка-крава, е тотемистички пропис и доследно почитување на тотемските табуа – како негативни прописи или обредни забрани кои важат за членовите на тотем-кланот.

Некрофагија (обреден канибализам):

Она што е специфика токму на јужнословенските верзии е драстичната секвенција на обредниот канибализам, кога таткото на Пепелашка и макеата јадат од месото на метаморфозираниот мајка-крава. Овој навидум бесмислен и крајно произволен наративен сегмент, всушност претставува длабоко-архаичен пример за некогашната обредна *некрофагија* (во овој случај *матрифагија*), којшто во најстариот стадиум од еволутивниот развој на човештвото, го претставува единствениот психички механизам со кој поединецот можел „психички“ да се растовари, соочен со стравот од смртта и со стравот од губиток на саканиот објект. Психолошкиот одбранбен механизам, во вид на *инкорпорација* (јадење на мртвиот сродник за да се инкорпорираат во себе неговите својства), резултира со обреден канибализам во погребните ритуали во многу светски култури. Во таа смисла, Војин Матиќ истакнува дека токму *фантазмите на распарчување и голтање*, кои се универзални несвесни сценарија, ќе резултираат со оваа канибалистичка обредна практика, во доменот на култот кон мртвите (не само во праисториското доба на човештвото туку и кај современите примитивни племиња од Нова Гвинеја). Некрофагијата или јадењето на телото на мртвиот сродник, во тој стадиум од развојот на човековиот психички апарат, штити од *анаклитичкиот страв* – стравот од губење на саканиот објект, на тој начин што учесниците во обредниот канибализам го инкорпорираат во себе телото (и моќта) на изгубениот сродник. Заклучокот на В. Матиќ е дека „погребните ритуали, кај сите народи, штитат од депресивните состојби кои ги предизвикува губитокот на објектот, само што

механизмот на одбрана е различен во зависност од развојната фаза“. Голтањето на објектот и денес се врши симболично во вид на заедничките погребни/мртвечки гозби и задушници, кои водат потекло од некогашната *антропофагија/некрофагија*, како механизам на растоварување од жалоста поради одвојувањето од објектот (Матиќ, 1976: 58). Според древните верувања, јадењето на мртвиот сродник обезбедувало трајно соединување со него (затоа сродниците го јаделе месото), но притоа, за да му се осигури живот после смртта, било пресудно, коските да се сочуваат и да бидат ритуално погребани.

Култот кон коските во македонската верзија на Пепелашка:

Во култот кон покојниците, очигледно е настојувањето на заедницата да воспостави и да одржува мистични односи со своите покојници. Универзална е и претставата (засведочена кај сите индоевропски народи, кај Грците, Римјаните, Словените, Индијците и сл.) дека душите на предците обезбедуваат плодност на земјата, стоката и на луѓето (со хтонскиот аспект кој го имплицира нивното одење под земја, апсорбирајќи ја во себе метафориката на семејството, кое мора да умре под земја за да изрти нов плод/живот, постои верување дека единствено мртвите предци можат да ја гарантираат обилната жетва и родот/породот). Но, наспроти тенденцијата, овој култ да се врзе за праиндоевропската древност, во прашање е универзалната претстава кај многу народи во светот, кои ги инвестираат своите желби и очекувања токму во овој култ, поради верувањето дека „мртвите се блиски и скапи богови“, поради што потомците настојуваат да ја задржат нивната заштита. Притоа, клучна улога има култот кон предците (почитта кон умерените сродници, кои биле сметани за митски предци – родоначалници), којшто е најмоќниот култ од сите старословенски култови, жилаво вкоренет во традицијата на Јужните Словени. Оттука, во јужнословенските верзии на Пепелашка, акцентот е ставен токму на култот кон коските, кои Пепелашка ревносно ги чува и бдее над нив (во старословенскиот култ кон предците, се верува дека обредните метани со коските на покојникот можат да го обезбедат неговото воскреснување: затоа, коските ритуално се миеле (за да се одвои месото од нив бидејќи месото е подложно на гниење и на пропаѓање, а коските се бесмртни) и обредно се погребувале. Ако се земе предвид старословенската (јужнословенската!) практика на погребување на мртвите сродници под прагот на куќата (обичај кој егзистира уште од палеолитско доба, а подоцна бил напуштен како варварски чин), но како преодна форма, во руралните средини, долго време била зачувана практиката на погребување на покојникот во близина на куќата – во дворот, и супститутивната форма на ставање (симболичко погребување) на ноктите на покојникот, како алтер-его, на неговата личност, или на црвениот конец, со кој е земена неговата мерка, во некоја пукнатина над прагот, со цел домашните да останат под негова заштита. Во основа на ваквото погребување на мртвиот сродник под прагот или во огништето (*огништето* и *прагот* се двете култни точки од култот кон мртвите предци, каде се изведуваат сите култни дејства од овој домен), видливо е настојувањето да се задржи заштитата на предците кои можат да обезбедат напредок, здравје и плодност за семејството (заедницата).

Кај Јужните Словени обојувањето на мртвите предци е примарен култ, кој преживеал и во христијанството и оставил бројни траги во народната традиција. Во Западна Македонија, во куќата како своевиден микрокосмос, цент-

рална култна точка е камениот (земјениот) столб над огништето, кој се почиувал како митски предок, дури и се третираше како персонифициран идол, на кој му се принесувало храна и напивки. Овој свет столб, во космолошката симболика на домот, недвосмислено ја претставува оската на светот (*axis mundi*) – точката, каде што се остварува комуникацијата со спротивниот свет (па оттука, таа култна точка е место за остварување на врската со мртвите предци).

Огништето – топос на светото:

Сосема е очигледно дека клучниот топос, кој нè води кон архаичните елементи во сказната, кои се директно поврзани со култот кон предците, е токму огништето и неговиот нус-производ: *пепелта*.

Огништето му припаѓа на женскиот култен домен: сите култни дејствија, врзани за домашниот култ на мртвите предци, ги изведува жената како свештеничка или жрец, кој раководи со домашниот култ. Во таа смисла, престојот на Пепелашка во огништето (пеплиштето) значи усвојување и преземање на култните практики од доменот на култот на мртвите предци: таа ритуално ги погребува коските во кланикот на огништето, потоа ревносно ги чува коските и бдее над нив, со други зборови, ги прави сите култни метани над коските на мртвиот сродник за да го овозможи неговото (мајчино!) воскреснување. Овие култни постапки потполно кореспондираат со последната иницијациона проверка, која ќе ѝвозможи на хероината успешен влез во категоријата возрасни членови на заедницата (преземајќи го култот кон мртвите, таа докажува дека ги усвоила *светите традиции* и дека е способна да ги преземе обредните дејствија), со што ја докажува својата зрелост и станува кандидатка за брак.

Психоаналитичарите, сосема поинаку го читаат престојот во огништето – не како парадигма за зрелост, туку напротив – како незрелост и инфантилност³, на истиот начин на кој што пепелта ја читаат како принижен статус, кој ја имплицира категоријата *нечисто*. Но, од аспект на митолошко-ритуалистичката експликација (а тоа го потврдуваат и етно-антрополошките документи), *пепелта* воопшто не е симбол за унижена состојба, туку напротив – таа сугерира возвишена состојба. Во контекст на опозицијата: чисто-нечисто, пепелта не е нечисто, туку *чисто*⁴ (позната е ритуалната употреба на пепелот во култот на мртвите: посипувањето на мртвите со пепел имало прочистувачки карактер, но со текот на времето, станувајќи елемент на погребниот ритуал, седењето во пепелта, во многу култури, станува знак за жалост и симбол на посмртно тажење). Во таа смисла, престојот на Пепелашка во пепелта, како и врската со огништето, имаат строго култна намена.

Се наметнува впечатокот дека престојот во пеплиштето (огништето), не е инцидентна појава, туку е закономерност: во сите познати верзии на Пепелашка, името на хероината има непосредна врска со пепелот и огништето, односно паѓа во очи дека во сите јазици, антропонимот е врзан за огништето (Стојановиќ-Лафазановска, 2001: 204). Оттука и заклучокот дека, можеби, не се работи за име, туку за култна функција, која соодветствува на функцијата на *весталките* (во таа смисла предлагаме, антропонимот Пепелашка, да го

³Од психоаналитичка гледна точка (Бетелхајм), да се живее доброволно во пеплиштето, го симболизира држењето за скутот на мајката.

⁴ Впрочем, познато е дека во рурални средини, садовите се мијат со пепел.

изедначиме со култната функција: *весталка*). Познат е податокот дека во стариот Рим, постоел култ кон римската божица Веста – божица на домашното огниште и на храната која се приготвува на него. Ова божество особено го почитувале домаќинките во домаќинствата, а на колективно рамниште, во Рим, постоело и нејзино општо светилиште, во кое горел вечниот оган, кој бил обновуван секоја година на 1 март (почетокот на паганската нова година), со посебна церемонија. Грижата за култот на божицата Веста ѝ била доверена на еден врховен свештеник (*pontifex maximus*) и на весталките, коишто имале улога на чуварки на светиот оган. Весталките (ги имало шест на број) биле еден вид свештенички со највисок и со најугледен статус: во политеизмот, тие биле чуварки на светиот оган, а подоцна, во христијанството, биле понижени и обезвреднети (Д. Срејовиќ и А.Ц.Кузмановиќ, 1987: 88-87). Во стариот Рим, девојките кои биле бирани за весталки (девици на возраст од шест до десет години), по петгодишното служење во светиот храм, станувале кандидатки за висок благороднички брак, дури и ако потекнувале од најнизок staleж (подоцна, нивната служба била пролонгирана на триесет години, во текот на кои требало да ја зачуваат девственоста). Врз основа на ова, се наметнува впечатокот дека *одот по маките* на Пепелашка, наполно одговара на споменатиот свештенички стаж на весталките, по што и Пепелашка го менува социјалниот и брачниот статус.

Заклучна согледба: во контекст на изнесените аспекти, можеме да претпоставиме дека во својата нулта верзија (инваријантата), сказната за Пепелашка стоела на граница помеѓу мит и приказна. Претпоставената митска приказна, најверојатно била директно поврзана со обредот на женската иницијација, а доколку се обидеме да ја реконструираме оваа митологема/ ритуалема, би добиле приказна за митската хероина, која во текот на посветувачкиот обред, покрај другите задолженија и иницијациски проверки, кои се однесуваат на основните женски дејности, првенствено треба да се упати во светите тајни на колективот и да се инволвира во култните дејствија: да ги научи ритуалните дејствија кои, од тој миг, стануваат нејзина надлежност; поточно, да го испочитува култот кон предците, по пат на преземање на обредните практики од овој *ritus* (обредните метании со коските на умрениот, обредно бдење над коските на мртвиот сродник и слично). Во Елијадеовска смисла, релацијата на некогашното култно дејство со актуелната сказна за Пепелашка, е јасна: во фазата на десакрализација и деритуализација, митската приказна која го следела овој иницијациски обред, се одвоила од обредот и се претворила во профана приказна (сказната за Пепелашка), која задржала многу рудименти од некогашната света приказна. Токму овие преживелици (сурвивали), кои денес делуваат крајно произволни, неадекватни и збунувачки, а кои имаат директна врска со култот кон мртвите предци, се најманифестно изразени во јужнословенските верзии, чиј репрезент е и македонската верзија, фиксирана во зборникот на Кузман Шапкарев. Тоа, секако, ги афирмира јужнословенските верзии како поархаични во однос на западноевропскиот модел, којшто во голема мера ја изгубил врската со архаичните обредни елементи, кои се однесуваат на моќниот култ кон мртвите предци.

Литература:

- Betelhajm, B. 1979. *Znacenje bajki*. Beograd, Prosveta.
- Вражиновски, Т. 2000. *Речник на народната митологија*. Скопје, Матица македонска.
- Вражиновски, Т. 2002. *Македонска народна митологија 1-2*. Скопје, Матица македонска.
- Jakovljevič Prop, V. 1990. *Historijski korijeni bajke*. Sarajevo, Svjetlost
- Јаковлевич Проп, В. 2010. *Морфологија на сказната*. Скопј, Македонска реч.
- Лафазановска-Стојановиќ, Л. 2001. *Homo initiatus*. Скопје, Матица македонска.
- Matic, V. 1976. *Psihoanaliza mitske prošlosti 1-1*. Beograd, Prosveta.
- Zlatar, M. 2007. *Novo citanje bajke-arhetipsko, dovlje, zensko*. Zagreb, Centar za zenske studije.
- Срејовиќ, Д. и А. Цермановиќ- Кузмановиќ. 1987. *Речник грчке и римске митологије*. Београд, Српска књижевна задруга.
- Шкрињариќ-Анастасова, Н. 2002. *Словенски пантеон*. Скопје, Менора.
- Шкрињариќ-Анастасова, Н. 2008. *Митски координати*. Скопје, Македонска реч.
- Chevalier, J. i A.Gheerbrant. 1987. *Rjecnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod MH.

CULT SUBSTRATES IN THE MACEDONIAN VERSION OF "CINDERELLA"

Nina Anastasova-Shkrinjaric

Summary

The review of the West European and South Slavic versions of the Cinderella tale (which in the international index of motifs is indicated by AT 510 A), shows that this type of tale has a long history - it is very old and very widespread story (witnessed/ perceived even in the 9th century in China). This text deals with South Slavic versions of the popular fairy tale Cinderella, which in some sense is underestimated and boost in the background, as opposed to western European favored versions of the same tale. By treating the Macedonian version of Cinderella, the study aims to promote and rehabilitate the South Slavic versions, which in several key segments differ from western European model. The delicate sequence of transforming Cinderella's` mother into a cow, following with the ritual cannibalism (necrophagy- matriphagy), represent the archaic element and a relic from surpassed times. At issue is the explicit rituaem- from the cult of dead ancestors (extremely resistant cult in the Old Slavic tradition) with serious signals of the presence of certain totemistic performances and taboos. The metamorphosis of the dead ancestor is given in the Western versions as well, but there it usually emphasize the animistic concept - the universal image of the soul's transformation into a tree or bird. Despite these animist solutions in the South Slavic versions across survival from totemistic perceptions – the metamorphosis into a cow is characteristic for the versions circulating in the East (which fully corresponds with zoolatriquecults from the totemistic provenance, such as the Indias cult of the holy mother- cow). In the Macedonian version is possible to detect a number of ritualems- from the cult of dead ancestors: the burial of dead kin (bones) in the fireplace (which in the Old cult is a place reserved for the dead ancestors), the cult activities undertaken by the heroine over the bones - bones ritual vigil over the deceased and etc. All that suggests that the South Slavic versions of the *Sinderella*, are more arhaic than West Slavic – versions, which has completely lost the conection with this powerful cult of the dead ancestors.

ПРИКАЗИ-РЕЦЕНЗИИ-ОСВРТИ
REVIEWS

ТРЕТ МЕЃУНАРОДЕН НАУЧЕН СОБИР ХРВАТСКО-МАКЕДОНСКИ КНИЖЕВНИ, КУЛТУРНИ И ЈАЗИЧНИ ВРСКИ

Од 23 до 25 март 2011 година во Риека се одржа третиот меѓународен научен собир **Хрватско-македонски книжевни, културни и јазични врски** во организација на Филозофскиот факултет при Универзитетот во Риека. Собирот се одржа под покровителство на претседателот на Хрватска проф. д-р Иво Јосиповиќ и со голема поддршка на Универзитетот во Риека, градот Риека, Приморско-горанската жупанија, Амбасадата на Македонија во Хрватска и Конзулатот на Македонија во Риека. Заслугите и амбициите за организирање на најимпозантен и најголем хрватско-македонски меѓународен славистички симпозиум и овој пат му припаѓаат на реномираниот хрватски македонист и научник проф. д-р Горан Калоѓера, кој истовремено е и македонски конзул во Риека.

Овој трет по ред меѓународен собир, по претходните два собири посветени на заемните книжевни и културни врски, првиот одржан во Риека (26 и 27 септември 2006) и вториот во Охрид (10 и 11 октомври 2007) ќе го прошири делокругот на својата работа со јазични и историски теми и ќе се здобие со епитетите исклучителен настан во билатералните односи на Македонија и Хрватска, најзначаен чекор кон натамошното продолжување на развојот и унапредувањето на исклучително блиските културни врски на македонскиот и на хрватскиот народ.

На свеченото отворање во Советот на градот Риека, пригодни обраќања имаа градоначалникот на Риека м-р Војко Оберснел, жупанот на Приморско-горанската жупанија Златко Комадина, амбасадорот на Македонија во Хрватска неговата екселенција Данчо Марковски, ректорот на Универзитетот во Риека проф. д-р Перо Лучин и деканот на Филозофскиот факултет во Риека проф. д-р Предраг Шустар. Присутните учесници на третиот меѓународен собир беа поздравени и од претседателите на Организациониот одбор проф. д-р Борислав Павловски од Филозофскиот факултет во Загреб и проф. д-р Лорета Георгиевска-Јаковлева од Институтот за македонска литература во Скопје. Сите ценети говорници ја истакнаа поддршката на овој научен собир, свесни за важноста на соработката во интердисциплинарните подрачја на хуманистичките и општествените науки. Притоа се нагласи дека оваа соработка произлегува од литературните и историските врски на Македонија и Хрватска, кои датираат од средновековието и треба да продолжат да се негуваат и развиваат и во иднина.

Пленарни излагања поднесоа еминентни проучувачи на македонската и хрватската книжевност: проф. д-р Валентина Миронска-Христовска *Прашањето за идентитетот во Македонија и во Хрватска во 19. век*, проф. д-р Златко Крамариќ *Проблемот на идентитетот во современата хрватска и македонска проза* и проф. д-р Иван Џепароски *Хрватската и македонската естетика – релации и влијанија*. Од нивните научни

промислувања произлезе констатацијата дека погледот на Другиот е особено значаен во осознавањето на сопствениот идентитет, дека меѓусебните контакти, влијанија, преплетувања се важни за развојот на секоја национална култура.

Во наредните два дена, собирот продолжи со работа во новиот репрезентативен објект на Филозофскиот факултет во Риека во извонредни услови и пријатна атмосфера за работа.

Од пријавените 100 учесници, 60-тина беа од научните и универзитетските центри во Скопје, Штип, Тетово (Македонија) и 40-тина од академските средини во Риека, Загреб, Пула (Хрватска). Согласно со програмата, се проследија македонско-хрватските релации низ традиционалните аспекти - книжевност, култура, драма, театрологија, збогатени со јазични, историски и културолошки теми.

Собирот се одвиваше во девет секции. Во најголем дел, речиси пет секции, претежно се претставија интеркнижевни и интеркултурни истражувања од сите периоди во развојот на македонската и хрватската литература и култура со акцент на средновековната и фолклорната традиција, литературата во 19. век и современото прозно творештво. Во овие секции се обработија теми поврзани со идентитетот, иселеништвото и егзилот, дводомните писатели, со рецепцијата на современиот роман, со поезијата, славистички теми и теми поврзани со преведените и периодичните изданија на двете земји. Две секции обединија лексички и социолингвистички теми од областа на јазикот, а една секција беше посветена на драматургијата со теми насочени кон драмата и театрологијата. Историските и историографските теми се елаборираа во посебен тематски блок, а преку интердисциплинарниот пристап беа застапени низ излагањата на повеќето секции.

Од презентираниите трудови на овој меѓународен собир ќе се објави зборник во издание на Филозофскиот факултет во Риека, со очекување дека компаративистичките текстови ќе продолжат да го поттикнуваат интересот за двете литератури и култури.

Една од програмските содржини на собирот беше претставувањето на хрватскиот превод на романот „Храпешко“ од современиот македонски писател Ермис Лафазановски, а во издание на „Нови Либер“ од Загреб. На промоцијата говореа, преведувачот на романот, проф. д-р Борислав Павловски и проф. д-р Александар Прокопиев од Институтот за македонска литература во Скопје. Во рамките на промоцијата проф. Павловски го претстави и штотуку објавениот роман „Папокот на светот“ на хрватски јазик од македонскиот писател Венко Андоновски.

Собирот со амбициозно замислена, но и реализирана програма помина во извонредно толерантна, пријателска и поттикнувачка атмосфера и придонесе за градење мостови, лични и институционални, меѓу учесниците и научните институции во двете пријателски земји. Покрај книжевноста, културата и театрологијата кои традиционално се обработуваат на овие билатерални научни собири и покрај новите културолошки, јазични и историски тематски аспекти на кои им се посвети особено внимание, оваа година се иницираа и мултимедијалните, уметничките врски преку теми поврзани со поезијата, со естетиката, со музиката и сценската, танцовата уметност. Како особен дострел на овој симпозиум се оценија излагањата кои ги третираа другите

литературни врски кои Македонија и Хрватска ги реализирале во допир со некоја друга книжевност како руската, италијанската и сл. На овој начин беше постигната и основната цел на меѓународниот собир - да се негува и афирмира интересот за хрватската култура кај македонските научници и обратно за македонската култура кај културната јавност во Хрватска.

Двете страни констатираа дека овој традиционален научен собир по својата содржина и обем практично го демонстрира највисокиот степен на културно поврзување на двете пријателски земји и најголемиот интензитет на унапредување на научната и образовната соработка помеѓу универзитетите во Македонија и во Хрватска. Разгледувајќи цела низа на иницијативи за тематизирање на следните научни конференции, македонските и хрватските научници, одржувањето на следниот меѓународен научен собир го најавија во Македонија.

ПОСТМОДЕРНА ЛОГИКА

(Кон книгата Borges dhe kompjuteri – ese të zgjedhura / Борхес и компјутерот – избрани есеи од Александар Прокопиев, Институт за македонска литература, Скопје, 2012; превод од македонски на албански јазик Африм А. Реџепи)

Есејот е визија за различни проблеми што го преокупираат човекот и светот. Есејот е живот, форма, спознание, комуникација. Можната комбинаторика базирана врз теоријата на веројатноста – играта, се конкретизира преку деконструктивистичката логика, создавајќи спознаен ефект. Играта – ефект, е интерпретативната парадигма што ги карактеризира избраните есеи со наслов „Борхес и компјутерот“ од основоположникот на македонскиот постмодернизам – Александар Прокопиев. Овој творец, со една универзална постмодерна етика, реализирана по сличноста со размилсата на Џон Барт: „Уметникот ја има слободата, да игра со себеси и со светот“, а пак која се базира врз деконструктивистичката логика на Ниче или на себепроекцијата на Хајдегер, мисли дека постоењето на субјектот е хипотеза, и дека битието најдобро се појавува преку распарченост или како трага. Умберто Еко смета дека Ниче е прв што ја отвори темата за нестабилното „јас“ / на децентрирањето на човекот и на светот како едно бескрајно игрово поле. Теориските системи на Барт, Фуко, Делез, Гатари, Сорес, Кристева, Лакан, ќе го отворат комплексното прашање за отвореноста на материјата, односно за децентрирањето на субјектот. Според функционалната постапка на Дерида, разликите провоцираат, динамизираат цели гносеолошки и филозофски системи. Можеби La difference – разликата што спојува, е прашањето и можноста на книгата (уметникот – реалноста) за она за која зборува Ниче „невозможното човечко јас“. Битието што игра е битието што ги поминува границите на себепроекцијата и се идентификува или се реализира со/преку Другиот. Играта како феномен, како појава во суштина е слободна – безгранична (конструкторот Дедал и неговиот лет со синот Икар во есејот „Летањето и лавиринтот“) и/или нереална (фикциите на Борхес, интерпретирани во текстот „Борхес и компјутерот“), играта е самата (творечка) слобода. Да играш значи да ја доловиш вечноста (композиторот Амадеус во есејот „Филмократија“), или во суштина секоја игра е апсолутна (стремежите на Ван Гог или патувањата на Гоген во есејот „Изопштени иноватори“). Урбанизираниот фланер е подвижен играч. Тој со себе ја носи сопствената игра и преку играта ги привлекува другите да играат, сака и другите да ги види како играчи на сопствената игра, сака светот да го претвори во игра. Фланерот е метаигра, свесен за себеси како играч (уметничките приказни на Оскар Вајлд во есејот „(Среќно) Несреќниот принц“).

Потпорна точка за современата уметност е видеоцентризмот / визуелната уметност, која преку деконструктивистичката логика ќе го засилува современото знаење, видно поттикнувајќи ја културната продукција. По Марсел Дишамп, Батај, Бенџамин, Витгенштајн, Лакан, зошто да не и Дејвид Кејџ, уметноста се врати како објект или културен настан, со можноста да премине од еден во друг можеен свет. Кон средината на 80-тите години, Дејвид Керол преку поимот *paraesthetics* – парадигма на реконструкцијата, ги одредуваше/поместуваше ограничените односи помеѓу теоријата, книжевноста, уметноста, филозофијата и културата. Според Керол: „Параестетиката ги означува фасцинантните појави помеѓу можните светови и можноста на естетскиот прагматизам, преку испреплетувачката игра, да ги нагласува дискурзивните теориски, културни и уметнички идентитети“ (David Carroll, *Paraesthetics*: Foucault, Lyotard, Derrida, New York: Methuen, 1987, 1888). На пример, поврзаноста на книжевноста и музиката со филмот во есејот „Филмокрација“. Меѓутоа, логоцентризмот на Дерида преминува во видеоцентризмот, визуализацијата на светот што станува проекција на две категории: визија (*visio*) и перцепција (*perceptio*). Уметноста ја проектира стварноста убаво и возвишена, која станува хипногенична. Екстазата на визуелната комуникација е во функција. Животот ја имитира уметноста. Биопикот Моцарт е таква проекција во која животот и технологијата се испреплетени и создаваат нов ефект на биодигиталната визуализација. Естетската перцепција денес е физиолошка и создава блокада на сензациите слична на иконите што демонстрираат вечност (Сезан, Ван Гог, Гоген, Моцарт, Бетовен, Вајлд, Борхес, Морисон и др.). „Уметничките дела всушност се блокада на чувствата, преку кои како споменици се пренесува вечноста до наредните генерации“ (Марио Перниола, *Естетика дваесеток века*, Нови Сад: Светови, 2005, 250).

Имануел Кант веруваше дека просторот се создава априори во однос со перципираните објекти и дека перципираните објекти се суштински во одредувањето на елементите што потоа го создаваат емпирискиот простор. Кога Кант зборува за просторот, мисли за сликата што се перципира, а не за просторот како појава. При перцепцијата на просторот, ние однапред можеме да измислиме бескрајно имагинарни простори/интенционални простори. Создавањето на можниот простор значи естетска тенденција за создавањето на естетскиот (културниот) балкански простор, изразен во есејот „Каде е балканскиот Луис Харс?“ Изразувајќи ја деконструктивистичката логика, естетиката на разликите на Гадамер: „Уметникот е тој што открива, додека Другиот (Прокопиев) е тој што ги забележува, ги перципира и ги интерпретира откритијата“ преку различни значења, во избраните есеи објавени на албански јазик – „Борхес и компјутерот“ од Александар Прокопиев (добитник на наградата Балканика за 2012 година), постмодерната етика е функционална преку балканскиот и планетарниот универзализам и космополитизам.