

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



СПЕКТАР	год. XXX	бр. 60	стр. 129	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	№. 60	pp. 129	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

ПАТОТ НА СУФИСКАТА ТАЈНА КНИГА ОД АЗИЈА, ПРЕКУ БАЛКАНОТ, ДО ЕВРОПА И ДО БЕСКРАЈОТ	3
--	---

д-р Мaja Јакимовска-Тошиќ; Јордан Плевнеш
THE ROUTE OF THE SUFISM' SECRET BOOK FROM ASIA
THROUGH BALKAN TO EUROPE AND INFINITY
Maja Jakimovska-Tosic; Jordan Plevnes

СЛОВЕНОФИЛСТВОТО И МАКЕДОНСКИТЕ И УКРАИНСКИТЕ ИНТЕЛЕКТУАЛЦИ	10
--	----

д-р Валентина Миронска-Христовска
SLAVOPHILIA IDEOLOGY AND MACEDONIAN AND
UKRAINIAN INTELLECTUALS
Valentina Mironska-Hristovska

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

ДЕКОНСТРУКЦИЈА НА СЛИКАТА	23
---------------------------------	----

(хаику-поезијата и протонистичката теорија)

д-р Африм Реџеџи
THE DECONSTRUCTION OF THE PAINTING
Afrim A. Rexhepi

DEAD MAN WALKING ЧИТАЊЕ ЗНАЦИ ВО МАКЕДОНСКАТА БИТОВА ДРАМА	31
---	----

д-р Ана Стојаноска
DEAD MAN WALKING
READING SIGNS IN THE MACEDONIAN FOLK DRAMA
Ana Stojanoska

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ - РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ LITERARY CONNECTIONS

ТРИ ФУНКЦИИ НА БАЛКАНСКАТА МАШКОСТ	41
--	----

д-р Јасна Котеска
THREE FUNCTIONS OF THE BALKAN MASCULINITY
Jasna Koteska

УРНАТИНИ И УМ: СКОПСКИТЕ СОНЕТИ НА ПАВАО ВУК-ПАВЛОВИЌ	58
--	----

д-р Иван Џеџароски
THE RUINS OF MIND: PAVAO VUK-PAVLOVIC'S
SONNETS FOR SKOPJE
Ivan Djeparoski

СУБЈЕКТОТ И ИДЕОЛОГИЈАТА, ЧОВЕКОТ И ВЛАСТА ВО РОМАНОТ <i>ТВРДИНА</i> НА МЕША СЕЛИМОВИЌ	68
д-р Ангелина Бановиќ-Марковска SUBJECT AND IDEOLOGY, MAN AND POWER Angelina Banovic-Markovska	

ТЕОРИЈА / ПОЕТИКА THEORY / POETICS

ПОТРАГА ПО ЕДНА ИНТЕРПРЕТАТИВНА СИНКРЕЗА: ОБРАЗЕЦОТ НА ТРАНСЦЕНДЕНТНАТА ХЕРМЕНЕВТИКА	79
акад. Ката Кулавкова SEARCH FOR AN INTERPRETATIVE SYNCRESIS: THE FORM OF THE TRANSCENDENT HERMENEUTICS Kata Kulavkova	

ПОИМАЊЕТО НА ЕГЗИЛОТ: ТЕОРИЈАТА НАСПРОТИ ИСКУСТВОТО	92
м-р Гоце Смилевски THE UNDERSTANDING OF EXILE: THEORY VERSUS EXPERIENCE Goce Smilevski	

„ТЕШКОТО“ ПОМЕЃУ ПОЕТСКОТО И ТАНЦОВОТО	98
д-р Соња Здравкова-Џепароска; Ивона Опетческа Татарчевска "TESKOTO" BETWEEN POETRY AND DANCE Sonja Zdravkova -Dzeparoska; Ivona Opetcheska-Tatarchevska	

МИТ / ФОЛКЛОР MYTH / FOLKLORE

ВЕЛИГДЕНСКИ ИГРИ - ЕТНОТЕАТРОЛОШКИ ОСВРТ	111
д-р Катерина Петровска – Кузманова ESTER PLAYS – ETHNO-THEATROLOGICAL REVIEW Katerina Petrovska Kuzmanova	

ПРИКАЗИ-РЕЦЕНЗИИ-ОСВРТИ REVIEWS

ВРСКИТЕ МЕЃУ ДВАТА НАЈГОЛЕМИ ГЕНИИ ВО ИСТОРИЈАТА НА МАКЕДОНСКОТО ЛИТЕРАТУРНО ТВОРЕШТВО	123
Александар Прокопиев	
МИНУЦИОЗНОСТ И ДОСЛЕДНОСТ	125
Наташа Аврамовска	
ЗА МАКЕДОНСКО-СЛОВАЧКИТЕ КУЛТУРНИ ВРСКИ НИЗ КОМПАРАТИВНИ КНИЖЕВНИ СОГЛЕДБИ	127
Маја Јакимовска-Тошиќ	

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА
LITERARY HISTORY

ПАТОТ НА СУФИСКАТА ТАЈНА КНИГА ОД АЗИЈА, ПРЕКУ БАЛКАНОТ, ДО ЕВРОПА И ДО БЕСКРАЈОТ

д-р Маја Јакимовска-Тошиќ
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Институт за македонска литература - Скопје

Јордан Плевнеш
Универзитет ЕСРА, Скопје

Клучни зборови: богомили, *Тајната книга*, Балкан, Европа, ерес
Keywords: Bogomils, Secret Book, Balkans, Europe, heresy

Во нашето истражување концентрирано низ три суштински духовни потпорни точки, посочуваме на религиозната мистика на суфистите кои и до денес се на врвот во внатрешната чистота на исламската провиниенција на универзализмот на визијата на пророкот Мухамед, понатаму на теозофското значење на богомилската *Тајна книга*, што ги нарекуваа „совршените“, како и врз третата потпорна точка, согледана меѓу Токио и Камакура, што ја носи оттогаш, па до денес, со своето учење, слободниот монах Ниширен Даишонин. Низ ваквата перцепција, што во својата суштина се огледа во различните сообразувања со единственото Слово на Божјата порака, се разоткриваат длабоки, скриени единства врз една толку голема разновидност на идеи, времиња и места. Овие претпоставени единства се засноваат врз идејата дека Вистината, Откровението и Спознанието на Божјата суштина, која по дефиниција е недофатлива и непоимлива, и како таква се наоѓа од другата страна на човековиот разум, и покрај разнообразните облици на нејзиното толкување, сепак во својата суштина, во постојниот напор за типизација на теолошката мисла во еден логичен и апстрактен облик и пласирање на верувањето во надлогичното, во Бога, можат да бидат препознати како Едни, Единствени и Вечни. Нивните религиозни списи, во најголем дел, претставуваат појаснување на Светите книги, а нивната мисла се насочува во правец на *толкувањето* во најцелосна смисла на зборот и во разработка на Откровението.

Разновидноста на верите и на јазиците, истовремено, е разновидност и во доменот на сензбилитетите на ниво на искуствата во верата, во практиката на аскетско-мистичната теологија, а вечните и непроменливите догми ќе се пројават во повеќе аспекти на толкувањето. Од друга страна, во повеќето духовни ориентации, веќе детерминирани во своите догматски и законски полноважности, среќаваме одреден број константи, кои истовремено одразуваат приближна теозофска визија на светот, со посредство на вдахновените преданија кои ја одредуваат патеката на верувањето во Надмоќноста, а чија со-

држина е трансисториска, согледана во безвременоста на суштината на толкувањето, којашто води кон Спознанието на верата.

На овој неизвесен духовен пат, би сакале да укажеме на неколку, во основа блиски појдовни точки: трансценденталната психологија и единството на Господ, правилата на подвигот и на испосништвото, светото, сакралното, односот кон смртта, приспособувањето на естетиката во еден свет космос, врската меѓу материјалното и духовното, прашањето за единственоста на постоењето, што го одредуваат суштинскиот универзализам на верата.

Така, патиштата на суфизмот ќе бидат проследени низ компаративни согледувања на хуманизмот во богомилскиот период на Балканот, низ ретроспективата на патиштата на Џелалудин Мевлана Руми, во поезијата во периодот на XIII-XIV век, како и фрапантната сличност со искуствата на будизмот и на јапонскиот монах Нихирен Даишомин, којшто во 1253 година, се нарекува Буда на последните денови на Законот. Записите според кои Џелалудин Мевлана Руми одел на разговори со православните монаси од Белиот (Ак) манастир, кој се наоѓал северозападно од Конја (Анадолија) и е посветен на св. Аритон, се поврзуваат со доживувањата на цариградскиот патријарх Антинагора, во 20-тите години од XX век, во Битола. Преку истражувањата на францускиот теолог Оливије Клеман доаѓаме до сознанијата за трансферзалата на вековите, во кои младиот монах Антинагора, речиси 800 години по смртта на Мевлана, го прави истиот чин, посетувајќи ги дервишите во текето во Битола и третирајќи го чинот на *Семата* како огледало на уметноста на создавањето.

Џелалудин Мевлана Руми (1207-1273), во својата песна *Суфиската книга*, всушност, ја отвора идејата за безвремениот мултирелигиозен бескрај на поетскиот гениј на човештвото и, надминувајќи ги реалните временски рамки, нè воведува во она што, 800 години по неговото раѓање, а што УНЕСКО го прогласи како празник на модерната цивилизација, го трасираше патот на Тајната мистерија, на поетскиот сон, независно дали се случува во колективната меморија на безимениот автор или во персонализираниот потпис на осамениот дух и на неговиот пат на обичен смртник. Во неговата песна *Суфиска книга*, што ја пренесуваме во препев на Илхами Емин на македонски јазик, тој вели:

СУФИСКА КНИГА

За да можеш да го слушнеш
Сопствениот глас,
Ослободи се од сè што потсетува
На Јас.

Затоа мисли само на снегот
Небаре пророкот чист и бел,
Стори го тоа без книги,
Со учител стар и зрел.

Она што не трпи мастило и букви
Е срцето чисто небаре снег,

Знај, тој налик е на тајна суфиска книга
Без дно и брег.

Овде ја препознаваме улогата на еден од најголемите суфи во мисијата на мистичното искуство, што е специфична тежина на Тесавуфот, воопшто, а којшто со посебен сензибилитет се стремел да опстои до внатрешна чистота на исламскиот закон и спасителна традиција. Бидејќи суфи е име што се дава на светците и духовните приврзаници. Еден од Учителите рекол: „Оној што е исчистен со љубовта е чист, а оној што е впиен во Љубениот и што се откажал од сè останато е суфи“. Притоа, чистотата (сафа) е состојба на светост, а Тесавуфот се состои во тоа, стрпливо да се обидува да се сообрази со чистотата (Ева де Витре Мајерович, 2009 : 16).

Во наведените стихови, Мевљана Руми го прокламира принципот на прочитување и на ослободување на срцето од човечките односи и натуралистичката етика, со помош на метафизичките дисциплини на примордијалната мудрост, преку кои се лекува срцето низ отстранувањето на сите дразби што го покриваат и го замолкнуваат внатрешното око. Тој се труди да го изгради својот дом во Духот, преку ликот на Оној кој е Највисоката Вистина, Најсуштинската Суштина, сè дури неговите следбеници не бидат од Него оддалечени од сè што е друго; бидејќи нивните суштини се угаснати во неговата суштина и нивните доблести трансферирани во неговите Доблести.

Срцето се смета како огледало на божественото. Се работи за духовна вежба која треба да му овозможи на духот и на срцето да се ослободи од сè што го заробува во себе самиот, со цел со своето приближување да ја пронајде Божјата суштина во своите сопствени духовни длабочини (сир). Овде препознаваме дел од методите за мистично воздигнување, негувани во духовните тарикати, востановени во шест суптилности, со кои се достигнува духовната чистота. Шесте суптилности во суфизмот се: Калб (срцето), како средство помеѓу материјалната и духовната димензија на љубовата; Рух (душата), како средство помеѓу духовната и таинствената димензија на постоењето; Сир (тајната), внатрешноста на душата што објаснува нешто што не се искажува и не се објаснува; Хафи (скриеност), во што се согледува внатрешната димензија на тајната (сир), како потенцијална скриеност во човековата личност; ет Аква (метакриеност), знаење кое му припаѓа само на Аллах, и се третира како внатрешност на скриеноста и тајна на невидливоста; нафс (психа) или лик на егото, како место на живот, движење и волја на човековата личност (Ева де Витре-Мајерович, 2009 : 32). Ослепен од чудесното на појавите, човекот залудно би трагал по ослободувачкото спознание, доколку не помине низ овие степени/суптилности на самоусовршување, чии резултат е прочитување на човечката душа, ослободување од слабостите присушти на човековата природа и нејзино враќање во предисконската оригиналност. Со помош на метафизичките методи се изведува постапното приближување и стопување во Аллах.

Во тарикатот Мевлевије, основан од Мевлана Руми, востановени се извесни промени во формата на посебните ритуали и манифестации на Тесавуфот, се настојува да се усоврши процесот на потрагата по себеси во самиот себе, зашто според зборовите на неговиот основач: „Ти кој си само страница од Светата Книга, во исто време си и огледало на уметноста на Создавањето. Што и да побараш, барај го од себе и откриј го во себе. Зашто, што и да

бараш, тоа си Ти“. Во овој тарикат како посебен ритуал се востановува *Семата*, што претставува најпрвин занесно слушање на музичките напеви, а потоа и движење кое завршува со вртење во круг и со откажување од себе, како во некој транс. Оваа вештина, која не се врзува за никакви посебни правила, станува посебна дисциплина, за која се врзува традиција на подучување и ширење уште од времето на неговиот син Султан Велед и Ариф Челеби, сè до Пир Адил Челеби, и станува дел од турската традиција и верување, која на симболичен начин го изразува создавањето на космосот и на човекот, неговата љубов кон Создателот претставена преку вдахновени движења, кои го покажуваат човековото настојување да постигне степен на совршено човечко суштество. Интенцијата на *Семата* е придобивање на Аллаховата љубов. Музичките напеви кои ја придружуваат играта, танцот, се посебно компонирани за оваа намена. Усогласеноста на ритмот со музиката, го опфаќа човековото движење заедно со космосот, а човекот со својот разум и љубов, го напушта своето Его и се претопува во светот на правдата и со Бога, да го достигне степенот на совршен човек, за да одново се врати во состојба на раб божји. Тоа е всушност симболика на човековото враќање за служење на сите созданија со нов дух и со љубов, а благодатта која ја прима од Создателот, им ја предава на сите луѓе на светот. Ритуалот на *Семата*, преку човековото вртење оддесно налево околу срцето, е обид за негово прегрнување на сите луѓе и на сите созданија, со сето чисто срце и со безгранична љубов (Џелаледин Мевлана Руми, 2007 : 141).

Бескрајот што Џелалудин Мевлана Руми го допре во Суфиската Тајна книга, тој одекнува и во *Тајната книга* на богомилите или Лажното евангелие, што како продукт на средновековната теозофија, припаѓа кон апокрифната книжнина со апокалиптична и со визионерска ориентација. Самиот карактер на, условно земено, „изворниот материјал“ и на содржината на *Тајната книга*, имплицира еретички елементи, во принцип, карактеристични за дуалистичките учења и особено за учењето на богомилите. Во содржински поглед таа ја опишува предисторијата на создавањето на светот, самото создавање и ја открива идната историја на човечкиот род, при што во космогониска смисла се мешаат христијанските сфаќања со нехристијанските. Она што ја чини уникатна во корпусот на средновековната апокрифна литература се нејзините *политички идеи*, умешно вплетени во нејзината космогониска содржина (Драгојловиќ, Д., 1998). Во неа доминира темата за седумвековното владеење на Сатаната над човековиот род, потенцирањето на докетистичката природа на Исус Христос, молитвата *Оче наш* како симбол на тајната еухаристија, истакнато е крштевањето со посредство на Светиот дух, а патот кон небесното царство водел преку ужасни земјени и космички катаклизми, кои означуваат крај на еден космички циклус и почеток на нов. Тоа *небесно кралство*, востановено на некоја *среќна земја* (in terra beata), има функција да ги поправи сите неправди на овоземната судбина, и да воспостави некаква примитивна еднаквост во црковната и во економската заедница на љубов и слобода (Драгојловиќ, Д., 1974 : 514). Во таа седумвековна/седумилјадна поделба на човечката историја, судбинска пресвртница даваат две епохи – шестата, која го означува доаѓањето на Исус на земјата и седмата, која го означува крајот на „сатанското царство“. Новата епоха, *златниот век*, (saeculum secundum), започнува со крајот на седмиот милениум од човечката историја.

Низ претставата за *златниот век*, еретиците го пласирале своето поимање за замена на митското време со историското, кралството на Сатаната со Христовото, не на небо туку на земја, што би се случило преку една општа космичка револуција, кога власта на Сатаната и на неговите претставници, феудалците и црковниот клер, ќе бидат урнати и заменети со илјадагодишно божје царство на земјата, кога ќе завладее љубов и слобода. Своето „совршенство“, богомилите го постигнуваат слично на методите на другите, претходни еретички искуства, преку највисокиот степен на молитвена аскеза, со што, по пат на екстаза, остваруваат еден вид непосреден контакт со Бога, ја осознаваат неговата природа, се поистоветуваат со него, со вистинското богосознание. Обредите и молитвите за спас на душата, за ослободување на срцето, богомилите ги изведувале самостојно, поддржувајќи го аскетскиот начин на живот и поттикнувајќи ја идејата дека поистоветувањето со божјата природа е остварлива единство преку постојаните, чисти молитви, кои преминуваат во медитативни обреди. Третирана од социјален аспект, аскетата практикувана од богомилите, претставува форма на пасивен револт од сиромаштијата, односно еден вид „отуѓување“ од видливиот свет на богатите, а дистанцирајќи се од него, го поддржувале и го пропагирале „царството на слободата“. При проследување на теолошко-догматските поставки на богомилите и нивниот однос кон суштинските догми, симболи и обреди на христијанскиот канон: крштевање, евхаристијата, воскреснување, литургија, се согледува нивната контрадикторност низ еден спој на рационалните и на метафизичките позиции во егзегезата на догмите, што од дуга страна, им носи високи социјални и етички карактеристики во нивната карактеристична, богومилска догматска определба.

Овој феномен, преку суфизмот и *Тајната книга* на богомилите и катарите што ги соедини двата краја на Европа, го наоѓа своето ехо и во движењето на монахот Ниширен Даишонин во Јапонија, земјата на изгревот на Сонцето бидејќи, од раѓањето на Даишонин 16. февруари 1222 до неговата смрт 1282 години, овој визионер на будизмот ја остварува својата екстатична духовна вертикала токму низ извлекувањето на суштината на Буда во последните денови на Законот, низ една звучна инкантација, во која меѓу верникот и Бог нема посредник. Звучната инкантација, позната и денес во светот како *Наму Мјохо Ренге Кјо*, всушност, во доменот на источната филозофија, оттогаш, па до денес, ја реконструира мислата дека индивидуалната посветеност на духовниот бескрај може да биде поврзувана исклучиво со патиштата на духовната слобода пред огледалото на вечноста. Даишонин се нарекува самиот себеси „Столбот на Јапонија“ и кога, кон крајот на 70-тите години од 13 век, земјата е под закана на расчеречување и на закани за граѓанска војна, на земјотрес и елементарни непогоди, тој верува дека со будистичкото спротивставување на религиозните шеми, ќе се појави една светлина што може да ја спаси неговата земја и тоа го гледа во близината на Токио, во градот Камакура бидејќи во мигот кога треба да биде егзекутиран, небесната светлина на т.н. прекрасен закон на постоењето, го спасува и тој ја пишува познатата повелба за пацификација на земјата и за воспоставување на прекрасниот закон на постоењето.

Во овие три духовни потпорни точки, што би рекол Архимед од Сиракуза, во нашето истражување посочуваме на теозофското значење на *Тајната*

книга на богомилите, наречени „совршените“, на суфистите кои и до денес се на врвот во внатрешна чистота на исламската провиниенција на универзализмот на визијата на пророкот Мухамед и потпорната точка меѓу Токио и Камакура, што ја носи оттогаш, па до денес, слободниот Ниширен Даишонин. Би-дејќи тие, по сè изгледа, ја пренесуваат, како што вели во своите *Мистични оди* Целалудин Руми: „Онаа спасоносна Светлина, која е потекло на сето раѓање!“

Литература:

- Де Витре – Мајерович, Ева: (2009) *Антологија на суфизмот*, Скопје, 32.
Драгојловиќ, Драгољуб: (1974) *Манихејска Тајна книга у јужнословенској књижевности, Књижевна историја* VI, 23, Београд, 514.
Драгојловиќ, Драгољуб: (1998) *Историја филозофске мисли у Срба епохе феудализма*, Нови Сад.
Руми, Целаледин Мевлана: (2007) *Кој и да си, дојди*, (избор, препев од турски и поговор Илхами Емин), Скопје.

THE ROUTE OF THE SUFISM' SECRET BOOK FROM ASIA THROUGH BALKAN TO EUROPE AND INFINITY

Maja Jakimovska-Tosic
Jordan Plevnes

Summary

Our research follows the route of the Sufism in the course of comparative research of the humanism in the Bogomyl period of the Balkan; through the retrospective of the paths of Mevlana Rumi in the poetry from the period of 13-14th century; as well as through the striking similarity with the experiences of the Buddhism and the Japanese monk Nisiren Daisonin, who call himself Buda in the last days of the Law in 1253. The records according to which Djelaludin Mevlana Rumi initiated conversations with the Orthodox monks from the White (Ak) monastery, which was located northwest from Konja (Anadolia) and dedicated to St. Arton, are related to the experiences of the Constantinople Patriarch Antinagora in the 20s of 20th century in Bitola. Through the studies of the French theologian Clement Olivije we come to the understanding of the transversal of the centuries in which the young monk Antinagora almost 800 years after the death of Mevlana makes the same act, visiting dervishes in the monastery in Bitola and treating the act of Semama as a mirror of the art of creation.

СЛОВЕНОФИЛСТВОТО И МАКЕДОНСКИТЕ И УКРАИНСКИТЕ ИНТЕЛЕКТУАЛЦИ¹

д-р Валентина Миронска-Христовска

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

Клучни зборови: македонски, украински, национален, идентитет, словено-филство

Key words: Macedonian, Ukrainian, national, identity, Slavophilism

Секој народ има своја историја во која често се преплетуваат историските збиднувања од другите народи, особено кај оние што се територијално блиски или јазично и религиски сродни. Приближувањето или разединувањето во тие историски настани е во зависност од тоа во која група народи припаѓаат: во оние што се бореле за својот опстанок или во оние што го загрозувале опстанокот на другиот. Македонската и украинската историја во многу нешта се идентични бидејќи и двете нации се наоѓале во вековити борби за зачувување на целостта на својата територија, на својот јазик и култура, на традицијата и идентитетот.

Геополитиката на големите сили била иста кон двете нации, украинската и македонската, кои имаат заеднички етнички, јазичен и духовен код – Словени, словенски, христијани. Целта и кон двете земји била со иста тенденција: поделба на територијата и присвојување на културната традиција. Притоа и двата народа низ векови се бореле со реторичкото прашање за нивното потекло, односно за нивното именување, кое директно ја загрозувало националната определба на двата народа. Прашањето дали Македонците се Бугари, Срби или Грци коегзистира со прашањето дали Украинците се Малоруси, Јужноруси, односно Руси. Секако, при таквите обиди, најзагрозен бил јазикот, кој според поголемиот број теоретичари е нациотворен и кој за една нација е од темелно значење, бидејќи создава заедница основана на заеднички менталитет и на психички вредности што се одржуваат во времето и просторот. Со текот на времето, поточно во времево на глобализацијата се појави и мислењето дека јазикот не е само конститутивен чинител туку дека тој може да биде и деконститутивен (не и нациоген) чинител. „Ако сакаме да останеме во една држава и еден народ, во прв ред треба да се укине двојазичното образование, бидејќи два јазика значат две култури, а со време и две држави“, истакнал Американецот Патрик Бјукенин (Patrick J. Buchanan, *Smrt Zapada*, 2003). Но и покрај нагласката дека

¹ Трудот беше изложен на *Македонско-украинската конференција* во Штип на 1 октомври 2010.

јазикот е деконститутивен а не и нациоген, во однос на јазичното прашање и во Македонија и во Украина, особено во 19 век, сметам дека политиката била поставена на тој принцип – нациоген. Декретот од 1876 година за забрана за употреба на украинскиот јазик и агресивната хеленизација врз македонскиот јазик е токму деструктивниот удар врз националниот идентитет на двата народа во 19 век.

Ваквата политика имала своја предисторија уште од средновековниот период, но во новото, модерното време целите требало да бидат реализирани. Појавата на национализмот, односно борбата на големите сили за формирање држави и нации била бескомпромисна. Онеправданите народи барале излези и верувале во секоја понудена помош (дали од Запад или од Исток) само за да го зачуваат својот интегритет. За словенските народи што се наоѓале под туѓа власт најприфатлива варијанта била идејата за словенска федерација, чии носители биле словенофилите, и кои сметале дека сите словенски народи би биле автономни и рамноправни без ничија доминација. Оваа идеја и за македонските и за украинските интелектуалци била најприфатлива бидејќи и двата народа поминувале низ истите премрежиња.

Украина била интерес на Шведска, Русија и Полска. Името Украина е користено во 15 и 16 век без разлика за целото погранично подрачје меѓу Полска-Литванија и Московска Русија; дури во 17 век тоа име започнало да се користи исклучиво за полсколитванската гранична област (Дворник, 2001: 571). Името и територијата Македонија постоеле уште од антиката, се менувала нејзината големина, низ минатото била интерес на Бугарија, Србија и Грција, кои со текот на времето започнале да го проблематизираат нејзиното именување и територијалната припадност.

Во 17 век, поради низата општествено-политички превирања предизвикани од шведските, полските и руските интереси од претходниот период, а и поради продорот на западното и полското влијание, започнал раздорот меѓу Украинците меѓу полонофили и русофили. Поделбата на украинската територија продолжила, како и воените и политичките превирања.

Во 17 век и во Македонија дошло до превирања, бидејќи покрај османлиската власт под која се наоѓала, бугарските и српските претензии од минатото не мирувале, а покрај нив фанариотите го интензивирале својот поход кон Охридската архиепископија поради што високото свештенство се поделило на гркофили и автохтонисти. Со тоа бил олеснет влезот на туѓите цели во македонското јадро. Во 18 век, во 1767 година, била укината Охридската архиепископија од страна на Цариградската патријаршија, со што бил извршен најжестокиот удар врз македонскиот народ, бидејќи во тој период единствена призната институција била црквата, а за народот верската определба била пред сè.

Во 17 век дошло до делумно присоединување на Украина кон Русија што предизвикало одлив на интелектуалната мисла. Состојбата во Македонија била слична, поради отсуството на слободата, како и поради жестоките пропаганди, кои настојувале по секоја цена да го асимилираат

населението; особено од 18 век започнала миграцијата на младите интелектуалци² во другите средини.

Руската Империја започнала да ги укинува институциите на Украинците, локалните особености, а младите морале да се школуваат на руски, германски или на полски. Незадоволството предизвикало миграции кон Петроград. Тоа се случувало и со младите од Македонија, кои морале официјално да се школуваат на грчки, а потоа и на бугарски и српски јазик, поради што заминувале на школување во странство. Со ваквите преселби на младите било овозможено и ширење на идејата за единство на словенството во 19 век. Школувањето во други земји ги натерало македонските литерати, како и украинските, да пишуваат на други јазици, двојазично, тријазично, со што станале дводомни писатели.

Дел од младите интелектуалци, и во двете култури, се враќале дома, а дел останувале во странство. Нивната активност била поттикнувана од сопственото културно богатство, за кое грчовито се бореле, против неговото присоединување од другите, бидејќи Украинците дале огромен придонес во изградбата на Руската Империја, како што и Македонците придонесле во изградбата на византиското, средновековното и просветителско-преродбенското културно богатство на Балканот. Ваквиот колективен влог, пак, го забавил развојот на националниот идентитет кај двата народа. Како што забележал Рјабчук, нивниот „регионален“ донационален идентитет суштински придонесол во формирањето на повеќерегионалниот, односно наднационалниот *империски* идентитет во Русија, со што бил закочен развојот на современиот национален идентитет.

Доста од младите македонски интелектуалци своето високо образование го продолжиле во Киев, Москва, Петроград, а и во други центри, каде остварувале контакти со словенофилите од другите словенски средини и во име на словенството ги прифаќале идеите и ги афирмирале во својата земја.

Во почетокот на 19 век македонските интелектуалци ја спроведувале просветителската идеологија во духот на словенската традиција, бидејќи таа им била најблиска во борбата против грчката асимилаторска политика. Поради најголемата опасност за македонскиот народ – погрчувањето, тој интензивно започнал да ја прави дистинкцијата на себеозначувањето – Словени, „беа отворени и училишта во Македонија со 'словенско обележје“ (Ристовски, 2001: 127). Ваквото словенско себеозначување траело до првата половина на 19 век, а веќе од втората половина на 19 век сè повеќе се интензивирал македонизмот.

Именителот словенство бил заеднички за повеќето словенски народи. Тоа секако е последица уште од заедничката писменост преку делото на Кирил и Методиј, преку книгата на Мавро Орбини „Кралството на Словените“ од 1602 година, преку делото на Христофер Жефарович, преку делото на Рачински, Григорович, Јужаков, Гиљфердинг, Срезневски и многу други. Словенството било пресвртна мисла за христијаните, истакнува Ванчо

² Поопширно за македонските словенофили од средината на 18 до средината на 19 век пишува Милка Здравева во истоимениот текст, во кој се задржува на повеќе имиња: Теодор Јанкович Миријевич, Марко Теодорович, Димитрие Дарвар, Георги Захаријади, Платон (Павле) Атанацкович, Константин Петкович и други.

Тушевски (2008: 315), па започнала борбата за словенска богослужба, Џинот го отворил читалиштето „Славјански дом“ во Скопје, била интензивизирана преведувачката дејност со цел зближување на словенските народи, така што „преку преточувањето од еден на друг јазик се запознаа и се проникнуваа словенските литератури, се доближуваа и надраснуваа“ (истото, 317).

Затоа словенофилството било прифатено и од украинските интелектуалци, бидејќи во почетокот на 19 век националната свест кај Украинците не се одвојувала јасно од општоруската. Така, украинските и македонските интелектуалци го користеле словенофилскиот дискурс за да ја слават и зачуваат својата сопствена традиција. Во Македонија отворањето на училишта и печатници и печатењето на учебници и книги биле сведени под заедничкиот именител – словенски. Старословенската писменост, кирилометодијевската традиција, светогорските манастири биле животните импулси за македонскиот народ во моментите кога бил дезориентиран, кога не знаел на кого да му верува, кога очекувал помош, а таа не доаѓала од ниедна страна, бидејќи од 1848 година започнала „Големата светска војна – секоја нација против својот сосед“.

Бидејќи и со Македонија и со Украина политичката состојба од страна на соседите била иста, и за двата народа била прифатлива словенофилската идеологија, поточно концепција што била заснована врз принципот признавање на сите словенски народи како нации. Во овој концепт и украинските и македонските интелектуалци ја гледале светлата иднина на својот народ и држава во која верувале и заради која се бореле. Но мора да се истакне дека оваа идеја била прифатена од интелектуалната маса, додека во официјалната политика на веќе осамостоените словенски држави во 19 век се криеле големотериторијалните претензии. Поради тоа на оние словенски народи што сè уште се наоѓале под туѓа власт често им бил оспоруван идентитетот, односно јазикот и нивната припадност. Но ова се случувало и со другите европски помали народи. Така секојдневно излегувале написи, се воделе полемики, се правеле паралели со слични појави во словенскиот и несловенскиот свет во Европа: „Русите пишуваат на московското наречје, исто така недостапно за другите Руси и уште повеќе за Белорусите и Малорусите. Истата појава се забележува во Германија, Франција и во сите европски држави и особено во Белгија, каде што Фламанците не го разбираат францускиот, или Шкотите и Ирците – англискиот и Баварците – прускиот јазик“ (Ристовски, *Сознајби*, 2001: 66).

Поради ваквите околности интелектуалците словенофили, свесни за разликоста меѓу словенските народи и за нивната одделна припадност, често со своите трудови ги признавале другите, ги согледувале разликностите и помагале во одбраната на нивното самоидентификување. За Македонија доста пишуваа украинецот Павел Николаевич Милјуков. Тој во 1898 година во Софија ја објавил книгата *Европската дипломатија и македонското прашање*. Тој сметал дека негов долг е да се произнесе јавно „во заштита на украинската национална соопределба“; тој бил за културна автономија на Украинците во рамките на Русија: за украинизација на училиштата и просветниот систем, за правата на украинскиот јазик во правосудството и администрацијата, но во рамките на постојниот државен систем (Тодоровски, 2009: 444–447).

Милјуков пишувал и доста статии за Македонија, кои ги објавувал во петроградскиот весник „Реч“ и „Саратовский листок“ во текот на 1912 и 1913 година, во продолженија, под заеднички наслов „Балканите“ (писма) и „Балканските ужаси“ (Тодоровски, 1990: 340). Во декември 1912 година, пред да замине за Балканот, Милјуков меѓу другото забележал: „Спорот за сегашните предмети на дележот се должеше цели десетлетија, го брануваше општественото мислење низ неколку поколенија, се вливаше во искованите формули на националните стеги, тврдо засеани во националната свест. И сега сето тоа треба да се сломи и пак да се потопа во дипломатските искушенија при потполна независност, какви ли нови форми и контури ќе се добијат во резултат на таа бескорисна операција“ (истото, 341). Милјуков од Македонија известувал за настаните насловени „Војна или мир“ со поднаслов „Балканските ужаси“, кој „како историчар од нерв, подготвен од супериорни предзнаења за земјата на која никој од соседите не и признаваше статус на историски субјект, се доближи до слоганот на македонските автентични револуционери – 'Македонија на Македонците'... Милјуков беше првиот странски (немакедонски) историчар кој нè почести со гест на велелепна почит, произнесувајќи се не само промакедонски, туку употребувајќи една мошне функционална формулација: *македонска гледна точка*“ (истото, 342).

„Македонска гледна точка! Еве ви гледна точка, која, без сомнение постои, но за која сестрано се грижат да ја забораваат сите заинтересирани страни – освен, се разбира, самите Македонци... Со два збора – тоа е гледната точка на единствената и неразделна (неделива) автономна Македонија, Македонија на Македонците... Македонија при таквата поделба да биде субјект на правото и станува објект ... на трговијата. ...сето минато на македонското движење толку малку се имаше подготвувало за ваков излез! Секоја од националностите што се бореа за Македонија, поаѓаше неоти од констатацијата дека сите Македонци се или Срби или Грци или Вулгарофони или Бугари. Идејата на дележот, бездруго е исто така стара идеја, но тоа е идеја на соседните влади, на соседните националности па оттука тоа не е идеја на самите Македонци...“ (истото, 346–350).

Од друга страна, бележита е творечката активност на Рајко Жинзифов околу украинското прашање³. Не е случајно што токму Жинзифов ги направил првите преводи на поезијата на Шевченко од украински на македонски јазик.

Како што истакнува Блаже Ристовски, Тарас Шевченко по многу параметри нам ни е близок, бидејќи Украина од неговото време била во слична положба како Македонија: непризната нација, неизграден литературен јазик, без сопствена црква, под туѓа власт. „Неговите интелектуалци современици главно се русееја, го користеа рускиот наместо својот јазик во литературата и културата. Виктор Григорович се претставуваше како Русин и пишуваше на руски, Јуриј Венелин како Русин стана бугарски преродбенски деец, а Николај Гогољ го пренебрегна родниот јазик и преку разработениот прекрасен руски јазик создаде име во светската литература. Така, во раскината Украина учеа на руски, на германски или на полски“ (Ристовски, 2006).

³ Во статијата „Украина во публицистичката реч на Рајко Жинзифов“, Гане Тодоровски поопширно се задржува на статијата на Жинзифов за „Русините и полското востание“ објавена во сп. „Ден“, бр. 3, 18 јануари 1864.

Оттаму останаа отворени и конфронтирачки прашањата за припадноста на многубројни литерати, особено во македонската литература, па во науката го раздубуваме нивното творештво, судиме за нивниот идентитет, посебно оние што во нивните творби ја гледаат само формата, а не ја гледаат нивната содржина во која токму доминантна тема е Македонија и во кои е одразено нивното македонствување.

Тимотеј Димитриевиќ Флорински, угледен славист, врвен познавач на историјата на Словените, кон крајот на 19 и почетокот на 20 век посебно се пројавил во жешките и жестоките расправи околу прашањето на самобитноста на украинската нација. Тој, и покрај тоа што бил приврзаник на бугарскиот став за македонските Словени, сепак го констатирал постоењето на сепаратистите во Македонија и постоењето на научници што им се наклонети (Тодоровски, 2000: 350).

Сродноста на македонските и украинските преродбеници е и во љубовта кон родниот збор, кон својот несрекен народ. Тоа го потврдуваат преку своите творби: кај македонските интелектуалци, литерати, главна тема е Македонија и македонското прашање, а Украинците, како што истакнува Микола Рјабчук, го зачувале чувството за традицијата и јазикот, чувство што и до денешен ден ги открилува и современите поетски творби, во кои се пее за украинската историја, за културата, фолклорот, пејзажите, за козаците што се симбол на самобитноста, како што во македонската поезија симболот на непокорливоста се комитите.

Да се зачува културното богатство и за двата народа била примарната задача и покрај низата тешкотии: руските националисти во создавањето на својата романтичарска митологија за Украина бележеле како за „руска Италија“, „друга Елада“, за Киев како „мајка на руските градови“ (Рјабчук, 2000). Во историите пак на соседите на Македонија, Охрид е одбележан како престолнина на Бугарското Царство, проблематизирана е и кирилometодиевската традиција, од страна на грчката политика се поставува вето на проучувањето на настаните и традицијата поврзани со името на Александар Македонски. Свесни за последиците од ваквата состојба, интелектуалците започнале да ги собираат старите ракописи, монети, документи, народните творби. Со овој национален потфат во Украина се зафатил Тарас Шевченко, а во Македонија Димитрија Миладинов (значајна е неговата соработка со словенофилот, Украинецот Григоровиќ).

Во првата половина на 19 век словенофилството во Македонија било прифатено и се работело на ширење на неговите идеи⁴, бидејќи во него го гледале единствениот спас од грчкиот асимилаторски наплив. Во Украина, каде исто така словенофилството било прифатено, кон крајот на четириесеттите години од 19 век во Киев било откриено тајното братство „Св. Кирил и Методиј“ (неговите членови биле затворени), а руските словенофили го оцениле како украинска „ерес“ бидејќи од „своите“ тоа не го очекувале (Рјабчук, 2000). Од 60-тите години и во Македонија односот кон оваа идеја започнал да се менува, бидејќи интересот на руската политика не бил свртен кон решавањето на македонското прашање, поточно македонските интелектуалци не ја добиле помошта и поддршката од Русија (ниту воена,

⁴ Посетата на Рачински и Јужаков во Кукуш и брошурата од Флеров преведена од Константин Миладинов.

ниту околу обновата на Охридската архиепископија, па дури и студентите се сретнувале со голем број тешкотии, а пресуден бил и односот кон Константин Миладинов, кој не успеал да го објави Зборникот со народни умотворби во Москва). Сè повеќе излегувало на површина дека не станувало збор за општословенска заедница во која еднакво ќе бидат застапени интересите на сите словенски народи, туку дека на прв план биле руските интереси и интересите на дел од словенските народи. Недоверба се појавила и кај дел од украинските словенофили; Петроград за нив бил туѓ затоа што бил престолнина на туѓа империја, која била непријателски расположена спрема Украинците (Рјабчук, 2000). Ваквото сфаќање најрадикално го искажал Тарас Шевченко во поемата „Сон“ од 1844 година. Секако дека официјалната политика на Русија одела во друга насока, особено со предлогот од 1804 година на министерот за надворешни работи, Полјакот Адам Чарториски, на Александар I – предлог за соединување на поголемиот број словенски нации со Русија, а кој бил вперен против плановите на Наполеон Бонапарта.

Во политички контекст панславизмот бил поставен наспрема пангерманизмот. Панславизмот бил проект на Русија со цел да се изврши русификација на нерускиот народ. Тој се оценува како руски национализам наспрема германскиот, со цел ослободување на сите словенски народи од османлиската и хабсбуршката власт и обединување на Словените под руското водство. Панславистите биле свртени особено кон Србите, Бугарите и Црногорците. Првата конвенција на панславистите била одржана во Прага во 1848 година, кога било промовирано и панславистичкото знаме: сино, бело и црвено, боите што ја симболизирале слободата и револуционерните идеи. Исто така била промовирана и химната „Еј, Словени“, која ја напишал Самуел Томашик, словачки свештеник, кој во 1834 година, додека престојувал во Прага, вознемирен од сознанието дека по улиците повеќе го слушал германскиот јазик и инспириран од старата полска песна „Полска живее додека живееме ние“, ја создал словенската химна, која подоцна била доработена од Клеофаш Огињски, и која се пеела како симбол на словенскиот отпор против австроунгарското влијание. За словенските народи што имале културни и јазични сличности, нивниот центар требало да биде Русија. Била афирмирана и панславистичката догма дека тој што не е за словенско единство тој е против моќната Русија, тој е против словенското единство и тој е против себе. За остварување на панславистичките цели биле формирани разни сесловенски асоцијации, друштва и универзитети, па оттаму и Русија ја играла улогата на покровител на бројните студенти од разните словенски земји. Во 1858 година било основано Словенското добротворно друштво, кое ги застапувало ставовите на панславизмот, па нудело доста стипендии на младите од Бугарија, а било „конзервативна организација“ (Јелавич, 1999: 400). На првиот Сесловенски конгрес во Прага, на кој претседавал Палацки, пребегнатиот руски револуционер Бакулин ја изложил својата идеја за панславизам со повикот за општа револуција, која ќе ги уништи Австрија, Прусија и Русија, и со која ќе биде создаден нов распоред на силите во Европа и федерација на сите слободни и независни словенски народи (Дворник, 2001: 676). Овој план секако не одел во интерес на големите сили, поради што немало да дозволат да се реализира. Но панславизмот не замрел, бидејќи бил поддржан од словенофилството, како во Русија така и кај оние словенски народи што биле под туѓа власт, бидејќи

се надевале дека, со прифаќањето на оваа идеја, Русија ќе им помогне во нивното ослободување.

Овој проект Русија го користела за остварување на своите политичко-пропагандни цели – да ја зголеми моќта на својата империја во овој дел од Европа, како и заради стратешкото значење – да обезбеди излез на Средоземното Море. Наспрема оваа идеја, која била прифатлива за православните Словени, кај католичките Словени, поточно кај Хрватите, се појавил илиризмот, а поради комплексноста на настаните, кај балканските народи произлегла и идејата за Балканска федерација. Многу идеи, планови, проекти, наместо што повеќе да ги обединат словенските народи, како повеќе да ги разединувале, бидејќи во нив се криело влијанието од западниот свет, национализмот и желбата за голема територија кај некои народи.

Така, со текот на времето, словенофилската концепција послужила за „конвертирање на локалниот патриотизам во современ национализам“ (Рјабчук, 2000). Во Украина бил прогласен партикуларизмот (1847), бидејќи украинската редакција на словенофилството не одговарала ни на потребите на „општорускиот“ ни на „малорускиот“ патриотизам, па едниот еволуирал во правецот на големорускиот шовинизам и империјализам, а другиот во правецот на модерниот украински национализам, истакнал Рјабчук. Во Македонија истото се случило со редакцијата на в. „Лоза“ чии членови биле наречени „сепаратисти“, од кои едните тргнале по патот на еволуција, а другите по патот на револуција (ВМРО).

Критички став кон словенофилството и големорусизмот имал и Александар Николаевич Пипин, кој се застапувал во споровите за правото на национална самобитност на Украинците. Кога Пипин работел врз украинското прашање, тогаш ги искажал и своите ставови за македонското прашање. Тој прв ја вовел фигуративната споредба за Македонија како „јаболко на раздорот“ (Тодоровски, 1990: 356). Во 1894 година Пипин истакнал дека на прашањето „на кого треба да му припадне Македонија по своето историско минато и по својот етнографски состав, на Бугарија или Србија, кои се расположени еден спрема друг како куче и маче“, одговорот бил „Македонија не им припаѓа на нивните политички компетенции“ (истото, 356–357).

Во македонската наука од страна на Блаже Ристовски и Гане Тодоровски се проследени голем број словенофили, кои пишувале за самобитноста на Македонците, кои ја прифатиле идејата на Копитар дека „културата на народите започнува не порано откако тие се зафатиле да пишуваат на своите сопствени јазици“ (истото, 361). Словенофилскиот орган „Известија“ (1887–1888) објавил серија статии на Драганов под наслов „Етнографски преглед на словенскиот дел на Македонија“, кои предизвикале бурна реакција меѓу традиционалната славистика. Дурново објавувал во „Славјански век“. Во „Славјански известии“ по однос на македонското прашање пишувал и Ритих, пишувале и украинскиот славист Андроник Јоаникиевич Степович, Качановски, Лавров, естонскиот лингвист Мазинг, чешкиот научник Куба, полскиот лингвист Бодуен де Куртене (Ристовски, 1999: 183–195).

Но со текот на времето политиката ги преклопила идеите на овие интелектуалци. Македонското прашање не само што не било решавано туку станало и сè покомплексно. Од една страна, преку можностите создадени од Русија: „Инфилтрираните бугарски пропагатори извршиле влијание –

‘Славјански известија’ со бугарофилски уредници“ (Ристовски, 2001: 138), а од друга страна, против македонските интереси дејствувала грчката пропаганда во Западна Европа.

Во 1903 година Бобчев токму и се огласил со текстот за „Македонското прашање и славјанскиот печат“ во кој истакнува дека Македонија е во оган, дека гине и дека како никогаш повеќе не и е потребна помош. Тој истакнал дека македонското прашање е славјанско прашање, на православните Славјани, и дека тоа е неговата најголема несреќа, бидејќи дотогаш тоа требало да биде решено, и тоа уште повеќе бидејќи Македонците стапиле во борба за народноста од новото време уште од почетокот на 19 век, како и Србите и Грците, а многу порано од Бугарите. Бобчев забележал дека несреќата на Македонците е што се нашле на патот на германскиот *Drang nach Osten*, и дека од Берлинскиот договор тие се жртва на откупот на славјанските гревови. На прашањето што прави славјанството, тој истакнал: „Русија ги бара своите интереси во разни источни граници и во меѓународни комбинаторики; западните Словени се мачат да си ги извлечат нозете од мрежата на германизмот и да се оттргнат; Хрватите се борат за сенки со Србите; Србите забораваат дека имаат вистински браќа во Босна и Херцеговина и се впуштаат по невистинити национални идеали; Бугарите внатрешно се јадат“, при што сите го заборавиле општиот идеал – дека само солидарноста, јачината, величината на целото славјанство е долговечноста и благосостојбата (просперитетот) на сите (1903: 120). Во продолжение на текстот Бобчев истакнал дека Македонија страда бидејќи постојано се воде расправи чија е, а дека никој не го почитувал тоа што Македонците сакаат Македонија да биде самостојна. Па кога таа започнала да гори, на прашањето „Што прави славјанскиот печат?“, Бобчев истакнал дека токму тој требало да извика дека не се засегнати српските интереси, ниту територијалното решение на Бугарија, и дека Македонците не сакаат никаква помош ако таа е отровна во претсмртниот час. Исто така, како света задача на славјанскиот печат во однос на македонското прашање истакнал дека „проповедта во печатените славјански органи треба да биде еднаква: или сите да се држиме за давањето на правата на Македонија од член 23 од Берлинскиот договор или да ја оставиме намира и да кажеме: Памја Господи... Македонците оставени на сопствените сили можат да најдат некоја формула за избегнување на едно мртвило. Особено тоа му се налага на големиот руски печат, кој на славјанството многу му должи и од кој се очекува уште повеќе... Славјанскиот печат треба да се задоволи со еден општ повик. Ако славјанството сака да има една моќна рака на Исток, Македонија треба да ја добие онаа автонија што и ја даде Берлинскиот договор...“ (1903: 122).

Но очигледно дека дел од оние словенофили што биле за вистинско почитување на секој народ одделно, ја немале моќта да влијаат на официјалните политики на своите земји. Колку што имало надежи толку имало и разочарувања. И пред налетот на новиот уништувачки бран за Македонија очекувањата биле големи, но без резултат. Затоа македонските интелектуалци, особено околу Димитрија Чуповски, свесни за претстојниот чин – поделбата на Македонија, во септември 1912 година изјавиле: „Да, положбата е критична: во Македонија мириса на смрт... Самата победа на словенскиот сојуз, ако се реализира, апсолутно е непожелна од словенско гледиште, зашто тоа ќе биде парастос над потомците на Кирила и Методија:

ќе ја разделат Македонија на три дела, ќе биде привремен триумф над нејзиното тело, но никој нема да биде задоволен; ќе се наложи да војуваат со делачите и нема да има бел ден за Словените. Ако Русија му укаже поддршка на словенскиот сојуз, коешто малку е веројатно, тогаш резултатите бездруго ќе бидат европска војна и поделба на Македонија“ (Ристовски, 2001: 135).

Поради низата политички, геополитички, економски, воени прашања, украинското и македонското прашање долги години останало нерешено. Последиците од тоа за жал ги чувствуваме и денеска. Идејата за сесловенството оставила само низа испишани страници во историите на двата народа.

Литература:

- Белчовски, Јован, „Заинтересираноста на царска Русија за црковниот живот во Македонија“, *Годишен зборник, книга 9*, Скопје: Богословски факултет „Свети Климент Охридски“, 2003, стр. 97–105.
- Бобчев, С. С., „Македонскиот въпрос и Славјанскиот печат“, *Славјански Глас*, год. I, май, книжка III, София 1903, стр. 117–122.
- Дворник, Френсис, *Словени у европској историји и цивилизацији*, Београд: СЛЮ, 2001.
- Документи за борбата на македонскиот народ за самостојност и за национална држава*, том први, Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Факултет за Филозофско-историски науки, 1981.
- Здравева, Милка, „Македонски словенофили од средината на 18 век до средината на 19 век“, одделен отпечаток.
- Јелавич, Барбара, *Историја на Балканот, осумнаесетти и деветнаесетти век*, Скопје: Лист, 1999.
- Миронска-Христовска, Валентина, „Балканска федерација – pro et contra идеја“, *Македонската преродба*, Скопје: ИМЛ, 2007, стр. 241–254.
- Миронска-Христовска, Валентина, *Македонското прашање во литературниот 19 век*, Скопје: ИМЛ, 2009.
- Ристовски, Блаже, *Историја на македонската нација*, Скопје: МАНУ, 1999.
- Ристовски, Блаже, *Столетија на македонската свест*, Скопје: Култура, 2001.
- Ристовски, Блаже, *Сознајби за јазикот, литературата и нацијата*, Скопје: МАНУ, 2001.
- Ристовски, Блаже, „Тарас Шевченко и влијанијата врз македонската култура“, *Утрински весник*, бр. 1742, 16 октомври 2006.
- Рјабчук, Никола, „Нехотице западњаци: парадокси украинског нативизма“, из књиге *Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення*, Київ: Критика, 2000, стр. 66–102, превела Милена Ивановић.
- Тодоровски, Гане, *Книга нашинска сиреч славјанска*, Скопје: Македонска книга, 1990.
- Тодоровски, Гане, *Допири, Руско-македонски теми*, Скопје: Штрк, 2000.
- Тодоровски, Гане, *Јавнопис*, Скопје: Матица македонска, 2009.
- Тушевски, Ванчо, „Словенството, словенофилството и словенската заемност кај македонските преродбени писатели“, *Нова македонска книжевност*, Скопје: Менора, 2008, стр. 313–320.

SLAVOPHILIA IDEOLOGY AND MACEDONIAN AND UKRAINIAN INTELLECTUALS

Valentina Mironska-Hristovska

Summary

Macedonian and Ukrainian histories are in many things identical, because both nations being Slavs, involved in centuries-long struggles to keep the integrity of their territories, their languages, their culture, their tradition and most of all their identity. Geopolitics of the great powers was the same for centuries for both nations: how to divide their territories and to adopt their cultural tradition. Both nations, however never stopped fighting for the acknowledgement of their origin, for the name they rightfully own for millenniums. The Slav people under foreign authority accepted the idea of Slav Federation, pushed through by Slavophile, where all the Slav people would be autonomous and equal without any foreign domination. Being under such a tremendous pressure this idea was acceptable for both Macedonia and Ukraine. This collective input slowed down the development of the national identity with both nations. As Rjabjuk said their “regional” near national identity contributed to creating the multiregional, supranational identity. But the politics of Russia was not equal for all Slav people, like Macedonian and Ukrainian. There for in the middle of the 19 century bout intellectuals live Slavophilia.

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

ДЕКОНСТРУКЦИЈА НА СЛИКАТА

(хаику-поеијата и протонистичката⁵ теорија)

д-р Африм Реџеџи

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

Клучни зборови: хаику-поеија, деконструкција на сликата, перцепција, перцепт, хаосмос, теорија на литературата, естетика, дистинкција, естетско искуство, рециклажа, протонизам и др.

Keywords: haiku poetry, the deconstruction of the painting, perception, percept, chaosmos, Theory of literature, Aesthetics, distinction, aesthetic experience, recycling, protonism etc.

Она што вечно ја интригира научната логичка прагма – одбраната на естетичкиот ум, како и засилувањето на естетската критика преку дистинкцијата: теорија на литературата и естетика, е вкусот – перцепцијата и знаењето што произлегуваат од естетскиот објект. Денеска е дефинирана прагмата дека вкусот ѝ припаѓа на естетиката – *aesthesis*, додека вистината е набљудувачки објект на теоријата. Поконцизно, вкусот му припаѓа на убавото, а теоријата на вистината, иако денес теоријата и естетиката се комплементарни една со друга, но не и идентични. Уметноста е композиција

⁵ Протонизмот како лингвистичка перцепција и како адаптиран термин се базира врз научните начела на хемијата и физиката, конкретно на зборот протон, кој како составен дел на јадрото на атомот остварува позитивен електричен полнеж +1. Протонизмот значи интерпретација/критика на одредено книжевно/уметничко дело со позитивна цел. Протонизмот е интерпретација на хипотезата на познатото во метафизичка смисла, и делумна интерпретација на познатото во филозофска смисла. Целта на протонистичката теорија е дофатливоста на објективната вистина на текстот во книжевноста и уметноста. Дофатливоста се реализира преку петте принципи: вистината, истражувањето, реституцијата, протонизмотиката и етиката. Преку петте принципи, интерпретаторот на текстот/критичарот, мора да го почитува кодот наречен квадратна еквација, со цел преку перцептот да ја дофати суштината на текстот, протонот плус, првиот пријатен ефект – спонтаната енергија на материјата. Во времето на глобалната култура, кога се нарушени сите вредности, па и естетските, протонистичката теорија заслужува почит бидејќи ја има способноста да го отвори патот кон попрецизно одредување на универзалните естетски вредности. Протонистичката теорија е хипотеза за можноста да се ограничи неограниченото, можност да се промовираат позитивните елементи на книжевноста, кои се интегрален дел на природните универзални закони, да се промовираат универзалните идеали за развојот на човештвото. Протонизмот како книжевна теорија предложена од Ѓеке Маринај, *Protonism: theory into Practice*, е прифатена како една од теориите на новиот свет, на Конференцијата на професорите по книжевност во Де Моен, Ајова, САД, на 23. 2. 2011 година.

на хаосот – хаосмос. *Сончогледите* на Ван Гог или *Цвеќето што гледа* на Роден се објекти што сиркаат. Башо рекол: „Учете како да ги слушате, како нештата зборуваат сами за себе“. Зборуваме за визиите внатре во објектите, кои преку изразувањето на вечноста му даваат живот на животот. Возвишеноста на хаику-поезијата се наоѓа во откривањето на стварноста, во своето чудо и слобода. Парадигмите на интелигенцијата: рационалната и емоционалната, демонстрираат дека рационалната интелигенција не е логички или рационален идентитет, туку емоционален идентитет што трепери/вибрира, не ризикувајќи ја својата цврста/стабилна форма. Вечно останува константа на душата или суштинска димензија на животот, која потсетува на црвената боја што обојува – бојата ја изразува природата кај Сезан. Сликарот е повеќе од уметник, бидејќи тој не перципира, туку ги изразува перцептите – кристалните чувства. Перцептот ја означува сликата пред човекот, пред отсуството на човекот.

„Ова е енигмата, човекот што е отсутен а присутен во сликата... Сè е сиркање, композиција. Стануваме нула, стануваме универзум“ (Deleuze, Guattari, 2008: 210).

Она што ја интригира дистинкцијата е дистинктивната анализа помеѓу хаику-песната и силогизмот, два различни гносеолошки процеси, две различни перцепции (Запад – Исток), кои во суштина се разликуваат при различната перцепција на реалноста. Логиката хаику не дефинира, туку е миг на перцепциската вечност, додека силогизмот ја дефинира реалноста. Ќе дадеме еден типичен пример на дедуктивниот силогизам.

Анализа на реалноста:

Јас сум човек кој / појадува гледајќи ги / цветните полиња.

(Башо)

Јас сум човек: постои човекот – **теза**; човекот има потреба за храна – **аксиома**; човекот е и поет, кој има потреба за духовна храна – **синтеза**. Ја демонстриравме функцијата на тријадичниот дедуктивен силогизам во дефинирањето на реалноста за да ја демонстрираме сличноста помеѓу силогизмот и хаику-сликата што преку тријадичната структура ја разоткрива тајната, сопствената чудна реалност.

Анализа на чудната реалност преку граматичката структура:

Престариот риболовец / една жаба скокна / звук на водата.

(Башо)

Престариот риболовец: е **субјект**; една жаба скокна: е **прирок**; звук на водата: е **објект**. Реализацијата на чудната реалност го прави прирокот, односно перцепцијата, која е свеста за таквата реалност. Сличноста на силогизмот и хаику-сликата се однесува на функционалната реализација на реалноста преку тријадичната структура. Дистинкцијата хаику и силогизам станува функционална преку дефиницијата:

„Хаику е краток аранжман на зборови (користејќи конкретен јазик наместо апстрактни поими), кој снима увид во природата и/или човечката природа (вклучувајќи ја и човечката креација), и сите односи помеѓу нив“ (Tauchner, 1999: 3).

Хаику не е анализа на реалноста, туку перцепција реализирана во рамките на природниот циклус на годишните времиња, перцепт што брзо се појавува и исчезнува и, преку јукстапозицијата на искуството, го открива новото и чудното, еден мигновен процес во движење. Сликата и значењето

стануваат едно во изразувањето/појавувањето на тоа што постои, еден чуден миг, едно отворање, една пукнатина од вечноста. Феноменологијата на естетската визуелна перцепција, односно есенцијализмот на визуелноста во однос на хаику-сликата, упатува на хипотетичкото прашање: дали сите објекти (слика – уметничка) се од еднаква величина, имаат едно значење. Се разбира не, бидејќи при перцепцијата на сликата постои настан што се дефинира преку чинот гледање (интенционално). Поимот настан не подразбира визуелен настан како објект (слика), туку како визуелна краткотрајна/подвижна слика.

„Субјективните слики се резултат на спојувањето помеѓу настанот и искуството. Визијата сама по себе е синестезиска (на пр. кога слушањето на звуците произведува визуализација на боите)“ (Bal, 2003: 5).

Мике Бал ја изложува идејата дека дистинкцијата на визуелноста на пример од јазикот не е функционална, бидејќи ако ја изолираме визијата, нема да можеме да го доловиме објектот во целост. Хаику станува визуелна поезија, и особено кога во неа се вметнати фигурите, естетски е пофункционална. Една хармониска проекција помеѓу спонтаноста и себеперцепцијата и која може да се реализира ставајќи ги во конструктивна функција техничките елементи: формата, референтните појави од природата, настаните и претставувањето на настаните во сегашноста.

„Ако сакаме хаику да биде респектабилна книжевна и естетска форма, треба да влеземе подлабоко од самото појавување на мигот... да перципираме и повеќе да ја изразиме илузијата и фантазијата“ (Gurga, 2000:7).

Помеѓу дикцијата и фикцијата, хаику е фикција/фикционален дискурс, кој се реализира преку алузијата, споредбата, метафората, симболот и др. Клучниот збор *kigo* – сезонските зборови или *kidai* – сезонските теми, го создаваат хаику и ја овозможуваат неговата мондијализација – можноста и веројатноста хаику да се приспособи во различните јазици и култури. Ако создаденото хаику ги поседува сезонските референции или двете контрастивни линии, концептот клучен збор ја засилува хаику-естетиката и во различните јазици и култури, бидејќи овозможува хаику да ја реализира сопствената специфична естетика: да се гледаме себеси и перцепцијата како една целина или по можност да се воздигнеме до ефектот на перцептот. Деконструкцијата/разликата што спојува ја открива суштината на хаику-сликата, тоа што некогаш Башо го одреди „како потрага по вистинската убавина, а која се забележува во обичните нешта“. Деконструктивистичката интерпретативна логика/разликата што спојува ги открива и ги спојува разликите, пукнатините на хаику-сликата во една целина, слика што ги поттикнува перцепциите, емоциите, убавата душа во повторното откривање на светот. Хаику-поезијата е конструкција по логиката на синегдохата – посебноста на целината (универзалноста), односно метонимиска постава – целина во целина, алегорија на природниот свет и неговите сезонски циклуси. Односно по себе, хаику-поезијата е „апсолутна метафора“ на природата како пресек/пукнатина (афективна искра) помеѓу посебното и универзалното. Животот може да се менува, да се дофати мигот на вечноста. Да се долови мигот, тоа е хаику-естетиката. Разбирливо, бидејќи вечноста е централна категорија на уметноста, композицијата на животот е самата вечност; аналогија со црвената боја на Пол Сезан или со жолтата боја на Ван Гог, во смисла – човекот во отсуство е целиот во пејзаж. Хаику-поезијата ја

демонстрира естетската тенденција – внимателно да се компонира поезијата, сè додека таа не сугерира за тоа што мислат/чувствуваат другите; да се позиционираш во сопственото претходно искуство и експлозија на чувствата.

„Пејзажот е поглед/сиркање што ги транспонира нештата од невидливото во видливото... Пејзажот е невидлив бидејќи колку повеќе го поседуваме, толку се 'губиме' во него. За да стигнеме до пејзажот, треба да жртвуваме колку што е можно повеќе од временските, просторните и објектните ограничувања; ова бегство не го допира само објективното туку и нас самите. Внатре во пејзажот веќе не сме временски битија, значи објективизирани битија. Втурнати во пејзажот сонваме со отворени очи. Бегаме од објективната стварност и од сепството“ (Deleuze, Guattari, 2008: 211).

Стануваме универзум, стануваме едно со нештата, како што одредува Џејмс Хекет: „Оваа Уметност си Ти“ (Hackett, 2005: 5).

Вечноста на мигот / секојпат се збогува / со мене.

(Галмиц)

Хаику не го прима субјектот, туку го лови подвижниот момент – вечноста. Една уметност на перцепцијата, на естетскиот суд и естетскиот вкус. Една поинаква естетска тенденција – сензибилна по убавината, една деконструкција/разлика што спојува: уметност – живот. Хаику покажува дека одредбата на Шилер:

„естетското треба да ја ограничува слободната природа на човечката егзистенција, со тенденција да ја подигне во димензијата на апстрактната слобода“ е нефункционална (Eagleton, 1990: 106), и дека човекот преку сублимната функција треба длабоко да навлегува во објектот, кој не смее да биде фатален.

Хаику-поезијата е дуплицирана слика/две слики една над друга. Повеќе слики една над друга видно ги заслабнуваат естетските вредности и оној чистиот естетски суд. Хаику-песните се поставени во функционална конструкција преку метричката версификација – ритмичкиот акцент и слоговите 5–7–5 – и жанрот со суштинските карактеристики на хаику-поезијата (формулата хаику, негација на римата, селектираните зборови – kigo/сезонските зборови, глагол во сегашно време и имиња во еднина, сугестивност, интуиција, импресија, експресија, фигура и др.), чија структура се состои од две слики: перцепцијата на уметникот/интуицијата, која се реализира преку автобиографското kigo: природа, годишни времиња, ветер, април, мај, цвеќе, месечина, море, сино, зелено, и др., и универзалната слика на природата. Деконструктивистичката логика – разликата што спојува ја создава хаику-поезијата – таа вечна симбиоза помеѓу човекот и природата. Хаику-поезијата е директна, сензитивна и метафизички „вистинска“. Хаику е објективизација на реалноста, се идентификува со природата – објектот/интерпретацијата на духовната природа и сензитивноста кон неа. Башо ја донесе хаику-поезијата од животот и природата, треба да се продолжи неговата традиција.

Слушам шум од дожд / Шепотам една тајна / да стасам таму.

(Тронстромер)

Горенаведената версификативна хаику-структура зборува за „внатрешно различниот субјект“, кој интерпретативната деконструктивна логика ја отвора преку зборот *слушам* откривајќи ја суштината на објектот (клучниот збор – дожд), која во основа е објективна есенција во процесот на

композицијата. Тоа е процес што се случува во мигот на сегашноста. Интуитивна, не интелектуална.

Нихилизмот на Бодријар не зборува за деконструкцијата на значењата, туку за нивното исчезнување. Поинаквоста/отуѓувањето на човекот денес се заменува со екстазата на комуникативниот објект. Во семиосферата објектот е екстатичен, во суштина е себереференцијален и неперцептивен. Сешто се случува во внатрешноста, во иманентноста на делото, а делото се претвора во знак, чист објект, во кристал што се одмаздува.

„Играта на светот е играта на враќањето. Во центарот на светот не стои субјектот, туку судбината на објектот, кој е фатален, бидејќи не е производ на субјектот“ (Бодријар, 2001: 14).

Во интерпретативната проекција на уметничкото дело Бодријар не падна во целосен фатализам. Тој ќе го засили феноменот на привлекувањето: слично како византиските икони што при нивната перцепција не дозволуваат да се постави прашањето за Господ, така и уметничките слики привлекуваат не оставајќи простор да се постави прашањето за нивната егзистенција. Во функција е играта на привлекувањето, која за Бодријар го става во себеконструктивна функција производството и нашиот живот. Бодријар верува во една таква теоретска и естетска тенденција: современата уметност да се перципира како ритуален чин, без некој посебен естетски суд. Иако неговиот гносеолошки свет во суштина е симулација, заводлив, привлечен, екстатичен, парадигматичното прашање „теорија – фикција“ останува без одговор. Деструктивните симптоми на светот денес Бодријар или ги избришува или тој самиот е еден таков симптом. Фаталниот објект на Бодријар значи свест за празнината на која го произведува ефектот сочувство за космичката празнина, за светот што не е целосен.

„Хаику е силна резонанца на душата на современото време“ (Gilbert, 2003:1).

Хаику-естетиката во одбрана на естетичкиот ум ја изразува сликата, не идејата.

„Суштината на денешниот свет се дефинира преку естетското искуство на секојдневието“ (Gurga, 2000: 6).

Познат како доајен на поп-артот, Енди Ворхол е авангарден уметник, кој се занимавал со непосредноста, интензитетот, динамиката на животот, моќта на врските, како и со неможноста да се долови мигот вечен, кој е тука а вечно поминува, поради разделбата помеѓу уметноста и животот. Во тенденцијата на естетската рециклажа на Ворхол или во одредбата на Волфганг Велш „дека светот е блиску до конструктивните уметнички форми на животот“ или пак во естетскиот модус на Шустерман – Living Beauty, уметноста станува локација на една иманентна критика на естетската едукација, „една естетска едукација против естетската едукација“. Конфронтацијата на естетската апологетска едукација и критика во конкретните уметнички прагми е основна референција за појавата на улогата на уметникот во епохата на глобализацијата и инструменталната нејзина реализација. Актуелните претставници на модерната уметност: Бодријар, Ворхол, Велш, Шустерман, односно нивните естетски тенденции, демонстрираат дека „не се гледа сигурната перспектива на уметноста“ (Arnason, 2003). Естетиката како критичка теорија на уметноста „демонстрира

дека уметноста е вечна историја, дека нејзината проекција е сегашноста“ (Петровић, 2006: 22).

„Повеќемина од луѓето не знаат за минатото. Тоа не е одвоено од сегашноста“ (Ulig, 2010: 11).

Возвишеноста на хаику се наоѓа во разоткривањето на стварноста како чудна и слободна. Од сите форми на поезијата, хаику поседува посебен однос со стварноста, посебно единство и со апсолутниот миг во континуумот на времето. Хусерл упатува на трансценденцијата што ја одредуваме во однос на објектот. Томас Елиот во своите *Четири квартети* упатува на времето (историјата) како чинител на вонвременскиот миг, како универзална вонвременска историја. Горенаведените естетски интерпретации се ставени во функција на естетското разбирање на светот што несомнено нè потсетува на Шелинг:

„За нашето време не смееме погрешно да судиме. Сè уште се наоѓаме во времето кога не е достигната целта на истражувањето. Не можеме да бидеме раскажувачи, туку истражувачи на идеите што се за или против, сè додека не констатираме, без некое поголемо двоумење, дека така сме ги дознале нашите корени“ (Ulig, 2010: 149).

Одредувајќи ја како апсолутна метафора, хаику-уметноста во овој наш, нецелосен, празен и отуѓен современ свет има моќ да ги соочува и рециклира нашите чувства за природата и убавината. Протонизмот упатува на позитивистичкото духовно расположение на критичката интерпретација во „познавањето на вистината на предметите и нивното доживување“ (Башо) или конкретно на нејзината пулсирачка прагматичка филозофија на животот – да се живее по шемата на универзалните природни закони. Западниот сликар украдените цвеќиња од природата ги слика во вазна, додека источниот сликар цвеќињата ги слика споени во гранка, така визуелно прикажувајќи ја хармоничната целина –ритмиката на природата.

Ако хаику-поезијата е свет на поетското доживување на животот, протонизмот е интерпретативната прагма на засилувањето на перцептивната моќ во современото потрошувачко општество, каде стекнатата слобода при перцепцијата на уметничките дела би требало да е еквивалентна на слободата во објективната стварност. Протонизмот како теорија и филозофска прагматика е функционален во однос на отвореноста кон бесконечното како прагмата на одредбата на Симон Веј: „Го чувствуваме злото во нас, се плашиме од него и многу сакаме да се ослободиме од него. Тоа зло е во нас, грдот во нас“ (Свендсен, 2010: 182). Протонизмот (естетскиот и филозофскиот) на Маринај се наоѓа на страната на позитивот на биномот: светот каков што е (-) – **светот каков што би требало да биде (+)**, оттука засилувајќи ја идејата за промената на светот од изворот – внатрешната слобода на индивидуата.

Литература:

- Arnason, H. H: (2003), *History of Modern Art*, Prentice Hall, New York.
- Bal, Mieke: (2003), *Visual essentialism and object of visual culture*, Journal of Visual Culture, London.
- Бодријар, Жан: (2001), *Симулакруми и симулации*, Скопје.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: (2008), *Ç'është filozofia*, Zenit art, Tiranë.
- Eagleton, Terry: (1990), *Schiller and Hegemony*, The Ideology of the Aesthetics, Blackwell Publishers, London.
- Gilbert, Richard: (2003), *Global haiku and the Work of Jim Kacian*, London.
- Gurga, Lee: (2000), *Modern Haiku*, vol. nr. 3, Ylinois.
- Hackett, James W: (2005), *Haiku spirit – suggestions to write haiku*, www.haikuspirit.org
- Marinaj, Gjekë: (2011), *Protonizmi: Nga teoria Në praktikë – vizione letrare*, Tiranë.
- Петровић, Сретен: (2006), *Деконструкција естетике*, Бања Лука.
- Свендсен, Ларс: (2010), *Филозофија на злото*, Скопје.
- Tauchner, Dietmar: (1999), *X – Plain*, red. Cor Van Den Huvel, Norton.
- Ulig, Klaus: (2010), *Teorija književne istorije – nacela paradigma*, Zagreb.

THE DECONSTRUCTION OF THE PAINTING

Afrim A. Rexhepi

Summary

That thing which eternally intrigues scientific logical pragmatism – the defense of the aesthetic mind, so as enforcement of the aesthetic criticism through distinction: Theory of literature and Aesthetics, is the taste – perception and knowledge which come out from the aesthetic object. Nowadays the pragmatics is defined, that taste belongs to the aesthetics – aesthesis, but the truth is a observing object of Theory. More concisely, taste belongs to the beauty, theory of truth even today Theory and Aesthetics are complemented within each other, but not identical. Art is a composition of the chaos – chaosmos. *The sunflowers* by Van Gogh or *The looking flower* by Redon are objects which peep. We are talking about the visions inside the objects which through expression of eternity, give life to life. The issue which intrigues distinction, is the distinctive analysis between Haiku poem and syllogism, two different epistemological processes, two different perceptions (West / East) which in a essence differ through different perception of reality. The haiku logic does not define, but is a moment of perceptive eternity, unless syllogism defines reality. Haiku is not the analysis of reality, but perception realized in the timeframe of natural cycle / of seasons, percept which is shows up quickly and disappears quickly and through juxtaposition of experience / discovers new and strange one, a momentary process in movement. The painting and the meaning are being as one in expression / the appearance of that which exists, a strange moment, an opening, a crack of eternity. Haiku is a strong resonance of the soul of contemporary time. The essence of today's world, is defined through aesthetic experience of ordinary life.

DEAD MAN WALKING⁶ ЧИТАЊЕ ЗНАЦИ ВО МАКЕДОНСКАТА БИТОВА ДРАМА

д-р Ана Стојаноска

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

Клучни зборови: знак, значење, семиотика, битова драма, театар, драмска/театарска традиција, теорија на драма

Key words: sign, signification, semiotics, folk drama, theatre, dramatic/theatrical tradition, drama theory

Внимателното читање на драмскиот текст, или експлицитно дефинирано како *close reading*, несомнено води кон прецизно издвојување на редицата знаци, симболи, идеи, мотиви, кои драмскиот текст го прават драма – место на конфликт, акција, динамична театарска предлошка. Личниот афинитет кон македонската драмска традиција ме упати кон една посебна, специфична нејзина црта – читањето на знаците, посебно во македонската битова драма. Знаците „зборуваат“ многу повеќе од текстот, а тоа е особено значајно во некои од парадигматските драмски текстови. Знаците, симболите, попатните семантички координати, кои се препознаваат во македонската драмска битова традиција, упатуваат на нивната обилност, нивното мноштво што е резултат на исклучителната магичност на народната, фолклорна, би рекла и авторска меморија.

Пишувајќи за знаците, во својата популарна книга *Семиологија/La semiotologie* (1971), францускиот лингвист Пјер Гиро/Pierre Guiraud знакот го дефинира како „стимуланс, т.е. сетилна супстанција – чија ментална слика нашиот дух ја врзува за сликата на друг стимуланс што тој треба да ја оживее во процесот на комуникација“ (Giro, 2001). Најважниот аспект на неговото поимање на знакот е имплицитната намера што тој ја содржи во себе. Поточно, со самото тоа што е даден како таков, тој има сопствена интенција да пренесе/прикаже одредено значење. За таа цел, може да се каже, театарот и драмата оперираат со знаците на нивното елементарно ниво. Поставувањето на одреден предмет/слика како знак на сцена, или ставањето на тој предмет/слика во драмскиот текст, секогаш во себе ја носи интенцијата на авторот да ја прикаже/пренесе сопствената визија на гледачот преку знаците. Пјер Гиро тоа го дефинира и преку вметнувањето на мотивацијата

⁶ Dead Man Walking – синтагма што се користи во американските затвори кога се носи затвореник осуден на смрт, овде е директно преземена и инспирирана од истоимениот филм (1996), работен според книгата на Хелен Прејен/Helen Prejean, сценарио и режија на Тим Робинс/Tim Robbins, во главните улоги се Сузан Сарандон/Susan Sarandon и Шон Пен/Sean Penn.

во односот меѓу означителот и означеното. Во теоријата на драмата, мотивацијата е еден од клучните топови. И на базичното ниво при анализата на текстот, но и при семиотичкиот пристап на детектирање на комуникациските врски и кодовите во пристапот на авторот. Сакајќи внимателно да ги препрочитам некои од најзначајните македонски битови драми, за појдовна точка ја искористив мотивацијата на знаците и нивната улога во понатамошната разврска на драмското дејство.

Читањето на знаците во македонската битова драма би можело да ни помогне и при внатрешната анализа на драмите, на едно базично ниво, но исто така, во декодирањето на улогата на знакот, како базична, магиска, посебна функција на македонскиот бит. Македонската битова драма кореспондира „со етнотеатарската традиција на македонскиот народ (со театарлноста на народните обреди и празници), но таа егзистира и се искажува себеси – театарски и книжевно – како автентична уметничка појава, во којашто фолклорот останува само еден од нејзините структурални елементи“ (Лузина, 1995: 91). Ова е важно да се нагласи уште во почетокот на ова мое истражување, бидејќи целта не му е да кокетира со фолклорот и знаците да ги прикажува како автентичен фолклорен елемент (иако тие се базираат на некои основни негови референции), туку како исклучителен драматолошки и театролошки феномен. Како што знаеме, битовата драма е *пишан театар*, и тој мора да се „потпира“ на знаците, поточно, на посебните театарски знаци, кои дејството засновано на драмскиот текст ќе го развијат на театарски начин.

Во една сцена од филмот *Чаж во Сахара/The Sheltering Sky* (1990)⁷, работен по романот на Пол Боулс/Paul Bowles, во режија на Бернардо Бертолучи/Bernardo Bertolucci, директно се експлицира значењето на невообичаените/несекојдневните/неочекуваните знаци, кои се јавуваат и среде невозможни услови, само да се покажат како знаци чие значење е во директна поврзаност со дејството и кои активно го придвижуваат / катализираат. Поконкретно, кога среде пустина ќе се појави бел мерцедес, што претходно главниот лик Порт Морезби (игран од маестралниот Џон Малкович/John Malkovich) директно го наведува како пример за опседнатоста на неговата сопруга Кит со знаците, па вели: „Kit has days when everything in the world is merely a sign for something else. A white Mercedes can't just simply be a white Mercedes. It must have a secret meaning about the whole of life. Everything is an omen. Nothing can just be what it is“ (<http://www.imdb.com/title/tt0100594/quotes>). Навидум, невозможната ситуација станува возможна, и среде пустина се појавува бел мерцедес од кој ќе излезат старата госпоѓа Лајл/Mrs. Lyle и нејзиниот син Ерик/Eric Lyle. Во тој миг знаците, поточно, свесноста на Кит за нивното значење, упатува на работите што ќе следуваат како директна корелација со знакот. Како што Порт тоа ќе го нагласи во текстот „Everything is an omen“/Сè е знак!!! Уметноста игра со знаците. Ги разликува од символите чија универзална мултифункционалност се препознава конкретно, но и дополнително ги појаснува. Со знаците е поедноставно. Нивна цел е директно да ја посочат причинско-последичната поврзаност меѓу знакот и настанот што ќе следува. Барањето знаци, читањето на нивното значење, семојната импликација и мултипликација на

⁷ Податоците за филмот се земени од <http://www.imdb.com/title/tt0100594/>

значењето се дел од ингеренциите на една од дисциплините на театрологијата – претходно споменатата семиотика. Меѓутоа, во ова мое истражување тие се користат на базичното ниво, директно подредени на самото дејство. Всушност, анализата, внимателното читање на одредениот корпус на македонски битови драми, ми ја потврди тезата дека знакот во овие пиеси е користен од позиција на развивање на драмското дејство, имајќи ја предвид етнотеатарската традиција и односот на човекот кон сопствениот фолклор.

Читањето знаци во македонската битовска драмска традиција значи нивно препознавање и директно поврзување со драмското дејство.

Бидејќи драмските автори на битовите драми исклучително се „апологети на козмичката правда, на универзалното здравје, на митската чесност, ...“ (Лужина, 1995: 23) и нивните знаци ќе оперираат во рамките на бинарните опозиции врз кои се втемелува битовата драма како стилска формација. Секогаш намерата ќе ја има оној знак што ќе ја пренесе основната вертикала на моралитет, чесност, човечност или пак неговиот базичен опозит. И секогаш знаците ќе се користат да се нагласи интенцијата на авторот да се дефинира основната/глобалната тема во развојот на дејството.

Знаците се составен дел од битовската драмска матрица. Развивани според матрицата на мелодрамата, битовите драми ги користат знаците како основен елемент во „плетењето“ на заплетот. Исто како и во мелодрамата, и во битовата драма се оперира со повеќе знаци, кои имаат цел не само да го направат драмското дејство туку и да ѝ сигнализираат на публиката (и читателска и театарска) дека нивното непочитување значи главен проблем во драмата. Парадигма за ова тврдење е драмата на Ристо Крле, *Парите се отелувачка*. Ангеле уште од првата сцена е *мртвот човек што оди/dead man walking*, како што ги именуваат осудените на смрт во американските затвори. Сите знаци во првиот, но и вториот чин, упатуваат на смртта на Ангеле. Тоа треба да се има предвид при читањето на знаците, т.е. да се познава фолклорот, воопшто, и народните верувања за да може да се прочитаат. Драмата почнува со неколку важни знаци: задоцнетото будење на семејството, паѓањето на снегот, сечењето на погачата наместо да се скрши според традицијата. Постојано ликовите ги потенцираат адетите и нивното значење. Во историјата на секој народ односот кон обичајот/адетот има големо значење. Неговото непочитување значи проблем и последици што треба да се сносат во однос со тој проблем. Македонската народна традиција е богата со забрани и казни сместени во верувањата и начинот на живот. Како што не смее да се изгасне кандилото, исто така не смее да се сече погачата. Последицата на таквото однесување е најчесто состојба со негативен предзнак – болест, заминување, па дури и смрт. Тоа сознание е длабоко, дури генетски имплантирано во нас, па и како читатели на уметнички текст, уште веднаш ги препознаваме знаците и можеме да го дознаеме исходот. И авторот на драмата, Ристо Крле, е свесен, се разбира, за народните верувања и нив умешно ги аплицира во драмата. Тие знаци што тој ги потенцира во драмскиот текст имаат цел да ја покажат насоката на дејството, која се случува не само говорно/зборовно туку и на сценско ниво, како експлицитни театарски знаци. Интенцијата на авторот е да покаже дека непочитувањето на традицијата (пренесена преку повеќе знаци) значи

проблем, кој во овој случај ќе заврши со смрт, и тоа не само на главниот лик. Всушност, од анализата на драмата, може да се направи систематизација на знаците што авторот ги користи:

- примарни – етнографски/фолклорни: (не)почитување на обичаите (традицијата), директни знаци за кои авторот знае дека читателот ќе ги препознае;
- секундарни – драмски и театарски: кои авторот директно ги користи за развивање на заплетот и структурата на драмскиот текст.

Ваквиот тип на анализа може да се направи и за повеќето драми од корпусот на македонската битовска драматика. Комплекс на знаци користи и Војдан Чернодрински во драмата *Македонска крвава свадба* (се разбира и во сите други негови драми). Парадигматски е примерот со почетокот на драмата, со појавата на змијата на сцената на која жнеат ликовите од драмата и директното посочување на секундарното значење на змијата како знак за Османлиите и нивните „зулуми“ врз рајата:

„Дуко: Многу умреле од змија, ама ја велама многу појке умреле од другиве змии со две нозе што со уста не касаат тие, а со куршум и нож. И колко илјади има умрени, број немаат“ (Чернодрински, 1992: 103).

Чернодрински, исто како и Крле, интуитивно ги користи знаците и нив ги презентира на базично ниво. Во неговиот светоглед сите знаат што значи одреден знак, и затоа тој знак го користи за развојот на самото драмско дејство. Всушност, првиот знак – змијата во *Македонска крвава свадба* ќе го дефинира и крајот на драмата со смртта на скоро сите релевантни ликови во истата таа драма. Во овој пример, за разлика од *Парите се отепувачка*, знакот не е искористен како предупредување (ако не се почитува обичајот следува смрт), туку само како пример за тоа на што тој самиот упатува. Расплетот на драмското дејство е само илустрација на користењето на знаците, а нема значење што треба да се бара на поттекстуално ниво.

Знаците во битовите драми, исто како и во целата драмска традиција, може да бидат: драмски (наведени од авторот во дидаскалиите, најчесто во почетните, описни дидаскалии), сценски (кои читателот ќе ги препознава од репликите на ликовите) и театарски (каде се прикажани клучните/носечки знаци што ќе го презентираат или текот на времето – раѓањето дете на пример, или промената на просторот или состојбата на некои од ликовите). За таа цел секој од овие знаци е главен чинител во создавањето на драмското дејство, всушност, дел од нераскинливата структура на секој пиеса од оваа стилска формација⁸.

Битовската драмска традиција, како што тоа го покажува базичната анализа на сите драмски текстови, е координирана според основните знаци. Експлицитен пример за тоа е користењето на просторот во битовата драма. Според истражувањата на д-р Јелена Лужина, просторот во битовата драма е сцената на која се одигрува драмското дејство и тој е директно впишан во „драмските/сценски ремарки на секој од битовските текстови“ (Лужина, 1995:

⁸ Се разбира дека ваква анализа на драмската структура може да се направи на драмите од целиот корпус на светска драматургија, а разликата е во тоа што во битовата драматика тие се на базично, елементарно ниво, како што е примерот со таквиот тип на драматургија во секоја национална драматика.

165). Бидејќи станува збор за миметички драмски израз, просторот се користи да се позиционира клучниот опозит: овде = дома = космос / таму = надвор = хаос. Таквиот начин на анализа може да се примени во сите драми, а најпрактичен е во драмите на Васил Иљоски. Просторот што тој го креира секогаш во себе користи одреден знак, кој понатаму ќе упати на самото драмско дејство и од него ќе произлезат други знаци што ќе може да се користат за структурирање на драмскиот заплет. На пример во драмата *Чест*, од поставувањето на просторот во првиот чин, каде се нагласува невестинскиот ковчег на Милка, понатаму во драмското дејство ќе се акцентира таложењето на прашина и пајажина над истиот тој ковчег, што е знак за трошењето на младоста на главната протагонистка и за нејзиниот однос кон својот живот. И во оваа драма знаците ќе водат кон почетниот аспект на оваа моја теза дека знаците ја бележат и насоката на развојот на ликовите, која често завршува дури и кобно за нив. Од првото читање на драмскиот простор: „Одаја во која сè е чисто, убаво суредено, но и сиромашко, избледено и дотрајано. Во левиот агол исчадена икона со големо кандило обесено на таванот. Десно врата; лево од сидот шарен невестински ковчег, над него камара, а понатаму мусандра;“ (Иљоски, 1988: 195), па сè до нагласувањето на оштетувањето на истиот тој ковчег, се препознава интенцијата на авторот дејството да го структурира според знаците. За таа цел тој ги користи и временските/метеоролошките знаци, посебно во третиот чин, кој има цел да го дефинира заплетот на драмата. Исто како кај Крле, каде врнењето на снегот и неможноста за пробивањето на патот на печалбарите и нивните семејства е знак за тешкотијата на животот на истите тие печалбари, така и овде просторот се опишува преку метеоролошките знаци и има цел да ја наметне целата атмосфера на драмското дејство: „Сцена како во првиот чин. Бурна ноќ. Одајата е исполнета со темнина, низ која едвај се пробива слаба, трепетлива светлост од кандилото. Одвреме-навреме блесок на светкавица јасно осветлува сè. Бурата беснее од почетокот со мали стивнувања, а при последната сцена достигнува кулминација“ (Иљоски, 1988: 231). Иако оваа драма не е типична битовска, туку носи повеќе од аспектите на модерната драматургија и се наоѓа на преминот на авторската поетика на Иљоски, сепак може да се искористи за парадигма на примарните тези на ова мое истражување. Исто како кај Крле, но и кај Панов, Брадина и други македонски драмски автори што се фокусираат на печалбарството, хаосот што ќе го уништи космосот/домот е Америка или некоја од земјите во кои македонското население оди на печалба. Оттука се гледа и базичната матрица на битовската драматика, која кореспондира со матрицата на народните бајки, митови или легенди. Класичниот принцип *хаос=надвор и космос=внатре* во битовиот драмски простор е поставен како основна координатна шема. Сите настани се подредени на шемата, а со тоа го градат и основниот комплекс на знаци. Секогаш кога ќе се појави знак однадвор, тој ќе упатува на нешто лошо, поточно на нешто што ќе го испровоцира драмското дејство. Во старите приказни и митови, космосот е заштитен со влијанието на одредени чувари, без разлика дали се натприродни суштества или јунаци од земјата. Меѓутоа, во битовата драма традицијата е основниот чувар. Нејзиното непочитување секогаш значи влегување на елемент од надворешноста со цел да напакости. Користењето на просторните знаци за презентација на базичната матрица во

заплетот на битовите драми е еден од препознатливите елементи на драматиката на Васил Иљоски. Почетокот на драмата *Чорбаџи Теодос* со застанатиот часовник е пример за употребата на просторниот знак и за негово понатамошно директно учество во развојот на драмското дејство. Всушност тој знак – часовникот што застанал се користи на неколку нивоа: градење на карактерот на чорбаџи Теодос, градење на драмското дејство и презентација на самиот простор. Ваквата економизација на знаците е типична за Васил Иљоски. За разлика од него, Димитар Молеров обилно ги користи и притоа им го менува примарното значење. Тука е разликата меѓу овие две авторски поетики. На почетокот на драмата *Новиот даскал*, Молеров преку просторните знаци ја опишува не само реалната слика за местото каде се одигрува драмското дејство туку и за начинот на кој тоа ќе го развива. За таа цел користи мноштво знаци што ја пренесуваат неговата почетна тема – генерациските разлики и доаѓањето на новото време. На ист начин оперира со знаците и во познатата драма *Ајдучка полјана*, а тоа кулминира во *Змејовата невеста* каде дел од неговите знаци веќе преминуваат на рамниште на симболи. Тој обилно ги користи знаците и нив не ги поставува на примарно ниво (еднакво значење за авторот и за читателот), туку значењето им го наметнува од позиција на дидактичност и едукативност. Во *Ајдучка полјана* поставувањето на драмскиот простор е реалистичен/миметички според традиционалните принципи на битовската естетика. Меѓутоа секој од предметите во тој простор подоцна ќе го искористи како знак на повеќе места. Тоа е најистакнато во почетокот на четвртиот чин што ќе претставува обид да се расплете драмското дејство. Тоа е евидентно и во *Змејовата невеста*. И тука, како и во другите битови драми, надворешниот простор е местото на хаосот, односно местото од каде доаѓа главниот антагонист (во овој случај ливадата е местото на Змејот, што Молеров дури и експлицитно го именува како „Змејовиот извор“). Разликата меѓу Молеров и другите драматичари што се предмет на анализа на оваа студија е во различниот пристап во користењето на знаците. За разлика од своите современици, кои знаците ги користат според нивната применливост и практичност земена од секојдневието (традицијата, оралното народно творештво), тој знаците ги користи со интенција, и тоа истата јасно ја покажува во сите свои драми. На тој начин тој го воведува и користењето на симболите што ќе биде еден од аспектите на модерната драматургија.

Користењето на знаците во однос на нивната корелација со драмското дејство ја препознава и потенцира познатиот италијански семиотичар, писател, филозоф – Умберто Еко/Umberto Eco, кој знаците ги дефинира во однос на структурата на заплетот. Иако се смета дека овој тип анализа може да се врши само на еднодимензионалните заплети, како што се оние во бајките и народните преданија, сепак, смета Еко, податлив за тој тип анализа може да биде секој облик на етнографското наследство, а и криминалните романи што се засновуваат на заплетот (Еко, 1973: 429–430). Ова тврдење на Еко е во корист на мојата теза за знаците во македонската битовска традиција. Етнографскиот материјал, бајките, преданијата, обредите и обичаите изобилуваат со знаци што се позиционирани во насока на структурирање на заплетот. Секое почитување или непочитување на тие знаци води кон пресврт или расплет на драмското дејство. Имајќи го предвид фактот дека битовата драматика изобилува со фолклорни/етнографски

материјали што се искористени да се направи структурата на драмата, може да се потврди почетната теза на оваа студија, дека знаците се искористени за структурирање на заплетот во македонската битова драма. Затоа секогаш треба да се инсистира на внимателно/прецизно читање на драмскиот текст. Авторите на битовите драми ја имале приликата да ја воведат македонската театарска публика во националната драматика. Затоа овие драмски текстови ја користат основната структура на заплетот и затоа го користат обемиот фолклорен материјал. Но, тоа не е со конкретна намера, туку од потребата на авторот да се препознае и идентификува неговиот гледач/читател со текстот што е напишан/изигран. Читањето на знаците во македонската битова драма го докажува токму тоа.

Литература:

- Giro, Pjer (2001). *Semiologija*. Beograd: Plato.
- Eco, Umberto (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Еко, Umberto (1973). *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit.
- Иљоски, Васил (1988). *Одбрани драми и есеи*, Скопје: Мисла.
- Крле, Ристо (1970). *Парите се отепувачка*, Скопје: Македонска книга.
- Лужина, Јелена (1995). *Историја на македонската драма – Македонската битова драма*, Скопје: Култура.
- Moris, Charles (1975). *Osnove teorije o znacima*, Beograd: BIGZ.
- Чернодрински, Војдан (1992). *Одбрани дела*, Скопје: Мисла.

DEAD MAN WALKING READING SIGNS IN THE MACEDONIAN FOLK DRAMA

Ana Stojanoska

Summary

Dead man walking (Reading signs in the Macedonian folk/popular drama) is a dramatic study dedicated to the use of signs in the building of dramatic action in the Macedonian national/popular dramatics. Starting from the semiotic approach of Pierre Guiraud for the sign and its meaning, through placing of the sign aspect in the dramatic action development, the study shows how the dramatic action is defined with concrete signs. The research is focused on a larger corpus of texts from the folk drama, but it is mainly applicable to the plays of Krle, Chernodrinski, Iljovski and Molerov. The text uses results from researches of the famous Italian semiotician Umberto Eco, who explains the plot structure with the use of signs. This example makes a systematization of signs used in folk plays. Presented also is the way in which space is used in plays and in which way that space operates with the signs. Listed are concrete examples that are applicable to the claims and theses of the research itself. This is one of the rare dramatic analyses in the Macedonian theatre study which focuses directly on the research of the sign as an unavoidable element of dramatic action and the plot structure of that same action.

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ - РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ
LITERARY CONNECTIONS

ТРИ ФУНКЦИИ НА БАЛКАНСКАТА МАШКОСТ

д-р Јасна Котеска

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

Клучни зборови: Балканска машкост, филм, братство, хомосексуалност, цензура, супер его

Keywords: Balkan masculinities, film, brotherhood, homosexuality, censorship, super ego

Кожно суперего

Во филмот „Парада“ (2011) на Срѓан Драгоевиќ има една кратка, но идеолошки клучна сцена што го дава на показ начинот на кој се конституира балканската машкост.

Дејството на „Парада“ е организирано околу желбата на група хомосексуалци да одржат геј парада; активистите се изложени на постојано насилство од вандалските банди во градот; полицијата одбива да ги штити; и по сплет на околности, тие ја наоѓаат заштитата на најнеочекуваното место, кај воениот ветеран од 1990-тите, Лимун, некогаш убиец и криминалец, а сега сопственик на џудо-клуб и на агенција за обезбедување, кој мора да ја прифати задачата ако сака да ја добие раката на својата свршеница, Бисерка. Иако Лимун го ужива угледот кај сите криминалци во градот, ниеден од колегите по оружје не сака да му помогне, па за да ја оствари задачата, е приморан да ги собере своите некогашни колеги во војната, по еден воен ветеран од Хрватска, Босна и Косово. Таа заедничка мултикултурна екс-југословенска паравоена формација евентуално навистина успева да го заштити *обидот* за геј парада, но во тој обид страдаат и учесниците и параформацијата на Лимун, а главниот иницијатор на парадата, геј активистот Мирко, е убиен. Филмот завршува со мешани документарни и филмски сцени од 10 октомври 2010 година, кога во Белград беше одржана првата „успешна“ српска парада, во која 5600 полицајци обезбедуваа стотина геј активисти од 6000 контрапротестанти, парада во која беа повредени околу 200 луѓе, а демолиран беше центарот на Белград.

Сцената за која станува збор го покажува главниот херој Лимун, кој додека се обидува да ги убеди воените ветерани да се приклучат во обезбедувањето на геј парадата во Белград, заборавајќи што треба да каже, одеднаш погледнува во својата подлактница, каде ја има запишано фразата „ненасилна комуникација“. Оваа сцена во мало го содржи маневрот што Драгоевиќ го користи *низ целиот филм* за да го засилува токму идеалот за насилната балканска машкост. Фразата „ненасилна комуникација“ на бившиот војник Лимун не му значи ништо, па лесно ја заборава, но сфаќа дека е корисна на неговото „ново работно место“, каде треба повремено да ја

користи во разговорите, па го наоѓа најинтелигентното, протетичко решение: своето тело го користи како привремен тефтер и на него ја запишува реченицата што му треба – тоа тело и инаку е покриено со тетоважи, како симболен ракопис за неговото машко патување низ балканскиот (пост)воен пекол.

Оваа подлактница е генијална реплика за спектакуларната балканска машкост во најмалку тројна смисла (со неа ќе се занимаваме во редовите подолу): (1) за машкоста да функционира, таа мора да се потпре на обсцениот додаток (лактот); (2) машкоста ја еротизира содржината што сака да ја репресира (вербална комуникација се транспонира во телесна); (3) и најважно – таа подлактница пред сè има функција на дислоцирана суперего-команда; вистинскиот маж е оној што ја отфрла одговорноста за заедницата, од концептуално на лакотно ниво.

Во семинарот „Четири темелни поими на психоанализата“, Жак Лакан го воведува поимот *ламела* и него го опишува вака: ламелата е нешто „екстраповршинско“, „плоскато“ (Lacan, 1986: 210) и вели:

„Замислете дека тоа ви го обвива лицето додека мирно спиеите... Таа ламела, тој орган, чија особина е да не постои, но поради што не е помалку орган – би можел да ви изложувам многу за неговата зоолошка положба – тоа е либидото. Тоа е либидо како чист нагон, то ест како бесмртен живот, неуништив живот, живот на кој не му е потребен орган, на поедноставениот и неуништив живот“ (Lacan, 1986: 210).

Во книгата „Како да се чита Лакан“, Славој Жижек ја идентификува Лакановата ламела со Фројдовиот „парцијален објект“ (Žižek, 2007: 62). Ламелата може да се објасни како чуден орган, кој магично се автоматизирал и преживува надвор од секое тело. Таков парцијален објект, таква ламела, на пример, е самоопстојувачката рака што лута во суреалистичките филмови, таква е монструозната насмевка од „Алиса во земјата на чудата“, која е орган што не е врзан за никакво тело, а во случајот на „Парада“ таква ламела е Лимуновото суперего, кое чудовишно се одвојува од неговото психичко и се сместува на екстраповршинската кожа. (Кога пролетта 2012 година во Македонија се случи грозно убиство на петмина рибари кај Смилковското Езеро, доволно интересно, директорот на скопската Клиника за психијатрија за медиумите изјави дека убијците се „луѓе без суперего“ – директорот на психијатрија значи, слично, суперего-инстанцата ја дефинираше како нешто што не нужно е дел од структурата на секоја личност).

Драгоевиќ својот Лимун навистина го опремува со некаква суперего-инстанца, но наместо дел од структурата на личноста, суперегото станува некаква автономна хероина од хорор-приказна, дислоцирано на кожата, едвај пластичен објект, суперегото добива нов „медиум“ што го носи – наместо субјектот, сега него го носи екстраповршинскиот слој кожа; по бришењето на записот, Лимун може да продолжи да биде „структура без суперего“, како фантазматска идеја за живот без ограничување, несведлив, неуништив либидо-ефект, она што Фројд го нарекуваше „нагон за смрт“, всушност ексцесивниот вишок живот, кој криминалниот Лимун го одзема од другите за со него либидално да се напојува.

(Овде треба да се забележи врската помеѓу парадоксот на длабочината и машкиот субјект, за која пишува Делез во книгата „Логиката на

сетилото“. Делез ја спомнува токму монструозната насмевка од „Алиса во земјата на чудата“ (пандан на кожното суперего од „Парада“) и вели дека кај Луис Керол само Алиса, само малиот женски субјект, трага по длабочината; сите други, особено малите машки субјекти си играат на површината (Deleuze, 2004: 13). Во целата прва половина од книгата, Алиса трага по тајната зад нештата, сака да види од што се составени телата во дупката во која паѓа. Како што книгата напредува, како што напредува копањето на Алиса и нејзиното паѓање надолу, така животните сè повеќе им отстапуваат место на шпиловите карти, светот се населува со *тенки фигури*, со повеќе екстраповршини, со повеќе од Лакановите ламели за мажите. Длабочината престанува да биде комплимент. Алиса паѓа во длабочината на земјата, но таму парадоксално ја дочекуваат рамни ламели, тенки нешта. Како тезата на Пол Валери „Најдлабока е човековата кожа“ (Deleuze, 2004: 12), така и кај Алиса, таа налетува на сè повеќе кожни записи, екстрарамнина, рани, исеченици, налетува на сè што може да се појави само на површината. Кај Луис Керол машките деца навистина ги разгледуваат нештата, ги вртат во рацете, но тие ги разгледуваат само како површини, никогаш не одат до нивната длабочина.)

Слично како со раната на stomакот на болното дете од расказот „Селскиот доктор“ од Кафка, кога раната е залечена, дури тогаш херојот може да умре во мир – така и Лимун ќе продолжи со кошмарната криминална историја сè додека суперегото за него е едвај кожен запис. Кожата станува некаков екстрарамен плик што го држи Злиот гениј на балканската деструкцијата, субјектот не е одговорен за деструкцијата, туку овој *кожен плик*. Механички залепено за лактот, балканското либидо на неуништливоста испаѓа некаков примордијален амбис што голта сè пред себе.

Во интервјуто за Хрватската телевизија во емисијата „Недела во 2“ од 11 март 2011, Драгоевиќ изјави дека по професија е и клинички психолог, и затоа: „Филмот ‘Парада’ има доста од некоја мини психоанализа во себеси“. Психоанализата за која зборува Драгоевиќ е токму опсценото кожно суперего, тој обсцен кожен плик на машкоста што најдобро се чита токму преку Лакановиот мит за ламелата.

Митот за ламелата кај Лакан, имено, ја вклучува врската помеѓу загубата и идентитетот. Лимун е воен ветеран, кој живее сосема удобно во поствоениот Балкан, тој не доживува никаква симболична кастрација поради посегнувањето по она што не било негово во војните од 1990-тите (тоа би била Фројдовата идеја за ограничување на садистичкото либидо, преку симболичната закана што детето ја чувствува дека ќе биде кастрирано ако посегне по нешто што не му припаѓа). И во 2011 Лимун е повторно рехабилитиран кај Драгоевиќ од потенцијалната симболична кастрација и тоа – точно преку оваа монструозна суперего-рака! Лакан ја објаснува ламелата како еден вид позитивна обратност од кастрацијата; ламелата е неуништливиот остаток, парцијалниот паразит закачен за телото на субјектот, она што во него е бесмртниот импулс, но за да биде бесмртен, тој мора вампирски да се напојува со секоја туѓа смрт. Ако Лимун го интернализира суперегото, ако прифати дека постои такво нешто како „ненасилна комуникација“, тогаш тој симболично ќе мора да ја кастрира својата позиција на воин. Затоа Лимун има кожна ламела, тој запис на подлактницата е патот

по кој Драгоевиќ го рехабилитира од сите негови минати злосторства, и отвора пат кон нови. Зошто?

Митот, знаеме, нема свое конечно, ниту свое бесконечно време. Во вестерните, на пример, кои имаат митска уредба на времето, херојот никогаш не умира на крајот од филмот (т.н. конечно време), ниту пак заминува на коњ во непознатата прерија за никогаш да не се врати (т.н. бесконечно време). Херојот навистина на крајот од филмот секогаш заминува осамен, но дофрла едно „Ќе се вратам“ како идеја дека неговото време е циклично, дека тој секогаш ќе биде тука кога неговите услуги повторно ќе бидат потребни. Во тоа, Лимун е митски образец (сличен на „Бен Хур“ – филм што заедно со „Седумте величествени“ е единствениот директен филмски цитат во „Парада“), а „Парада“, иако игра на картата на историцизам на еден реален настан од поствоениот Балкан (насилството што редовно ги следи обидите за одржување геј парада), парадоксално има обратна идеја – обид за повторно универзализирање на балканскиот машки мит на неуништливиот херој. Во спомнатото интервју за ХТВ, Драгоевиќ рече дека моделот за Лимун е директно преземен од херојот на неговиот воен филм „Убавите села, убаво гора“ – тоа е истиот воин, фатен во цикличното време на митот – воинот во овој сиквел сега само има нова „воена играчка“.

Братство

Втората важна сцена во „Парада“ се случува во канцеларијата на шефот на полицијата, каде невладината организација „Толеранција“ бара заштита од полицијата за одржување на геј парадата. Шефот на полицијата, одбивајќи им ја помошта, им одговара нешто приближно вакво:

„Видете, со години бев директор на казнено-поправна институција, јас може да ја разберам педерастичката во институции. Штитениците, ним својствено, велат: нема секс додека не удрат јајца од јајца, се снаоѓаат, знаете, но со тоа не се гордеат, за разлика од вас што сте на слобода, а се гордеете“.

Во нуклеусна форма, оваа сцена го содржи јадрото на либидалната економија што мора да биде цензурирана за да се воспостави балканската машкост. (Кон оваа сцена ќе се вратам подоцна).

Функциите што го фузионираат концептот на балканската машкост кај Драгоевиќ, освен во *дислоцирање на одговорноста*, се лоцираат на уште две исклучително важни оски: втората е, *цензурата на хомосексуалноста*, а третата е: *машкото братство*. Ќе видиме дека покрај очигледните слабости на „Парада“ (стереотипната *кемп-приказна*, сомнителните етички пораки, естетиката на гег, приказната што генерално се движи од еден до друг националистички виц..., што филмот го прават едно од полошите остварувања во новиот бран на т.н. постјугословенски филм), филмот успешно го фати точно она место на кое изземањето на одговорноста оди заедно со кршливата коегзистенција на екстремната и насилна хомофобија со имплицитното хомосексуално братство, поради што го погоди феноменот на „добриот терор“, кој публиката го препознава како својствен на балканската машкост, па со половина милион продадени кинофилмови, стана убедливо најгледаниот филм на Балканот во последните години (а фактот дека „шокантната“ тема на филмот ја освои и западната публика, и доби награда

на Берлинскиот фестивал, само покажува дека кај западната публика Балканот сè уште се чита со акутните стереотипи). Проблемот со филмот е што, иако трите идеолошки функции на балканската машкост: *дислоцирањето на одговорноста, цензурата и братството* се изложени со цел да бидат трансгресирани (филмот сака да испрати порака за толеранција), тој парадоксално ја первертира токму сопствената порака, обратно, успевајќи криминалниот код да го претстави како главна супстанција на балканската машкост.

Продолжуваме сега со анализа на втората функција на машкоста – *братството*. Оваа функција веднаш ќе ја провериме и врз уште еден филм од минатата година. И во „Парада“ (2011) на Драгоевиќ и во македонскиот „Панкот не е мртов“ (2011) на Блажевски, мажот е маж само додека околу себе има браќа слични на него. Во „Панкот не е мртов“, панкерот Мирса треба да направи операција сосема слична на операцијата на Лимун – тој треба да ги обедини некогашните членови на својот панк-бенд „Работничка терапија“, членовите ги собира од другите држави на поранешна Југославија со цел заеднички да настапат пред албанската публика на мултиетничкиот настан во градот Дебар. Во „Парада“ машкото братство е паравоено и има задача да го спасува сексуалното малцинство; во „Панкот не е мртов“ братството е панкерско и треба да го „спасува“ етничкиот соживот. Спасот и во двата случаи доаѓа во форма на мултиплицирани машки тела – и тоа не кои било тела, туку телата на побратими, како братски тела. Еве некои од елементите што ја формираат либидалната економија на балканското братство:

А) Братството се базира на двојно исклучување: (1) исклучување на пријателството меѓу жените – кај Драгоевиќ, Бисерка и Ленка не може да останат само на пријателство, тој однос е веќе имплицитно сексуализиран; кај Блажевски, Нина и Мими воопшто немаат никаков однос; (2) исклучување на пријателството помеѓу мажот и жената.

Дерида вели: „(3)а да стане пример на универзално братство, на братството му е потребно да биде буквално братско: то е такво што жената не може да го замени мажот, ниту сестрата братот“ (Derida, 2001: 360). Ако жената се појави во тоа братство, како Нина кај Блажевски или Бисерка кај Драгоевиќ, таа мора родово да функционира како маж, затоа што братството се базира на фалусната блискост. Филмот на Блажевски буквално завршува со прашањето на Љак (го игра Тони Михајловски): „Нина, брат, ти го дркаш, брат?“ По сите премрежиња на панк-бендот Нина навистина станува *нешто* како дел од панкерското братство, таа со нив заедно заминува во непознат правец, во иднината, но ултимативниот сомнеж кон неа останува: жената не е доволно братска, таа сè уште не знае што е братство, таа секако го слуша братскиот повик, таа дури и учествува во него (Нина во некои ситуации е пресудна за обединувањето на братството), па сепак таа *сè уште* сосема не го *разбира* братското ветување. Таа секако добро го познава братството, дури и го живее, но тоа што ѝ недостасува е ултимативното нешто – фалусот. „Нина, брат, ти го дркаш, брат?“

Тоа „сè уште не“ ѝ дава надеж на жената, но во исто време ги комплицира работите, па жената останува нешто како „вечна иронија на заедницата“ за која пишува Хегел (Derida, 2001: 361). И покрај неспорните позитивни улоги на Бисерка и Нина, тоа за што жената не е способна, тоа е – целосното разбирање на братството. Бисерка е навистина портретирана со

великодушна, трепетлива иронија, таа е трогателна и автентично демократска, но балканското братство сè уште не може да се отвори кон неа, затоа што е формирано наспрема неа. Машкото братство навистина допушта пресврти, жената може да стане дел од коалицијата на братствата, но тоа секогаш произлегува од машката добрина (од добрината на партнерот). Воедно, тоа е и патријархална добрина – Лимун е осуден да биде добар, во спротивен случај, ќе ја изгуби љубовта на Бисерка. Мирса ја сака Нина таква каква што е, во нивниот однос нема уцена, но и Нина е во братството заради добрината на Мирса. Тој на Нина ѝ дава неспоредливо повеќе одошто ѝ одзема, имаме чувство дека на жената во светот на Блажевски ѝ е добро – Нина ја ужива слободата што ретко која балканска жена може да каже дека ја ужива за себеси, кога Нина му се враќа на Мирса бремена, Мирса ја прифаќа без морализирање, и него лесно може да го замислиме како добар татко на детето на Нина. Нина ја има слободата да одлучува за своето тело, за својот ден, за своето однесување, и не само Мирса туку и самиот Блажевски никаде не морализира околу Нина, што неговото портретирање на машкоста го прави неспоредливо покомплексно и помалку манипулаторско од сомнителниот Драгоевиќ.

Б) Братството го исклучува таткото. Татковскиот однос е монархиски, кралски; односот меѓу браќата е политички, пишува Дерида. Братскиот однос е базиран на способноста за договарање, односно за пресметка. Двата филма се отворени со фигурата на „отсутниот татко“, типична тема на постмодерната – таткото на Мирса заминал во Австралија, таткото на Лимун не постои во филмот, а синот на Лимун станува скинхед кога неговиот татко заминува и формира нов дом. Иако таткото е отсутен, сепак братството е зависно од идејата за татко. Тоа не значи дека браќата се врзуваат за таткото, ниту дека синовите му се потчинети. Нема пријателство кон таткото, нема пријателство кон некој кому си му должен. Не може да се прави братство со таткото, но сепак братството е некаква *желба за семејство*, но семејство во кое братот (а не таткото!) е во центарот на семејството.

Форсирањето на фигурата на братот пред фигурата на таткото се случува делумно и како политичка нужност. Крвавите војни на Балканот од 1990-тите се поклопија со падот на комунизмот. Комунизмот само номинално беше ера на другари; суштински и структурно тоа беше ера на *едиповска динамика* помеѓу таткото и синот – партиските кадри му се обраќаа на Тито со „Стари“, кодното име на Сталин беше „Дедо“ и слично. Тоа не е само идеолошка туку суштинска семејна, едиповска драма сместена во срцето на комунизмот, затоа падот на комунизмот мораше да се поклопи со уривање на идејата за садистичкиот татко. Тоа пак, од посткомунизмот направи ера на браќата, не на крвните браќа, туку на побратимите – ера на машки братства.

Одлична илустрација за идеолошката динамика на таткото и синот во посткомунизмот е рускиот филм „12 гневни луѓе“ (2007) на Никита Михалков. 12-члената судска порота треба да донесе пресуда дали чеченскиот студент кому му се суди е виновен за убиството на рускиот очув или не. Пресудата треба да се донесе едногласно, а поради реновирањето на судот, поротата е затворена во фискултурната сала на блиското училиште (како реплика на Беслан) и, во таа камерна атмосфера, поротата отпочнува сложена идеолошка дебата за односот на таткото – синот во идеолошкиот универзум на посткомунизмот, како темпорален, но и супстанцијален наследник на

комунизмот. Со распаѓањето на Советскиот Сојуз, сега прашањето гласи: дали овој Син/Керка (Чеченија) е виновен/а за убиството на овој Очув (Русија).

Во југословенскиот случај ова може да се преведе низ разни примери: „надворешната“ дозвола за еманципација на последното „дете“ од Југославија – Косово; караниците околу наследството на олимписките медали помеѓу Србија и Хрватска во март 2008 кога Србија ѝ возврати на Хрватска дека штом Хрватска си заминала од југословенското семејство, автоматски ги оставила сите медали во сопственост на „домот“ итн. Во филмот на Михалков, во еден момент, додека гласовите околу прашањето дали чеченскиот студент е виновен за убиството на рускиот очув се изедначени, еден од поротниците одеднаш се потсетува на татко му кој во комунизмот бил партиски секретар на Урал. На ова, друг поротник му дофрлува дека татко му бил привилегиран и тој случај не може да помогне во нивната пресуда, но синот одговара: „За какви комунистички привилегии зборувате? Татко ми не го видовме цел живот. Кога го пензионираа, си отиде човекот за три месеци.“ – ова е поплака на синот до таткото кој се занимавал со крвавата политика наместо да биде посакуваниот „семеен“ татко, посткомунистички ламент за садистичките идеолошки татковци.

Читањето на Фројд за братскиот сојуз пред и по убиството на таткото овде добива и своја политичка реплика – дека само врз мртвото тело на таткото е возможно да се изгради братски сојуз. Врз мртвото тело на Југославија како *татковина*, да се роди идејата за братските балкански народи, а грижата на совеста поради таткоубиството на Југославија да се надомести со повторно воспоставување на врските помеѓу изгубените браќа. Во двата филма, да се биде брат значи да се биде *одново обединет Југословен*. Тоа е и носталгична и симптоматска точка во која балканскиот маж политички се ситуира во 21 век. Машкото братство на Балканот во 21 век е југословенското братство – и тоа доаѓа природно, братот Југословен е постар, а секогаш е добро да се биде брат на постар брат; освен тоа, вака сфатено братство добива и елементи на *природно право* (постаро е, значи природно е).

В) Би требало, всушност, со братствата од двата филма да ги соочиме и „сцените од креветите“: помеѓу мажот и жената. Само во креветот балканскиот маж се соочува со политичката тајна, со прашањето кој е мојот јавен непријател. (Прашањето на Мирса е: дали Албанецот може да биде дел од моето братство; прашањето на Лимун е: зарем и хомосексуалците ќе ги прифатиме за наши браќа). За да го дефинира својот јавен непријател, јунакот мора да го напушти и креветот и домот. Таму, надвор од домот да го собере братството – тој навистина почнува во домот, но домот не е изворот на машкоста, тој мора да го напушти домот за да стигне до изворот на машкоста – братот.

Парадоксот на балканското братство е што фигурата на братот е секогаш зафатена со процес на хиперболизација. Секогаш постои нешто што е побратско од братот. За братството да биде универзално, секогаш мора да има братство поголемо од „природниот“ брат (братот по крв), но и од дадената нација, јазикот. Машкото братство не е крвно, тоа е врзано за одредено политичко, за разликувањето на пријателите од непријателите. Тоа разликување е обележано со интензитетите на врзување и раздвојување

околу паровите: добро – лошо, убаво – грдо. Кај Драгоевиќ, братството на Лимун се обидува да го дефинира геј идентитетот што го гледа: „дали е овој хомосексуалец, всушност, добар човек, дали е брат?“ Кај Блажевски: „дали моето братство ќе се разнебити ако свирам за Албанците од Дебар, дали панк-братството има врска со мултикултурната задача?“ Братството е состојба на политичка напнатост, тоа се формира како братство во однос на некој што е не-брат. Тоа не е само некој што е спротивен, што претставува конкуренција или е носител на интригата; напротив, тоа е некој што е во длабок антагонизам со концептот на машкоста (сфатена во однос на политичкото, моралното, правното, идентитетското).

Освен тоа, братството е прашање на името – името е во срцето на проблемот на машкоста. Името што ми е дадено на раѓањето не сум го одбрал, тоа ме вовело во просторот на законот. Обратно, прекарот ми го дал *братот* (или сум си го дал себеси во братството), тоа *ново име* го имплицира излегувањето од просторот на законот, и влегувањето во братството. Балканскиот брат се разликува според прекарот. Тоа не е минималистичкиот прекар како кај Кафка – кај него, буквата К. означува самотија, постоењето во историјата како издвоен, единствен, како не-брат никому. Балканскиот маж е развиен и конечен дури откако ќе добие прекар. Мирса, Љак, Џеро, Жути, Паша кај Блажевски; Лимун, Роко... кај Драгоевиќ; братот мора да се роди вторпат (во една сцена Мирса предлага да го „крстат“ новиот член на бендот, го фрлаат во канта за ѓубре, на задоволство и на фрлениот и на фрлачите – ако не се роди вторпат, „крстен“ од братството, братот нема идентитет). За разлика од нив, женските ликови во двата филма се: Нина, Милка, Бисерка – тие не добиваат втор идентитет, нивниот прв е доволен, или барем минимален. Жената нема двојност од својата семејна, брачна или бирократска припадност. Освен тоа, и во двата филма, жената не е двосмислена, тиранска, дури ни кокетна; потоа, таа никаде не е во развој, балканската жена е веќе дадена, затворена. Балканскиот маж обратно е постојано во процес на трансформација, се бори за своето поголемо или помало братство, секое негово движење е движење на целата заедница.

Нема братство без почитување на братот, ова навистина се однесува на традицијата на „моралната добра волја“ уште од Аристотел, но овде никогаш не зборуваме за чисто морално почитување, тоа нема врска со моралниот закон – да се почитува побратимот не значи да се почитува законот. Братството мора да функционира надвор од сите други правила, дури и правните, законодавните и политичките (како што вели Дерида: „Братството, тоа е право над сите други права“). Братството *правно* се дефинира *само* во однос кон другите братства (национални, татковински, семејни), а силата што ги врзува е иста со стратегиите на националистичките и патриотските братства. Затоа на паравоената формација на Лимун може да ѝ се спротивстави само братството на скинхедите, на братството на Мирса само тоа на фудбалските навивачи, итн. Братството на воените ветерани не се случило *отпосле*, туку за време на војната. Лимун и Роко *не* се зближиле преку процесите на транзициската правда – Драгоевиќ е тука класичен популист и мачист, кој не верува во концептите на правда, туку на мускули; тој сака да го види вечно живиот и активен воен мршојадец.

Братството ги поклопува сите други сраснатости: економски, генеалогски, етноцентрични..., сè додека е полово дефинирано. Во големите

братски заедници има само мажи, секогаш мажи. Почитувањето не се однесува само на надворешните знаци на почитувањето, тоа мора да не биде многу нежно, затоа што преголемата љубов раздвојува, а тоа ќе ја прекине врската; љубовта е непријател, исто така љубовта е непријател и на моралот (Derida, 2001: 387). Затоа, братството стои на она нестабилно место каде сè уште не е љубов – оти љубовта ослободува премногу привлечност, а сепак не е ниту непријателство, оти непријателството предизвикува прекин. Но, главно братството не е исто со пријателство. Разликата помеѓу пријателот и братот е дека на пријателот можеш да му ја довериш апсолутната тајна, но братството секогаш го подразбира она што Дерида го нарекува два пријатели *плус еден* (Derida, 2001: 390). Двајца мажи во братство се во однос на доверба, но и на постојана, мала и незабележлива компликација со третиот човек, третиот брат; па четвртиот, итн. Тоа го става на увид и заедништвото на братствата во насилството – тие немаат избор, освен да ја чуваат тајната на своите крвави пирови. Братството секогаш се јавува како последица на некаков минат труд. Братството никогаш не е само сегашната даденост, тоа му припаѓа на искуството на чекање, ветување и ангажирање (Derida, 2001: 357). Кај Драгоевиќ, Роко го чека Лимун, Роко ќе се ангажира на секој повик на Лимун. Кај Блажевски, и Паша и Жути немаат избор освен да одговорат на повикот на Мирса. Суштината на братството е дека секој говор на „братот“ е говор на молитва, и на таа молитва се одговара со религиозна преданост.

Ако жената се појави во машкото братство, а ако нејзината појава доаѓа само како рефлекс на патријархалната добрина на мажот, сепак останува прашањето зошто мажот сепак упатува ваква (за братството – заканувачка) *добрина* кон жената. Според Дерида, тоа е затоа што, иако машкото братство се формира како апсолутно, парадоксално, единствениот друг апсолут што стои наспрема братството е – осамената, издвоена жена, апсолутот на жената. Додека на жената ѝ е автоматски безрезервно одречена сета зрелост на историското искуство на братството, таа единствено служи како друга парадигма на затвореното, апсолутното братство. Постоенето на жената е од другата страна на екстремната хипербола на братството, но за побратимот, само жената е другото такво „право над сите права“, какво што е и братството.

Г) Братството е армија на униформи. А парадоксално, и двата филма се отворени со голи тела. Во „Парада“ тоа е голото тело на Лимун што се тушира, а во „Панкот не е мртов“ Милка гола позира на сликарската академија. Но, тие тела не се исти. Телото на Лимун не е голо, тоа е облечено во тетоважи од неговото воено минато; Милка, обратно, е чистата корпоралност на истрошеното тело на жената во години – мажот е облечен и кога е гол; жената е само гола.

Машката униформа во двата филма разликува бројни модуси: панкерскиот, военоветеранскиот, националистичкиот, полицискиот, работничкиот, монденскиот, судскопроцедуралниот; еросот на облеката е ерос на приспособувањето на мажот кон колективот. Кога ја става униформата, балканскиот маж не се облекува сам. Тој се облекува колективно, униформата е облека за братството. Кај Блажевски има сцена во која бендот пред да настапи на сцена, во колективен дух, се облекува; панкерите ги ставаат колективните обележја: антисвастика-бецовите, кожните јакни со нитни, боцки, алки... Тоа е ставањето во погон на целата машинерија на

униформата. Такви се и другите братства: фудбалските навивачи кај Блажевски, обезбедувачите од агенцијата на Лимун, скинхедите кај Драгоевиќ...

Најголема закана за балканскиот маж е „нултата“ облека на чиновникот. Уништувачкиот ерос на чиновникот, за кој толку пишува Кафка. Оваа тема ја нема кај Драгоевиќ, оти таму нема „нулти мажи“, чиновници, сите се стриповски стереотипи во униформите на својата нација и група – тоа е делот во кој „Парада“ е очајно стереотипен филм. Кај Блажевски најголемата закана за панкерот е „нултиот“ маж. На потенцијалното прашање: „Но, чиновниците никог не убиваат, зарем не?“, Мирса би одговорил како Кафка: „О, уште како. Живите и способни за преобразба луѓе ги претвораат во мртви и регистарски броеви, неспособни за каква било преобразба“. Во една сцена кај Блажевски, Мирса по улица чекори зад некој монденско-бирокарски маж, и иако не му се заканува вербално, меѓу нив има очигледна тензија. Заканата од Мирса е закана од неговата облека. Мажот вербално ѝ се заканува само на непознатата жена; таква е сцената од автобусот кај Блажевски, кога Мирса и Љак разменуваат непристојности пред непознатите жени. Во семинарот „Четири темелни поими на психоанализата“ Лакан пишува за движењето на заканата; во пекиншката опера се борат не со удари, туку со движења како застрашување. Облеките се движења што застрашуваат. Старите народи одат во војна со страшни маски. Облеката на балканскиот маж е таква страшна маска, затоа што балканскиот маж во своето секојдневие се однесува како да е на воена сцена: од златните синџири и тетоважите на Лимун, до кожните јакни и боцките на Мирса – балканскиот маж во балканската џунгла оди во борба со другите мажи преку својата униформа, преку униформата на својата група.

Ако го споредиме панкерот на Блажевски со панкерот од култниот британски документарец „UK/DK“ (1983) на Кристофер Колинс, ќе видиме дека двајцата ги спојува одбојноста кон „нултата облека“ на чиновникот. И едниот и другиот маж не бараат ништо посебно од светот, освен да им биде одобрено правото на визуелна различност. Панкерот би работел што било, кај Блажевски – Љап работи во кланица; кај Колинс – во супермаркет, но додека седи зад касата со ирокез-фризура, неговиот изглед да не биде повод за инфаркт на купувачите. Смешно? Не баш. Барањето да изгледаш како што се чувствуваш не е ни малку наивно. Панкерот бара облеката да биде израз на внатрешните емоции, бара луѓето да не се преправаат дека се рамнодушни, да не лажат дека им е сеедно. Корпорацииските униформи се точно тоа. Тие се рамнодушни. Панкерското одело беше составено од емоции (од парчиња воени униформи, како анархистичка идеја токму за бунт против војните) и затоа губеше. „Панкот не е мртов“ – оваа парола беше вградена во панкерското движење уште од неговиот почеток. Панкерите зборуваа за смрт во времето на сопственото раѓање, затоа што нејасно чувствуваа дека емоциите се вишок во современиот свет. Кај Колинс во британскиот свет темата на корпорациите е акутно секојдневие, додека кај Блажевски е потисната, затоа што и на Балканот таа тема е потисната – ниту комунистичките другари заминале како што треба, ниту капиталистичките супермаркети пристигнале како што треба. „Парада“ е обратно движење на униформите – затворен во светот на непријателите, балканскиот маж од „Парада“ е тело сочинето од хиероглифи на братството: националното,

военото, амблемското. Приватниот простор на тоа тело е асемблаж – станот на Лимун е полн со икони, препарирани елени, националистички знамиња и грбови, воени фотографии, трофејно оружје, војнички униформи, капи и медали; духовниот свет на Лимун е колаж од религиозни песни, поп и фолк од земјите во кои војувал – и дури хомосексуалците ќе успеат да ја избришат оваа мачна воена мапа од неговиот стан и станот да го претворат во некаков неутрален простор на незаканувачката машкост, да го вратат во „нормалната состојба“ на нултото постоење без садистичките обележја на полот.

Братството е опседнато со прашањето на дисциплина. Дисциплината е стратегија воведена со одредена цел; во „Парада“ многу повеќе одошто во „Панкот не е мртов“, дисциплината не е празна од политичка операција и не се однесува само на тренирање за самоодбрана на хомосексуалците – таа е вистинското лице на машкото братство, неговата празна протофашистичка вредност. Секако, овој тип на дисциплинирање има врска и со рапидниот пораст на демохристијанските, неонацистичките и навивачките машки братства на Балканот по поразот на комунизмот. Но, овде не станува збор за дисциплинирање како апстрактна вредност, ниту кој било од членовите на братствата е во вистинската смисла на зборот „дисциплиниран“ – напротив, тоа што ги одликува сите припадници на братството е одредениот хедонизам, или во една општа или во конкретна смисла (алкохол, дроги, ситни уживања), туку е сфатена како некакво садомазохистичко уживање во потчинувањето пред авторитетот, а само геј ликовите во „Парада“ не се согласуваат на тоа потчинување. Но, манипулацијата на Драгоевиќ е во тоа што гледачот го вклучува на страната на премолчено несфаќање зошто хомосексуалците не би му го дале правото на Лимун да им биде лидер за тој еден момент, кога ете се гледа дека работи за нивна корист.

Хомосексуалците со право не му го даваат тоа право – Лимун е последниот што би можел да ги одбрани, неговото ремоделирање во поддржувач на геј парадата во последните секвенци од филмот е уште поголемо филмско манипулирање. Овој лик нема со што и во име на што да застане на страна на геј парадата, освен ако тотално престане да постои – во филмот тој е идеолошки повторно награден затоа што е алфа-мажјак, а стереотипот за лидерот на балканското братство е повторно зацврстен. Лимун се обидува да го дисциплинира и имиџот; го учи Радмило како да пие ракија додека го крие малиот прст – овој минимален код се чини го препознаваат сите поранешни воени ветерани, а Радмило на крајот на филмот научува да го сокрие малиот прст додека пие – и колку што е патетичен тој додаток во имиџот, толку и режисерскиот ракопис на Драгоевиќ е поотворено перверзен – тој навистина верува во постоење на такво нешто како „препознатлив геј имиџ“ – во интервјуто за ХТВ, зборувајќи за премиерата на филмот во Берлин, рече дека во публиката имало третина од ЛГБТ-заедницата, третина од поранешните југословенски држави и третина религиозни гледачи, прашан како ги разликувал, одговори дека оние „разнежените“ се педерите. Дисциплината е прашање како неког да ставиш под контрола, како да го „препознаеш“.

Д) Советскиот комунист Пјатаков, веќе исклучен од болшевичките редови, од егзилот во Париз, напиша: „Ние сме партија составена од луѓе што неможното го чинат возможно; понижани од мислата за насилство, го

упатуваме самите на себеси, а ако партијата тоа го бара, ако за неа е тоа потребно и важно, со акт на волја, за 24 часа од своите глави ќе ги исфрлиме сите идеи по кои сме се занесувале со години... Пукањето во чело од пиштол е минорност пред исполувањето на волјата за којашто зборувам“. Волјата за којашто зборува Пјатаков е иста со волјата што го држи заедно и посткомунистичкото братство. Затоа што е празно од идеологија, братството затоа е и хаотично, во смисла дека секаква супстанција може да го исполни. Братството денес може да го брани тоа што братството вчера или утре ќе го напаѓа.

Братството може да „се шифта“ помеѓу ужасно десни и ужасно леви парадигми, сè додека братството е незагрозено, незагрозена е и борбата (лесно може да го замислиме Лимун, десет години подоцна, како со истата жестокост ги обединува своите браќа за напад врз нова загрозена малцинска група, што денес ја брани, со истата жестокост одново да стане нова десничарска агентура). Мажите на крајот од двата филма се оштетени, истепани и поразени, но веќе не се сами, повторно се сплотени во машкото братство. Без тоа апсолутно минато на братството (Мирса хибернира во сите години од босанските војни, а Лимун таму ги стекнува своите браќа) – и Лимун и Мирса го имаат само *апсолутното минато* на братството. Жути кај Блажевски живее како реконвалесцент во заедницата Саи Баба, но само еден потег на Љап (кога тој му ја вади периката на лидерот) е доволен за Жути да го види тоа што не го гледал години претходно: дека неговиот лидер е лажен – братството Саи Баба ни приближно не може да го замени старото панкерско братство. И Роко и Халил и Азем се двоумат да се приклучат кон старото братство на Лимун, затоа што влогот е преголем, нивната машкост ќе биде доведена во прашање затоа што треба да бранат геј парада, но тука е замката на Драгоевиќ – ако одбијат да му се вратат на старото братство, само тогаш тие се недоволно мажи. Внатрешната кохезивна сила на братството е секогаш појака од надворешните норми, и тие парадоксално се приклучуваат кон одбрана на парадата, токму за да потврдат дека се – автентични алфа-мажи.

Парадоксално, но вистинскиот хероизам би бил – не кога машкото братство ќе дојде во судир со друго братство (неонацистите, фудбалските хулигани...), туку кога некој од членовите би одбил да се приклучи кон братството (кога, на пример, Жути би одбил да се врати кај Мирса) – но тој не може да го изведе тој осамен гест, затоа што поништувањето на братството би значело симболично самоубиство, самоубиство на алфа-патријархалниот маж). Затоа, „Парада“ ги брани геј правата само на површинско, а не и на структурно ниво – тоа не е толеранција кон различниот, туку е само одобрување на логиката на братството, заради внатрешна социјална кохезија.

Треба тука да се сетиме на една постара драма, која за првпат ја постави токму етичката драма на вистинскиот херој – драмата „Филоктет“ од Софокле. Кај Софокле во игра е концептот на епски херој, кој треба да одлучи што да направи – да ги почитува правилата на братството или сопственото внатрешно чувство за етика. Стариот херој Филоктет е оставен од пријателите на пуст остров за да умре. Тој ја има стрелата на Хераклит, а пророштвото вели дека Грците ќе ја добијат Тројанската војна само со неговата стрела. Грците го испраќаат Нептолем, затоа што тој личи на

момче што може да ја стекне довербата на стариот војник. И навистина, Филоктет го засакува Неоптолем и му ја доверува стрелата на чување. Неоптолем има уште неколку чекори до коработ со кој ќе замине заедно со стрелата, но тогаш застанува и се враќа. Неоптолем е исто толку голем колку и Филоктет. И по цена на пропаста на Грците под Троја, и по цена на распаѓање на неговиот збор даден пред братството – тоа што тој не може да го направи е да ја изневери довербата на старецот. Се враќа и на Филоктет му ја кажува причината за своето доаѓање. Филоктет му одговара: „Дете мое, ти ја направи видлива суштината на твоето битие“. Софокле не учи дека вистинскиот етички гест се состои од следниот чин: и по цена целиот твој видлив свет (светот на машкото братство) да се распадне – тоа што не треба да го направиш е да ги изедеш сопствените зборови. Затоа што тие се сè што имаш. Оваа драма од сцената всушност за првпат го постави прастариот проблем со етичкиот гест. Колку чинат твоите зборови, во моментот кога може да го изгубиш личното добро?

Реално гледано, Неоптолем може да изгуби сè ако остане доследен на својот збор даден до стариот Филоктет. Ако ги проголта зборовите до Филоктет и ако него го изневери, тој ќе ја оствари улогата доделена од братството и ќе ја добие назад својата светла иднина. Оваа драма го поставува прашањето: кога животните околности не одат на добро, од каков материјал е направен човекот што останува доследен на себеси. Софокле не учи дека без оглед на тоа колку се оправдани моменталните агенди на братството, братството во себе секогаш содржи реактивна сила – природата на братството е таква што тоа е секогаш веќе *десничарско*. Концептот на непатријархалното, граѓанско општество започнува не со хомогенизирање на братството, туку обратно, со чинот на индивидуалниот отпор кон групните идентитети на машкоста, секогаш веќе со одбрана на немоќниот пред силата на хомогеното, моќно братство.

Цензура

Кога во „Четири темелни поими на психоанализата“ Лакан вели дека машкоста и женскоста се среќаваат како травестија, со посредство на маска, тоа не е особено точно, барем не за балканските братства. Ниту 40-годишниот Мирса на Блажевски, ниту 45-годишниот Лимун на Драгоевиќ не ги ставаат униформите (панкерските, паравоените) заради еротско заведување на спротивниот пол. Униформата на балканскиот маж без исклучок е наменета кон друг маж, униформата се става за мажот да се идентификува со имагинарната игра под маските, насочена кон другиот маж. Маската на балканскиот маж се однесува на димензиите низ кои се одвива мимикријата во однос на машиниот непријател. Лакан зборува за три димензии на мимикријата кај животните: преправањето (трансвестизмот), прикривањето (камуфлажата) и заплашувањето. И Лимун и Мирса својата униформа ја користат заради трансвестизам, камуфлажа и заплашување. Лакан пишува дека камуфлажата никогаш не е усогласување со подлогата, туку е *напротив вовлекување* во сликата, како да се стане шарен на шарена подлога.

Додека во „Парада“ се камуфлираат само сексуално хетеросексуалните мажи – тие се во постојан напор за интимидација на противникот, постојано оптоварени со камуфлажата – парадоксално, ниједен

од хомосексуалците нема експресивна облека (инаку толку карактеристична за стереотипните репрезентации на геј заедниците на Балканот). Во големата конкуренција на хетеросексуални мажи опседнати со трансвестирање на машкоста, геј мажите (Радмило, Мирко...) стануваат некаков „нулти сексуален“ идентитет – не во смисла на „нултата“ чиновничка облека на заплашувачките корпорации, не во смисла на ставање маски зад кои се кријат преплашените војни, туку во смисла на ослободеност од мачните барања на хетеросексуалните братства. Трансвестизмот секогаш цели кон некаква маскарада во полова смисла, вели Лакан, но тој пропушта да спомене дека таа функција на застрашувањето е со цел да се предизвика сексуална навреда со цел да се скрие една потемелна операција на машкоста – таа за криење на нејзината инхерентна хомосексуалност, што хомофобните структури на мажи од „Парада“ ги прави и такви што, во вистинската смисла на зборот, се исто така – хомосексуални.

Како да го објасниме овој парадокс?

Единствениот контекст во кој на мажите им е „дозволено“ безбедно да гледаат во голото машко тело во филмот се спортот и армијата/полицијата: такви се сцените со кошаркарската екипа во хотелот каде се сместени Лимун и Радмило; таква е сцената со Мирса и Љап, кои кога ја преминуваат меѓудржавната граница – завршуваат во граничната армиска барака сосема голи... Армијата (братството) е единственото место каде машкото тело е безбедно соголено пред другото машко тело.

Славој Жижек пишува дека суштината на цензурата е точно да се прикрие местото околу кое *гравитира желбата* и дава пример со педерастичката во ЈНА – прашањето зошто во ЈНА не дозволуваа педери – „не затоа што педерлакот претставуваше активна закана за фалоцентричната воена моќ“ (Žižek, 2006: 156), туку затоа што војниците во армијата се врзуваа точно преку „педерскиот код“ на машкоста, онаа машко-братска блискост што ја гарантира социјалната кохезија во армијата. Цензурата никогаш не ја погаѓа својата поента, не затоа што цензурата влијае на зголемувањето на статусот на маргиналната сила, туку затоа што со цензурата се прави раскол во самата сила на социјалната група. Цензурата ја дава на показ *точната причина* поради која е изграден системот. Во случајот на педерастичката, причината поради која се гради социјалната кохезија и пријателството до гроба на Роко и Лимун е точно во педерскиот мод на нивната релација, тоа е точно она место на кое функцијата на машкоста е обземена од нејзината радикална надвредност – хомосексуалната блискост.

Единствената сцена во „Парада“ дадена во ретроспекција е средбата на Лимун и Роко во окупираната барака во текот на војната. Додека Лимун го држи Роко на нишан, тој одеднаш го здогледува неговиот гол задник, Роко врши голема потреба, сцената му станува забавна на Лимун, тој му дофрла тоалетна хартија, и двајцата непријатели засекогаш се спојуваат преку аналната метафора во вечно побратимство, ова е место каде анусот станува гарант за нивното вечно машко братство, надвор и настрана од сите идеологии.

Целата мимикрија на униформите во „Парада“ е со цел да се избрише неодоливата блискост меѓу мажите што би настанала кога цензурата на хомосексуалноста би се укинала. Тоа на друг начин го кажува и шефот на полицијата во воведната сцена од вториот дел на овој текст. „Во затвор

педерастичката е разбирлива и очекувана, но овде не е“. Движењето на цензурата точно го погаѓа овој парадокс – слободата да функционира како затвор за малцинствата, а затворот да биде нивната слобода. Улицата бара кротење на желбата, преземање на ролјите што не ти се инхерентни, бара облека за мажите – а функцијата на униформата не е друго освен точно тоа – криењето на хомоеротскиот потенцијал во мажот. Сцените со фудбалерите што се тушираат заедно, мажите прегрнати под „изговорот“ дека се фудбалери, навивачи, хулигани, панкери – нивната униформа ја цензурира функцијата на хомоеротската блискост. Тие што не играат ролји на улицата, и што сакаат да бидат тоа што, без исклучок, кај Драгоевиќ се само хомосексуалците, само тие не се согласуваат на цензурата во заедницата. Во таа смисла треба да се сфати завршниот говор на Мирко на геј парадата:

„Погледнете ги само овие луѓе, еј. Не е ова веќе прашање на стрејт или геј, ова се две Срби, само што оваа Србија секој ден ве тера да бидете тоа што не сте, ве тера да имате шест различни улоги, една за родителите, за пријателите, за улицата, за работата, ве тера да бидете она што не сте, ви ја црпи снагата, еј. Знам јас дека денес ќе го добиеме најголемиот ќотек во својот живот, но дури и тој ќотек е подобар од ова понижување што го трпиме целиот ебен живот“.

Славој Жижек пишува за „обсценото задоволство“ што е во функција на суперегото; директната хомосексуалност е отворена за напад, но само затоа што внатрешната кохезија на војничкиот живот е организирана околу хомосексуалната врска, алузиите на љубов меѓу мажите, геј вицовите, практиките на блискост и слично. Дотерана до своите насилни екстреми, хомоеротската врска може да се препознае и во ритуалните понижувања во војничките касарни, иницијационите церемонии во тајните братства по американските универзитети Ајви Лиг, итн. Коегзистенцијата на насилна хомофобија и јавно непризнаената, подземна хомосексуална желба постои само кога оперира на ниво на цензура. Од христијанските, преку феудалните, просветителските, револуционерните; машки братства по американските универзитети и корпорации, по европските професионални и елитни клубови изградени врз начелата на кастинските врзувања, обновениот интерес за масонските движења од почетокот на 21 век, дури и на Балканот... сите тие машки заедници се однесуваат универзалистички, тие навидум одбиваат да го прифатат лимитот на природното, дословното, генетското, но кохезивната сила што ги врзува без исклучок се базира на стравот отворено да се признае блискоста што е на истата оска како и хомоеротската желба.

Утринските ритуали на шминкањето кај жените, или на дотерувањето кај мажите, личи на ставањето воени бои кај примитивните народи, како што некогаш оделе во племенски војни, денес одат во полови војни, но тие полови војни парадоксално се војни против истополовоста. Во „Парада“, освен што го гледаме како мие заби, Радмило не го гледаме во ниедна сцена од ритуалните шминкања, педерастичката е природна, *нормална*; хомосексуалноста излегува на улица каква што е, сите други, и хетеросексуалните мажи и хетеросексуалните жени се приморани да ставаат секакви типови дотерувања за да ја потиснуваат хомоеротската желба.

Веќе конзервативниот Фројд пишува дека во психата нема ништо што може да се определи како машкост или како женскост. Нив погрешно ги

сметаме за душевни квалитети. Машкоста и женскоста во едно тело се колебаат на таков начин што не треба многу мудрост за да се согледа дека да се „глуми“ маж или да се „глуми“ жена е едвај покорување на анатомијата и на конвенциите. Најстрогата меѓу конвенциите е, секако, модната. И ова е една од причините зошто се чини дека машките трансвестити со толкава успешност го перформираат женскиот пол, затоа што женската облека е, всушност, бесмислено претерана, таа е ексцесивна до тој степен што е лесно глумена. И во овој контекст сме навикнати машкоста да ја гледаме како некаква „нулта облека“ на човекот. Но, балканската машкост потврдува дека машкоста е далеку од „нулта облека“ на човештвото. Тетоважата, униформата..., сите тие се ракописи со кои машкото тело се облекува на начин на кој ќе ја избегне блискоста со другите мажи. Машката униформа, оклопот, штитот на машкоста е ексцесивната облека на балканскиот „топол брат“, тоа е облека на стравот од неговата најинхерентна хомоеротска желба.

Литература:

- Deleuze, G. 2004. *The Logic of Sense*, translated by Mark Lester with Charles Stivale, London and New York: Continuum.
- Derida, Ž. 2001. *Politike prijateljstva*, preveo Ivan Milenković, Beograd: Beogradski krug.
- Lacan, J. 1986. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. XI Seminar. Prevela: Mirjana Vujanić-Lednicki, Zagreb: Naprijed.
- Žižek, S. 2006. *The Universal Exception*, London, New York: Continuum.
- Žižek, S. 2007. *How to Read Lacan*, New York, London: W&W Norton and Company.

THREE FUNCTIONS OF THE BALKAN MASCULINITY

Jasna Koteska

Summary

The study “Three Functions of the Balkan Masculinity” by Jasna Koteska investigates into the notorious concept of the Balkan masculinity and its status in the post-war 21st century Balkans. The study offers a complex reading of the intersection between the concepts of Balkanism, masculinity and their media representations, via a detailed readings of the Serbian film “Parade” (2011) and partly of the Macedonian film “Punk is Not Dead” (2011) in their multiple textual, gender, national and cultural dimensions.

The text distillates three main characteristics of the concept of the Balkan masculinity as represented in the art products from the 21st century post-war Balkans: (1) avoiding the social responsibility, (2) censorship of homosexuality, and (3) a tight concept of a (male) brotherhood. All of the three detected qualities are elaborated with different examples from few art practices: film, literature, and media. The text is using an interdisciplinary approach in interpreting the complex phenomena of the Balkan masculinity, with researching methods from several related disciplines: film studies, literary criticism, gender studies, nationalism studies, theoretical psychoanalysis, and philosophy.

УРНАТИНИ И УМ: СКОПСКИТЕ СОНЕТИ НА ПАВАО ВУК-ПАВЛОВИЌ

д-р Иван Цепароски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Филозофски факултет - Скопје

Клучни зборови: Павео Вук-Павловиќ, поезија, урнатини, возвишено
Key words: Pavao-Vuk-Pavlovic, poetry, ruins, sublime

Во текстов ќе се осврнам само на еден мал дел од творештвото на бележитиот хрватски филозоф, поет и преведувач, Павео Вук-Павловиќ (1894-1976), ќе говорам само за еден мал аспект од делото на човекот кој, уште во далечната 1959 година, врз основа на своите естетичко-психологистички искуства здобиени кон почетокот на XX век во Лајпциг, кај прочуените филозофи и психолози Јоханес Фолкелт и Вилхелм Вунт, ја оформил Естетичката лабораторија при Филозофскиот факултет во Скопје - просторијата што и сега постои, а во која и денес се одржуваат предавањата по естетика. Ќе зборувам, значи, не предоминатно за филозофијата и за естиката на овој наш некогашен сограѓанин, туку за не толку познатите негови *Скопски сонети* објавени под насловот „Урнатини“ („Razvaline“), во Скопје во 1964 година, само една година по катастрофалниот земјотрес што го зафати Скопје на 26.7.1963 година.

Текстов, верувам, ќе покаже дека овие сонети на Вук-Павловиќ преставуваат, веројатно, најдлабоко и најкомплексно поетско понирање во катастрофата што го зафати нашиот главен град, пред безмалку половина век.

Но, најнапред, ќе кажам неколку зборови и за тоа, како се има случено овој врвен интелектуалец и филозоф да се најде на Филозофскиот факултет во Скопје, во периодот од 1958 до 1971 година, значи, да предава и да раководи со катедрата по филозофија на нашиот Филозофски факултет, сè до својата 77 година, ако се знае дека неговата образовна и научна кариера започнуваат со студирањето филозофија во Лајпциг, Загреб и Берлин, а дека по докторирањето (1921), тој станува и дописен член на ЈАЗУ (1928) во чишто изданија ги објавува и своите книги „Спознанието и спознајната теорија“ (1926) и „Спознајната теорија и метафизиката“ (1928)⁹.

За причините зошто тој на двапати е испуштен од редовниот состав на ХАЗУ, говори Претседателот на ХАЗУ, академик Иво Падован кога, отворајќи го научниот собир во Загреб посветен на Павео Вук-Павловиќ во 2001 година, јасно укажува:

⁹ *Spoznaja i spoznajna teorija* (1926) i *Spoznajna teorija i metafizika* (1928).

„Тој како млад човек, врз основа на своето темелно дело *Спознанието и спознајната теорија*, во 1928 година беше избран (според тогашната поставеност на Југословенската академија на науките и на уметностите) за дописен член, за при формирањето на Хрватската академија на науките и на уметностите, во 1941 година (од расни причини) да биде испуштен, а исто така и вториот пат: по Втората светска војна, при повторното конституирање на Југословенската академија на науките и на уметностите – тогаш, од идеолошки причини“ (Padovan 2003: 15).¹⁰

За причините, пак, за неговото повторно повлекување од професорската дејност во Загреб, по краткотрајно продолжената професура (1945-1947), и за неговото доаѓање во Скопје, сублимно и прецизно говори неговата сопруга, историчарката на уметност, д-р Леља Доброник:

„Судбоносна беше таа 1947 година. Во летото се венчавме, а многу кобен настан се случи последните денови од таа година. Една група студенти, членови на КПХ, на семинарот организираа 'преврат' спротивставувајќи им се на предавањата на Вук-Павловиќ за Плотин и барајќи го Маркс. На нивниот нецивилизиран пристап Вук-Павловиќ излегува од предавалната и никогаш во неа не се враќа. Беше тоа најтежок удар во неговиот живот. Да барааше од него отстапување како немарксист тогашната комунистичка власт, тој тоа би го разбрал, но неговите љубени студенти на кои им се предаваше самиот себеси, така да постапат, за него беше претешко. ...

Десет години по „отфрлањето“ во сопствениот град и земја, се случи пресврт: во 1957 година дојде понудата од Филозофскиот факултет во Скопје, Вук-Павловиќ да им одржи циклус предавања на средношколските професори, а потоа ја доби и поканата да ја преземе катедрата по филозофија на факултетот. Со тоа започна 'златното доба' од животот на Вук-Павловиќ. Прифатен, почитуван и сакан во новата средина, ги разви во полна мера своите педагошки, предавачки и организациски способности“ (Dobronić 2003: 20-21).¹¹

Во Скопје, Павао Вук-Павловиќ развива плодна филозофска дејност, објавува за првпат голем број студии од областа на естетиката и од историјата на филозофијата, главно, во Годишниот зборник на Филозофскиот факул-

¹⁰ "On je kao mlad čovjek na temelju svog temeljnog djela „Spoznaja i spoznajna teorija“ godine 1928. bio izabran (prema tadašnjem ustroju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti) za dopisnog člana, da bi se pri formiranju „Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti“ god. 1941. (iz rasnih razloga) bio ispušten, a jednako tako drugi put: poslije Drugog svetskog rata pri ponovnom konstituiranju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti - tada iz ideoloških razloga."

¹¹ „Sudbonosna je bila godina 1947. U ljetu smo se vjenčali, a mnogo se kobniji događaj dogodio posljednjih dana te godine. Skupina studenata, članova KPH, u seminaru je izvela „puč“ protivčeći se Vuk-Pavlovićevim predavanjima o Plotinu i zahtevajući Marxa. Na njihov neciviliziran istup Vuk-Pavlović je izašao iz predavaonice i nikad se više nije u nju vratio. Bio je to najteži udarac u njegovu životu. Da je odstup njega kao nemarksista tražila tadašnja komunistička vlast, on bi to razumio, ali da su njegovi ljubljani studenti, kojima je davao samoga sebe, tako postupili, bilo je za njega preteško. (. . .)

Deset godina nakon „izopćenosti“ u vlastitom gradu i zemlji dogodio se preokret: godine 1957. došla je ponuda Filozofskog fakulteta u Skopju da Vuk-Pavlović održi ciklus predavanja srednjoškolskim profesorima, nakon čega je dobio poziv da preuzme katedru filozofije na tom fakultetu. Time je započelo „zlatno doba“ Vuk-Pavlovićeva života. Prihvaćen, poštovan, i obljubljen u novoj sredini razvio je u punoj mjeri svoje pedagoške, predavačke i organizacijske sposobnosti."

тет, како и во меѓународното списание „Жива Антика“, кои и денес се објавуваат на нашиот факултет. Најголемиот дел, пак, од естетичките студии објавени за време на неговата професура во Скопје, се во основите на неговото дело објавено во Загреб во последните години од неговиот живот, под наслов „Душевноста и уметноста“ (Vuk-Pavlović, 1976).¹²

За значењето на филозофските идеи на познатиот хрватски филозоф Павао Вук-Павловиќ, иако во минатото скромно, денес сè позасилено се пишува. До пред триесетина години, во времето додека тој сè уште твори, за него, главно, пишуваат неговата ученичка и следбеничка, д-р Марија Брида (1912-1992), професорка на Филозофскиот факултет во Задар, која пишува монографија за делото на Вук-Павловиќ (Brida, 1974), како и неговите непосредни соработници, тогаш асистенти, а потоа професори: Јонче Јосифовски (1920-2009), Георги Старделов (1930) и Кирил Темков (1943). Тука не треба да се изуми и почитта што, постојано, кон својот учител и професор ја искажува и еден друг значаен хрватски и индиски (цејлонски) филозоф, прочуен по своите духовни понирања во будизмот и во источните филозофии, Чедомил Вељачиќ (1915-1997), кој му ја посветува својата книга „Етосот на спознањето во европската и во индиската филозофија“, ¹³ во спомен на „учителот“ Павао Вук-Павловиќ (Veljačić 1982: 5).

Всушност, да се живее во согласност со својата филозофија е клучен избор и на учителот и на ученикот, и на Вук-Павловиќ и на Вељачиќ, а за тоа, каде и како животот ги носи двајцата мислителите, говори Мислав Јежиќ во неговиот текст „Павао Вук-Павловиќ како учител на Чедомил Вељачиќ“¹⁴.

„Вук-Павловиќ е роден во еврејска вера, како дете на 6 години е крстен и станува римокатолик, и сиот живот останува верен на христијанскиот светоглед во согласност со своето лично доживување на христијанството, трпејќи ги неволјите и во времињата погубни за еврејството и во времињата неподобни за христијанската вера. Вељачиќ е роден во римокатоличко семејство, студирал филозофија, се заинтересирал за азиските филозофии, отишол во Индија и на Шри Ланка и во 1966 година влегува во будистичкото свештенство, а во 1968 станува будистички свештеник, бхикшу. Ниту за едниот од нив животниот избор не бил лесен ни едноставен, но двајцата го следеле својот *етос* во смисла на *позив* за кој говори Вук-Павловиќ и тоа, очигледно, зборува за сериозноста на нивните уверувања“ (Ježić 2003: 32).¹⁵

Денес, точно триесет и пет години од смртта на великиот филозоф, состојбата и во Хрватска и во Македонија е далеку подобра, за што говорат и: новата монографија посветена на животот и на делото на Павао Вук-Павловиќ, напишана од страна на Милан Полиќ (Polić 2001); зборникот посветен на

¹² „Duševnost i umjetnost“ (1976)

¹³ „Ethos spoznaje u evropskoj i u indijskoj filozofiji“ (1982)

¹⁴ „Pavao Vuk-Pavlović kao učitelj Čedomila Veljačića“

¹⁵ „Vuk-Pavlović je rođen u židovskoj vjeri, kao dijete je od 6 godina kršten i postao rimokatolikom, te sav život ostao vjeran kršćanskomu nazoru na svijet u skladu sa svojim osobnim doživljajem kršćanstva, istrpjevši nevolje i u vremena pogubna za židovstvo i u vremena nesklona kršćanskoj vjeri. Veljačić je rođen u rimokatoličkoj obitelji, studirao je filozofiju, zainteresirao se za azijske filozofije, otišao u Indiju i na Sri Lanku, i 1966. ušao u buddhistički red, a 1968. postao buddhističkim redovnikom, bhikšuum. Ni za jednoga od njih životni izbor nije bio lak ni jednostavan, ali su obojica slijedila svoj etos u smislu poziva o kojem govori Vuk-Pavlović, i to očito govori o ozbiljnosti njihovih uvjerenja.“

филозофот, врз основа на трудовите на учесниците на научниот собир, одржан во Загреб, во 2001 година, подготвен од страна на Паво Баришиќ, а во издание на ХАЗУ (Barišić 2003); како и објавувањето на неговите *Собрани дела*, во издание на Хрватското филозофско друштво, чии два тома веќе се објавени во 2007 и во 2008 година (Vuk-Pavlović 2007, Vuk-Pavlović 2008), а инструктивниот приказ за овие дела на Ивана Загорац, во 2008 година (Zagorac 2008), само го дополнува зголемениот интерес за овој делумно забораен и запоставен филозоф и естетичар.

За вреднувањето на творештвото на Паво Вук-Павловиќ во светски рамки – а тој, за време на својот живот, добивал повеќе признанија во странство, отколку дома – несомнено говори и актуелниот и најобеман *Оксфордски прирачник по филозофија*, кој под одредницата „Хрватска филозофија“, јасно го лоцира значењето на филозофот, определувајќи дека во Хрватска „најоригинален филозоф во првата половина на дваесеттиот век бил Паво Вук-Павловиќ“ (Honderich 1995: 172).¹⁶ Сепак, во овој лексикон, за жал, не се потенцира дејноста на филозофот од неговата втора фаза, неговата т.н. „естетичка фаза“, која најсилно се изразува за време на неговиот престој и работа во Скопје.

За естетичките погледи на Вук-Павловиќ во Македонија, најобемно и најтемелно има пишувано неговиот асистент по естетика од 1958 до 1965 година, кога под менторство на Вук-Павловиќ докторира и станува доцент, сега веќе пензионираниот професор и академик Георги Старделов. Мојот професор Старделов, кому јас му бев асистент и кого го наследив на катедрата по естетика, за својот професор Вук-Павловиќ пишува во повеќе свои текстови, а особено во докторската дисертација посветена на естетиката на југословенските народи, објавена интегрално дури во 1991 година (Старделов 1991: 132-151), како и во *Предговорот кон изборот од творештвото на Вук-Павловиќ* (Старделов 1994: 7-14). Во оваа книга, во превод на македонски, се објави избор од неговото филозофско творештво, со посебен осврт врз естетиката, филозофијата на образованието и аксиологијата. (Вук-Павловиќ 1994). Од друга страна, професорот по етика Кирил Темков, главно се осврнува врз етичките погледи на Вук-Павловиќ, а последниот негов прилог се однесува на „Етичките и вредносните идеи во филозофската поезија на Паво Вук-Павловиќ“ (Темков 2003: 111-125). Сепак, најзначаен толкувач на естетичкото дело на Вук-Павловиќ во Македонија е неговиот последувател на катедрата за естетика, академик Георги Старделов, во моментот, актуелен претседател на МАНУ, кој во повеќе наврати се произнесува за својот учител (Старделов 1966, Stardelov 1971, Старделов 1991, Старделов 1994).

Вообичаено е мислењето дека Паво Вук-Павловиќ ја пишува својата поезија во контекст на своите филозофски идеи и како нивна поткрепа. Таквиот став го делат мнозина. Неговата сопруга Леља Доброник смета дека првата негова стихозбирка, неговите 111 сонети пишувани за време и непосредно по Втората светска војна, а објавени во Скопје, во сопствено издание, под насловот „Повик“ („Zov“) (Vuk-Pavlović 1964a), претставуваат стихувани овоплотувања на неговата „филозофска антропологија и особено на етиката“, додека во втората стихозбирка, под наслов „Урнатини“ („Razvaline“) (Vuk-Pavlović 1964b), составена од 33 сонети, се изнесува неговата „филозофија

¹⁶ „The most original philosopher in the first part of twentieth century was Pavao Vuk-Pavlović.“

на историјата“ (Dobronić 2003: 21). Овие ставови ги споделува и Темков (Temkov 2003: 114; 120), додека Љерка Шифлер смета оти: „Секогаш актуелни, особено денес, остануваат сонетните 'препевы' на филозофската интелектуална физиономија и интелектуалните ставови на Вук-Павловиќ“ (Schiffler 2003: 133).¹⁷

Вук-Павловиќ е автор уште на една стихозбирка објавена неколку месеци пред неговата смрт во форма на 555 римувани дистиси (со само неколку римувани катрени) под наслов „Вознемирани стихови“ („Usplahireni stihovi“) (Vuk-Pavlović 1976).

Сепак, нема да навлегувам во историското и во вредносното значење на сонетите и на дистисите на Павао Вук-Павловиќ, кои за мнозина историчари на лириката можат да бидат определени и како „старински, премногу старински“, како што се определуваат и стиховите на учителот на Вук-Павловиќ, академикот Ѓура Арнолд, дека се во духот на „антикварната поетика“, за што говори Златко Посавац во текстот „Павао Вук-Павловиќ за Ѓуро Арнолд“ (Posavac 2003: 65). Како и да е, треба да се има увид и во укажувањето дека: „Досега никој, ниту во еден поглед кон хрватската книжевност, ги нема спомнато стиховите на Вук-Павловиќ, но без оглед на тоа, ги сметале ли тие стихови за подобра или за полоша поезија, стои тврдокорниот факт дека повеќе аспекти на филозофијата на Вук-Павловиќ (особено етиката и филозофската антропологија) не можат да се разберат без 'песните' од стихозбирките *Повик*, 1964 и *Урнатини*, 1964“ (Posavac 2003: 53).¹⁸

Во продолжение на текстов следува и кратката анализа на дел од сонетите од стихозбирката „Урнатини“, и тоа од гледна точка на категоријата „возвишено“ и во контекст на филозофско-историските идеи за возвишеноста на/во природата.

Познато е дека „возвишеното“ историски се поврзува за природните феномени, какви што се големите води и огнови, ветриштата, бурите и брановите, и, секако, земјотресите. Во допирот со природното возвишено, индивидуата непосредно се соочува со сопственото можно уништување, но и со уништувањето на најблиските и на најблиското: семејството и домот, луѓето и градот. Станува збор за класичното кантовско толкување на возвишеното од „Критиката на моќта на судењето“ (1790), како „динамички возвишено“, возвишено кое за разлика од „математички возвишеното“ (кое се врзува за големи-ната, за длабочината или за трајноста на објектите кои се „немерливи“ или „неспоредливи“), се поврзува со моќите на природата, кои на човекот ништо не му можат, зашто тој излегува посилен од нив, дури и кога тие се фасцинантно разурнувачки (Kant 1975: § 24-28). За токму такво восприемање на возвишеното, станува збор во поетската книга на Павао Вук-Павловиќ „Урнатини“ („Razvaline“).¹⁹

¹⁷ „Svagda aktualni posebice danas ostaju Vuk-Pavlovićevi sonetni 'prepjevi' njegove filozofske intelektualne fizionomije i intelektualnih stavova.“

¹⁸ „Dosad nitko nije ni u jednom pogledu hrvatske književnosti spomenuo stihove Vuk-Pavlovića, ali bez obzira na to smatrali mi te stihove lošijom ili boljom poezijom, stoji tvrdokorna činjenica da se više aspekata Vuk-Pavlovićeve filozofije (navlastito etike i filozofske antropologije) ne može razumjeti bez 'pjesama' zbirki 'poezije' Zov, 1964. i *Razvaline*, 1964.“

¹⁹ Сите стихови од стихозбирката „Урнатини“, што потаму се наведуваат, се според мој препев. Треба да се каже дека, за жал, станува збор за први преписи кај нас на стиховите на Вук-Павловиќ, што во иднина, секако, треба да се поправи!

Во неа, како да сме сведоци и на навестувања на едно „технолошко возвишено“ (Nye 1994), на едно „кантијанско возвишено“ (Crowter 1989), кое се движи од моралноста кон уметноста, но и на едно „постмодерно возвишено“, кое се обидува да го „претстави непретставливото“ (Lyotard 1982). На тој начин, естетското искуство на возвишеното се проширува од доживувањето на возвишеното во природата кон доживувањето на возвишеното во контекст на уметноста, на архитектонските форми, на технолошките достигнувања, она што човекот, а не природата, го создава, она за што Кроутер ја воведува синтагмата „артефактуално возвишено“ (Crowter 1989). Но, бидејќи за возвишеното пообемно и попродуктивно пишував во книгата „Естетика на возвишеното“ (Џепароски 2008), таму треба да се бараат идеите врзани за историјата на категоријата возвишено како и за различните негови исчитувања во рамките на развојот на западноевропската книжевност и уметност.

Што се однесува, пак, до начинот на кој се поврзува скопската катастрофа, стравотниот земјотрес со возвишеното, како да станува збор за една блејковска „стравотна симетрија“ (fearful symmetry) на доброто и на злото во која, како што пее поетот и филозоф Вук-Павловиќ, „создавањето во јазол со уништувањето се сплело“, а „во раѓањето се вгнездува умирањето“.²⁰ Во шеснаесеттиот, пак, сонет, оваа согледба се надополнува со констатациите дека и најубавото и највозвишеното неповратно се урнисуваат и се уништуваат во рацете не само на природата туку и на човекот:

„Ни преобразбата на светот новост не е,
на место на старци штом стапи младост,
та живее исто страдање, иста радост,
подеднакво плаче, подеднакво се смее,

и повторени сништа човечки жнее,
љубов и омраза, горчина и сладост,
убавина возвишена и ниска гадост,
што и претходно би, подоцна да биде сè.“²¹

Всушност, во поезијата на Вук-Павловиќ од „Урнатини“, постојано се остварува движењето од природата кон човекот и обратно, од уништувањата на/во природата кон уништувањата на/во човечката цивилизација и обратно. Но, веќе во дваесет и петтиот сонет се осознава повторливоста на развојот, та дури и тогаш кога праволиниското развивање наполно е прекинато: христијанската идеја за уништувањето и за спасението како да доаѓа до израз во првата строфа од овој сонет.

²⁰ „stvaranje u čvor s uništenjem spleli“; „u rađanju se gnijezdi umiranje“ (Prvi sonet)

²¹ Ni preobrazba svijeta novost nije,
na mjesto staraca kad stupi mladost,
pa živi istu patnju, istu radost,
jedanako plače, jednako se smije,

i ponovljene snove ljudske žije,
ljubav i mržnju, gorkost i sladost,
ljepotu uzvišenu i niskoće gadost,
da kasnije bude sve, što bi i prije.”

„Не жали го развојот судбински што се скина,
Нека не те плаши сенка на урнатина;
За смртта во живоста на мигот не барај вина:
Се спушта мракот, ќе има и зорнина.“²²

И како што многу одамна Дени Дидро, во својот напис за *Салонот од 1761 година*, ќе извика: „О прекрасни, возвишени урнатини“ (Diderot 1959: 642), така и нашиот поет во урнатините ја наоѓа и убавината и возвишеноста, ја наоѓа „возвишената убавина“, која претставува љубов и спасение. Првата строфа на дваесет и деветтиот сонет јасно ги потврдува овие теолошко-метафизички белези на поезијата на Вук-Павловиќ.

„Во вечноста кој со копнеж сака да го бере и чува
Плодот на својот живот, блаженството на спасението,
Него пред врвовите на преображението,
Љубовта го одведува, и до вера го доведува.“²³

Платоновско-плотиновски настроената поезија на авторот како да го покажува вистинскиот пат што поезијата од себеси го еманира, оној пат што на неминовноста на урнатините им се спротивставува со „мислата водителка возвишена“, онаа мисла што „знае да ги совлада стрмините на животот“ - а тоа може да го стори, зашто „љубовта е следбеничка нејзина“. Оваа естетика на урнатините којашто, слично на некои други автори од периодот на романтизмот и на симболизмот, ја фалбоспева виталноста и единственоста на естетското доживување на урнатините и како материја и како форма, и како предел и како симбол (Ginsberg 2004), сепак, претставува едно длабоко филозофско (и теолошко) толкување на урнатините, кое започнува од конкретната даденост (урнатините на Скопскиот земјотрес), за потем да се издигне во едно поетско возвишено пеење за возвишеноста на постоењето на човекот во природата и во цивилизацијата.

И не станува збор, во оваа стихозбирка посветена на Скопје, само за цивилизациска критика на развојот на технологијата,²⁴ што се остварува низ една поетски оформена „филозофија на историјата“, ниту само за некакви етички и вредносни идеи овоплотени во оваа поезија туку многу повеќе во овој изблик на изворен метафизички хуманизам претставен низ призмата на светогледите на еден Платон или Плотин, се соочуваме со доживувањето на *суштината* и на *привидот*, на *идеите* и на *сенките* на тие идеи во стварноста. Затоа, пеењето и мислењето во оваа поезија на метафизичкиот немир

²² Ne žali prekid sudbinski razvitka,
Da razvalina ne plaši te sjena;
Zbog smrti ne optužuj živost trenu:
Spušta se mrak, pa ima i osvitka.”

²³ U vječnosti tko čežnjom bi da bere
plod svog života, blaženstvo spasenja,
njega pred vrhove преобраženja
odvodi ljubav, dovodi do vjere.”

²⁴ Иако во книгата среќаваме и стихови од типот на: „кога роботот ќе се размножи во бескраен број“ (“kad robot razmnoži u beskrajnu se broju”) – Петнаесетти сонет.

постојано се заедно, како што се гледа мошне јасно и нагледно од првиот стих на вториот сонет, кој платоновски-пророчки укажува:

„Сета повест човечка сенка е на стварносна суштина.“²⁵

Литература:

- Вук-Павловиќ, П. (1994) *Творештвото и музејската естетика* (прир.) К.Темков, Скопје: Метафорум.
- Старделов, Г. (1966) „Естетичкото дело на Вук-Павловиќ“, *Современост*, Год. 16, бр. 10, Скопје, стр. 913-927.
- Старделов, Г. (1991) *Summa aestheticae*, Скопје: Култура.
- Старделов, Г. (1991) „Уметноста е соучесник во изградбата на колективната свест: Пavao Вук-Павловиќ“ во *Summa Aestheticae*, Скопје: Култура, стр. 132-151.
- Старделов, Г. (1994) „Пavao Вук-Павловиќ и македонската филозофија“, Предговор кон Пavao Вук-Павловиќ, *Творештвото и музејската естетика* (прир.) К.Темков, Скопје: Метафорум, стр. 7-14.
- Џепароски, И. (2008) *Естетика на возвишеното*, Скопје: Марор.
- Barišić, P. (ur.) (2003) *Pavao Vuk-Pavlović, život i djelo*, Zagreb: HAZU-Institut za filozofiju.
- Brida, M. (1974) *Pavao Vuk-Pavlović, Čovjek i djelo*, Zagreb: Institut za filozofiju Sveučilišta u Zagrebu - Sveučilišna naklada Liber.
- Crowter, P. (1989) *The Kantian Sublime: from morality to art*, Oxford-New York: Clarendon Press-Oxford University Press.
- Diderot, D. (1959) „Salon de 1761“, *Oeuvres esthétiques*, ed. P.Vernière, Paris: Éditions Garnier Frères.
- Dobronić, L. (2003) „Pozdravni govor“, u: Barišić, P. (ur.) (2003) *Pavao Vuk-Pavlović, život i djelo*, Zagreb: HAZU-Institut za filozofiju.
- Ginsberg, R. (2004) *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam/New York: VIBS.
- Honderich, T. (ed.) (1995) *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford-New York: Oxford University Press.
- Ježić, M. (2003) „Pavao Vuk-Pavlović kao učitelj Čedomila Veljačića“, u: Barišić, P. (2003) (ur.) *Pavao Vuk-Pavlović, život i djelo*, Zagreb: HAZU-Institut za filozofiju.
- Kant, I. (1975) *Kritika moći suđenja*, Beograd: BIGZ.
- Liotard, J.F. (1982) „Presenting the unrepresentable: the sublime“, *Artforum*, April 1984, 22 (8): 36-43.
- Nye, D.E. (1994) *American Technological Sublime*, Cambridge Mass.: MIT PRESS.
- Padovan, I. (2003) „Pozdravni govor“, u: Barišić, P. (2003) (ur.) *Pavao Vuk-Pavlović, život i djelo*, Zagreb: HAZU-Institut za filozofiju.
- Polić, M. (2001) *Život i djelo Pavla Vuk-Pavlovića* (Biblioteka Filozofska istraživanja 116), Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.
- Posavac, Z. (2003) „Pavao Vuk-Pavlović o Gjuri Arnoldu“, u: Barišić, P. (ur.) *Pavao Vuk-Pavlović, život i djelo*, Zagreb: HAZU-Institut za filozofiju.
- Stardelov, G. (1971) „Estetički problemi u filozofiji Pavla Vuk-Pavlovića“, *Kolo*, God. 9, br. 7, Zagreb, str. 657-667.
- Temkov, K. (2003) „Etičke i vrijednosne ideje u filozofskoj poeziji Pavla Vuk-Pavlovića“, u: Barišić, P. (ur.) *Pavao Vuk-Pavlović, život i djelo*, Zagreb: HAZU-Institut za filozofiju.
- Veljačić, Č. (1982) *Ethos spoznaje u evropskoj i u indijskoj filozofiji*, Beograd: BIGZ.
- Vuk-Pavlović, P. (1964a) *Zov*, Skopje: Univerzitetska štamparija.
- Vuk-Pavlović, P. (1964b) *Razvaline* (Skopski soneti), Skopje: Univerzitetska štamparija.

²⁵ „Sva povijest ljudska sjen je zbiljske biti“.

Vuk-Pavlović, P. (1976) *Usplahireni stihovi*, Zagreb.

Vuk-Pavlović, P. (2007) *Vrednota u svijetu*, Zagreb: HFD.

Vuk-Pavlović, P. (2008) *Djelovnost umjetnosti*, Zagreb: HFD.

Zagorac, I. (2008) „Aspekti djela i djelovanja Vuk-Pavlovića”, *Philological Studies*, Vol. II., достапно и на:

http://philologicalstudies.org/index.php?option=com_content&task=view&id=177&Itemid=67

THE RUINS OF MIND: PAVAO VUK-PAVLOVIC'S SONNETS FOR SKOPJE

Ivan Djeparoski

Summary

The main aim of this paper is to give an information about life and work of the well known Croatian philosopher and aesthetician Pavao Vuk-Pavlovic (1894-1976) and then to present his significant stay in Macedonia from the end of 50-ies until the beginning of the 70-ies of the previous century. The paper continue with an analysis of a less known poetic work of this philosopher, mainly his poetry book "Ruins" (1964) with the subtitle "Sonnets for Skopje", written immediately after the earthquake in Skopje in the summer of the year 1963. The analysis of the sonnets from this poetry book is elaborated from the position of the aesthetical idea of the "sublime" and in the context of the historical and philosophical ideas about "sublimity" in/of the nature.

СУБЈЕКТОТ И ИДЕОЛОГИЈАТА, ЧОВЕКОТ И ВЛАСТА ВО РОМАНОТ *ТВРДИНА* НА МЕША СЕЛИМОВИЌ

д-р Ангелина Бановиќ-Марковска

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

Клучни зборови: субјект, идеологија, Меша Селимовиќ, жртва, сувереност, кодекс

Key words: subject, ideology, Mesha Selimovic, sacrifice, sovereignty, codex

Протагонист на овој есеј е голиот живот, односно животот на homo sacer, кој смее да биде убиен, но не смее да биде жртвуван (Agamben, 2006: 14). Со овој позајмен и парафразиран цитат од книгата на Џорџо Агамбен сакам да ве воведам во мојата тема посветена на субјектот и на идеологијата, на човекот и на власта низ примери од романот *Тврдина* на Меша Селимовиќ. Но, споменатата опскурна фигура – homo sacer – карактеристична за архаичното римско право, говори за тоа дека во системот на некои општества човечкиот живот е вклучен само преку неговото исклучување (преку можноста да биде ликвидиран). Но, наведената латинска синтагма го содржи и клучот за разбирањето на трите парадигми што ги имплицира насловот на моето излагање: жртвата, суверенот и кодексите на политичката моќ, се разбира, од аспект на еден релевантен постмодернистички дискурс, кој ги ползува сознанијата на филозофијата и на литературата. Затоа, пред да се потпрам на нивните придобивки, ќе појаснам зошто се одлучив за овој автор и за неговото дело.

Прво, затоа што судбината на Ахмед Шабо (главниот протагонист и наратор во романот) е многу слична со животното искуство на Меша Селимовиќ, а второ – затоа што *Тврдина* говори за субјект, кој, наоѓајќи се во изнудена „вонредна“ состојба на изолираност, исклученост, условеност, обединува во себе два простора: просторот на голиот живот (она зое – во сета своја анонимност) и просторот на политичкиот (она биос сфатено како квалификуван) живот. Всушност, кај сите ликови од овој роман – мислам на нивниот ментален, психички и физички склоп – голиот (свет) живот неосетно ја минува границата на политичкиот простор откривајќи ги скриените темели на идеократската власт/авторитет/систем. Затоа мислев дека ќе биде интересно ако ги споделам моите размислувања за овие важни прашања, кои го обележаа нашиов хетероген балкански хронотоп и неговите ранливи субјекти, па низ конкретни примери од романот на Меша Селимовиќ да проговорам за *силата*, која под велот на *праведност* и *моќ*, управува со голиот човечки живот. Но, најпрвин би сакала да направам дистинкција меѓу

поимите „сила на законот“ – сфатена како *легитимна власт* (јавна сила како оправдан авторитет, кој не само што треба да биде легитимен туку и праведен) – и „насилството“ (врз нешто или врз некого), имплицирано во таа сила која ѝ ја одзема, всушност, можноста за целосна праведност. Секако, ја имам предвид и биографијата на Селимовиќ, неговото искуство и искуството на неговото семејство во времето на тоталитаризмот. Затоа ќе тргнам од Жак Дерида респектирајќи ја неговата мисла.

Во книгата *Силата на законот: мистичниот темел на авторитетот*, Дерида се прашува како да се направи разлика помеѓу законската сила на една легитимна власт и таканареченото насилство што е темел на нејзиниот авторитет, кога уште за време на Хераклит зборот *дике* значел не само правда, право, процес, судење, страдање, казна или одмазда, туку и *конфликт, раздор, полемос*, но, исто така, и – *неправда*. „Што се однесува до мене – појаснува Дерида – се работи за една диференцијална сила, за разлика како разлика во сила, за силата како рАзлика (*différence*) или сила на разликата (...сила што се одлага)..., но особено мислам на сите оние парадоксални ситуации во кои и најголемата сила и најголемата слабост на чуден начин се надополнуваат. А тоа е цела една повест. Сепак, останува фактот дека често чувствувам непријатност при употребата на зборот *сила*... Впрочем, истото важи и за зборот *правда*“ (Дерида, 1995: 10–11).

Позната е семејна драма на Селимовиќ сврзана со судбината на неговите двајца браќа. Постариот, Шефкија, бил предаден на воен суд и осуден на смрт по кратка постапка, во 1944 година, „затоа што зел кревет, орман, стол и некои дреболии“ (Поповић, 2009: 23–24) од Фондот на народни добра, во кој работел како раководител располагајќи со заплениетиот имот што некогаш му припаѓал на непријателот. Меша никогаш не дознал каде е стрелан и погребан Шефкија, но триесетина години подоцна му судат и на неговиот помлад брат, Теуфик. Создадената тензична атмосфера – чувството дека е постојано под „надзор“, дека е набљудуван дури и кога се во прашање одлуките од приватен карактер (разводот од првата сопруга, на пример) – довела до реперкусии, најмногу од психолошки карактер, кои се одразиле врз животот на Меша Селимовиќ: прво бил исклучен од партијата, а потоа следеле обиди за маргинализирање на неговата личност во сферата на јавниот живот. Еве, што, во 1975 година, изјавил тој, во едно свое протестно писмо до Владимир Бакариќ (тогашен потпретседател на Претседателството на СФРЈ), поради одлуката да биде симната од репертоарот на Телевизија Загреб една емисија од културата во која Селимовиќ требало да се појави како гостин-уредник со десетина други влијателни личности: „Никакве кривице немам, ни политичке ни икакве друге, и нисам знао да се овакве ствари могу дешавати невиним људима. Тиме је неоправдано оштећена моја политичка и умјетничка слобода... Претпостављам да се све то десило ради тога што се у Тузли суди моме млађем брату због кривице која ми је непозната. Али код нас не постоји колективна кривица, и нонсенс је да се суди и мени невином...“ (Поповић, 2009: 122).

Никој однапред не може (и не смее) да биде предодреден за фигурата *homo sacer*, но сите ние сме виртуелни *homines sacri*, поради вклученоста на нашите природни животи во механизмите на моќта и на нејзините калкулации. Освен што сме животни во политиката, ние сме и граѓани што си имаат своја политика (нели *биосот* е содржан во *зое*?). Затоа, во устата на Ахмед Шабо,

Меша Селимовиќ ги става следниве зборови: „Treba li da ćutim, zadovoljan što sam živ?... Svi razlozi govore da je to najbolje, samo mi jedan ne da mira: *razlog savjesti*. Ne znam odakle mi, ne znam šta će mi, *smeta mi da živim, a ne mogu da ga se otresem*. Ostavi me, kažem toj nervoznoj savjesti, šta ćeš mi nemoćnom! A ona čuči u nekom kutu mene, ponekad pospana, ponekad budna, ali me ne napušta. Smiješna si, kažem, tako nekorisna. *Ti si moj suvišak... moje oštećenje*... dobro je dok te zaboravljam, ali osjetim stid čim te se sjetim... Ne znam ni što si, prisustvo koje nema oblika, čutljiva opomena koja se ne poziva na razlog, nevidljivi putokaz prema nevidljivom pravcu...” (Selimović, 1985: 269).

Токму совеста не му дава мир на овој лик. Без некаква посебна причина, од чисто морални побуди, Ахмед Шабо ќе ги изговори, таму каде што не треба, зборовите што ќе му ја олеснат душата, но ќе му ја одредат судбината менувајќи му го и животот. Така, од една поствоена резигнираност кон животот и кон смртта, Шабо ќе стане жртва на една безусловна, но во својата суштина, хуманистичка идеологија, „дека не може да биде добро, ако мислиме само на своето добро“, изговарајќи ги, притоа, зборовите на студентот Рамиз, слушнати одамна, во темните хокински шуми. Последиците од тој несвесен, но јавно артикулиран став, ќе доведат до тешка егзистенцијалистичка драма низ која ќе минува ликот Ахмед Шабо, станувајќи предмет на една, таканаречена, невидлива (чаршиска) *политика на одмаздата*. Дишејќи му во вратот, таа ќе ги контролира сите негови движења, сите негови постапки и одлуки, правото на спокоен живот, па од жртва на судбината, Шабо ќе стане жртва на тоталитаристичката идеологија на Улемата, која не толерира разлики во мислењата. Така започнува неговата тивка пресметка со себеси и со мачителите: „Ja, crv, sitan i nevažan, što sam mogao učiniti njima, slonovima? Kakvu sam im štetu mogao nanijeti? Ja sam pjesnica koja je udarila u zid... Ja sam mali čovjek koji je zaboravio da je mali. Uvrijedio sam ih što se usuđujem da mislim. Zašto im je bila potrebna ta osveta? Da me uplaše? Da mojom kaznom uplaše druge? Da likuju nad slabim? Da zabrane misao? Da zabrane riječ?... Javio se u meni užas zbog te besmislene surovosti... U kakvom to svijetu živimo?... *Ponizili su me tuđom rukom, oni za sve imaju izvršioce, viječne sluge, bez savjesti i bez razuma, kakvi su i sami, drukčiji samo po tome što imaju moć presuđivanja i vlast nad ljudima*... Ponizili su me, ispljuvali, uprljali, ali me neće oboriti. Oni su iz tuđe, neprijateljske zemlje... Jezika među nama zajedničkog nema, misli zajedničke nema, života zajedničkog nema... A ako u meni ostane mržnja, zbog ove sadašnje muke u duši, oni će biti krivi“ (Selimović, 1985: 71–72).

Ниту еден друг живот во овој роман (можеби само уште оној на студентот Рамиз) не е така „политизиран“. Имено, фатен во мрежата на невидливиот суверен – како чисто зое – Ахмед Шабо (како приватен човек што си има место во домот) е комуникативилно, но *немо* тело, потопено во страв, но како *биос* (политичка егзистенција, субјект со свое место во касабата), тој е комуникативилно и *искажливо* тело, решено да се соочи, понекогаш и да се спротивстави, но најмногу да калкулира, зашто разлика меѓу двата облика на живот, речиси, и не постои... Така Шабо ќе се најде од другата страна на линијата што ги дели двете непомирливи страни, како две различни идеологии. „Изолиран“ и отфрлен, понижен и турнат на работ на егзистенцијата, која е редуцирана на гол живот и лишена од секакви права: право на работа, право на политички живот – Шабо би можел да се спаси или

со постојано *бегство* од невидливите канци на моќта, која го изолирала, или со *приспособување* кон нејзините сурови правила на игра: „U današnjem svijetu ostaju nam samo dvije mogućnosti, *prilagođavanje ili vlastita žrtva*. Boriti se ne možeš, kad bi i htio, onemogućice te na prvom koraku, pri prvoj riječi, i to je samoubistvo, bez dejstva, bez smisla, bez imena i uspomene. Nemaš mogućnosti da kažeš ono što ti je na srcu, pa da poslije i stradaš. Premlatiće te da ne progovoriš, da iza tebe ostane sramota ili ćutanje“ (Selimović, 1985: 74).

Но, изоставеноста (и екстерноста како нејзин пандан) открива уште еден вид моќ – моќ на *одржување* – што претпоставува некаква одлука (понекогаш и самоказна). Тоа го враќа субјектот кон она што некогаш било изгонето/протерано (поточно кон самото себеси), зашто само протераното/изгонетото – само она што останало *надвор од законот* – може да биде вратено во својата првобитна состојба, зашто е, нели, и надвор и внатре од системот истовремено, и вклучено и исклучено од него. Нешто слично како во состојбата на егзил, која имплицира и казна и прибежиште... Се работи, всушност, за семантичка двосмисленост, која предизвикува амбивалентно чувство карактеристично за феномените чисто – нечисто, одвратно – фасцинантно, одбојно – привлечно. Таа подвоеност/двосмисленост ги држи заедно двата краја на жезолот, двете негови крајности: и моќта и голиот живот. Се разбира, човек треба да научи да ја препознава таа *изоставеност/исклученост* (од заедницата, од законот), зашто во политичкиот и во јавниот живот изолираноста се манифестира на два начина: од една страна, како *отфрлање/изгон* (кога е во прашање *homo sacer*), а од друга страна, како *инсигнија* (обележје/одлика, почест) кога е во прашање суверенот. „Во тоа подрачје на индиферентност, каде што животот на изгонетиот... се граничи со животот на *homo sacer*, со можноста да биде убиен, а без можноста да биде жртвуван, се открива изворниот политички однос, оној што е поизворен и од опозицијата: пријател – непријател, сограѓанин – странец – вели Џорџо Агамбен и додава – изолираноста е суверен *номос* што ги условува сите други норми... и владее со секоја локализација и територијализација“ (Agamben, 2006: 99).

Да го илустрираме ова со примерот на Шехага Сочо. Овој лик од *Тврдина* е човек на власта, *човек-власт*, кој поседува моќ (идеолошка, правна, политичка). Ги има сите карактеристики и механизми на *суверен* во касабата. Неговиот авторитет е авторитет на моќник, кој е над законот, зашто самиот е закон (ја контролира волјата на плебсот), но тој е, истовремено, и жртва на ресантиманската логика. Неговата премолчена приказна ни открива дека, по смртта на синот (која дошла како резултат на непромислената младешка одлука самиот да си биде и господар и роб на сопствениот живот, а се претворил во жртва на власта), Шехага се затвора во себеси, се исклучува, станувајќи недостапен за очите на јавноста, но и натаму моќен. Се претвора во една невидлива *сила* на законот – која е темел на секој авторитет – спроведувајќи сопствена правдина. Тагата што ја чувствува поради загубата на синот го преобразува овој лик во подвоен субјект (*два во еден*), па иако е *човек на власта*, тој станува *жртва на ресантиманот* модифицирајќи ја родителската болка во омраза кон светот²⁶. Еве како Жил Делез ја опишува таа состојба:

²⁶ „U njemu je bijes i nepomirenost. I stalna misao o odmazdi“ (Selimović, 1985: 190); „Njegova mržnja prema zavičaju i prema ljudima, bila je samo povrijeđenost...“ (Ibid: 310).

„за човекот на ресантиманот е карактеристично тоа што свеста му е освоена од мнемички траги, а паметењето се подигнало во самата свест... Човекот на ресантиманот, сам по себе, е болно суштество...“ (Делез, 1999: 136–138). Во *Ессе Ното*, пак, Ниче го вели следново: „Од ништо не знае да се ослободи, ништо не знае да отфрли. Сè го повредува... сите настани оставаат траги, сеќавањето е за него загноена рана“ (цитирано според Делез, 1999: 138). За Шехага е така, сè до мигот кога решава да направи исчекор во себеси, па организира бегство од затворот во Тврдината, спасувајќи му го животот на студентот Рамиз. Така се искупува себеси и својот ресантимански гнев, но ја навлекува врз себе одмаздата на големците, кои, надвор од касабата, успеваат да го реализираат неговото подмолно убиство. Еве како Ахмед Шабо ја опишува Шехагината физичка смрт: „Vidio sam smrt moćnog čovjeka, ubila ga je tuga, vidio sam možda, ubistvo iz daljine, vidio sam ljudsku mržnju, a mislio sam, kao opsjednut, samo na jedno: da li mu je posljedna misao bila osveta ili ljubav? Kao da je o tome visio sav moj život...“ (Selimović, 1985: 310).

Во книгата *Надзор и казна*, Мишел Фуко размислува и за ефектите на власта врз психата на човекот и врз неговата *душа*, но „не како илузија или идеолошки ефект“, туку како реалност што врз телото што се казнува ја создава власта, но уште повеќе – врз телото што се надзира. „Тоа е историската реалност на таа душа – вели Фуко мислејќи на жртвите на власта – која, за разлика од душата претставена во христијанската теологија, не се раѓа во грев и во вина, туку од казнување, од надзор и од принуда“ (Фуко, 2004: 33; курзивот е мој). Но, зарем оваа констатација не ја допира и моќта на *суверенот* како врховен господар, чија тенденција да *управува со луѓето* ја открива и моќта на *врховната власт* – правото да *досуди* смрт или да *допушти* живот – една биомоќ преобразена во *биополитика*, која анимализирајќи ја човечката природа ги создава оние „кротки тела“, толку потребни за секоја држава... „Je li ljudima od vlasti potreban krivac, pa izaberu koga bilo, da bi opravdali svoje postojanje i svoju surovost? Nije važno što neko učini, već šta oni kažu da je učinio“, размислува Селимовиќ во својот роман (1985: 117), но еве како ликот Ахмед Шабо ја доживува, и тоа врз сопствената психа, таа моќ: „...počeo sam da osjećam zid oko sebe, nevidljiv ali neprobojan. Stajao je oko mene, kao tvrđava, kao neizlaz, kao nepristup... nisam mogao pristati da ostanem tako zazidan, kao da sam živa sjenka... Kako su me to ubili? Nisam ranjen, nisam zaklan, nisam mrtav, ali me nema. Zaboga ljudi, *zar me ne vidite* – kažem. *Zar me ne čujete?* – kažem. *Ali moj lik ne ulazi u njihovo oko, ni moj glas u njihovo uho...* Mogli su me pretući, mogli su me zatvoriti, mogli su me ubiti, zar su malo ljudi ubili bez razloga? *Ali zašto su napravili avet od mene, zašto mi oduzimaju mogućnost da se borim... Prazan prostor oko mene je sve pustiji, moja smiješna pobuna sve tiša*“ (Selimović, 1985: 92–93; курзивот е мој).

Во последното поглавје од книгата *Историја на сексуалноста: волја за знаење*, кое има наслов „Правото на смрт и на власт над животот“, Мишел Фуко го воведува поимот *биополитика* и, во само една реченица, ја дефинира идејата што уште од времето на антиката се провлекува во филозофијата на 20 век (но и во романот на Селимовиќ, секако) – *човекот е животно во политиката, чиј живот, како живо суштество, е доведен во прашање*. Станува јасно дека животот е политички предмет, предмет на политиката воопшто, но оваа констатација отвора нова дилема: каква е таа идеологија која во човечкото живо тело гледа влог за политичката стратегија на едно општество.

Пред да одговорам на ова прашање, ќе потсетам уште еднаш дека исклученоста е составен дел од структурата на моќта. И не случајно, во романот *Тврдина*, Селимовиќ ја дава приказната за животот на моќниот Шехага, изложен на подмолно насилство од најбанален вид, дури и перфидно убиство, кое не е ниту класична казна ниту жртвување. Димензијата во која се случува тоа насилство, не е ниту религиска ниту правна, туку – биополитичка, зашто смртта на Шехага Сочо настапува под чудни околности. На еден сосема имплицитен, ненаметлив начин, таа е претставена како *танатополитичка*, зашто секогаш некој „невидлив“ суверен (или извршител на завера која спроведува наредби од некоја претпоставена сила) ја одредува точката од која одлуката за живот лесно преминува во одлука за смрт. Во овој контекст треба да се спомене и ликот на *иследникот*. Иако од страната на власта, сердар Авдага е антипод на Шехага – и двајцата имаат различни мотиви за докажување на правдата. Селимовиќ го опишува како „вечен трагач“ и дава извонреден опис за ликот на иследникот: „Rođen je davno, pradaavno, i rađa se ponovo u svakom vremenu, vječan. I strast mu je ista, kroz stoljeća, da lovi neposlušne, a ako ti neposlušni dođu na vlast, da goni druge neposlušne“ (1985: 284). „...To je njegova kob, dužnost i zadovoljstvo... on samo sluti, miriše, osjeća... srećan kad nađe trag, očajan kad ga izgubi, i samo bi ga smrt mogla natjerati da prekine traganje“ (1985: 254). Како невидлива, продолжена рака на некоја авторитарна сила, Авдага се обидува да изнуди признание во име на некои високи морални принципи, или како што вели Селимовиќ: „zbog same stvari, zbog osjećanja dužnosti, zbog nečeg što je teško razumno objasniti...“ (1985: 279). Во еден дел од романот тежиштето на нарацијата се префрла врз овој лик, кој благодарение на својата монструозна интуиција, ќе се обиде да ја скрши волјата на својата жртва следејќи ја и уценувајќи ја со невидлива закана. Се разбира, жртвата (Ахмед Шабо) не ги познава мотивите, а иследникот (сердарот Авдага) не го интересира вистината: „Bio je fanatički vjernik utvrđenog reda, čiji smisao nije ispitivao... U ime svoje vjere, vrijedno je lovio ljude“ (1985:281). Своите сомнежи е подготвен да ги поткрепи со серија изнудени, па дури и лажни признанија. Но, обидувајќи се да не стане соработник во истрагата, што подмолно ја спроведува Авдага, Ахмед Шабо настојува да го надмине притисокот што панично го чувствува: „Neka ide do đavola taj izmaštani strah! Čovjek sam, nisam mrtva meta koja čeka pogodak, nesreću ne mogu sačekati na koljenima. Ni zbog sebe... ni zbog drugih koji vjeruju u mene...“ (1985: 285) – премолчувајќи ја така вистината за студентот Рамиз и за Шехара. „Postalo mi je obično što me prati i ispituje, ali se nikako nisam mogao naviknuti na iste riječi, ista pitanja, isti izraz lica. To je bolest... to je opsjednutost, to je ludilo, on ni o čemu drugom ne misli, on o tome sanja. Kao što ja sanjam njega i njegov tužni teški pogled...Postao sam njegova potreba, a on moja navika... Među nama se čak stvorio čudan odnos odnos trpeljivosti, nisam mrzio ni ja njega, ni on mene... Prilagodio sam se... ne pristajući da se predam“ (1985: 281).

Со овие цитати од романот на Меша Селимовиќ сакав да го поткрепам своето размислување за улогата на зое во сферата на *полисот* (во *Тврдина* тоа е Сараево, но може да биде која било друга балканска касаба), а заедно со него и прашањето за *политизацијата на голиот живот* и одговорот што го провоцира таа политизација, со импликации што го надминуваат мрачниот

17 век²⁷ и водат до југословенското соцреалистичко минато или, ако сакате, до нашата посттоталитаристичка сегашност, зашто политичкото е содржано во зое како негова темелна суштина. Нели за Аристотел човекот беше *зоон политикон*? Но човекот е и Остров, издвоен и недостапен; човекот е Тврдина со високи сидишта, кои не допуштаат да се сирне во душата и во умот. Ако се присетиме дека Меша сакал романот да го наслови *Градот што не постои* (како втор дел од недовршената трилогија за Босна), тогаш не треба да нè зачуди фактот што во едно интервју за *НИН*, од 1970 година, го кажал следново: „Тврђава је један шири симбол. То је све што одваја људе: религије, нације, државе, убјеђења, предрасуде, све у шта се затвара појединац и заједница према другоме... У *Тврђави* сам хтио да покажем излаз из те затворености у којој живе људи одавно, па и данас...” (Поповић, 2009: 88–89).

Се работи, значи, за различни *тврдини*: индивидуални, семејни, државни, за тврдини како бастioni – не само за другите туку и за самите нас – тврдини, како апсолутни и ненадминливи *танатополитички простори*, во кои – и по сите отуѓувања, отфрлања и исклучувања/изолирања, повторно може да се открие човечкото во човекот: што е, кој е и што може да биде тој. А тоа е наше неотуѓиво право, зашто човекот не е само *homo*, ами и *corpus* – „двоглаво суштество *подложно не само на суверена моќ туку и на индивидуални слободи*“, вели Агамбен (2006: 108). Затоа кај Меша Селимовиќ човекот е, од една страна, опколен со страв: „*plaši ga sudbina... plaši ga vladajući zakon, plaši ga moćniji čovjek, i on nije ono što bi hteo biti, već ono što mora da bude. Umiljava se sudbini... poslušno ponavlja zakon, ponizno se smiješi mrskom moćnom čovjeku, pomiren da bude nakazna tvorevina sačinjena od straha i pristajanja*“ (1985: 268; курзивот е мој), а од друга страна, тој е надарен со надеж: „*Neću tako! Kažem: ne bojim te se, sudbino! Ne bojim te se, sutrašnji dane! Ne bojim te se, moćni čovječe! Ali to kažem u sebi, i kažem strepeći. Upola slobodan, udvojen... Sloboda je u ljudskom činu, a ne stižem do nje... Zašto onda mislim o tom činu svoje slobode, kad je neostvarljiv?*“ (1985: 268). Веројатно, затоа што човекот е живо суштество, кое постојано се прашува, но несвесно знае дека само во чинот на говорот е содржано *барањето за легитимност*. Патот по кој човек може да ги сретне правдата и неправдата, безредието и редот, е нејасниот пат на цар Едип, по кој се чекори со извадени очи. Ете, затоа е човекот *Тврдина* – „опседната и затворена... стушена и нема“²⁸, како и ликовите во романот на босанскиот писател Меша Селимовиќ.

²⁷ Дејството на романот е сместено околу 1620 година, набрзо по завршувањето на битката за Хокин.

²⁸ „Kao i svi ostali, i ja sam se pretvorio u opsađenu i zatvorenu tvrđavu, tmurnu i nijemu“ (Selimović, 1985: 288).

Литература:

- Agamben, Giorgio (2006): *Homo sacer: suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut, Zagreb.
- Дерида, Жак (1995): *Сила закона: мистични темелъ ауторитета*, Светови, Нови Сад.
- Делез, Жил (1999): „Од ресантимана до нечисте савести“, *Ниче и филозофија*, Плато, Београд.
- Sloterdijk, Peter (2007): *Srdžba i vrijeme: političko-psihološki ogled*, Antibarbarus, Zagreb.
- Фуко, Мишел (1978): *Istorija seksualnosti 1. Volja za znanjem*, Prosveta, Beograd.
- Фуко, Мишел (2004): *Надзор и казна: раѓањето на затворот*, Слово, Скопје.
- Ležandr, Pjer (2010): „Institucionalizovana životinja i institucionalni fenomen“, во: *Institucije i institucionalizam* /priredili Petar Bojanić, Ivan Mladenović/, Službeni glasnik, Beograd.
- Nansi, Žan-Lik (2008): *Iskustvo slobode*, Časopis Beogradski krug, Beograd.
- Поповић, Радован (2009): *Дервишева кобна птица*, Службени гласник, Београд.
- Selimović, Meša (1985): *Tvrđava*, Svjetlost, Sarajevo.

SUBJECT AND IDEOLOGY, MAN AND POWER

Angelina Banovic-Markovska

Summary

Among all the characters of the novel *Fortress* - I think their mental, physical and emotional part - naked (world) life imperceptibly cross border political space revealing the hidden foundations of ideological power / authority / system. So I thought it would be interesting if I can share my thoughts on these important issues, which marked our heterogeneous Balkan chronotope and its vulnerable subjects.

ТЕОРИЈА / ПОЕТИКА
THEORY / POETICS

ПОТРАГА ПО ЕДНА ИНТЕРПРЕТАТИВНА СИНКРЕЗА: ОБРАЗЕЦОТ НА ТРАНСЦЕНДЕНТНАТА ХЕРМЕНЕВТИКА

акад. Ката Ќулавкова

МАНУ, Скопје

Клучни зборови: толкувачка синкреза, херменевтичка функција, аналитичка психологија, херменевтички круг, експликација на текстот, стилистичка херменевтика, ритуално-архетипска и катарзична интерпретација, Јунг.

Keywords: interpreting syncretism, hermeneutical function, analytical psychology, hermeneutic circle, explication of the text, stylistic hermeneutics, ritual-archetypal and cathartic interpretation, Jung.

*Херменевтиката не се ограничува на објективната структурална
анализа на текстовите ниту на субјективната
егзистенцијална анализа на авторот на текстовите;
таа првенствено се занимава со световите
што тие автори и тие текстови ги отвораат.
Токму разбирајќи ги световите, стварните и можните,
отворени со посредство на јазикот,
можеме да стигнеме до подобро разбирање на себе самите.“*

Пол Рикер

Основите на трансцендентната херменевтика

Разбирањето (на Јазикот, на Светот) ги трансцендира рамките на интерпретативната аргументација и на рамнодушната, методична логика. Разбирањето на книжевниот текст го надминува полето на фактичкото во граматичка и во референцијална смисла. Разбирањето подразбира и интуиција и интенција да се направи исечок од дијалогот-заради-дијалог. Тоа е предуслов за да се направи Договор, за да се постигне спогодба меѓу различни разговарачки и преговарачки субјекти и инстанции. Тоа е предуслов за да се легитимира еден поглед на свет, една уметничка практика, една парадигма, една по-етика. Би се рекло дека разбирањето на уметничката творба е обред во којшто *латентната егзистенција* (онтос) во текстот се претвора во особена *реална/потентна естетска егзистенција*. Нашите сознанија говорат дека дури и како латентна егзистенција, херметичниот јазик е услов без кој-

што не е можно едно суштински трансцендентно искуство. Херметичниот јазик и неговиот енигматичен и недостапен свет постојат во една кружна, повратна, дијалогска и меѓучовечка комуникација, низ еден *гласен раз-говор и едно тивно разбирање* (Хајдегер, Гадамер). Според тоа, трансцендентното искуство не е само изолирано искуство на читателот. Тоа, напротив, е кружно, херметично и мистично, воздејство меѓу авторот, читателот, текстот и неговата културна матрица.

Во овој контекст треба да се каже дека дијалогот има смисла само ако е увод во еден нов цивилизациски, културен или интерсубјективен договор. Така, дијалогот се остварува како востановување на *заеднички јазик* меѓу различните субјекти. Дијалогот е алатка на разбирањето, не автотелична цел за себе, иако во практиката не е исклучена и таа опција да се води долг дијалог-заради-дијалог. Крајот на 20 век и почетокот на 21 е време обележано од интензивно практикување на оваа опција. Тоа е време на автархичен дијалогизам, на привид на демократија зад којашто владеат инстанции од другата страна на заемното разбирање. Во рамки на книжевната херменевтика, разбирањето ја повлекува неопходната дистанца од догматските антиципации на смислата на уметничките дела. Тоа им дава отпор на строгите дуалистички пристапи во толкувањето на уметничкото дело (форма – содржина, стил – значење, историја – теорија, структура – функција, мимеса – не-мимеса, раскажување - прикажување). Тоа е така, затоа што разбирањето е метафизички обележано, но и интенционално, по малку лично, но и по малку колективно, по малку психолошко и интуитивно, но и по малку рационално и подредено на владејачките норми (културни, естетички, етички, верски, етнички, родови, идеолошки).

Секое толкување кое ја уважува сопствената кружност и кружноста на уметничкото дело, се изведува како радикална нерамнодушност, т.е. како проекција на високата чувствителност на субјектот спрема уметничкиот свет на делото што го толкува (со оглед на неговите толкувачки афинитети и интереси). Тоа се движи по рабовите на метафизичките егзистенции на текстот и поседува, освен формализирана техника/вештина на објаснување, и одложено дејство, извесна притаена преобразбена моќ врз субјектот на комуникацијата. Во таа смисла, да се биде толкувач, и уште повеќе – да се има разбирање за одредени деликатни и чудни егзистенции (колку тие и да се естетизирани и дистанцирани од историските реалитети) – значи да се биде подложен на постојани трансестетски влијанија. Да се биде под влијание на уметничките творби, пак, значи да се биде фрлен во состојба на дискретна преобразба со посредство на јазикот. А секоја преобразба е облик на *тивка магија*, ритуал на преобразба (поетичко, етичко, психичко). Магијата на толкувањето го суптилизира јазикот, го просветлува умот, ја извишува свеста, ја облагородува душата. Таа е неразделна од она што го препознаваме како светотворност и чинодејственост на уметничкото дело. *Душевната преобразба* се остварува како јазичен обред, затоа е толку единствена и театрална.

За трансцендентните воздејства на уметноста имаат пишувано повеќе значајни теоретичари, филозофи и херменевти, меѓу коишто и Џон Остин (1962), Џон Серл (1969), Пол Рикер (1985), Умберто Еко (2002), Џонатан Ка-

лер (2001),²⁹ Антоан Компањон (1998/2001), Жан-Мари Шефер (2001),³⁰ Шосана Фелман (1980/1993), Луси Најал (1999), како и критичарите – рецепционисти (Волфганг Изер, Ханс Р. Јаус, Роман Ингарден). Овде нема простор за дескрипција на сите теории на трансцендентните функции на јазикот без коишто нема ни рецепција ни интерпретација на естетизираниите херметични практики (книжевноста, митот, обредот, параболиците, гатанките, клетвите, молитвите, откровенијата). Затоа ќе упатиме само на оние сознанија кои се илустративни за да се направи една авторитетна поткрепа на толкувачкиот образец што ние го промовираме како *ритуално-катарзичен*: ритуален, затоа што има перформативни карактеристики кои секогаш одново ги востановуваат поетскиот чин и естетското дејство, катарзичен, затоа што им дава визуелна и јазична форма на аморфните несвесни содржини, со што им овозможува да се освестат и да се трансцендираат.

Волфганг Изер, на пример, опишувајќи го чинот на читањето и улогата на имплицитниот читател, вели дека „Ефектите и воздејствата не се својства ни на текстот, ни на читателот; текстот е потенцијален ефект кој се остварува во процесот на читањето“ (Изер 1978, IX). Ефектот е естетичка категорија која се свртува од текстот во насока на читателот и на читањето, чин во којшто се создава еден целокупен и кохерентен предмет, кој оди отаде рабовите на внатрешната уметничка форма/структура на текстот (при што се прави дистинкција меѓу уметничкиот и естетичкиот аспект на книжевното дело). Во оваа теорија се заговара идејата дека недовршеноста на книжевноста се завршува во чинот на читањето. Чинот на читање (ние би рекле - *толкувачкиот чин*) е обележан од т.н. *репертоар* на норми/конвенции – општествени, историски, културни, психолошки – кои го одредуваат и текстот, и авторот, и неговото толкување (компетентниот читател, артикулираното разбирање). Толкувањето е детерминирано од она што Ханс Роберт Јаус го нарекува *хоризонт на очекување* (индивидуален и колективен, поврзан со одредени толкувачки/интерпретативни заедници, во рамки на одредено културно милје). Ролан Барт ја истакнува улогата на толкувањето и на т.н. херменевтички код,³¹ кој е еден од петте кодови на уметничкиот текст (проајретички, семантички, симболичен, културен). Според Барт, толкувањето е облик на решавање на некои загатки дадени во текстот на уметничкото дело, односно практика на дешифрирање на енигмите во приказната (семантичките јазли). Според Пол Рикер, пак, токму во пресекоот на фиктивното искуство или во имагинарниот светоловен во уметничкиот текст, од една страна, и во реалното животно искуство на читателот, се конституира иманентната *трансценденција* на текстот (1983). На ова трансцендентно вкрстување на хоризонтот на текстот и на читателот се

²⁹ Џонатан Калер (1990), „песната има своја епифанија, свое вишо значење или смисла (полисемантичност, двосмисленост, херметичност, тишина).“

³⁰ Жан-Мари Шефер ја преведува миметичката функција на книжевноста преку „поривот за дејствување“ и хедонистичкиот аспект на подражавањето (мимесата). Уживањето игра дури „централна улога при консумирањето на фикцијата“ (2001, 329).

³¹ Херменевтичкиот код се однесува на секој оној елемент од приказната кој не е потполно објаснет/јасен и кој претставува загатка за читателот. Уметничкиот текст се стреми, речиси свесно, да го избегне отвореното кажување на вистината, служејќи се притоа со различни постапки (давање нецелосни одговори, прикривање на факти, предочување на парадоксите, отсуство на одговор при неразрешливите ситуации, држење во неизвесност, дозирање на информациите).

осврнува и Умберто Еко (*Границите на толкувањето*), кој, пак, недвосмислено укажува на тројниот склоп на намери кои го одредуваат и делото и неговото толкување: интенцијата на авторот, интенцијата на текстот и интенцијата на читателот (за подоцна да ја додаде и специфичната *интертекстуална интенција*). Жан Мари Шефер (2001) смета дека постојат повеќе трансцендентни функции (нивниот број, според него, е бесконечен!): едукативни, лудистички, културни, психолошки и др. Тој ги дефинира во содејство со естетската функција и со чинот на миметичко вживување во имагинарниот свет на делото. На индивидуален план, фикцијата делува врз психичкиот развој на личноста. Трансцендентната функција не е обична *функција на компензација* (фројдовски пристап), ниту корекција на стварноста, ни обично ослободување на напливите од катарзична природа (од потиснатите психички содржини). Фикцијата остварува *автономен ефект* кој има *катарзична* улога, но не може да се сведе само на неа. „За да изврши некоја трансцендентна функција, фикцијата треба да биде во состојба да ја врши својата иманентна функција“, својата автотелична функција, којашто подразбира вживување/стопување со фикционалниот свет, преку естетското задоволство (2001, 337). Значењето на фикцијата се состои во тоа што таа е „едно од привилегираните полиња на коишто нашиот однос спрема светот постојано се преиспитува, се поправа, се преправа или се урамнотежува“ (2001, 331). Затоа, трансцендентните функции се „склоп на односи“ што фикционалните дела можат да ги остварат со „поинаквите начини на постоење/битствување“, односно „склоп на начини“ преку коишто фикционалните дела „стапуваат во интеракција со нашиот 'стварен' живот“ (2001, 331).

Иако некои современи варијанти на теоријата на рецепцијата ја пре-нагласуваат улогата на читателот (толкувачот) во конституирањето на уметничкиот свет на делото, сепак таа не се остварува независно од улогата на авторот (творечкиот чин) и на самото уметничко дело (поетиката на текстот). Нешто слично може да се каже и за улогата на книжевниот и на културниот репертоар на конвенции и на обрасци (реално присутните *интерпретативни заедници*), без коишто не може да се одреди што е тоа што во едно ново дело е оригинално и необично, било како форма, како јазик, како знаковна структура или како светоглед, естетска вредност и смисла. Поради тоа, значаен е придонесот на Стенли Фиш (1980), кој прави ревизија на радикалните рецепционистички премиси и заблуди. Тој ги хармонизира спротивставените сфаќања на неколку теории: оние кои ја фаворизираат улогата на авторот (позитивизмот, биографизмот), оние кои ја фаворизираат улогата на текстот (новата критика, формализмот) и оние кои ја фаворизираат улогата на читателот (естетиката на рецепцијата и критиката свртена кон читателот). Современата херменевтика на книжевноста ја возобновува идејата за недискриминација на чинителите на естетската комуникација. Таа ги има трансцендирано сопствените радикални интерпретативни центризми, какви што се - историцизмот, биографизмот, естетизмот, рецепционизмот, психологизмот. Логично е да се очекува, во такви услови, една нова потрага по *толкувачки синкрези*!

Трансцендентното искуство е *естетски ефект* во творечкиот чин и во чинот на општењето со уметничката творба. Тоа не е супстанцијално својство, туку дејство и воздејство, однос спрема уметничкото дело и неговиот свет, однос спрема Битието и спрема овде-битието, поттикнат/вдахновен од

уметничкото дело, моќна психо-ментална енергија и културна вредност. Ваквите сознанија ни даваат право да зборуваме за еден специфичен вид *трансцендентна функција*, поврзана со факторот *херменезис*. Таа се вкрстува со апелативната (примател, читател, слушател, гледател) и со *поетската функција* (поезис, знакот како таков), но не е сосема идентична ни на едната ни на другата. Таа спаѓа во редот на *трансцендентните функции* на јазикот, својствени за уметничките и за другите енигматични и херметични практики (митот, мантиките, откровенијата, книжевноста, театарот, сликарството, музиката, филмот, балетот). Таа има врска со воз-действието на уметничкото дело (ефектот, влијанието, на герм. *Wirkung*, а на англ. *Response*),³² но покажува дека постои неодминлива разлика меѓу рецепцијата (приемот) и толкувањето на уметничкото дело. Херменевтичката функција може да се именува како *психагогиска*, затоа што ја води душата од една во друга состојба. Може да се нарече *перформативна* (перлокутивна, илокутивна), затоа што е чин на збиднување на естетското дејство, што повлекува иницијација на субјектот во поинакви состојби на свест (пост-естетски ефект). Може да се нарече *епифаниска*, затоа што е чин на откровение и на визија. Може да се нарече *катарзична и дионизиска*, затоа што ослободува од стегите на реалистичните ограничувања, на колективните забрани и на стекнатите лични и колективни фрустрации (тоа, се разбира, зависи за кој медиум се работи – сценски или не).

Прочистувањето ослободува од стегите. Тоа се одвива преку препознавање и мимеса, преку согледувањето дека не сме осамени ни единствени во Гревот, во Занесот, во Немоќта, во Смртноста, во опседнатоста по оностраноста, во потребата од заборав и прошка. Катарзата е отворање пат за да се артикулираат несвесните и потиснатите содржини. Катарзата е ритуал на ослободување или, архаично кажано – таа врши хипнотичка, магиска функција на преобразба (дејство, влијание). Таа е непосредуван *обред на духовно просветлување преку естетско д-оживување во јазикот* (сеќавање, враќање во простор, време и собитија, помирување, духовна и душевна преобразба). Впрочем, со своите трансцендентни ефекти, естетскиот чин се остварува како терапевтски и го овозможува повторното обединување на подвоената свест на субјектот, односно ги претвора реалните и логичките празнини/бездни во имагинарна хармонија. Така, естетскиот чин се изведува како чин на трансцендентирање на егзистенцијалните парадокси, апории и апсурди. Тој е премин од егзистенцијалната немоќ кон една виша состојба на духовна моќ.

³²За ова воз-действие говорат Роман Ингарден, Волфганг Изер (1972, 1976), Ханс Роберт Јаус, Ханс Георг Гадамер, Стенли Фиш, Антоан Компањон и др.

Херменевтичкиот круг и експликацијата на текстот

Методот на кружната интерпретација го има предизвикано вниманието на неколку значајни филозофи, поетичари и херменевти од 19 и 20 век. Со него се занимавале, освен Фридрих Шлаермахер, и Мартин Хајдегер,³³ Ханс Георг Гадамер,³⁴ Лео Шпицер,³⁵ Жан Старобински, Мајкл Рифатер и др. Врз идејата за кружната херменевтика е конципирана и традиционалната интуитивна, експликативна, реторичка и *стилистичка херменевтика (херменевтичка стилистика!)*. Судејќи според херменевтичките искуства во 20 век, методот на кружното толкување го сфаќа книжевното дело како заокружена целина (тоталитет) и како автономен микрокосмос, чишто граници ги одредува писателот, во контекст на еден поширок историски, културен, книжевен и психолошки систем. Дефиниран како *метод насемантичка антиципација* (Хајдегер), херменевтичкиот круг ги хармонизира толкувачките фази на интуитивно, аналитичко и ретроспективно толкување на текстот, вградени во еден неделив динамичен (спирален) чин. Кружниот образец на толкување е погоден за да се конституира *целината на песната како смисла и смислата на песната како целина*. Таа целина има и своја естетска и своја феноменолошка особеност. Тука доаѓа до израз романтичарското херменевтичко поимање на структурата како виша семантичка, стилска, вредносна и онтолошка категорија, која не е никако, механички збир на деловите. Во ваквото поимање се рефлектира античкото постулирање на поетската структура како складен, внатрешно мотивиран и одржлив состав на собитија (*систаса на прагми*), кој не трпи случајни и стихийни разместувања на деловите во (онтологизираната) целост.

Нема сомнение дека толкувањето е обележано од особена *страст* и има свој занес и ерос. Па сепак, добро е ако „херменевтичкиот круг се совпадне со кругот на целината на делото, не одземајќи му и не додавајќи му ништо“ (Старобински 1970, 34). Ваквата постапка нема намера да го изолира уметничкото дело, туку да го одбрани од неразумното проширување на хоризонтот, кој го трансцендира делото и може да го повлече толкувањето по слепите улици на некои методи. Но, поради бројните реплики и проверки во практиката, основниот образец на херменевтичкиот круг има претрпено видни преобразби, што ја покажува неговата прилагодливост и применливост при усвојувањето на новите интерпретативни оптики. Тој има доживеано неколку варијанти во практиката: стилистичка, семантичко-семиотичка, текстуално-експликативна (*explication dutexte*) и контекстуална (психоаналитичка, културална).

³³ Хајдегер смета дека антиципацијата на смислата (циркуларноста на значењето) не може да се оддели од нашето историско постоење во светот сега и тука (Dasein). Минатото се обновува во чинот на толкувањето (1988 [1927]).

³⁴ Гадамер (1960) ја ревидира метафизичката концепција на херменевтичкиот круг воведувајќи ја идејата за *слевањето или за фузија на хоризонтите* (на писателот и на читателот, на минатото и на сегашното време) и за надминување на историската дистанца. Подоцна, Умберто Еко ја модифицира оваа дискусија свртувајќи ја кон *интенциите* на авторот, читателот, текстот, па конечно и на интертекстот (2002).

³⁵ Интерпретацијата на стилот на Лео Шпицер е поттикната од филозофијата на јазикот на Вилхелм фон Хумболт /Wilhelm von Humboldt/, според којашто јазичниот исказ/дело (ергон) упатува на една внатрешна сила (енергеиа), едновременно и својствена на говорниот субјект и на неговата историска заедница. Делото е израз на една психичка активност, па затоа е условено од неа.

Тој, исто така, е мошне корисен кога се применува за длабинска анализа на смисловните и дејствените структури на книжевното дело, особено својствени за поезијата, за драмата, за малите книжевни видови (хаику, гатанка, благослов, клетва, молитва) и за обредните форми. Стратегијата на кружното толкување е витална форма на меѓучовечко разбирање и разбирање на културата. Затоа, денес, за херменевтичкиот круг се зборува повеќе како за *методолошка рамка* одошто како за формализирана, ортодоксна *толкувачка схема*.

Прагматично применета, методологијата на херменевтичкиот круг подразбира континуирано преминување од интуитивната кон аналитичката фаза на *експликација на текстот*, при што интересот се свртува спрема композициските, формалните и лингво-стилистичките подробности на текстот на микроплан (дури) до степен на „микроскопија на текстот“ (Лео Шпицер, 1970). Методологијата на херменевтичкиот круг, значи, ги вклучува во себе и постапките на *експликацијата на текстот*, до степен на „микроскопија на текстот“ (Шпицер, 1970), но не се затвора во тесниот простор на подробностите.³⁶ Ние би рекле дека кружниот образец на толкување е (сè уште) погоден за да се ре-конституира *целината на песната како смисла и смислата на песната како целина*. Тој не е интерпретативна варијанта на Вергилиевото тркало на трите стилови (*rota Vergilii*), туку обред на толкување кој ги повторува основните постапки на ритуалот на создавањето на песната. Песната, во тој контекст, претставува *митски образец на обредот на толкувањето*.

Толкувачката практика, втемелена врз идејата за *кружното разбирање*, не може да се подели на строго разграничени фази. Па сепак, вообичаено се смета дека *кругот на толкувањето* започнува интуитивно, потем се артикулира методично и логички, преку *експликација на текстот* и на неговите подробности,³⁷ а на крај ги обединува интуитивните претпоставки со текстуалните и со контекстуалните аргументи, во една осмислена толкувачка целина. Заемното содејство на меѓуделовите и на целината на уметничкиот текст ја *осветотворува* уметничката целина, така што ѝ дава *психагогиска моќ* преку естетското уживање и спознавање. Тоа е така, затоа што херменевтичкото разбирање е неразделно од естетското уживање (Ricoeur 1983). Овде само бегло ќе се потсетиме на Жак Лакан кој (по трагите на Џон Остин) вели „немам светоглед, но затоа имам стил“, а Шошана Фелман додава дека *несвесното* во уметничкото дело се пренесува токму преку стилот, а не преку погледот на свет (1993, 88).

Можеби е чудно, денес, да се толкува еден книжевен текст со амбиција да се примени постапката традиционално позната како *херменевтички круг* (германски: *Zirkel im Verstehen*, англиски: *hermeneutic circle*), наследена уште од пред два века од Фридрих Шлаермахер (1987 [1819]). Чудно, затоа што е тоа „метафизички“ *метод на антиципација* (Мартин Хајдегер, *Пеење и мислење*) и *симпатија*, кој се потпира, барем во почетната фаза, врз некоја ин-

³⁶Вилхелм Дилтај, на пример, ја иницира филолошката практика на објаснување на текстот како објективен научен зафат кој, меѓутоа, повеќе води сметка за подробностите одошто за целината на текстот.

³⁷Дилтај ја иницира филолошката практика на објаснување или експликација на текстот (на француски *explication d'un texte*) како методичен и објективен научен зафат кој, во крајна линија, повеќе води сметка за подробностите одошто за целината на текстот.

туитивна хипотеза за смислата на текстот како целина, а не врз аргументација.³⁸ Чудно е и затоа што кружната стратегија потекнува од филолошкиот метод, според којшто значењето на еден текст е одредено од неговиот првобитен, *изворен лингвистички и поетички контекст*, а не од дополнителниот контекст на толкувачот и на толкувањето.³⁹

Но, да се толкува не значи да се анализира. Толкувањето подразбира анализа (дескрипција, компарација, статистика), но не се исцрпува со неа. Толкувањето има поголеми аспирации. Тоа ја трансцендира анализата уште во самиот зачеток, со својата специфична интенција, да ја наречеме *толкувачка намера* или *херменевтичка интенција*. Токму поради таа интенција, која оди од онаа страна на текстот, толкувањето не се финализира како прагматична анализа, туку преоѓа на рамниште на девинација и ретроспекција, кога се обидува да биде *Одговор* на смислата (битието на уметничкото дело), загатната при првата средба со делото (првиот прочит, првотовидување). Не би имало круг да нема потиснување на поривите со разумот и на разумот со поривите. Тоа пре(д)етаблирано или престабилизирано придвижување меѓу Еросот и Логосот, му дава виталност на светот, оној неопходен минимум противречност т.е. парадоксалност, без којашто не би имало творење на никаков свет, па ни на уметничкиот. Во таа фазата на ретроспекција, кога се промислуваат врските меѓу деловите и целината, се ревидираат почетните толкувачки заблуди. Тогаш се создаваат услови за интегрирање на текстот како јазична, стилска, онтолошка и феноменолошка целина. Тоа соединување на светот на текстот во една целина му дава еден пре-осмислен *идентитет* на текстот и го подготвува за нови толкувања: кругот се испишува како дел од една спирала, а оваа создава илузија на бесконечно движење во простор, време и смисла. Ако интуитивното (пред)разбирање на книжевниот текст е обележано од колективните предубедувања (заблуди, стереотипови) и од личните очекувања на читателот (афинитети, искуства), тогаш *експликацијата на текстот* го воведува начелото на стилско-реторичка аргументација, но и на увид во психолошките чинители на значењето (т.е. неговата психагогиска, преобразбена моќ) и во другите вонтекстовни констелации. Така се стигнува до моментот кога е можно, со повисока доза на уверливост, да се реконструира онтолошката целина на уметничкото дело во јазикот и во свеста на толкувачот. Во оваа фаза, толкувачот има потреба да ја модифицира појдовната хипотеза и да ја усогласи со неговите заклучни, а веќе поткрепени со примери, согледби.

Кружното толкување ја уважува улогата на магијата на првичното препознавање на *нешто битно* во еден текст, нешто кое заслужува да биде критички промислено и приопштено во една култура. Без тој порив на толкувачката енергија, веројатно не треба да се започне ниедно толкување, затоа што постои ризик за западне во празнословие и прераскажување на веќе кажаното во уметничкото дело. Насетувањето на смислата на целината на книжевниот текст е матрица на *пред-разбирањето на текстот*. Тоа потсетува дека

³⁸ Антоан Компањон за ова зборува во неговата книга *Демонот на толкувањето*, во делот „Филологијата и херменевтиката“, во српскиот превод на с. 71 (2001).

³⁹ Шлаермахер вели дека она кое е предмет на толкување може да биде правилно сфатено, само по однос на „јазичната основа која му била заедничка на писателот и на неговата првобитна публика“ (*Herméneutique*, éditions du Cerf 1987).

текстот има своја (херменевтичка) егзистенција и пред-егзистенција. Различните облици на егзистенција на текстот се обединуваат во една имагинарна целина во чинот на толкувањето. Толкувачкиот чин има обединувачка улога. Тој ги обединува предразбирањето со разбирањето, намерите и хоризонтите на авторот, на текстот и на читателот. Тој го повторува ритуалот на творењето во ритуалот на толкувањето. Латентниот свет на јазично-уметничкото дело станува потентен свет на книжевната, на културната и на меѓучовечката комуникација. Кругот на толкувањето се испишува како динамична спирала во којашто има отворање спрема надвор, има при-врзување за внатрешноста на текстот, има умножување, има повторување и постојано движење. Тоа подразбира една толкувачка визија и ревизија на светот на уметничкото дело, а не догматско затворање во сопствените интерпретативни заблуди.

Аналитичката психологија и архетипската интерпретација

Јунговата аналитичка психологија и неговата архетипска теорија (Сенката, Анимусот, Анимата) се комплементарни на матрицата на трансцендентната херменевтика. Нивната заедничка точка се состои во интересот за чино-дејствената улога на оние уметнички дела кои имаат *ритуално-катарзична структура*. Тие се восприемаат како облик на *епифанија*, како непосредувано искуство на откровение, на просветлување, на облагородување и на индивидуација. Толкувајќи го романот *Улис* на Џејмс Џојс, Јунг го согледува *обредно-магиското* дејство на (некои) јазично-уметнички дела.⁴⁰ Тој, со многу восхит, вели:

„О Улисе, ти си стварно побожна книга за објектот на побожното, и од објектот на проколнатиот бел човек! Ти си *exercitum*, аскеза, мачен ритуал, магиска процедура, осумнаесет паралелно вклучени алхемиски реторти во коишто, заедно со киселините, отровната пареа, студот и пламенот, ќе се издестилира *homunkulus* на една нова свест на светот! Ти не кажуваш ништо и ништо не доверуваш, о Улисе, но ти делуваш. Пенелопа повеќе не треба да ја ткае бескрајно одората, таа сега се шета по земските градини, затоа што нејзиниот сопруг се има вратено од сите скитања. Еден свет исчезна и настана нов свет.“

Во уметноста, особено во книжевноста (поради интимната врска меѓу јазикот, свесното и несвесното), доаѓа до заемно сублимно дејство меѓу свесните и несвесните содржини. Постои разлика меѓу *свесно криени тајни* и *несвесни тајни*. Освестувањето на тајните е предуслов за владеење со нив и за интегрирање на свесниот и на несвесниот дел на личноста. Несвесното е составено од психички потиснувани, воздржувани, контролирани и прикривани афекти (пориви, желби, чувства, инстинкти, стравови) кои се стремат природно да се изразат, т.е. да се остварат. На краток рок, афектите може да бидат *строго контролирани* преку систематско потиснување со помош на самодис-

⁴⁰ Како што е познато, Јунг прави класификација на обични книжевни дела и дела кои имаат *визионерска моќ*. Тие, визионерски книжевни дела се неодминливи во процесот на индивидуацијата на поединците, како и во оформувањето на колективните идентитети (кога се хармонизира колективната свест со колективното несвесно).

циплина, стоицизам и аскетизам, како и по пат на воздржување и примена на т.н. *култура на трпење* на психичките болки и трауми, со помош на силна посветеност на некој идеал или на вера, со некој вид фанатизам. На кус рок и таа постапка да биде корисна. Но, на подолг рок, пригушуваниите афекти се исклучително опасни, не само на индивидуален туку и на колективен план.⁴¹ Нема ништо поопасно од „млаката хармонија“ постигната по пат на воздржување и потиснување на афектите (Јунг 1978, 284).⁴² „Несвесната психа во никој случај не треба да се сфати само како резервоар на содржините што свеста ги отфрлила“, зашто некои содржини на несвесното имаат корени во колективното несвесно (Јунг 1978, 283).⁴³ Несвесното е сочинето од психички скриени или потисната тајна, поврзана со искуството на *правење греш* преку прекршување на она кое е забрането од религиско-етичките и од политичките институции. Тајната е предуслов за индивидуација на човекот по однос на колективот, поттикнувач на човечката фантазија и самоосвестување. Но, ако се радикализира, може да се претвориво еден вид *самостојна егзистенција* на психата. Оваа самостојна егзистенција, пак, ако сосема се потисне или ако не општи со свесниот дел од личноста, тогаш може да предизвика бројни оштетувања на психата и психо-физички нарушувања (неурози, психози, фобии, мании), опасни и насилни дејствија на субјектот оптоварен со несвесното.⁴⁴

Како што е познато, предмет на толкување не може да биде Поезијата како општа категорија, туку нејзините одделни пројави (творби) кои, како уметнички егзистенции и тука-битија, имаат моќ да го проектираат Битието на Поезијата. Песната е *ритуал на стилизирана, енигматична, херметична исповед*. Таа е „прапочеток на секоја аналитичка психичка постапка“ (Јунг 1978, 281). Би рекле дури и дека песната е пробразец на таинствен ритуал на Разбирање, обред на *Секавање на Битието*. Исповедта, како техника на воспоставување дијалог со несвесното и како вештина на само-освестување (подготвеност да се соочиме со својата темна страна и со темната страна на човештвото), воедно е и техника и магија на само-препознавањето. Исповедта е чин на секавање на некои вистини битни за суштествувањето, за субјектот, за овде-битието (очовеченото суштество). Исповедта е обред на просветлување на несвесното, на ширење на *јасноста на свесноста* и на увод во епифанијата. Поетската исповед е естетизиран јазичен ритуал на иницијација (на читателот) во повисока форма на свесност, која, пак, е параболa на индивидуацијата (а неа ја сфаќаме како соединување на несвесниот со свесниот дел на личноста). Конечно, исповедта е предуслов за ослободување на прометејска-

⁴¹Целосниот прекин на врската меѓу свесниот и несвесниот дел на личноста, води кон насилни пробивања на несвесните пориви и кон распад на личноста, затоа е важно да се одржи врската со несвесното преку градење свест за него и за неговите симптоми (сонот, фантазијата, творечките визији, провиденијата, јазичните грешки, „опасните случајности“, измислените секавања, стравовите).

⁴³Јунг опоменува алармантно дека без нужната хармонизација на свеста со несвесните содржини, преку постојан процес на освестување (пр-осветлување на темното), човештво ќе ја изгуби својата егзистенцијална статика /рамнотежа, својот услов без којшто не е можно, и дека поради тоа ќе се само-разнебити. Тотално нарушената рамнотежа води кон разорни апокалиптични распади на колективните системи и на човештвото.

та творечка енергија и за нејзино насочување, на колективен план, кон хуманизација на општеството.⁴⁵

Границите на интерпретативната синкреза

Ако песната, како совршен - онтолошки осмислен и естетски дејствен - говорен чин, врши дискретна поетско-обредна (чинодејствена, катарзична, просветлувачка) улога, тогаш може да се каже дека во поезијата се сочувани траги од драмскиот говор, од обредниот театар и од обредот како таков (независно од освестените и институционализирани уметнички практики). Песната припаѓа на феноменот на обредно-драмското, ако се сфати како јазичен облик со којшто може да се издејствува некоја преобразба во внатрешниот свет на човекот. Поезијата е јазик во неговата естетска и обредна употреба. Во тој контекст, и толкувањето на песната не е само обично метатекстуално прикажување, туку и самото се претвора во процес на пре-осознавање, на преобразба, на просветлување, на облагородување, на катарза, на помирување со некој парадокс/апсурд, со некоја неизбежност и со некој закон на постоењето (загуба и отсуство на блиски, смртност, заумност на стварноста).

Ако има развој, значи дека она кое на почетокот изгледало како хаотично, деформирано, безоблично, глупаво, па и зло, всушност, во процесот на индивидуацијата и на осмислувањето, станува добро, херменевтички круг на постоењето кој е спирален и во постојано движење, кој никогаш не се затвора и не запира, оти инаку нема да има развој кон нешто подобро во рамки на некоја нова целина. И во песната на Шимборска има некаков почеток и некаква цел, кои, при крајот, се поврзуваат во облик на некакво осмислување на егзистенцијата, на патувањето на битието во потрагата по својата смисла на постоењето (својот Тао). Откровението на смислата на постоењето се обновува како збиднување во новите доживувања на песната од нови читатели кои се на патот кон свесноста, на патот кон индивидуацијата и преобразбата на несвесното во свесно, на првобитното зло во добро. Не се станува личност само од себе, без дела, без заблуди, без искушение на хаосот, без претворање на бесмислата во смисла, без искушенијата на преосмислувањето, без соочување со невидливото, со смртното, со отсуството и со метафизичкото.

Нема сомнение, во светот на песната се надминува јазот меѓу стварното и мечтаеното, меѓу стварното, веројатното и можното. Во светот на песната се укинува логичката, онтолошката и феноменолошката апорија, во време и во простор. Посакуваното се исполнува како на сон и, независно што тоа исполнување (остварување) е плод на мечтата (фантазија), има свое траење, оти се втиснува во секавањето и особено во естетското секавање. Во пределите на секавањето се губат границите меѓу она кое било и кое не било стварно, меѓу она кое било и не било можно. Поетскиот свет не ги познава ограничувањата на опипливата материјална стварност, тој е отворен за нови об-

⁴⁵Тука Јунг потсетува на античката поговорка: „Ослободи се од она што го имаш и ќе бидеш примен“, чиешто алегорично значење ја потврдува неопходноста од исповедта за да се постигне иницијација во повисока состојба на свеста, која секогаш пр-осветлува еден битен дел на темните несвесни содржини на човечкото битие, па е параболично и за колективните состојби.

лици на постоење. Во тоа се состои неговата иманентна двојност, да биде виш состав на свет во свет, на текст во текст, на смисла во смисла, на едно крeвко ама отпорно мета-битие.

Литература:

- Austin, J.L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Culler, Jonathan. 2001 [1997]. *Performativni jezik. Književna teorija. Vrlo kratak uvod*. Zagreb: AGM, 111-126.
- Eko, Umberto. 2002. *O književnosti*. Beograd: Narodna knjiga.
- Felman, Shoshana. 1993. „Skandal performativa“, in *Skandal u govoru tijela. Don Juan s Austinom ili zavodjenje na dva jezika*. Zagreb: Naklada MD.
- Heidegger, Martin. 1988 [1927]. *Mišljenje i pevanje*. Beograd : Nolit.
- Najal, Lucy. 1999. *Постмодернистичка теорија књижевности*. Нови Сад: Светови.
- Компањон, Антоан. 2001. *Демон теорије*. Нови Сад: Светови. (1 ed. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil 1998)
- Jung, Karl Gustav. 1978. Transcendentna funkcija, *Dinamika nesvesnog, Odabrana dela* Karla G. Junga, tom 1. Novi Sad: Matica srpska, 145 -172.
- Jung, Karl Gustav. 1978. Lično i nadlično ili kolektivno nesvesno, Sintetska ili konstruktivna metoda & Arhetipovi kolektivno nesvesnog. 68-120. O psihologiji nesvesnog. *Odabrana dela* Karla G. Junga, tom 2. Novi Sad: Matica Srpska.
- Ricoeur, Paul. 1983-1985. *Temps et récit*, I-II, Paris: Seuil.
- Searle, John Rogers. 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press.
- Searle, John (University of California, Berkeley). „Philosophy of Language: an interview with John Searle“. *ReVEL*. Vol. 5, n. 8, 2007. ISSN 1678-8931 [www.revel.inf.br/eng].
- Šefer, Žan-Mari. 2001. *Zašto fikcija?* Novi Sad: Svetovi.
- Ќулавкова, Катица. 2010. „Парадигмата на дистанцијацијата - поимите очудување, отуѓување, ефект на алиенација, дезилузирање, естетска и толкувачка дистанца во поетиката и во херменевтиката на 20 век“, Прилози бр. 1 (2010) на ОЛЛН, МАНУ. Во печат.
- Ќулавкова, К. 2009. „Безнадежната конфузија како квази карневализација и десинкретизација: врз интерпретативните модели на Михаил М. Бахтин и Ренате Лахман“. Скопје: МАНУ, спец. издание.

SEARCH FOR AN INTERPRETATIVE SYNCRESIS: THE FORM OF THE TRANSCENDENT HERMENEUTICS

Kata Kulavkova

Summary

Interpretative pluralism in literary criticism and hermeneutics allows meaningful actualization of older patterns. It is not a phenomenon of the chronological succession and methodological accumulation, but involves the development and revision of existing interpretive matrices, implies inclusiveness and syncretism. In this interpretation is promoted the option of establishing a syncretic transcendent interpretative form, a combination of elements from stylistic hermeneutics and the hermeneutic circle.

ПОИМАЊЕТО НА ЕГЗИЛОТ: ТЕОРИЈАТА НАСПРОТИ ИСКУСТВОТО

м-р Гоце Смилевски

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

Клучни зборови: егзил, номадизам, Саид, култура, Стефановски
Keywords: exile, nomadism, Said, culture, Stefanovski

„Да се види еден поет којшто е во егзил – спротивно на тоа да се прочита поезија за егзилот – значи да се видат антиномиите на егзилот отелотворени и одболувани со уникатен интензитет.“
Едвард Саид

Егзилот како поттик за размислување и како ужас за доживување

„Егзилот дава необичен поттик да се размислува за него, но е ужасен кога се доживува“, со оваа мисла го започнува Едвард Саид својот есеј „Размисли за егзилот“, и продолжува: „Тој претставува непремостлив процеп што се јавува меѓу едно човечко суштество и неговото родно место, меѓу себеси и неговата вистинска кука: неговата внатрешна тага никогаш не може да биде надмината“ (Саид: 173). Различните искуства (или, попрецизно: различноста на искуствата) на егзилантите, можеби, најдобро ги доловува едно теориски необременето искажување на Јосиф Бродски, насловено „Состојбата која ја нарекуваме *егзил*“, во кое, на една конференција за егзилот, им се обраќа на своите колеги: „Како што сме собрани овде, во оваа атрактивна и добро загреана просторија, оваа студена декемвриска вечер, ајде да направиме пауза од една минута и да помислиме на оние кои, сосема природно, не успеаја да дојдат во оваа просторија. Ајде да ги замислиме, на пример, турските гастарбајтери кои чекорат по германските улици, не вклопувајќи се во реалноста на околината, или завидувајќи ѝ на истата. Или да замислиме виетнамски брод со луѓе кој брза по отворено море, или веќе се закотвил некаде на австралиското копно“ (Бродски: 100). Несомнено, секое (сечие) соочување со егзилот е единствена и неповторлива приказна.

Прашањето на егзилот и обидот да се дефинира овој поим, понекогаш, го наоѓаат своето место, не само во расправите на теоретичарите и на конференциските собири туку и на страниците на белетристичките остварувања. Во делото „Инженер на човечките души“ од Јозеф Шкворецки, една девојка вели дека не е емигрантка, туку егзилантка. На прашањето, во што е разликата, таа одговара: „Не можам да се вратам дома. Емигрантите можат“ (Шкворецки:

187). Дали би можеле да ја прифатиме ваквата дистинкција која ја нуди овој лик во романот на Шкворецки, напишан во времето кога авторот живее во егзил во Канада (ја напушта Чехословачка по инвазијата од страна на Советскиот Сојуз во 1968), или, пак, треба да се побара некоја друга *differentia specifica*, која ќе ги утврди разликите помеѓу егзилот и емигрантството? Проблемот при правењето разлика станува уште повоочлив, кога ќе се додадат поимите мигрант и номад.

Теоретизирање за егзилот низ призмата на салонскиот номадизам: Роза Брайдоти

Уште на самиот почеток од студијата „Номадски субјекти“, Роза Брайдоти ја дефинира целта на своето истражување и толкување, посочувајќи дека тоа ќе се движи во насока на разгледување на „различни аспекти на поимот *номадски субјекти*, како прифатлива теоретска фигуративна претстава за современата субјективност“ (Брайдоти: 6). Самата таа напоменува дека ќе впише нешто лично во дефинирањето на поимот *номад*, кој е „*моја* сопствена фигуративна претстава за ситуирано, постмодернистичко, културно издиференцирано сфаќање на субјектот, воопшто.“ За Брайдоти, во основата на сфаќањето на номадскиот субјект има една митска димензија, што во себе содржи компонента на *политичка фикција*, која, пак, таа ја разбира како можност за движење „низ воспоставени категории и новоа на искуство: нејасни граници без означени премини. ... Изборот на иконокластички, митски слики како номадскиот субјект е движење против востановената и конвенционална природа на теоретското, а особено на филозофското размислување“ (Брайдоти: 10).

Како појдовна претстава за номадските субјекти, Брайдоти ја зема онаа која е стекната од сознанијата за „искуството на луѓето и културите кои буквално се номадски“, укажувајќи дека поимот *номадизам*, како дел од своите клучни белези, подразбира поседување на „вид критичка свест која се противи на воспоставувањето на социјално шифрирани начини на размислување и на однесување.“ Од друга страна, според Брайдоти, номадизмот не е условен од постојано менување на местото на живеење, или, пак, од патувањето како модус вивенди – според неа, номадизмот пред сè е отфрлање на конвенциите воспоставени од седентарните култури: „некои од најголемите патувања можат да се случат без физичко менување на местото на живеење. Тоа е отфрлање на конвенциите кои ја дефинираат номадската состојба, а не, буквално, на чинот на патувањето“ (Брайдоти: 10-11). Брайдоти се осврнува и на промислувањето на Жил Делез и на Фелис Гатари на номадизмот, потенцирајќи ги нивните ставови за постмодернистичките системи и опасноста тие да „репродуцираат глобално силни врски во мали размери“, опасност која тие ја именуваат како *микро-фашизам*: „помали повеќе локализирани, но еднакво експлоатирани моќни формации“. Радикалната номадска епистемологија на Делез и на Гатари, Брайдоти ја сфаќа како „форма на отпор кон микрофашизмот“, со фокус „на потребата од квалитативна замена за хегемонија, без разлика на нејзината големина и без оглед колку „локална“ може да биде таа“ (Брайдоти: 11).

Во обид таа самата да најде соодветна дефиниција за номадизмот, Брайдоти вели дека тој е „ротирачка прогресија кон деконструирање на иден-

титетот; молекуларизација на самите себеси“ (стр. 27). Би било извонредно кога би можело да се даде една ваква прецизна и едноставна метафоричка дефиниција за егзилот, но егзилот, за разлика од номадизмот, не е, како што и самата Браидоти вели, „теоретска фигуративна претстава“, „мит“, „политичка фикција“. Оттаму и дефинирањето на егзилот не може да се изведе со метафора, како што Браидоти го прави тоа со номадизмот. На моменти, идејата за номадизмот, која ја има Браидоти, изгледа како потсмев со егзилот; а номадот, како што таа го сфаќа и го претставува, несомнено е супериорно суштество во однос на егзилантот.

Браидоти прави разлика и помеѓу мигрантот и егзилантот, врзувајќи го мигрантството пред сè со економскиот мотив, но, воедно, и со односот кон сопственото одредиште во просторот, кое за мигрантот е јасно и точно дефинирано. Супериорноста на номадскиот субјект, како што го сфаќа Браидоти, во однос на мигрантот и на егзилантот, станува уште повоочлив од следните нејзини ставови: „Спротивно на претставата за егзилант и за мигрант, сакам да ја нагласам претставата за номадот. Номадизмот не значи бездомништво или принудно раселување; тоа е повеќе фигуративна претстава за еден вид на субјект којшто ги изнесува сите идеи, желби, или носталгија за стабилност. Оваа фигуративна претстава ја изразува желбата за идентитет создаден од транзиции, сукцесивни промени и координирани измени, без и наспроти есенцијалното единство. Номадскиот субјект, сепак, не е во целост лишен од единство; ... тоа е кохезија, која е предизвикана од повторувања, циклични движења, ритмичко раселување, ... идејата да се биде интелектуален номад, значи да се преминуваат граници, да се оди, без оглед на одредиштето“ (Браидоти: 36-37). Разликата помеѓу номадот, егзилантот и мигрантот се рефлектира и во односот на субјектот кон јазикот; според Браидоти, стилот на изразување на егзилантот е обременет со „изразеното чувство на неприпаѓање“. Тоа наоѓа свој одраз и во литературата која, условно, може да се нарече егзилантска, во која доминира „чувството на загуба или на одвојување од родената земја, која, често, поради политички причини, претставува загубен хоризонт; постои дијаспоричка страна на сето тоа. Меморијата, сеќавањето и преживувањето на акустичките траги од мајчиниот јазик се централно поставени во овој литературен жанр ... Мигрантот, пак, од друга страна, е фатен во ситуација „помеѓу“, каде што приказната за потеклото има дестабилизирачки ефект врз сегашноста. Оваа мигрантска литература зборува за отфрлена, често невозможна сегашност. Зборува за недостасувањето, за носталгичноста и за попречените хоризонти. Минатото изгледа како бреме во мигрантската литература; таа ја носи старата дефиниција на јазикот, која го обележува одржувањето на минатото во сегашноста. Најомиленото време на мигрантот е минатото свршено време“. Во понатамошното претставување на номадскиот субјект, како супериорен во однос на егзилантот и на мигрантот, Браидоти тврди дека, „номадското граматичко време е минатото несвршено време, тоа е активно, трајно; номадската траекторија е контролирана брзина. Номадскиот стил се однесува на транзиции и премини без предодредени дестинации или загубени татковини. Номадскиот однос кон земјата е привремена посветеност и циклично дружење; како антитеза на фармер, номадот собира, жнее и разменува, но не експлоатира“ (Браидоти: 39-41).

Егзилот и контрапунктната свесност

Сосема поинаков став кон егзилот од оној на Браидоти, има Едвард Саид. За разлика од Браидоти, Саид во егзилот гледа можност за проширување на светогледот на субјектот: „Најголемиот број луѓе се свесни за една култура, за едно окружување, за еден дом; егзилантите се свесни барем за два, и оваа плуралност на визијата потпомага свест за симултани димензии, свесност која – да позајиме еден термин од музиката – е контрапунктна“ (Саид: 186). Саид не се обидува да даде некаква сеопфатна дефиниција на егзилантскиот субјект на начин на кој тоа го прави Браидоти во однос на номадскиот субјект – тој смета дека е поважно да ги дефинира котите на кои се распнува егзилантот, а тоа се носталгијата, тагата, зависта, горчината.

Пол Фридрих, во својата студија „Бинаризмот наспроти синтезата“, како и многумина кои го разгледуваат поимот егзил, го анализира феноменот на поклопувањето на овој термин со оние сличните, како емигрант, колонизатор, мигрант, трансмигрант, глоб-тротер, експатриат, обидувајќи се да даде една можна дефиниција на егзилантот, вели дека тоа е „оној кој, доброволно или под присила, е транслотиран, физички или ментално или и двете, во други универзуми на дискурсот, било да се тоа културолошки, лингвистички, или – веројатно, најтипично - политички“ (Фридрих: 160).

Авторот и личниот опит: Горан Стефановски

Ако ги погледнеме категориите поврзани со егзилот, сугерирани од Пол Фридрих, живеењето во Кентербери на Горан Стефановски би можеле да го наречеме „доброволен егзил“, нешто што е сродно на доброволниот егзил на Џејмс Џојс.

Во 2004 година, Горан Стефановски ја дискутирал темата на својот говор со своите пријатели од Хамбуршкиот интернационален летен фестивал. Тие му ја сугерирале темата „Зошто Истокот повеќе не е секси?“ Нивната идеја го испровоцирала да го напише говорот „Приказни од Дивиот Исток“. Тоа е есеј за приказните, секавањата и за губитокот на идентитетот. Во извесна смисла, тоа е и есеј во кој се говори и за сопствениот избор на доброволен егзил. Објаснувајќи го поимот „приказна“, Стефановски вели дека тоа „е нарација. Расказ. След од настани. Ни кажува кои сме, што сме биле, кои би можеле да станеме. Таа е интерпретација“. Стефановски ја поврзува приказната со „идентитетот, којшто е, исто така, приказна за тоа кои мислиме дека сме, постојано испитување и преиспитување. Како театарот, којшто, на сличен начин, е рефлексивна, визија за светот и за нас, исчитување на минатото и проекција на иднината“ (Стефановски: 70). Тој воедно ја кажува и сопствената приказна:

Моето име е Горан Стефановски. Ова е мојата животна приказна во неколку куси реченици. Роден сум во Република Македонија, којашто, во тоа време, беше дел од Федеративната Република Југославија. Мојот татко беше театарски режисер, а мајка ми артистка. Моите први 40 години ги поминав во Скопје, како драмски писател и професор по драма. Се оженив со Патриша, која е Англичанка. Имавме две деца и бевме многу среќни. Имавме добра приказна. Потоа, во 1991 година, започнаа југословенските граѓански војни.

Нашите животи добија нагло свртување. Патриша одлучи дека балканската иднина не мора да биде автоматската иднина на нашите деца. Тие се пресе-лија во Англија. Јас почнав да патувам меѓу Скопје, во Македонија, каде што беше моето сигурно минато и моето поголемо семејство, и Кентербери во Англија, каде што се наоѓаше мојата неизвесна иднина и моето малечко се-мејство. Почнав да живеам помеѓу две приказни. „Ја загубивме приказната“, ѝ реков еднаш на Патриша. „Не“, ми одговори таа, „приказната нè изгуби нас“ (Стефановски; 64-65).

Оваа персонификација на личната приказна, во која таа самата е онаа која ги губи оние кои ја оствариле со сопственото постоење, само наизглед ги потврдува ставовите на Браидоти за егзилантот како субјект кој е свртен во минатото – а всушност ја актуализира тезата на Саид за егзилантот, како суштество кое паралелно живее две приказни, обединувајќи ги во една, со што се достигнува свесноста за плуралноста на културата.

Литература:

- Браидоти, Рози. *Номадски субјекти*. Скопје, Македонска книга, 2002.
- Brodsky, Joseph. "The Condition We Call *Exile*". In: *Literature in Exile*. Ed. John Glad. Pp. 100-131. Duke University Press, 1990.
- Friedrich, Paul. "Binarism versus Synthesis." In: *Realms of Exile*. Ed. Domnica Radulescu. Pp. 159- 184.
- Radulescu, Domnica. "Theorizing Exile". In: *Realms of Exile*. Ed. Domnica Radulescu. Pp. 185-210.
- Said, Edward. 2001. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press.
- Skvorecky, Joseph. *Engineer of the Human Souls*. New York: Knopf, 1984.
- Стефановски, Горан. *Приказни од Дивиот Исток*. Скопје: Табернакул, 2005.

THE UNDERSTANDING OF EXILE: THEORY VERSUS EXPERIENCE

Goce Smilevski

Summary

In *Reflections on Exile* Edward Said states that the exiles have contrapuntal vision of culture and are aware of its simultaneous dimensions. This text is focused on examining the relation of the terms exile and nomadism as understood by Edward Said, Rosi Braidotti, Paul Friedrich and Goran Stefanovski.

„ТЕШКОТО“ ПОМЕЃУ ПОЕТСКОТО И ТАНЦОВОТО

д-р Соња Здравкова-Џепароска

Универзитет „Св.Кирил и Методиј“
Факултет за музичка уметност - Скопје

Ивона Опетческа Татарчевска

Управа за заштита на културното наследство

Клучни зборови: „Тешкото“, оро, танц, балет, поезија, традиција, интеракција, реконтекстуализација, национални маркери

Key words: traditional dance, dance, ballet, poetry, tradition, interaction, recontextualization, national markers

Рејмонд Вилијамс [Raymond Williams], анализирајќи ги формите на културна активност, истакнува „...не е воопшто чудно што танцувањето и пеењето, во нивната најопшта форма, беа и останаа, како во комплексните така и во едноставните општества, најраширени и најпопуларни културни практики“ (Вилијамс, 1996:95). Танцот, кој мошне често се толкува како универзален јазик, (исклучок се некои танцови религиозни форми на источен/азиски театар, во кои постои детално канонизиран знаковен систем), е мошне сложен за толкување, имено, поради неговиот широк, асоцијативен капацитет на знакот. Проучувајќи го начинот на функционирање на сценскиот/танцов знак, Карп [ПоелО Карп] истакнува „Ние, како правило со зборови, не можеме да го искажеме апстрактното, заложено во дадено движење, да го 'преведеме' на јазикот на мислите и да го искажеме“ (Карп, 1980:129). Јазикот дефинира сложен систем на знаци кои имаат конкретен, прецизен значенски опфат, за разлика од асоцијативноста на кинестетичкиот/движечкиот знак. Какви се конекциите на двата вида на знаци и на кој начин тие си влијаат, следи во анализата.

Од друга страна, определувачки фактор на современите држави и општества се етничките процеси. Доволно е да се погледне секојдневието на нашата политичка реалност и да се забележат различни процеси низ кои поминава македонската култура, а само уште еден поглед наназад ќе нè изненади и со фактот, колку интензивни и сосема спротивни по идеја процеси се случувале во македонската култура во последните 60 години. Во рамките на овие процеси, силно е изразена појавата на пресоздавање на етнички симболи. Методите на реинвенција на традицијата, на митологизација на историското минато, се добро познати методи, при што изборот на етнички симболи кои ќе ја идентификуваат целата нација, најчесто се сведува на елементи од историјата или од избор на одредени музички, во нашиов случај, танцови форми,

кои во различни контексти добиваат силно симболичко значење, а со тоа и нови национални функции и значења.

Природно, ни танците не егзистирале во вакуум, особено традиционалните, за кои се смета дека како „производ на колективниот дух“ се носители на ненапишаната македонска историја, која во различни политички контексти, различно се преопишува. Во текстот кој следи, направен е обид да се пронајдат врските помеѓу една уметничка литературна творба каква што е „Тешкото“ на Блаже Конески и обликот, контекстот, содржината, сценските видувања на традиционалното оро и на неговата балетска верзија.

Лесната реконтекстуализација на тешкиот танц

Можеби, поради ваквите интензивни тенденции во македонското општество, во втората половина на XX век, и „Тешкото“ на Блаже Конески и „Тешкото“ на Мијаците, поради изедначената историска нарација која ги обединува, станаа прототип, кој ги измести изведувачките матрици, не само на традиционалниот стил на играње⁴⁶ туку, со реконтекстуализација на традиционалниот танцов израз отвори и можност за редифинирање на форматот на оваа игра во високо кодираните театарски форми и во други различни уметнички жанрови (сликарството, уметничката музика и други апликативни уметнички дисциплини), во кои „Тешкото“ оро се појавува или како вербална или како тродимензионална, визуелна репрезентација на културниот и на етничкиот идентитет на Македонците.

Прашањето на кое овој труд се обидува да одговори е: Како е изведена реконтекстуализацијата како процес на преминување на феноменот од еден во друг контекст? „Тој процес, по пат на когнитивно раздвојување и маргинализирање на одредени карактеристики на феноменот, односно потенцирање на други, дотогаш заборавени карактеристики, има сериозна конекција со процесот на промена на перцепцијата и репетиција на тоа знаење за самиот феномен“ (Kielian-Gilbert, 2004:619). Имено, традиционалното мијачко оро „Тешкото“, како современ мит, се фиксирало во втората половина на XX век. Заедничкиот именител на „Тешкото“ како танц и на „Тешкото“ како поезија, како уметничка слика, како музичка форма, е стереотипната приказна, која скоро постојано оди паралелно со него:

Кај Вражиновски, за „Тешкото“, ги наоѓаме следниве редови „...ја евоцира историската судбина на нашиот народ. Претставува жива врска меѓу традицијата и минатото, од една, а борбата и извојуваната слобода, од друга страна. Во него е прикажано тешкото минато и тешкото живеење на народот... (а продолжува со - авт. заб.): „Тешкото“ е симбол на непомирливото спротивставување на тешката судбина, на сето изминато во ропство и на сè што му дало сили на народот да издржи низ времињата, додека не ја извојува сам слободата и не стана стопан на својата судбина“ (Мartiновска 2010:171).

⁴⁶ Тешки ора како посебна танцова група постојат во повеќе региони во Македонија. Истражувањата покажуваат дека се идентификувани над стотина ора кои се нарекуваат *тешки*, не поради одредена историска приказна, ами поради стилската изведба на овие ора, во кои постои нагласен пренос на тежината на стапките од потколеницата на натколеницата. Денес оваа група на ора се именува и како *старски* ора.

Ваквата нарација ја одржуваат најголем број од научните, од стручните и од помалку стручните толкувања на оротото, во кои сè уште, јавните наративи на политичарите се дисеминираат до пошироката јавност.

Контекстот на создавање на поетската форма „Тешкото“ на Блаже Конески, двата творечки стимула на авторот и сите книжевни толкувања на истата, се прецизно истражени во дисертацијата на А. Мартиновска, насловена како *Конески и Фолклорот*. За разлика од поетската творба, танцовата форма „Тешкото“, кое го препознаваме по неколкуте специфични танцови елементи, како што се бавните стапки на играорците на почетокот на танцот, постепено забрзување и усложнување на тие стапки, коешто кулминира со качување на ороводецот на тапанот и со промената на секој од играорците на ороводната позиција⁴⁷. Тоа е едно од ретките културни експресији кои се појавуваат на фолклорната танцова сцена во Македонија по Втората светска војна и која доживува поинтензивна втора појава наспроти традиционалната изведба. „Втората појава“ на тешкиот танц (Joann Kealiinohomoku 1972: 381-404, Anthony Shay 2002:19) суверено владее со македонската фолклорна танцова сцена повеќе од 60 години, а како таква, досега не добила соодветна стручна експликација. Како врв на доминацијата на танцот „Тешкото“, беше и неговата номинација во 2004 година за УНЕСКО-вата Листа на ремек-дела на нематеријалното културно наследство на човештвото.

Во прилог на неговата доминација, ќе кажеме дека само во виртуелниот простор постојат 17800 веб-страни, над 2 200 фотографии, 338 видеа и неколку стотини библиографски единици, во кои, само фолклорната варијанта на „Тешкото“, на различни начини наоѓа свое место. Поголем дел од изворите се варијантна вербализација на погоре посочената митологизирана приказна за „Тешкото“ која, кога се раскажува подеднакво, важи и за поетската и за танцовата форма, и како такви, ретко која од тие библиографски единици е релевантен извор за проучување на оротото „Тешкото“.

Наспроти широко дисперзираната приказна за фолклорниот перформанс на „Тешкото“, за традиционалната танцова форма „Тешкото“, дознаваме од мал број научни трудови. Посебно важен е првиот детален теренски запис на ова оро од Даница и Љубица Јанковиќ, од средината на 20-тите години на XX век, објавен неколку години подоцна. Во нивните записи, не ја сретнуваме играчката фигура на качување на ороводецот на тапан, не постои фиксација на исправена лева рака на сите играорци, исто така етнокорееологијата не учи дека платено оро никогаш не се отстапува на никого, што значи дека во традиционалната изведба на „Тешкото“, не постои промена на ороводецот, која ја препознаваме во современата сценска изведба и во поетската творба на Блаже Конески. Овие неколку додадени елементи ги забележува етнокорееологот Е. И. Дунин, која хронолошки ја лоцира реконтекстуализацијата на традиционалната танцова форма, во првата половина на 50-тите години на XX век.

Но, кој, каде, како и зошто ја направил?

Ако Блаже Конески ја дал основата за вербална реконтекстуализација на еден традиционален танц во антологиска поема, тогаш основата за митологизација и за реконтекстуализација на традиционалниот танц во фолклори-

⁴⁷ Подетално во Ivancich-Dunin, E., Vishinski, S., (1995) *Dances in Macedonia: performance genre*, Tanec [Orata vo Makedonija: scenski del], Tanec Ensemble, Skopje, 59-60

зирана сценска точка, ја направил Маноил Христов Чучков (1901-1967), прво – теориски, преку својот краток есеј за *Идејната содржина на нашите народни игри*, а подоцна и практично, поставувајќи го во кореографиран облик оро то „Тешкото“ на репертоарот на Државниот ансамбл за игри и песни *Танец*.

Идејната содржина на нашите народни игри е наслов на еден релативно мал текст на основачот на државниот ансамбл и негов прв директор, објавен во *Културен живот* бр. 8, од 23 април 1951 година.⁴⁸ Ова е клучната статија во која Мане Чучков ќе ја „образложи“ идеолошката основа за реконтекстуализација, не само на едно оро туку и на севкупниот репертоар на македонски традиционални танци.

Чучков, верувајќи дека тогаш е моментот за нов почеток и посадување „нов корен“ (Чучков 1951:3), во статијата, прави сериозно концепциско поместување на дотогаш прифатениот модел на традиционално танцување. Со овој текст, Чучков ја дава политичката и идеолошката основа за инструментализација на танците, до степен на историска нарација. Оттука произлегува и заклучокот дека адаптацијата на традиционалните танци, подоцна и на нивната стилска обработка, станале медиум и инструмент за прераскажување на новата историска вистина, која требало да се чуе по Втората светска војна, но сега преку поинаков медиум, преку танцот. Имено, Чучков, токму во оваа статија, имајќи ја пред себе сликата на мијачкото оро „Тешкото“ (без, притоа, да го именува), освен што ја дал идејната содржина на македонските ора, направил и идеалтипска дескрипција на, како што вели тој, „*величественото македонско оро*“ (ibid, 3). Припишувајќи му епски карактер и мистифицирајќи го Рубато темпото на традиционалното оро (кое започнува во метрички неорганизирано бавно темпо, а кое завршува во еуфоричен и брз 7/8 и 4/4 метар) и поистоветувањето на целиот музичко-танцов перформанс на професионалниот ансамбл за игри и песни *Танец*, со историските процеси и со борбата на македонскиот народ за национална слобода, Чучков го митологизира, реконтекстуализира мијачкото „Тешкото“ во прототип на македонско оро.

Кои се другите фактори за успешното стекнување на *Тешкото* на местото на пиедесталот на македонската уметност? Од посебно значење е и поставувањето на правна основа за институционализирање на фолклорната танцова сцена, сè со цел „да се реконструира и со тоа трајно да се зачува исчезнатото знаење“ (Opetceska - Tatarcevska, 2011:78).

Владата на тогашната Народна Република Македонија, со уредба бр. 2429 од март 1949 година, ќе го оформи првиот професионален државен ансамбл, тогаш именуван како *Македонски државен ансамбл*. Основните цели и задачи на тој ансамбл биле: да ја негува и да ја подига народната играорна уметност; ... да ја обработува уметнички и сценски, и од собраните и од селектираните за сцена традиционални форми, да ги подготвува програмите за уметничките манифестации, а истите да ги изведува пред домашната публика и во странство⁴⁹.

⁴⁸ Во Фондот на Мане Чучков, во Архивот на Македонија, постојат уште два архивски документа со ракопис на Чучков, со наслови *Тешкото – историско-кореографска анализа* и *Тешкото* во кои Чучков ги загатнува сите свои идеи поврзани со подоцна објавениот труд за *Идејната основа на нашите народни игри*.

⁴⁹ Подетално во Opetceska-Tatarcevska Ivona (2011) "The idea behind our folk dances" - Public narratives about folk dances in Macedonia, Proceedings of the second symposium of

Танец е основан истовремено кога во повеќе земји од т.н. источен блок се формираат ваквите „национални фолклорни балети“ (Shay, 2002:233), кои, во принцип, имаат обврска да го пренасочат новиот циклус на општествени промени во посакуваната насока. Овој мит ја зацврстува својата позиција помеѓу масите, со победата на *Танец* на фестивалот во англискиот град Ланголен, Англија, во 1950 година⁵⁰. Оттогаш овие идеи ќе влезат помеѓу армијата аматерски фолклорни групи, ќе ги исполнат, не само пишаните дневни медиуми туку и енциклопедиите на поранешна Југославија и на светот. И кога цела армија следбеници ќе дисеминира една идеја, и кога вербално и визуелно „Тешкото“ оро и поемата „Тешкото“, повторно и повторно, ќе се појавуваат на секое празнување поврзано за нацијата или за државата, успехот на идејата позади нашите народни ора, што ја дал Маноил Чучков, ќе резултира со целосна промена на контекстот на перципирање и презентација на танцовиот феномен.

Истиот поттик или стимул го чувствува и Конески пред создавањето на поетката творба „Тешкото“. Самиот ќе изјави дека атмосферата погодуваше да се создаде една таква песна. На тој начин, Конески го потенцира значењето на општествено-политичкиот контекст за преоткривање на традицијата⁵¹. Како што ќе нагласи Мартиновска, големината на реализираната поетска идеја на Конески во „Тешкото“, лежи во нејзината историско-поетска парабола, со која се врзуваат минатото и сегашноста во единствена целина.

Модулации на традиционалната матрица во висококодирани уметнички форми

Често, како што проследивме и во делот посветен на фолклорната „традиција“ која е променлива, одредени услови влијаат врз форматирањето, но и врз рецепцијата на „културни маркери“, како што е случај и со традиционалниот танц „Тешкото“. Овој феномен не е одлика единствено на македонското општество, туку е сеопшто присутен. „Мора да се обрне внимание на однесувањето и тоа со извесна егзактност, зашто преку текот на однесувањето или уште попрецизно, преку општествената акција, културните форми ја наоѓаат својата артикулација“ (Гирц, 2007: 26). Општествената акција е артикулирана и во голема мерка провоцирана преку „Тешкото“ на Блаже Конески, кој постана идентификационен код на Македонците. Самиот наслов и начин на изведба на играта, преточена во еден поинаков медиум, доби своја конкретизација (во воведот веќе стана збор за асоцијативноста и неконзистентноста на кинестетичкиот знак) и стана матрица за национално себедофинирање/себепрепознавање/себепромовирање. Овој феномен, кој иницираше низа уметнички реализации и варијации на оваа конкретна тема – *Тешкото*, можеби со задоцну-

ICTM study group on music and dance in Southeastern Europe, Ed. Elsie Ivancich Dunin and Mehmet Öcal Özbilgin, Izmir: ICTM Study group on music and Dance in Southern East Europe, Ege University State Turkish Music Conservatory, стр. 78-83

⁵⁰ Подетално во Ivancich-Dunin, E., Vishinski, S., (1995) *Dances in Macedonia: performance genre*, Tanec [Orata vo Makedonija: scenski del], Tanec Ensemble, Скопје, стр.60

⁵¹ Подетално во дисертацијата на Ана Мартиновска *Конески и Фолклорот* (ракопис) Скопје, стр.173-174

вање (во однос на литературната творба која го означи почетокот на циклусот на формирање на новата држава СФРЈ, односно формирањето на СР Македонија, сепак, повторно, како почеток на периодот на формирање на новата македонска држава по реинтеграцијата на СФРЈ), најде свое место и на балетската сцена.

Поставувајќи го прашањето за врските помеѓу танцот (во конкретниот случај, сценските/театарски артифициелни форми, како балетот) и литературата, некако првично, се поставува релацијата: текст - сценски текст. Анализирајќи ја функцијата на елементите во балетската претстава, Карп ја истакнува оваа релација: „На балетското сценарио како правило му претходи литературен оригинал. Дури и во тие ретки случаи, кога сижето е специјално пишувано за балет, сценариото се потпира на некоја новела, расказ...“ (Карп, 1980: 203). Но, дали покрај овој првичен, конвенционален однос, постојат некакви индиректни врски? Преку следниот пример ќе согледаме еден друг тип на влијание, односно на моделирање на нови содржини, индиректно/посредно иницирани од конкретно литературно дело.

Националната жанровска линија присутна кај елитистичките театарски видови, како што се операта и балетот, требаше да постигне сценско прикажување и промоција на специфичниот културен профил и, притоа, да создаде уникатен, единствен продукт, со препознатлива национална карактеристика. Проучувајќи го културниот идентитет, Бранимир Стојковиќ пишува: „Културниот идентитет е самосвест на припадникот на една група, која историски настанала и се развила во зависност од критериумите кои групата ги воспоставува во односите со другите општествени групи“ (Стојковиќ, 2002: 26). Имено, истакнувањето на сопствените специфики во балетот (на МНТ-МОБ) се одвиваше на три нивоа - преку наменски пишувана музика од македонски композитори (кои, често, како лајт-тема земаа народни мелодии и ги обработуваа), кореографски елементи со препознатлива македонска игрива карактеристика и користење на македонски литературни извори. Притоа, во сценариото, најчесто беа користени преданија, легенди и извори од литературата, кои помагаа кон национално маркирање и пунктирање на овој изведувачки топос. Балетот „Македонска повесть“ (комп. Глигор Смокварски, премиера на 21.6.1953) е работен врз делото на Антон Панов „Печалбари“, „Лабин и Дојрана“ (комп. Трајко Прокопиев, изведен премиерно на 11.6.1958) ја користи народната приказна за „Овчарот и трите самовили“, „Охридската робинка Ташула“ (комп. Стојан Стојков, премиерно изведена на 9.4.2004) е создадена врз основа на преданието кое го обработи Миле Волканоски и го искористи за истоимената трагедија и за балетско либрето. Праизведбата на балетот „Македонска повесть“, кореографирана од Олга Милосавлева на 17.7.1993 год., беше со комплетно редизајнирано сценарио, кое го потпиша режисерот Љубиша Георгиевски. Иако авторот даде свое сосема ново толкување на музичката предлошка, еден дел од балетот импрегнираше национален материјал, кој користејќи ги идентификациските маркери (меѓу кои е и орото „Тешкото“), изврши локализација на универзалната приказна за борбата помеѓу доброто и злото.

Новата редакција на „Македонска повесть“, како една од најзначајните, а во кореографска смисла кулминационите точки, го постави ансамбловото парче „Тешкото“. Овој дел е, секако, уметничка рециклажа на оригиналниот танц, но во овој текст ќе бидат повлечени одредени паралели и можни пресе-

ци со „Тешкото“ на Блаже Конески. Какви се врски на кореографот со поетот и во колкава мерка песната можела да влијае врз изместување на визуурата на константите на традиционалната изведба и да понуди нови читања и толкувања? Врските не се сведуваат единствено на почитување на неговиот опус од страна на кореографот Милосавлева, туку и на директна инспирација и поттик за сценска презентација на поезијата на Конески. Во 1988 год., на сцената на МНТ, е поставен мултимедијалниот проект „Сосвездието на Конески“, каде е создаден еден изразен амалгам помеѓу музиката, танцот и стиховите на поетот (при што дел од нив, како вграден снимен материјал, се рецитирани од самиот Конески). Во претставата прозвучуваат „Везилка“, „Секавање“, „Црква“. Влијанието на Конески, индиректно се пренесува и во „Тешкото“ од „Македонска повесть“.

Ова своевидно ново, современо, стилизирано толкување на традиционалната матрица донесе низа измени. Изведбата вклучуваше женски ансамбл - 24 балерини⁵², што направи мошне смела интервенција во родовата поставеност на играта. Патријархатот како доминантен родов концепт, присутен во уредување на односите во традиционалното македонско општество, однапред го определува местото и односот имплицитно, и во сферата на танцот. Орот го изведуваат мажи и под одредени услови им е дозволено приклучување на жените. За ова сведочи првиот запис на македонските ора, направен од сестрите Јанковиќ, „Жените можат да учествуваат во *Тешкото*, но тие имаа споредна улога. Во левата половина, тие играат смилено и никогаш не скокаат, не се вртат или не изведуваат фигури, колку и да е изведбата жива во десната половина на орото“ (Јанковиќ, 1948:25). Уметничкото читање е неприкосновено право на авторот и тој може да врши интервенции при преработка на одреден оригинален материјал, но се поставува прашањето, што ја поттикнало кореографката на еден ваков чекор.

Поетот ја исцртува хиерархиската и родовата шема на изведувачите преку следните редови

„До старците момци се фаќаат скокум;“

Сепак, подолу ги пронаоѓаме :

„О тешкото! Синцир ти беше на робја,
од калеши мими и невести ред,
со врзани раце во плен што ги прогнал
насилникот клет.“

(mk.wikibooks.org/wiki/Тешкото_—_Блаже_Конески)

Судбинската повеќевековна ропска позиција која е слика на македонскиот народ ги постави и жените (особено во периодот на НОБ) во идентична позиција, што, од друга страна, може да се толкува со постепено (за жал, и во современи услови некомплетно) изедначување на родовата позиција. Песната, индиректно отвора можност за интервенции во изведувачкиот состав, што

⁵² Како правило преземено од класичниот обликувачки образец, ансамблот е секогаш составен од симетрични поставки што се исчитува и преку бројот на ангажирани изведувачи, при што истиот дозволува групирање во две, три, четири, шест и осум симетрични, истобројни групи, што не е случај со традициската изведба.

подоцна, како решение, беше ползувано во играчкиот концепт. Ваквото решение иницира супституција и на играчките модули. Карактеристика на кореографијата (впрочем, присутна и во оригиналната мијачка игра) е тешкиот, екстатички чекор, со силно нагласено клекнување и подигнување. Тежината, но и виртуозноста на играорците, е потенцирана и во балетската изведба, но повторно, со преземање на машкиот играчки образец. „Машките ора ... се карактеризираат со поизразити потскоци и често имаат потклекнувања и вртења Женските ора се карактеризираат со јасно нагласена елеганција и грациозност во изведбата на играчките фрази и чекори“ (Димоски, 1977:14). Не само што Милосавлева го потенцира овој карактеристичен машки движечки пункт туку го надополнува и дилатира со карактеристичната изведба en pointe - на прсти, со што на изведбата ѝ дава јасна балетска профилација. При тоа, оваа „родова конверзија“ отвора можност за мноштво нови толкувања и актуализира еден сосем нов дискурс, не само во однос на изведбата туку и во однос на ресоздавањето на нови идентитетски маркери кои опстојуваат паралелно со традиционалните.

Уште еден сегмент кој отстапува од традиционалниот изведувачки шаблон (присутен и во сценските изменети изведби на ансамблот „Танец“) е просторниот цртеж. Кругот е безмалку канонизирана константа во традиционалните изведби, која носи сопствена семантичка конципираност. „Формата на затворена кружна линија се јавува како симбол на заштита. Кружната форма, како знак на заштита, била користена како на индивидуален така и на колективен план“ (Татаровска, 2000:176). „Кружното движење, според сите досегашни етнографски и фолклорни материјали, ја има симболиката на создавачки процес“ (Ристески, 2006:78). Во сценската поставка на Милосавлева, не само што таа не се задржува на кругот туку фреквентно го комбинира со најразлични спацијални поставки создавајќи променливи односи помеѓу играчите и нагласувајќи ја конвенционалната фронтална поставка во ориентацијата⁵³. Конески не се осврнува конкретно на просторниот концепт, но пишува:

„Но 'рзнува тапан и писок се крева
и молња светнува во секој глед,
и напред се пушта, се стрелка, се слева
стегнатиот ред.“

(mk.wikibooks.org/wiki/Тешкото_—_Блаже_Конески)

Непроменливата позиција, која е одлика на платените ора (за што пишува Ивона Опетческа-Татарчевска во првиот дел), како што може да се согледа и од горенаведените редови, станува променлива, варијалбилна и отворена за нови поставки, како во балетската кореографија. Можноста за преземање, односно преосмислување, на зададениот оригинал и негово сценско, балетско рециклирање врз основа на одредени моменти преземени од лите-

⁵³ Сите сценски видови се обраќаат кон публиката и поради тоа, фронталната позиција на играчите, оперските пејачи е стандардизирана поставка во театарот. За разлика од социјалните, и особено, од обредните танци, каде што формата на играта има свои значења, сценските изведби на традиционалните ора сè повеќе ја прифаќаат ориентацијата кон публиката (присутна во театарот) и сè повеќе ја користат варијабилноста на танцовиот цртеж.

ратурната верзија на Конески е можна, притоа во текстот се наведени делови кои, можеби, и директно влијаеле на кореографот Милосавлева. Денес, кога не е можно преку разговор, интервју или преписка, да се потврди оваа хипотеза, ни останува единствено можноста за поставување на паралели во деловите кои претставуваат најголемо отклонување од оригиналниот играчки образец и пронаоѓање на материјал за нивно рedefинирање, имено преку и во „Тешкото“ на Конески.

Конкретниот пример прикажува процес каде, покрај односно независно од постоечкото фиксирано сценарио, се појавува своевиден метатекст, кој е преземен од друг литературен извор. Анализата го прикажа начинот на ползување на овој материјал, начините на трансформација и на транспозиција, односно пренос од пишан лингвистички во изведбен, движечки текст.

ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДУВАЊА

Текстот се обиде да ги открие врските и влијанијата во три различни форми на „Тешкото“ - традиционалното оро односно неговото сценско толкување, балетската верзија и неговата литературна трансформација во делото на Конески. Секое од овие ремек-дела на сопствениот медиум (поетската творба, традиционалната игра и балетската верзија) овозможуваат „Тешкото“ да стане еден од оние национални идентификациски маркери, не само во време на претходниот општествен систем туку егзистира и во годините на конституирање и на развој на новата македонска држава. Конески единствено ја поврза играта со конкретниот историски контекст и го потпомогна градењето на матрици, кои се исполнија со содржина од најразличен уметнички профил, при што овој процес опстојува и се одвива повеќе од пет децении.

Литература:

- Anthony Shay (2002) *Choreographic Politics State Folk Dance Company, Representation and Power*, Wesleyan University press Middleton
- Вилијамс Рејмонд (1996) *Културата*, Скопје: Култура
- Вражиновски Танас (1982) *Поетот Блаже Конески и народното творештво*, Београд: Народно стваралаштво Фолклор, год. XXII, св.81, јануар-март
- Гирц Клифорд (2007) *Толкување на културите*, Скопје:Магор
- Димоски Михаило (1977) *Македонски народни ора*, Скопје: Наша Книга
- Ivancich-Dunin, E., Vishinski, S., (1995) *Dances in Macedonia: performance genre*, Tanec [Orata vo Makedonija: scenski del], Tanec Ensemble, Skopje
- Ivancich-Dunin, E., Wharton, A., Felfledi, L.(2005), *Dance and Society*, Budapest:European Folklore Institute
- Јанковиќ Љубица и Даница (1948) *Народне игре*, IV књига, Београд: Просвета
- Карп П. (1980) *Балет и драма*, Москва: Исскуство
- Kealiinohomoku Joann (1972) " Folk Dance" in *Folklore and Folklife: an Introduction*, ed. Richard Dorson. Chicago: University of Chicago Press, 381-404.
- Kielian-Gilbert Marianne C. (2004) "(Re)contextualization, Embodiment, and Sub A View from Musical Multimedia" in *Proceedings of the 8th international conference on Music Perception & Cognition*, Evanston IL, USA, 2004, Eds. S.D.Lipscomb, R.Ashley, R.O.Gjerdingen & P.Webster, Adelaide, Australia, pp.619-621
- Маринковиќ Славомир, Виолета Андреева, Марија Нешковска (1999) *МНТ 50 години Балет*, Скопје: МНТ
- Мартиновска Ана (2010) *Конески и Фолклорот* , Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ Скопје,(ракопис)
- Nahachewsky Andriy (2000) *Strategies for Theatricalizing Folk Dance*, 21st Symposium of the ICTM Ethnochoreology Study Group - Korchula 2000, Zagreb, p.228-234;
- Opetceska-Tatarcevska Ivona (2011) "The idea behind our folk dances" - Public narratives about folk dances in Macedonia, Proceedings of the second symposium of ICTM study group on music and dance in Southeastern Europe, Ed. Elsie Ivancich Dunin and Mehmet Öcal Özbilgin, Izmir: ICTM Study group on music and Dance in Southern East Europe, Ege University State Turkish Music Conservatory, pp. 78-85
- Стојковиќ Бранимир (2002) „Идентитетот како детерминанта на културните права“ во *Културниот идентитет - разлика во себе: зборник текстови*, Скопје: Темплум
- Ристески Љупчо (2006) *Категориите: Простор и Време во народната култура на Македонците*, Скопје: Матица
- Татаровска Ленка (2000) *Митологија на јабољкото и прстенот*, Скопје: Институт за македонска литература
- Чучков, Маноил (1951) "Идејната содржина на нашите народни игри" во *Културен живот* бр. 18, од 23.04.1951. Скопје, стр. 3

Веб извори :

http://mk.wikibooks.org/wiki/Тешкото_-_Блаже_Конески

"TESKOTO" BETWEEN POETRY AND DANCE

**Sonja Zdravkova - Dzeperoska,
Ivona Opetcheska- Tatarchevska**

Summary

The text is an attempt to discover the relations and influences in three different forms of "Teskoto" - traditional dances, ballet version and its transformation into a Koneski literary work. Respective of traditional dance, which is undergoing many changes in the stage performance, the ballet version, and his literary works were correlated and interact. The paper noted that changes in specific historical, social and cultural conditions are made in the traditional performance needs first stage of the ensemble "Tanec" which contextualise the format of the dance itself. Analyzed and the key conceptual changes present in the ballet version of "Teskoto" in the ballet "Macedonian story" and they are compared with parts of the poetic version. Each of these masterpieces of their own medium (poetic work, traditional dance and ballet version) allow "Teskoto" to become one of those markers of national identity only at the time of the previous social system, but continues to successfully survive in the years of the constitution and creating a new Macedonian state. Chassis only linked the game with specific historical context and helped build the matrices filled with content from various artistic profiles.

МИТ / ФОЛКЛОР
MYTH / FOLKLORE

ВЕЛИГДЕНСКИ ИГРИ – ЕТНОТЕАТРОЛОШКИ ОСВРТ

д-р Катерина Петровска-Кузманова

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

Клучни зборови: Велигден, традиција, фолклор, игра, изведба, обред.

Keywords: Ester, tradition, folklore, play, performance, rituals.

Велигден е еден од најзначајните празници во православниот календар. Христијанските верници со овој празник го прославуваат воскреснувањето на Исус Христос. Велигден во Македонија се празнува три дена. Првиот ден Велигден е наменет за одење во црква и посетување на починатите, вториот ден Велигден се изведува литија, се носат крстови, се пеат наменски песни во кои се моли господ за благосостојба и се посетуваат светите места. Третиот ден се одржуваат собори каде со песни и танци се слави Велигден. Во песните што се пеат по овој повод најчесто се зборува за митолошки суштества, кои својата моќ ја употребуваат за заштита на луѓето и посевите, а исто така се дава симболична слика за трансформацијата што се случува во природата и се изразува очекување на изобилството што треба да го донесе новото годишно време. Во рамките на овие празнувања за време на соборот се изведуваат игри што во народот биле познати како *гачки*, а содржат различни драмски и театарски елементи. Песните што се изведуваат за време на овие изведби може да се каже дека претставуваат одреден вид баење и пророкување со дамнешен магиско-ритуален карактер. Во минатото велигденските игри се изведувале на еден поширок ареал од западна Македонија, но најдолго и во најразвиен вид се одржале во областа Порече. Овие игри несомнено во првата половина на минатиот век биле жива традиција, тоа ни го потврдуваат истражувањата на сестрите Јанковиќ (1940: 102 и 1934: 40–41), В. Кличкова (1957: 165–199) и В. Иљоски (1970). Подоцнежните теренски истражувања покажуваат дека средината на дваесеттиот век е периодот кога започнува и напуштањето на оваа традиција. Денес ги среќаваме во редуцирана форма при прославата на Велигден во Македонски Брод и при настапите на културно-уметничките друштва. Велигденските игри се интересни за етнотеатролошките истражувања затоа што во себе ги поврзуваат елементите како што се: верувањата, песната и танцот, кои се израз на народниот дух. Овие елементи заедно со комуникацијата, трансформацијата, дејството и визуализацијата присутни во нив ја прават комплексноста на нивната изведба и ги сместуваат во редот на фолклорни жанрови што имаат највисок степен на театрализација.

Сразмерно со состојбата на теренот можеме да кажеме дека исто така најголемиот дел од истражувањата што се однесуваат на велигденските игри се врз примери од регионот на Порече. Велигденските игри сестрите

Јанковиќ во своите истражувања според содржина ги поделиле на шеговити, сатирични, жални и др. Тие исто така ги анализирале различните аспекти во контекст на играчката и пејачката традиција во Македонија, додека во истражувањата на Иљоски и Кличкова акцентот е ставен врз театарските и драмските елементи што ги содржат овие игри. Во смисла на етнотеатролошките истражувања може да се забележи дека овие игри истражувачите, а особено Кличкова, ги поврзуваат со античките празници поврзани со Дионис за кои М. Арнаудов вели: „Овие празници претрпеле многу промени, но сепак е јасно дека има доста сличност со десетте игри на Дионис, кои се во врска со смртта и воскреснувањето на Дионис“ (Арнаудов, 1972: 96–97). Тргувајќи од оваа размислување Вера Кличкова (1957: 199) ги класифицира игрите на: игри што симболизираат брак, јуначки игри и игри што симболизираат жртвување.

Според оваа класификација игрите што симболизираат брак и полово возбуждавање се: „Калем број, мален број“, „Зет и невеста“ и „Дељо мори Дељо“. Играта „Калем број, мален број“ ја изведуваат млади жени и девојки; тие се провлекуваат под рацете на другите учесници, а при минувањето другите ги удираат. За време на дејството се пее песната: „Пишти пиле долно поле/ кален број, мален број/ каленчице, маленчице,/ Род родила јабољкница/ од рода се искршила“, и се кажуваат имињата на оние што се провлекуваат. Оваа игра упатува на магичното тепање за кое пишува Чајкановиќ (1924: 47–48), каде ритуалното удирање има цел да ја разбуди и зајакне плодноста, од една страна, а од друга, да ги изгони лошите духови од оној што е удрен. Симболичната свадба е одразена во играта „Зет и невеста“; таа има иницијациски карактер, но упатува и на магијата на плодноста. Во неа учествуваат девојки преоблечени во машки алишта, во играта на шеговит начин се претставува просењето на девојката. Половата инверзија застапена во овие игри, како и во целата пролетна обредност, може да се толкува како иницијациска ритуална претставувачка симболизација на митот за андрогинот, односно божествениот совршен спиритуален спој на машкиот и женскиот елемент што се остварува со бракот, за што сведочи пререзистентноста на митот за андрогинот во книжевноста и во ритуалите во светот (Чале-Фелдман, 2001: 187–211). Фолклористите што истражувале во оваа насока сметаат дека ваквите изведувачки форми влијаеле на рушење или зацврстување на половата хиерархија, како и на степенот на нејзината инхерентна конфликтност. Иванов (1984: 11–34) го објаснува трансвестизмот во обредноста со култот на андрогинот. Во оваа светлина Елијаде ги толкува и примерите на трансвестизам во некои европски пролетни обичаи во земјоделските средини (Eliade, 1970: 140). Од етнотеатролошки аспект играта „Зет и невеста“ содржи најголем број театарски елементи. Тие се забележливи во трансформацијата на учесниците, играта и песната во дијалоска форма, која го следи дејството, а содржи драмски развој и драмски набој. Васил Иљоски (1970: 24) ја означува оваа игра како премин на обред во драма. Театралноста тој ја согледува преку повторливоста на основните тактови и фигури, на што одговара и повторувањето на текстот на песната: „Отпрати нè, допрати нè/ Наш војвода, наш кадија/ и нашиот јазација,/ Да н' да'дете малој моме,/ И со моме кондур вино, / И румена медоина, бр'ој!“ Во својот понатамошен тек песната претставува контаминирање и временска кондензација на дејства од различни и раздалечени моменти: преговарање на

стројниците – посредниците околу даровите за невестата; и уште пред тоа, освен во услови на крајна патријархалност и кога младоженецот е на друго место, запознавање барем со неговите надворешни физички својства, како и со невестата; земањето невеста е централниот момент, оценување на работливоста на невестата по доведувањето во домот на младоженецот. „Тежиштето на првиот момент е само квантитативно, додека драмскиот интензитет и кулминацијата се во вториот, а третиот е како епилог“ (Иљоски, 1970: 26). Играта „Зет и невеста“ се среќава и во други региони на Македонија, како на пр. Гостиражди, Прилепско, во кичевските села и во охридското село Завој. Васил Иљоски најдетално ги истражувал варијантите на оваа игра споредувајќи ги со сличните игри што се среќаваат во Македонија и во балканското окружување. Иљоски забележува дека сите овие варијанти имаат иста структура, а она по што се разликуваат е стилот и склопот на речениците, но исто така забележува некои различни моменти, како што е неуспешното преговарање и грабањето на невестата од страна на момчето, во некои од варијантите причина за тоа е куцањето на момчето, во други варијанти пак, како на пример во забележаната варијанта од Гостиражди, не се работи само за една мома, туку за сите моми од селото, што имплицира дека свадбата не ја засега само единката туку и целата заедница и се врши по установен ред – според годините на раѓање на девојките. Со авторитетот на колективот во оваа варијанта се исклучува можноста за насилства и грабање; исто така во оваа варијанта избраната мома се зема без никакви договарања и натегања, без барање или давање дарови. Во оваа варијанта е видоизменет и типскиот кореографски образец на играта; од орото што е цело од девојки се издвојуваат две, при што едната од нив пее: „Па појдете, земете го/ Весо Јасо, танка Јасо/ Мери, менџо, мефдо една/ мерула, ее!“, а втората „Нам нè прати наш кадија,/Наш кадија наш јазџија/ Да ни дајде Весо, Јасо, Весо, Јасо, танка Јасо, /Мери менџо, мефдо една/ Меруле, ее!“ Другите девојки, бидејќи сите сакаат да дојдат на ред, веднаш се согласуваат: „Ете ви го, земете го/ Весо, Јасо, танка Јасо,/ Мери, менџо, мефдо една, Меруле, ее!“ Така лесно и брзо се земаат една по една. На последните две како на родители им пеат: „Ви ги зедевме, ви ги зедевме најарните моми/ Останавте, останавте двајца гербенари!“, а тие им одговараат дека ги зеле најлошите моми што ништо не знаат од домашните работи. Постои варијанта во која момчето ја грабнува невестата по неуспехот на неговите стројници во преговарањето, поради тоа што е куц. Мигот на куцањето води потекло од длабоката старина и магиските претстави, но денес се изведува и се прифаќа единствено во својата забавна театарска функција. Во иста функција се смета дека е и постапката на изделување на невестата и нејзиното дотерување и забулување. Варијантата со куциот младоженец може да се смета како преплетување со играта „Дељо, мори Дељо“, бидејќи и во двете игри имаме низа слични елементи. Во играта „Дељо мори Дељо“ темата е исто така свадба, но овде се исмева стариот ерген. Централниот лик е куцот или старото суштество што упатува на Дабог (Дајбог, Дажбог) како бог што го дава животот на земјата, а истовремено е бог на Сонцето и неговата топлина и дождот како најзначајни елементи за опстанокот на луѓето. Чајкановиќ забележува дека тој е хтонско божество, кое се замислува како старец со стап во раката со кој си помага затоа што е куц. Во оваа игра како и во „Зет и невеста“ имаме инверзија на половите, која е во

корелација со ритуалното тежнение за воспоставување на целината, за јакнење на идентитетот и кохезијата во заедницата. Архетипот на андрогинот како безвременски составен дел на човековата свест може секако да биде извор на поединечните култови и митови за андрогинот во различни цивилизации и во различни времиња (Howard, 1993: 20–46). Имајќи ги предвид веќе изнесените податоци, како и податоците што ни ги даваат други автори, ќе забележиме дека од фолкорните преку непрофесионалните до професионалните сцени постојано постои квантитативна и квалитативна асиметрија меѓу уделот на машките и женските изведувачи, од една страна, и машките и женските имагинарни битија, од друга, како и родовиот/половиот состав на публиката, од трета страна. Овде ќе се потсетиме на фактот дека во старата Грција, како и во стариот Рим постоеле ритуали на посакуваните женски социјални функции, ритуали на плодноста во чест на божицата Деметра, како и ширум познатите Дионисови празнувања, додека женскиот трансвестизам се врзува за андрогиниската митска подлога во рамките на Афродитините свечености (Baroja, 1979: 389–407). На игрите кај кои мотивот е симболичната свадба се надоврзуваат игрите „Маски“ и „Пилци“, каде централниот миг е мигот на грабањето – постапка што го претставува симболичниот брак како еден од најстарите мотиви не само во игрите од овој тип туку и во народната поезија. Играта „Маски“ исто така во себе ја содржи симболиката на свадбата, но се разликува од претходно наведените затоа што во неа покрај девојки учествуваат една постара жена и ергени, а дејството е насочено кон грабањето на девојката од страна на ергените додека другарките ја бранат со прачки од оние што сакаат да ја земат со сила.

Народната игра „Барјачето“ Кличкова ја поврзува со игрите што може да се наречат воинствени – тоа е шестиот вид Дионисови игри. Во оваа игра е претставена борбата за бајракот, кој е симбол на татковината. Во неа момите се натпреваруваат за бајракот направен од црвена шамија. Учесниците во играта, младите моми и невести, се наредуваат во збиени редови една до друга; напред е бајрактарот – девојка што го држи бајракот; последните две моми од танецот се наттрчуваат со двете страни на редицата која ќе успее побрзо да стаса до бајракот. Онаа мома што ќе успее да го грабне е следниот бајрактар. Пред да почнат со наттрчувањето, се удираат со раце и велат: „Сега да видиме кој ќе бајрак земе“. Другите од танецот пеат, именувајќи ги момите што се наттрчуваат. „Сега да видиме./ Кој е метил, пасло,/ Зелени ливаѓе. Цвета метил пасло,/ Зелени ливаѓе“. Со оваа песна се бие шега со она мома што ќе го загуби бајрачето. Исто како во играта „Бајрачето“ и во „Шутрачиња“ главен елемент е борбата и натпреварот, кој според некои истражувачи води потекло од култот на Дионис и другите вегетатиски култови. Оваа игра ја играат деца распоредени во колце. Тие се шутрачињата. На секое шутаре стои по една девојка што го чува шутарето, и среде колцето стои една девојка, која се нарекува „сандација“ т.е. таа е домаќин на шутарињата. Со крпа во рацете таа ги повикува девојките секоја да застане зад своето шутаре: „Санда, санда, санда, секоја пата на шутаре“, при што девојките оптрчуваат три пати околу шутарињата и застануваат над нив. Потоа сандацијата оди до секое шутаре и вели: „Кај ти се фустанчињата, што ти ги дадов за шутарето?“ Таа одговара: „Ги искинав, ги врлив на топола.“ При пазарењето сандацијата го удира секое шутаре со два прста по главата

велејќи му: „Ошин дошин, три кокошки, смрдена пастрма“ со цел да го проба шутарето дели е добро. Прашањата што ги поставува сандацијата можат да бидат различни, а откако ќе заврши дијалогот, сандацијата прашува: „Зошто не си го дочувала?“ Потоа сандацијата почнува да ја брка девојката, која се пазари, удирајќи ја со крпата. Тие се наттрчуваат сè додека едната не дојде побрзо до шутарето што останало без чувар. Таа што ќе остане без шутаре станува сандација.

Според сите свои карактеристики играта „Јунаци“ може да се поврзе со деветтиот вид обичаи поврзани со култот на Дионис, кои го прикажуваат симболичното орање. Во неа учествуваат три жени што го имитираат чинот на орањето и бабата. Дијалогот се води меѓу орачот и бабата. „Шетлика метлика/ црвена боболка/ дрн бабо да јадам?“ Бабата одговара: „Уште старец не е готово“. Подоцна овчарот пак ѝ се обраќа на бабата: „Шетлика метлика/ црвена боболка/ дрн бабо да јадам?“, а бабата одговара: „Еве ова е печиво,/ другоно бакадарник/ Ова е питулица,/ Ова е кора на кора,/ И два гувци здола“. На ова орачот се налутува, и започнуваат да се тепаат, а сите други играчи ги бранат. Заштитата од штетните и демонски влијанија може да се согледа во магичното орање во играта „Јуници“. Ова заштитно орање било превентивно и пригодно, но според некои толкувања тоа може да се смета и за венчавка на божеството со земјата.

Велигденската игра „Лази, лази бубале“ може да се спореди со последниот вид на обичаи што потсетува на раѓањето на Дионис. Играта „Лази, лази бубале“ исто така ја изведуваат млади жени и девојки, кои се делат во парови и формираат редица, вкрстувајќи ги рацете; по нивните раце поминува машко дете – сираче придржувано од двете страни од жените, а додека врви детето, се пее песната: „Лазај, лазај, бубале,/ да долазиш до мене, до мене, /ако паднеш, не кажуј, не кажуј/ на мајке ти, на татка ти/ Ако паднам не жалам, не жалам / Кад сум клето сираче, сираче/ За сираче кој плаче кој плаче“. Раѓањето на сиракот во играта „Лази, лази бубале“ асоцира на раѓањето на божеството на плодноста и буђењето на придодата, и ова верување води потекло од митот за Дионис, но истовремено кореспондира со раѓањето на Исус. Неговата смисла е раѓањето на сиракот, односно симболичното раѓање на детето што нема татко или има татко што е врвно божество.

Во играта „Благо месо“ наоѓаме елементи на архаични жртвени ритуали, бидејќи во неа еден од играчите го претставува благото месо, а другиот го брани, додека сите други играчи го дрпаат играчот што го претставува благото месо и имитираат негово јадење. „Благо месо“ симболично го претставува ритуалното жртвување на божеството, преку парчосувањето и јадењето на неговото тело. Парчосувањето и јадењето на божеството во играта „Благо месо“ е поврзано со Дионисовиот култ, кој се наоѓа во чувството на минливост на човековата индивидуална егзистенција или како што вели Милош Ѓуриќ: „Човековите поколенија минуваат незапирливо и неповратно, а човековото кршливо битие, кое не се задоволува со тоа да биде меур на реката на минливоста, го наоѓа вечниот живот во мистично-екстатичниот култ на Дионис, Богот на природата, кој постојано се подмладува“.

„Ѓуро, Маро, Вележано“ е една од ретките игри во кои провејуваат трагични елементи. Во неа, како што забележува Кличкова, на симболичен

начин се прикажува тешкиот живот на печалбарот, како и неговата смрт. Самата игра го претставува мигот на жалењето од страна на невестата и сестрата, кои се наоѓаат на средината од орото што го сочинуваат девојки и помлади жени. Песната што ја пеат девојките во себе ја носи пораката за смртта и оживувањето, односно вечната обнова на животот.

Играта „Змија“ од една старна е поврзана со култот на змијата, но во поново време сè повеќе добива конотации на исмевање на мрзливите жени. И во неа учествуваат девојки. Во неа учествуваат сите жени и девојки од селото, густо наредени во колце кое ја претставува нивата со коноп. Внатре во колцето е змијата, а однадвор се мајката и ќерката. Ќерката го брани конопот, а мајката го преде. Кога змијата ќе ја „касне девојката“, таа почува да вика по мајка си: „Леле мајко љута змија,/ Љута змија ме укаса/ Танко и високо“, а потоа ги менуваат улогите. Истото се случува кога змијата ќе успее да ја касне и мајката. За сето време девојките пеат: „Израсла ми коноплика/ тенка ем висока...“ Кога ќе дојдат до крајот на песната, колото се збива, а мајката и ќерката се обидуваат да ја фатат змијата, која најчесто успева да избега.

Со играта „Вили самовили“ во Порече се испраќа Велигден. Таа е посветена на невидливите духови, вилите и другите натприродни сили, за да се заштитат луѓето и добрата од нивните штетни дејства. Во неа обично учествуваат сите жени од селото. Тие се распоредуваат на четири страни по четири, по што кроткум тргнуваат едни кон други и менувајќи ги своите места пеат: „Вили самовили,/ пуштете го Марка...“ Со обраќањето кон натприродните сили во играта „Вили самовили“ се завршува празнувањето. Оваа игра во себе содржи церемонијалност во напевите и кореографија што се карактеризира со мирни и развлечени движења, што потсетува на длабока старина.

Освен наведените постојат и многу други елементи што се наоѓаат во Дионисовите игри – трагични, комични, сатирични, а ги среќаваме во многу елементи и во нашите велигденски обичаи. Сето ова покажува дека велигденските игри се тесно поврзани со ритуалите и со религијата. Тие го покажуваат менувањето на годишните времиња, и тоа во имажинативно обликувана игра, која се однесува на раѓањето, животот и смртта на луѓето. Луѓето го играат природниот ред така како што тој се одразил во нивната свест. Играта во обредот ја донесува магиската и симболичката функција, во дадениот случај со цел остварување на илузијата за плодородието – ги буди животните сили на природата. Настаните од кои се состои изведбата се сами по себе материјализација на суштинска авантура на човековото постоење; преку нив тој се обидува да го открие својот духовен феномен на постоењето. Функциите што ги вршеле во минатото во заедницата и што денес ги носат како влог во создавањето на нашата култура и идентитетот се несомнени, особено во однос на нивното понатамошно и позадлабочено проучување, како и за заштита од нивно губење и заборавување. Тое е и една од основните цели на етнотеатролошката пракса, која освен да ги забележува на терен и да ги регистрира театарските елементи во фолклорните изведби, има за цел да ги реинтерпретира забележаните состојби, да ги следи промените т.е. губењето и појавата на новите претставувачки жанрови. Од аспект на етнотеатролошките истражувања треба да се каже дека велигденските игри содржат особен вид на театарност. Таа е содржана во дејството, во нивната

тематска и содржинска поставеност. Несомнено, особеноста на игровите средства, поврзувањето на зборот и гестот, користењето на трансформацијата на битието и др. заслужуваат внимание. Во композицијата на овие фолклорни изведби е многу раширен дијалогот и претставува коментар на гестот и движењето, темелен врз семантиката на множењето. Во фолклорните игри, обредни и необредни, дејството не е еднократно, туку се повторуваат секогаш пренесувајќи го дејството на новиот учесник, за да може магијата да се прошири на секој од нив, при што композицијата добива форма на бесконечност. Ова не води до заклучокот дека велигденските игри, како и другите фолклорни изведби се темелат врз кумулација на дејството, по пат на негово проширување на сите учесници во изведбата. При изведбата на велигденските игри исто така може да се забележи дека е присутна условноста на симболите што лежат во основата на различните магиски постапки. Во тој контекст може да забележиме дека во велигденските игри според различните знаци како специфичен тип на игра може да забележиме аналогија со театарот, затоа што се темелени врз театарско-игровиот јазик. Во ритуално-игровите појави, во кои несомнено спаѓаат и велигденските игри, со помош на театарскиот јазик се чувствува мешањето на реалното со магиското, изгонувањето на несаканото и верувањето во остварување на посакуваното. Со ваквиот став се поврзани и особеностите како што се наиндивидуалноста во изведбата на дејствата, која секогаш е под контрола на колективот пред кој се изведува, што значи дека актерската иницијатива во изведбите од овој тип не е дозволена, туку се појавува тенденција за стандардизација на изведбата. Но, затоа пак во вака сфатената обредна игра нема добри и лоши актери, во смисла на професионалниот театар, туку се цени умешноста да се игра според целно-природните принципи на колективот. Преку овие согледувања всушност се доаѓа до сознанијата за трансформацијата на обредот во народна драма. Затоа може да заклучиме дека овие аграрно-култни изведби претставуваат најимпресивен образец на нашата народна драма.

Литература:

- Арнаудов, Михаил, 1972, „Кукери и Русалии“, *Студии върху българските обреди и легенди*, кн. 2, София, 96–97.
- Иљоски, Васил, 1970, *Варијанти со свадбени мотиви во фолклорниот комплекс обред, песна, игра и драма*, МАНУ, Скопје.
- Иљоски, Васил, 1948, *Македонски народни песни*, Скопје.
- Јанковић, С. Љубица и Јанковић, С. Даница, 1934, „Драмско комичне народне игре са говорним дијалозима“, *Народне игре* кн. 4, 40–41.
- Јанковић, С. Љубица, 1940, „Народне игре у Кичеву и околини. Великден“, *Гласник Етнографског музеја Београд*, Том XV, Београд, 102.
- Кајоа, Rože, 1965, *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd.
- Кличкова, Вера, 1957, „Велигденски обичаи во Порече“, *Гласник на Музичко конзерваторско друштво НРМ*, 11, Скопје.
- Петровска-Кузманова, Катерина, *Театарските елементи во фолклорот*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје, 2006.
- Ристески, Милан, 1961, „За велигденските обичаи и песни од Мариово и Прилепско“, *Стремеж VII*, 1, 62–77.
- Чајкановић, Веселин, 1924, *Студије из религије и фолклора*, Српски етнографски зборник, књ. XXXI, Београд.
- Baroja, Julio Caro, 1979, *La Carnaval*, Galimard, Mayenne, 389–407.
- Elijade, Mirča, 1970, *Mit i zbilja*, Zagreb.
- Howard, Jean, 1993, „Cross-dressing, the Theater, and gender Struggle in Early Modern England“, *Crossing the stage, Controversies on cross-dressing*, (Lesley F.), Rutledge, London and New York, 20–46.

ESTER PLAYS – ETHNO-THEATROLOGICAL REVIEW

Katerina Petrovska Kuzmanova

Summary

Easter is one of the most important holidays in folk calendar. Its positioning in folk calendar the layers that it brings with it self Easter provides the folklorist opportunities for exploration of different aspects. The emphasis in the text will be placed on the third day of Easter, when in the celebration social games, which have interest of Macedonia folklorists the beginning of last century, especially in terms of their performing, are played. These games were held on the third day of Easter and were known the people as *Gachki*. Their contents were satirical, tragically and others. The entries for these games which V. Klichkova and V. Iljoski have written the emphasis is on research that treat this part of folk tradition, as a phenomenon that in itself contains numerous theatrical and dramatic elements.

**ПРИКАЗИ-РЕЦЕНЗИИ-ОСВРТИ
REVIEWS**

Александар Прокопиев

ВРСКИТЕ МЕЃУ ДВАТА НАЈГОЛЕМИ ГЕНИИ ВО ИСТОРИЈАТА НА МАКЕДОНСКОТО ЛИТЕРАТУРНО ТВОРЕШТВО

(Ана Мартиноска: Конески и фолклорот, ИМП, Скопје, 2012)

И покрај тоа што во книжевната наука и критика се изречени бројни зборови за значењето на Блаже Конески како великан во науката и во поезијата, книгата на Ана Мартиноска се издвојува по тоа што се фокусира на проследување на врските меѓу двата најголеми гении во историјата на македонското литературно творештво - народот како колективен автор на непресушната ризница на фолклорното богатство, од една, и достоиниот наследник и продолжувач на таа традиција, Блаже Конески од друга страна. Односот на Конески кон фолклорот ја носи авторката кон веројатно најмалку истражуваниот дел од неговото творештво.

Во предизвикот наречен „Конески и фолклорот“ Мартиноска тргнува од сите можни извори кои ја допираат оваа релација. Всушност, таа се осврнува на неговата „ars poetica“ и во нејзини рамки на она што е негов однос кон фолклорот, посебно на неговите есеи и публицистички прилози, во кои Конески пишува за неговите разнородни релации со фолклорот и современата литература. Секако тука се и бројните лични искази и изјави објавени во различни пишани медиуми и посебно разговорите што со него ги води Цане Андреевски.

Мартиноска ја следи линијата на Блажевата љубов кон на-родната фолклорна традиција уште од детството, од средината во која македонскиот фолклор бил се уште жива и дејствена традиција, преку неговото формално и неформално образование, се до сите негови дела кои ја допираат оваа тема. Посебно значајно е да потенцираме дека Мартиноска покажува дека Блаже има преродбенса улога и во однос на неговите прилози посветени на народното творештво. Во македонскиот фолклор Конески гледа непроценливо културно богатство, па се зафаќа за редактирање и објавување на неколку збирки народни песни, кои се сметаат за први објави од македонската фолклористика во период по Втората светска војна. Интересот на Конески за македонското фолклорно творештво авторката го проследува преку тие предговори, но и преку голем број натамошни научни трудови, кои директно или индиректно се допираат до оваа тема. Притоа Мартиноска ја одредува статијата „Јазикот на македонската народна поезија како фундаментално и капитално дело за областа која ја покрива, ненадминато дури и по временската дистанца од четириесет години од која се разгледува денес.

Авторката во продолжение го следи Блаже Конески и како проучувач на фолклорот како извор на уметничката литература, со акцент на творештвото на Кочо Рацин, чија поезија ја смета за парадигматична во однос на продолжување на стилот на македонската народна песна. Како посебна

вредност на овој труд го истакнуваме и фактот дека разгледува еден кус текст на Блаже Конески, прочитан на симпозиум посветен на животот и делото на проф. д-р Кирил Пенушлиски одржан на 25.12.1992 година, кој се уште е необјавен во целина, иако дел од него е сместен во неговата книга „Светот на песната и легендата“, објавена следната 1993 година.

Мартиноска укажува дека за Блаже Конески овие теми не се само попатни сфери на интерес и всушност претставуваат дел од неговата систематска активност на полето на јазикот, литературата и културата. Во обид да се идентификува таа систематска активност таа ги објаснува позициите на неколку доминантни теории кои го проучуваат односот на народната и уметничката литература, за потоа истите теории да бидат искористени за дообјаснување и допрецизирање на ставовите на Конески по истите прашања. Притоа, најпрвин потсетува на антипозитивистичката ориентација во проучувањето на книжевноста, која доаѓа до полн израз кај оние школи кои се ориентирани првенствено кон проучување на текстот - рускиот формализам и на прашкиот структурализам. Следната теоретска интерпретација е теоријата на интертекстуалноста, заедно со сите нејзини значајни имиња како Крстева, Барт и Рифатер. Интертекстуалноста е посебно значајна за разбирање на неговите лични поетски постапки, посебно во песните базирани врз мотиви и митови од народното творештво на нашиот народ. Во тој контекст, ставовите на Конески Мартиноска ги доведува во релација со делото на Михаил Бахтин. Покрај тоа, водејќи сметка за специфичноста на посебниот случај, авторката се обидува да одговори и на прашањето колку употребата на фолклорот во литературата може да се подведе под поимот литературен фолклоризам.

Книгата завршува со културолошките промислувања, всушност со дел посветен на местото на Блаже Конески во македонската култура и причините поради кои Мартиноска го смета Конески за врвно име на македонската култура. Притоа анализите се направени со помош на актуелната теорија на културолошките студии. Нејзините културолошки промислувања во однос на Конески опфаќаат и уште едно важно прашање за различните аспекти на народната наспрема популарната и масовната култура, како и за различните историски и дискурсивни артикулации на народната во современата култура.

Врската од фолклорот до Конески ја води Мартиноска и до современата култура, анализирајќи ги начините на кои другите уметности реагираат на ваквата релација и бројни влијанија, инспирации и типови на соработка меѓу народната и уметничката литература од една, и другите уметности од друга страна. Во таа смисла, воопшто не е изненадува дека делото на Блаже Конески отсекогаш било, и се уште е, инспирација и поттик за многу други научни, но и уметнички дела, и тоа не само од областа на литературата, туку и во другите сфери на културата - во музичката, драмската и ликовната уметност. Примери од литературната, музичката, драмската и ликовната уметност сведочат за принципот на континуитет во македонската уметност од сите жанри, за испреплетувањето на претходниците и наследниците, за почитта и взаемнодејството.

МИНУЦИОЗНОСТ И ДОСЛЕДНОСТ

(Валентина Миронска - Христовска *Литературни студии за македонскиот идентитет*, Скопје: Институт за македонска литература, 2012)

Ракописот *Литературни студии за македонскиот идентитет* од Валентина Миронска-Христовска го чинат десет студии, коишто ја проследуваат македонската книжевна, културна и идеолошка сцена во периодот од 18 до 20 век. Проблематиката на континуитетот на опстојувањето и пројавувањето на македонската народна самобитност Миронска Христовска ја заплетува во лавиринтот на анализите на историјата уште во 18 век, осветлувајќи го опстојувањето на Охридската Архиепископија низ односот со Великата Porta, а кое во дадениот период е најсветлото упориште на македонската народна самобитност. Континуитетот на македонските преродбенски заложби е стожерно осветлен во студиите кои проследуваат одделни појави и феномени во културната историја на македонскиот 19 век, а во контекстот на словенските и посебно, на балканските културни, идеолошки и политички превирања. Во ракописот на Миронска-Христовска македонскиот книжевен 19. век е стожерно и многукратно осветлен во бројните студии: од аспект на културната историја на неговите поими (словенофилство, илиризам, и подоцна: Балканска федерација), – проследувајќи одделни аспекти на споделените општи заложби во тој контекст низ споредбени, билатерални проследувања на книжевни, културни и идеолошки врски и влијанија во балкански односно словенски контекст, и конечно, проследувајќи одделни стожерни творечки пројави во македонската книжевност во дадениот период. Македонскиот 19. век во овие студии бидува осветлен низ широкиот зафат на интегративното и интердискурзивно промислување на литературата, историјата и пред сè, на културната историја, при што од студија во студија, како лајт-мотив е исцртан континуитетот на македонската народна опстојба, нејзиниот идентитет и заложбите за неговата легитимизација на картата на европските народи. Последните студии го испишуваат епилогот на приказната што ја распредува овој ракопис, во заложбите на одделни дејци на почетокот на 20 век и во никаде испишаната историја на егзодусот на Македонците од Беломорска Македонија освен во сведоштвото на литературата, со протежност до денешни дни во спорот за името на меѓународната политичка сцена сцена.

Десетте студии се приредени двојазично – на македонски и англиски јазик – а сукцесијата на нивната приреденост во спрега со тематизираните содржини непосредно ја илустрира широчината на зафатот при промислувањето на македонските состојби во фокусот на дадениот културен, творечки и идеолошки „миг“. Композициската устроеност на одделните студии на книгата несомнено ја посочува актуелноста на историскиот заграб во проследувањето на книжевната, културната, политичката и општествената комуникација воопшто:

- „Релациите меѓу Високата порта и Охридската архиепископија во 18 век (причини за приближување и одделување)“
- „Македонија – Европа “
- „Влијанието на Русија врз македонската преродба согледано преку обидите за печатење на Зборникот на Миладиновци“
- „Словенофилството и македонските и украинските интелектуалци“
- „Македонскиот литературен и културен идентитет во 19 век“
- „Литературните творби од 19 век – одраз на македонскиот идентитет “
- „Македонскиот идентитет и идентитетите на Балканот“
- „Историскиот прогон на Македонците во романите на Ташко Георгиевски“
- „Националните културни икони од 19 век во современата македонска литература“
- „Меѓу политиката и вистината (македонско-грчки спор за името Македонија)“

Ракописот на Валентина Миронска-Христовска е ретка и исклучително значајна пројава на проследување на македонскиот литературен 19 век, та оттаму публикацијата на нејзините проследувања и на англиски јазик е особено значајна затоа што на тој начин автентичното проследување на сопствената историја се огласува и на сцената на пошироката - и меѓународна - книжевна и културна јавност. Специфичноста и особената значајност на проследениот период од македонската книжевна и културна историја, како и истражувачката минуциозност и доследност на авторката во презентацијата на фактите, архивите и документите, се стожерот на оваа занимлива книга која непосредно го наоѓа својот пат до читателите.

ЗА МАКЕДОНСКО-СЛОВАЧКИТЕ КУЛТУРНИ ВРСКИ НИЗ КОМПАРАТИВНИ КНИЖЕВНИ СОГЛЕДБИ

(Звонко Танески, *Македонско-словачки компаративни согледби*, Скопје:
Институт за македонска литература, 2012)

Изданието *Македонско-словачки компаративни согледби*, од книжевниот критичар, поет, есеист, редактор Звонко Танески, широко познат во нашата културна средина како афирматор на македонско-словачките културни и книжевни врски, со своето богатство од текстови (студии и интерпретации), аспекти и критички проникнувања за одделни книжевни дела од македонски автори објавени во Словачка и за словачки автори и дела присутни во македонската културна средина, зборува за еден импозантен опус од теми и видувања, единствен од ваков вид во презентацијата на македонско-словачките културни односи. Впрочем, авторот Звонко Танески е профилиран словакист, кој речиси една деценија во своите научни интерпретации длабоко ги тангира овие културни врски со неговиот студиозен и интегративен метод во науката, но истовремено и со една продлабоченост во која препознаваме и субјективизам и личен однос, прочувствуваност, што секако автентично го одбележува неговиот личен влог во медијацијата на нашите две култури – македонската и словачката. Авторот секако е најверзирано упатен во збиднувањата сврзани со словачката книжевна и културна средина, бидејќи својот професионален ангажман веќе десетина години го врзуваше за Катедрата за словенска филологија при Универзитетот Коменски во Братислава, како и за Институтот за проучување на културното наследство на светите Кирил и Методиј на Универзитетот „Константин Филозоф“ во Нитра. Овде застапените аспекти, приоди и методи во проследувањето на материјата го профилираат моделот на интеркултурниот идентитет, согледан во избликот да се инспирираш и да се препознаеш во две култури и литератури, во два јазика.

Она што е обележје на текстовите во изданието *Македонско-словачки компаративни согледби* е провејувањето на духот и методологијата на книжеvnата компаратистика, а научниот пристап е обележан со личен, еден вид интимен однос кон прашањата поврзани со двете култури, бидејќи, како што самиот автор истакнува во воведот, неговата заложба за објективен и искрен пристап кон книжевните вредности на секое дело одделно резултира во постоење на правична и основана критика, притоа истовремено залагајќи се за свеж и неанемичен дух на книжевното живеење, перципирање и творење во културните процеси на дадена средина. И една таква лична, речиси интимна исповед препознаваме во воведниот текст на книгата насловен *Како јазикот да стигне дома?* Се работи за една речиси биографска исповед на авторот. Овде се поставува едно функционално прашање *Каде и кога сме дома во јазикот?*, но и едно реторско, би рекле, *Зошто јазикот има потреба да се вдоми, да биде дома, да биде означен како домашен?* Прашањата произлегуваат и се сврзани од една потреба на

авторот Звонко Танески за спознавање на категоријата **дом** од гледна точка на неговата веќе индицирана вдоменост во два јазика и две култури, две литератури истовремено. Станува збор за една егзистенцијална динамика, меѓутоа и драматика, која според зборовите на авторот се содржи во првичното оттргнување од познатото и блиско, во процесот на пренебрегнување на појдовното, со самото раѓање идентифицирано опкружување, како и во понатамошното утврдување на внатрешните разлики, подвојувања, умножувања, препознавања, но и раслојувања. Тоа е обидот за препознавање на себеси како вдомен во јазикот. Тоа секако дека го иницира чувството за дома, особено кога домот е „втор“, како впрочем и јазикот. Но тука веќе и се отвора дилемата дали навистина условно земено „вториот“ јазик го стекнал веродостојниот третман на условно „втор“ дом. И веќе се јавува сомнежот изразен во детерминирањето на јазикот и домот како стриктни категории, кои не секогаш ги трпат определбите на изедначеност од овој тип, бидејќи чувството за дома, не секогаш/понекогаш се сложува со „јазичното дома“. Самите развојни линии во процесот на создавањето на условно земено новиот дом, или на новиот идентитет, кој не е сосема словачки, но и кој не е само (типично) македонски, туку е некаков „сопствен“, го одредува пишувањето во двата „јазички дома“ за интегрално. И тој процес според зборовите на авторот доживеал и преживеал катарза, помирување во себе и со себе, надминување на потресите условени од личниот егзил, што подразбира и смена на комуникациското начело, но најважно е дека тој порив за пишување кај него не само што не секнал туку добил нови импулси на старо-новата почва. Дури мултикултуралноста се доживува како ослободувачка и поттикнувачка компонента.

Егзилот на Танески е дел од трендот на ова динамично новомилениумско време, условен е од љубопитството да проникнеме во културата и во живејачката на другиот, да споредиме кои се тие социокултурни категории што се блиски, но и толку различни. Не случајно својот доброволен егзил Г. Стефановски го сублимира низ некои можни заклучни создајби, но истовремено прашања, кои многу функционално во својот текст ги пренесува Танески – „Идентитетот е приказна за тоа кои сме, зошто сме и што сакаме... Знам дека сум, според упорноста со која се трудам да не сум. Зошто постојано ми наметнуваат своја приказна за тоа која е мојата приказна?“ На што можеби на некој начин реплицира, во продолжение на текстот од Танески, Данило Киш: „Нека си го избере секој сам од тоа што му е понудено – она што му припаѓа!“ Или како што сублимира Танески неговиот „вдомувачки идентитет“ и во сферите на јазикот како дом и во „чувството за дом“ ќе остане мултиплициран или во најмала рака – бикултурен, и на тој начин ќе го потисне чувството на празнина.

Во изданието *Македонско-словачки компаративни согледби* препознаваме комплексно структурирано научно остварување во кое согледуваме вклопени македонско-словачки проникнувања на теми од поезијата, прозата, драмската литература, на антологиските заемни претставувања, како и на преводите/препевите. Неговото критичко-есеистичко писмо го следиме во поединечните рецензии на одделни преводи од едниот на другиот јазик (низ примерите за Блаже Конески, Кочо Рацин, Владимир Рејсел, Јордан Плевнеш, Милан Рихтер, Рудолф Слобода, Лидија Димковска и други автори), понатаму преку заемно упатените погледи во

прилозите од областа на книжевната наука, како во студијата посветена на надреалистичката поетска интуиција преку словачките 30-ти во македонските 50-ти години на дваесеттиот век, па преку допирањето на поетските светови низ примерот во студијата за Матеја Матовски и Милан Руфус, сè до поезијата како јазична сложувалка на светот преку Томас Шаламун во словачкиот и во македонскиот книжевно-културен контекст. А остварувањето на заемната творечка преокупација се врши по пат на преводите, каде што нашиот автор дава личен придонес низ примерот на прозата на словачкиот прозаист Павел Виликовски и на поезијата на голем број словачки поети. Во книгата се поместени и неколку интересни текстови, рецензии на книжевни остварувања и дела согледани низ призмата на македонско-словачките критички проникнувања, едно интервју на словачки јазик и мошне значајна македонско-словачка книжевна библиографија (1945–2011) .

Веруваме дека ваквото издание со својата богата и разновидна содржина ќе предизвика голем интерес во македонската и во словачката културна средина, бидејќи е приредена од автор, којшто според зборовите на еден од рецензентите, А. Ѓурчинова, мигрирачки лизга од македонската кон словачката литература и обратно, низ еден модерен облик на номадизам, и притоа движејќи се постојано од еден во друг јазик, од една во друга литература, од една во друга култура, авторот го видоизменува и постојано одново и повторно го гради својот творечки „идентитет“. Притоа, тој и таков маркиран „идентитет“ најсилно е одбележан токму од оваа бикултурна, плурална компонента во творештвото, која имплицира „ослободувачка отвореност“ и „поттикнувачка припадност“.