

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



СПЕКТАР	год. XXXIII	бр. 65	стр. 260	Скопје, 2015
---------	-------------	--------	----------	--------------

**Редакција:**

д-р Наташа Аврамовска (Македонија, главен и одговорен уредник);  
д-р Владимир Бити (Австрија), д-р Петар Иваниќ (Словачка),  
д-р Лех Мјодински (Полска), д-р Борислав Павловски (Хрватска),  
д-р Марија Проскурнина (Руска Федерација), д-р Намита Субиото (Словенија),  
д-р Валентина Миронска-Христовска (Македонија)  
м-р Славчо Ковилоски (Македонија, секретар)

**Сите текстови се рецензирани**

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)  
тел./факс (02) 3220-309

електронска верзија на списанието  
<http://iml.edu.mk/index.php/izdanija/megjunarodni-spisanija/spektar>

Скопје, 2015

“SPEKTAR” INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL  
Institute of Macedonian Literature, Skopje



SPEKTAR	Vol. XXXIII	№. 65	pp. 260	Skopje, 2015
---------	-------------	-------	---------	--------------

**Editorial board:**

Natasha Avramovska (Macedonia, Editor in Chief),  
Vladimir Biti (Austria), Peter Ivanic (Slovakia), Lech Miodyński (Poland),  
Borislav Pavlovski (Croatia), Maria Proskurina (Russia), Namita Subioto (Slovenia),  
Valentina Mironska-Hristovska (Macedonia), Slavcho Koviloski (Macedonia, Secretary)

Content is reviewed

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  
phone/fax ++389 2 3220-309

e-version of journal at:

<http://iml.edu.mk/index.php/izdanija/megjunarodni-spisanija/spektar>

Skopje, 2015

## СОДРЖИНА / CONTENT

### ЧЕСТВУВАЊЕ НА 95-ГОДИШНИНАТА ОД РАЃАЊЕТО НА СЛАВКО ЈАНЕВСКИ

#### ЗА КНИЖЕВНО-ЕСЕИСТИЧКОТО НАСЛЕДСТВО НА СЛАВКО ЈАНЕВСКИ

д-р Маја Јакимовска-Тошиќ..... 9

#### ABOUT SLAVKO JANEVSKI'S LITERARY AND ESSAYIST LEGACY

Maја Jakimovska-Toshic.....16

#### ПРОСЛАВАТА НА ЖИВОТОТ ВО ПОЕЗИЈАТА НА СЛАВКО ЈАНЕВСКИ

д-р Наташа Аврамовска.....17

#### THE CELEBRATION OF LIFE IN SLAVKO JANEVSKI'S POETRY

Natasha Avramovska.....29

#### СЛАВКО ЈАНЕВСКИ - ВТЕМЕЛУВАЧ НА МИТСКО-ИСТОРИСКАТА ВЕРТИКАЛА ВО МАКЕДОНСКАТА РОМАНСИЕРСКА ПРОДУКЦИЈА (ПО ПОВОД 95-ГОДИШНИНАТА ОД РАЃАЊЕТО)

д-р Лорета Георгиевска-Јаковлева.....30

#### SLAVKO JANEVSKI - FOUNDER OF THE MYTHICAL AND HISTORICAL VERTICAL OF THE MACEDONIAN NOVELISTIC PRODUCTION (ON THE OCCASION OF THE 95TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

Loreta Georgievska-Jakovleva..... 40

### ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА

#### LITERARY HISTORY

#### ПРЕРОДБАТА И МАКЕДОНСКОТО ЈАЗИЧНО ПРАШАЊЕ

д-р Валентина Миронска-Христовска.....43

#### THE MACEDONIAN ENLIGHTENMENT PERIOD AND THE LANGUAGE ISSUE

Valentina Mironska-Hristovska..... 60

ДЕТЕРМИНИРАЧКИТЕ СТРУКТУРИ ВО МАКЕДОНСКОТО  
НАЦИОНАЛНО ДВИЖЕЊЕ ВО XIX ВЕК

- д-р Наташа Котлар-Трајкова, д-р Лилјана Гушевска ..... 61  
DETERMINATIVE STRUCTURES OF MACEDONIAN NATIONAL  
MOVEMENT IN THE 19<sup>TH</sup> CENTURY  
Natasha Kotlar-Trajkova, Liljana Gushevска .....69

**СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ  
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE**

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

- д-р Владимир Мартиновски .....73  
THE IMAGES OF EUROPE IN  
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE (DŽEPAROSKI,  
G. STEFANOVSKI, E. LAFAZANOVSKI)  
Vladimir MARTINOVSKI.....86

ЕДЕН СКОПСКИ ИНТЕЛЕКТУАЛЕН (РАЗ)ГОВОР

- д-р Весна Мојсова-Чепишевска .....87  
SKOPIAN INTELLECTUAL DISCUSSION  
Vesna Mojsova Čepishevска .....99

**ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ – РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ  
LITERARY CONNECTIONS**

ТЕКСТОТ КАКО ВЛЕЗ ВО ВИЗУЕЛНОТО  
(ОСВРТ КОН *АЛИСА ВО ЗЕМЈАТА НА ЧУДАТА* И *АЛИСА ВО СВЕТОТ  
НА ОГЛЕДАЛОТО* ОД ЛУИС КАРОЛ)

- д-р Мерсиha Исмајлоска .....103  
THE TEXT AS ENTRANCE INTO THE VISUAL  
(REVIEW ON *ALICE IN WONDERLAND* AND *ALICE THROUGH THE  
LOOKING-GLASS* BY LEWIS CARROLL)  
Mersiha Ismajloska .....123

*ОДИСЕЕВОТО СЛЕГУВАЊЕ ВО ПОДЗЕМЈЕТО* ВО НЕКОИ ПРЕВОДИ  
НА ЕЗРА ПАУНД, МИХАИЛ Д. ПЕТРУШЕВСКИ И БОГОМИЛ ЃУЗЕЛ

- д-р Владимир Цветкоски .....124  
ODYSSEAN KATABASIS IN TRANSLATIONS BY  
EZRA POUND, MIHAIL D. PETRUŠEVSKI AND BOGOMIL GJUŽEL  
Vladimir Cvetkoski ..... 145

**ТЕОРИЈА / ПОЕТИКА**  
**THEORY / POETICS**

ТРАУМАТА НЕКОГАШ И ДЕНЕС: ОД ШАРКО ДО ХОЛИВУД  
д-р Јасна Котеска ..... 149  
TRAUMA AFORE AND NOW: FROM CHARCOT TO HOLLYWOOD  
Jasna Koteska..... 167

НИЧЕ КАКО ФЛУКС ВО ПОСТМОДЕРНАТА МАШИНА  
д-р Ристо Солунчев ..... 168  
NIETZSCHE AS A FLUX IN THE POSTMODERN MACHINE  
Risto Solunchev..... 190

**МИТ / ФОЛКЛОП**  
**MYTH / FOLKLORE**

СЛИКАТА НА ТУРЧИНОТ ВО НАРОДНИТЕ БАЛАДИ  
НА СЛОВАЦИТЕ И НА МАКЕДОНЦИТЕ  
Мартина Зајичкова ..... 193  
THE IMAGE OF TURKS IN MACEDONIAN AND SLOVAK FOLK  
BALLADS  
Martina Zajičková..... 211

УЛОГАТА НА ПАГАНСКИОТ СТАТУС НА САРАЦЕНИТЕ ВО ЕПОТ  
*ПЕСНА ЗА РОЛАНД*  
Кристина Димовска .....212  
(THE ROLE OF THE) SARACENS AS IDOLATERS IN THE FRENCH  
EPIC *THE SONG OF ROLAND*  
Kristina Dimovska.....224

**ПРИКАЗИ – РЕЦЕНЗИИ – ОСВРТИ**  
**REVIEWS**

КАПИТАЛНА СИНТЕЗА НА МАКЕДОНСКОТО КНИЖЕВНО  
СРЕДНОВЕКОВИЕ  
Александар Радоман .....227

КОН КНИГАТА О/АБДУКЦИЈА НА ТЕОРИЈАТА ОД ВЕНКО АНДОНОВСКИ	
Ангелина Бановиќ-Марковска.....	234
ПОПУЛАРНАТА КУЛТУРА ВО СРЕДИШТЕТО НА КУЛТУРОЛОШКИТЕ СТУДИИ	
Сарита Трајанова .....	242
ВТЕМЕЛУВАЊЕ НА НЕПРОЦЕНЛИВИ КУЛТУРНИ МОСТОВИ	
Ана Мартиновска .....	253

**ЧЕСТВУВАЊЕ НА 95-ГОДИШНИНАТА  
ОД РАЃАЊЕТО НА СЛАВКО ЈАНЕВСКИ**



## КОН КНИЖЕВНО-ЕСЕИСТИЧКОТО НАСЛЕДСТВО НА СЛАВКО ЈАНЕВСКИ<sup>1</sup>

д-р Маја Јакимовска-Тошиќ

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

**Клучни зборови:** книжевно творештво, Славко Јаневски, есеистика, ликовна критика

**Key words:** literary inheritance, Slavko Janevski, essays, art criticism

Целокупното книжевно творештво на Славко Јаневски согледано од литературната критика во сеопфатноста– тематска и стилска, го определува како единствен и по многу одредби уникатен автор во современата македонската литература. Неговите литературни и творечки концепции се значајни показатели за духот на актуелното време и, одделно, за карактерот на книжевните процеси што се одвиваа кај нас и во светот во бурното половина столетие на XX век од развитокот на македонската книжевност и на уметноста воопшто. Славко Јаневски е носител на вонредно богата продукција, крајно разновидна во жанровите објави. Станува збор за импозантен авторски опус, кој го сочинуваат неколку поетски збирки во кои се среќаваат и најкратки песни и најразвиени поеми; маркантни, добро познати романи на читателската јавност и една подолга повест, книги раскази, новели и патеписи; голем број книги за деца, сценарија за уметнички филмови, есеистика, ликовна критика... Ефектот на плодноста е придружен со ефектот на креаторска

---

<sup>1</sup> Текстот беше изложен на Собирот организиран од страна на Институтот за македонска литература и Друштвото на писателите посветен на јубилејот – 95 години од раѓањето на Славко Јаневски (ДПМ, Скопје, 28.4. 2015).

интензивност.

Славко Јаневски е исклучителна појава во македонската литература и нема литературен жанр во кој не се огледувал како писател потврден со извонредна творечка дарба. Бил директор и главен уредник на издавачката организација „Македонска книга“. Уредник на списанијата „Нов ден“, „Современост“, „Остен“ и „Хоризонт“. Член на Македонскиот ПЕН центар. Член на МАНУ (1967). Бил претседател на Советот на СВП. Член на ДПМ од 1947 година и негов претседател. Она, што им е заедничко на неговите одделно публикувани текстови и што има цврсти допирни точки со другите печатени книги на Јаневски, тоа се: високата култура на изразот, оригиналноста на неговиот исказ, смислата за логично расудување, прецизното фиксирање и портретирање на одделен проблем. Како посебен квалитет стои полемичноста на овие текстови, како и хуморно-сатиричната димензија на реченицата.

Во времето од три децении плодна и жанровска мошне разновидна литературна дејност, Јаневски ги објавил следниве книги: Крвава низа (поезија, 1945), Пруга на младоста (со Ацо Шопов, поезија, 1946), Пионери, пионерки, бубачки и шумски сверки (поезија за деца, 1946), Распеани букви (поезија за деца, 1946), Милиони маченици (поема за деца, 1948), Егејска барутна бајка (поезија, 1949), Песни (1950), Улица (повест, 1950), Лирика (1951), Село зад седумте јасени (роман, 1952), Шеќерна приказна (сказна за деца, 1952), Кловнови и луѓе (раскази, 1956), Две Марији (роман, 1956), Леб и камен (поезија, 1957), Месечар (роман, 1959), Сенката на Карамба Барамба (поезија за деца, 1959), Марсовци и глувци (поезија за деца, 1959), Горчливи легенди (патописна проза, 1962), И бол и бес (роман, 1964), Стебла (роман, нова верзија на „Село зад седумте јасени“ 1965), Евангелие по Итар Пејо (поезија, 1966), Црни и жолти (поезија за деца, 1967), Каинавелија (поезија, 1968), Војник два метра в земја (поезија, Мисла, 1969), Барам, бараш, барамбаш (1969), Тврдоглави (роман, 1970), Омарнини (раскази, 1972), Ковчег (раскази, 1976), Оковано јаболко (поезија, 1978),

Астропеус (поезија, 1979), Змејови за игра (поезија, 1983), Миракули на громората (трилогија): Легионите на Свети Адонис, Кучешко распетие и Чекајќи чума (1984), Девет Керубинови векови (роман, 1987), Глуви команди (поетски избор, 1988), Песји шуми (поезија, 1988), Чудотворци (роман, 1988), Рулет со седум бројки (роман, 1989), Скаменетиот Орфеј (поетски избор, 1990), Пупи Паф (проза во стихови за деца, 1991), Орач меѓу скелети (поезија, 1992), Зад тајната врата (раскази, 1993), Палетата на проклетството (поезија, 1995), Континент Кукулино (проза, 1996), Пупи Паф во Шумшул град (книга за деца, 1996), Пупи Паф гледа од вселената (1996), Пупи Паф господар на соништата (1996), Додека спиеја кртовите (поезија, 1998), Депонија (роман, 2000). Во постхумно објавените книги се вбројуваат: И петто годишно време (раскази, МАНУ и Фондација „Трифун Костовски“, 2001), Измислена тврдина (поезија, МАНУ и Фондација „Трифун Костовски“, 2002), Книжевно наследство, Том 1: Галерија Универзум (МАНУ и Фондација „Трифун Костовски“, 2005), Книжевно наследство, Том 2: Разговори со Јаневски (МАНУ и Фондација „Трифун Костовски“, 2007).

Славко Јаневски напишал доста страници кои не беа објавени во одделни книги; од тие статии, интервјуа, лирски записи, есеи, дискусии по повод најразлични проблеми или литературни ситуации кај нас, итн., од кои може да се компонира мошне интересна книга од неколку стотини страници. Речиси сите овие драгоцен материјали се дел од Архивот на книжевното наследство на Славко Јаневски основан при Македонската академија на науките и уметностите во Скопје.

Притоа, би рекле дека во дел од општествено-политичките статии и во есеистиката на Јаневски, во неговата публицистика, се насетува длабока тревога, еруптивноста на авторот, неговата ангажираност, при што поетското дејствува како природен сочинител на употребениот аргумент. Притоа, мислата на писателот се актуализира и динамизира, и одново се осмислува. Затоа овие состави и денеска ги доживуваме и оценуваме како свежи, оригинални, актуелни и поттикнувачки.

Така, во подолгиот текст за македонската книжевност што Јаневски го напишал („Проблемите на нашата литература во педесеттретата“) тој се осврнува на годините што нашата повоена литература ги оставила зад себе, при што прави своевиден нивен книжевен и естетски пресек, текст во кој авторот ја излага не само својата литературна програма, туку и литературната програма на сета наша литература. Тој е свесен дека мораме да бараме *„нов и модерен стих, темата во прозата да ја прошириме, да копаме подлабоко.“* Модерното се поистоветува со творечки немир, како и со потребата да се промовираат откритија и искрени вложувања. Притоа, во своите текстови Јаневски, ја подвлекува смелоста, онаа длабоката, без интерес: *„Смелоста, ќе рече, гола како милоскиот кип, треба да ја роди вистината“*.

За него, писателот само создава свој свет, без јасна намера, „обидувајќи се да го дефинира современиот човек, неговите дилеми, двојности, привидна цел, крајни цели, гнев, напори, знаења и сознавања“. Не само во својата литература, туку и надвор од неа, тој се обидува да предупреди на недопуштената индиферентност на општеството кон еколошката свест, кон безмилосните сечи на шумите; против загадувањето кое ги сотира реките, градовите и пејзажите; против „иселувањето на македонската младост преку океанот“, но, и покрај сето тоа на што предупредил, тој се чувствува немоќен нешто да измени во овие области. Се чини дека сите овие проблематизирани прашања се погорливи и поактуелни денес отколку вчера.

Тој постави уште цела серија прашања што во седумдесеттите години беа предмет на расправа во литературата, преку кои се профилираа неговите идеи и духот на времето кај нас. Јаневски бара одговор по кој и самиот трага, одговор за литературната критика; за литературата и современиот живот; за еволутивниот растеж на јазичната култура на народот; за литературната конфронтација; за книжевните списанија; за антологиите; за разликите меѓу реалистите и модернистите, за книжевниот провинцијализам; итн.

Славко Јаневски од областа на неговите истражувања на

литературата објави четири драгоцени текстови за детската литература, т.е. за книжевноста за деца и млади, каде застапува една значајна идеја – потребата оваа литература да ја развива детската фантазија, апелирајќи таа да се ослободи колку што е можно повеќе од сувата и строга дидактика. Првиот текст е насловен „За детската литература”, објавен во 1945-тата година и претставува еден од првите, ако не и прв есеистички текст, напишан на македонски јазик за литературата за деца, а можеби и воопшто во повоената македонска книжевност. Јаневски повеќепати ќе се навраќа на темата на детската книжевност, а нејзиното место го гледа токму во обликувањето на свеста на младите луѓе, во изградбата на односите меѓу луѓето и нивното место во општеството; во расветлувањето на општествените феномени што го детерминираат светот; во понирањето кон човечката интима и кон т.н. општочовечки прашања, т.е. тој говори за универзалноста и за планетарната димензија на оваа литература.

Славко Јаневски е, всушност, родоначалник на ликовниот есеј и критика кај нас по војната. И самиот сликар (наслика голем број слики, главно сите во маслена техника) тој е творец на две систематски одгледувани уметности, плус филмот каде, освен голем број сценарија, режирал и повеќе кратки документарни и играни филмови.

Во написот „Тумори во хуморот” Јаневски вградува една димензија која често ќе е предмет во неговото творештво, присутна и во поезијата. Тоа е хуморот. Не треба да заборавиме дека тој е еден од основачите на „Остен” и долго време еден од најредовните текстописци во него. Негова позната максима е: *Се смеам, значи, зрачам!*

Јаневски во повеќе свои текстови се изјаснува против бирократското сивило и против самоволието на политичките институции, укажува на нужноста човекот во сите сегменти на социјалниот, политичкиот и културниот живот да ја земе судбината во свои раце, зашто само така човекот ќе може да застане наспроти сплетката, пакоста, полтронството, црното критизерство, кариерата и кариеризмот, малограѓанштината и национализмот. Старата тема

за македонското проклетство, за каинавелската традиција, за нашите познати меѓусебни кавги и предавства, не е избегната и во овие последни записи на Јаневски. Тој и овој пат ќе ја дијагностицира нашата ситуација, велејќи: *Иднината не е ништо, заемното гризење е сè.*

Од есеистиката на Јаневски изнурна еден од бескомпромисните македонски полемичари против секој вид книжевен и уметнички тривијализам и духовен кич, се појави еден од најрадикалните критичари на несопирливите контаминации на природата и човековата средина; на македонскиот јазик и на незапирливо иселување на македонскиот народ и особено на младите луѓе во туѓи земји и континенти. Славко Јаневски со визионерски дух предупредуваше на овие контаминации и на многу други уште пред четири децении, но од сето тоа кај нас ништо не се измени. Денеска од тие контаминации сме загрозени повеќе отколку од кога и да било порано.

Славко Јаневски со своите книги и денеска стои како жива стража на духот и духовноста на оваа земја, тој е пророк на една неизвесна иднина во која влегува човечкиот род, книжевен великан кој ни остави дело што ја вознесува во големиот свет на светската книжевност литературата на една мала земја, која често е сама и осамена, но упорно се пробива со својот дух и творештво на големиот светски мегдан, како што вели во своите проследувања на творештвото на Славко Јаневски академик Георги Старделов.

Но, проблемот на писателската позиција кон творештвото и кон чинот на конфронтација најубаво ја опишува самиот Јаневски во познатиот исказ: *Осаменоста не можам да ја дефинирам. Не онаа, творечката. Но едно е одамна јасно - писателот сам се раѓа и сам умира. Тој е должен да живее сам, не во сурија.*

**Литература:**

- Георги Старделов, 2005. *Есеистиката на Славко Јаневски*. Во: *Славко Јаневски - Книжевно наследство. Том I, Галерија универзум*, МАНУ, Скопје, стр. I-LXXX.
2005. *Славко Јаневски - Книжевно наследство. Том I, Галерија универзум*, МАНУ, Скопје.
- Георги Старделов, 2010. *Слушнавте ли Каинавелијци? Славко Јаневски (Книжевна генеалогичка.), МАНУ, Скопје.*

## ABOUT SLAVKO JANEVSKI'S LITERARY AND ESSAYIST LEGACY

**Maја Jakimovska-Toshic**

### Summary

The literary conceptualizations characteristic of Slavko Janevski's work are significant tell-tales of the character of the literary processes tied to the tumultuous 20th century, both in terms of Macedonian literature and art as well as the world's. Slavko Janevski is the creator of an exceptionally rich production, also known for its genre diversity. Namely, his rather impressive opus consists of several poetry collections - including shorter and longer poems, well-known novels and a particular novella, short-story collections, travelogues, numerous children's books, art cinema scripts, essays, art criticism. In his literary-essayist output, Janevski looks for answers: be it those tied to the nature of literary criticism or literature and contemporary life, or the evolution of a people's linguistic culture, or literary confrontations, or literary magazines, or the differences between realists and modernists, or literary provincialism, etc. On several occasions, Janevski comes back to the themes and genre of children's literature, whilst understanding its true role in the process of shaping young minds, establishing interpersonal relationships and their social role, as well as shedding light on the social phenomena that define the world. Janevski's essays bring forth an uncompromising Macedonian polemicist, one working actively against any kind of literary or artistic triviality or spiritual kitsch; his is the most radical criticism against the often unstoppable contamination of nature and man's surroundings. As an engaged author, he speaks against the bureaucratic grayness and the conceitedness of political institutions, pointing out the necessity for man's awareness and engagement in all segments of his social, political, and cultural existence.

## ПРОСЛАВАТА НА ЖИВОТОТ ВО ПОЕЗИЈАТА НА СЛАВКО ЈАНЕВСКИ

д-р Наташа Аврамовска

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

**Клучни зборови:** Славко Јаневски, поезија, поезија за деца,  
интермедиијалност, игра, космополитизам

**Key words:** Slavko Janevski, poetry, children's poetry, intermediality,  
playfulness, cosmopolitanism

За приод што ја нагласува прославата на животот во поезијата на Јаневски се определив од најмалку две причини. Тематско-мотивскиот комплекс на прославата на животот во неговото поетско писмо, најпрвин, се наметна со оглед на поводот на денешното чествување на неговото творештво – 95-годишнината од неговото раѓање.<sup>2</sup> Одбележувањата на годишнините од раѓањето, се суштествено световни прослави, во кои, според мене, оптимизмот на човештвото, секогаш одново, во почетокот на животот, во отворената можност што секој нов почеток одново ја раскрилува пред недогледот на имагинацијата, ја востоличува својата непоколеблива верба. Денес го чествуваме животот на Славко Јаневски, неговиот отворен творечки дух кој го наоѓа својот израз во разновидни книжевни пројави: поетски, раскажувачки, сценарија за филмови, поетски коментари на книжевни и ликовни дела (и опуси), за деца, за возрасни, за сите „Црни и жолти“ на овој свет, кому не ќе му достаса перото па ќе посегне и по четката на сликарот, а потем и по многуте културни пластови на нашето, македонско постоење од искони, но и по туѓото, она на далечната Кина, во *Змејови за игра*, коешто по сите особености е своевидно „Кинеско Евангелие по Славко Јаневски“ исто

<sup>2</sup> Текстот е прочитан на 30 април во просториите на Друштвото на писателите на Македонија по повод чествувањето на 95-годишнината од раѓањето на поетот во организација на Институтот за македонска литература – Скопје и ДПМ.

колку што е наше, македонско, неговото *Евагелие по Итар Пејо*. Без ниту најмалку претерување. Втората причина за ваквиот приод е таа што темата на прославата на животот во неговата поезија го открива игривиот аспект на неговото поетско писмо што според мене е константна и доминантна одлика на неговото разновидно книжевно творештво. Игривиот поетски заграб во прославата на животот ги придружува а, несомнено и ги поттикнува многубројните разновидни каменоклеси во своевидната мозаично монолитна градба на одделните поетски циклуси: *Евагелие по Итар Пејо*, *Каинавелија*, *Астропеус*, *Синаја*, *Анатомија*. Притоа, во моето поимање барем, принципот на играта во поетското писмо на Јаневски, ги обединува различните тематски и жанровски поетски пројави на овој автор. На проследувачот, пак, особено на денешниот, принципот на играта на поетското изречување на Јаневски му допушта една навистина нужна, астропеуски свездена колку и оддалечена перспектива, нужна леснотија зашто инаку може да му се случи да не успее да ги прескокне процепите кои кај Јаневски делат песна од песна – во циклусите, во одделните поетски книги, во нивните надоврзувања и навидум иманентни поетички разидувања: Самиот Јаневски, никогаш се нема согласено на поделбата на неговата поезија до *Леб и камен* и од *Итар Пејо* натаму, што, пак, особено ќе го подвлече академик Старделов во критичкото издание на она што тој го нарекува *Книжевно наследство на Славко Јаневски*, во вториот том, во којшто, покрај поетските препеви на бројни словенски поети, се вброени интервјуата на Славко Јаневски, своевидната „биографија литерариа“ или „автобиографија литерариа“ во која во текот на речиси пет децении поетот открива голем број податоци коишто се однесуваат на процесот на создавањето на одделни дела, но и многу метапоетски гледишта. Старделов, чиешто проследувања на севкупното творештво на Јаневски се основа за сите натамошни; и кој постојано одново во текот на изминатите децении му се навраќа на неговиот опус како на животна определба, ја подвлекува категоричноста на Јаневски при одбивањето на помислата за периодизација на неговото поетско творештво: „Не можам да примам делење на поети и поезија според временски периоди. Ниту, пак, на онаа божемна поделба на генерации што ни се случува на секои пет години со свои *авангардни претставници*. Она што дефинитивно

останува е прашањето има ли поети и во тие поети има ли поезија... Можам мојата поезија да ја поделам на она што мене лично не ми се допаѓа и на она што сметам дека е добро во неа.“ (Старделов, 2007, XXXIII-IV).

Ваквата поетова себелегитимација пред иманентните поетички разлики или модусот на пеењето во неговата поезија, ми допушта да ја откријам и третата причина на определбата на проследувањето според принципот на играта. Тоа е детската поезија на Славко Јаневски. Еве, веќе по трет пат огласувајќи се по однос на неговото поетско творештво, во моето поимање секогаш одново, заплетот на прочитот на неговите стихови ми се наметнува, та дури наложува спрегата со неговата поезија за деца, како неодминлив дел на неговиот опус, во кој најнепосредно се открива аспектот на играта, а како битно произлез и за поимањето на неговото поетско творештво воопшто.

Првиот таков импулс беше пред многу години, поточно пред триесет години. Како студентка на Катедрата за општа и компаративна книжевност практичниот дел од испитот по предметот Методика на наставата требаше да осмислам предавање во едно од скопските средни училишта за поезијата на Славко Јаневски.. Требаше да говорам за поетските книги *Евангелие по Итар Пејо* и *Астропеус*. Со оглед на херметичноста и комплексноста на овие поетски книги воопшто не се двоумев дека најнапред треба да им го привлечам вниманието на учениците со игривоста на детските песни и за почеток им ја прочитав песната „Бунтот на чадорите“ – којашто во моето паметење од детството беше засекогаш неразделно поврзана со необичноста, примамливоста на топонимот од загадочниот непознат свет со звучно, незаборавно име – Цакарта. Така, песната засекогаш за мене го имаше насловот „чадорите од Цакарта“. Паметам дека се размавтав пред децата во училиштето со ветриштата што им дуваа во петиците на стиховите на Јаневски, по ширините на меридијаните и астропеуските височини од каде што може да се насре универзалното космичко пулсирање на вселената и животот, каде што поетот си игра со просторните оддалечености како дете кое во раката држи двоглед и наизменично гледа ту од едната негова страна – која ги оддалечува и смалува предметите, ту од другата – која ги приближува и зголемува и притоа здогледува необични глетки кои напати

се фантастични напасти симболични, на лик на оние од сонот под нашево небо. Моето големо изненадување се состоеше во следново. Во еден миг сфатив дека фантастичната случка на бунтот на чадорите, олуците и стреите, нивниот протест и слевање по улиците на далечната Цакарта за повеќето ученици беше еднакво необична како и свездената одисеја на Астропеус. Цакарта или Астропеусовата галаксија – беше сосема сеедно. Обата поетски света поставуваа и мамеа со загатката на игривоста, карневализацијата, и различните степени или рамништа на нејзина пројава. Но детската поезија на Јаневски ја спомнувам на почетокот и за да подвлечам дека овој жанр на почетокот на творештвото на Јаневски во четириесеттите години оди рака под рака со неговите стихови од раната песна „Азбукарската балада“ – во која во само едно четиристишје е содржана сета културно-историска драма на македонското национално описменување во периодот на кодификацијата на книжевниот јазик во Втората светска војна:

Уредници-младоженци, невеста –култура  
мираз-илјадници неописменети/  
куршум-буква, шаржер –бор, мото –ура  
такви се днине запенети

Сметам дека е значајно нагласувањето дека Јаневски пишува поезија за деца уште во најраниот период на неговото поетско огласување иако првата стихозбирка за деца ќе ја објави многу подоцна, во доцните шеесетти. Овој факт ја подвлекува поетовата наклонетост кон поетско огласување низ принципот на играта уште во раниот творечки период на авторот во периодот кога воениот, односно повоениот идеолошки миг пред творецот поставува сосема инаков налог, инакви предизвици. Се чини дека во дадените општествени прилики просторот на детската поезија е своевидна слободна зона за непречено раскрилување на игривоста. Природата, пак, на игривиот принцип во стихотворението за деца на Јаневски индексично може да го посочи насловот на песната „Абавагула и Дорефасула“. Насловно посочувајќи ја сопоставеноста на двата семиотички система, лингвистичкиот и музичкиот, песната го открива принципот на играта на стихотворењето во спрегата на

зборот и музиката, лингвистичкиот и музичкиот знак. Секако, насловот самиот по себе е семиотичка загатка што треба да се одгатне откако ќе се одгатне значењето на одделните зборови. Но не се ли ова одлики што ги подвлекуваат сите проследувачи не само на поезијата, туку и на творештвото на Јаневски воопшто. Името на Борчило Граматик (или „писмениот должник“, раскажувачот на големата многутомна романескна сага за Кукулинци, *Кукулино*) е семиотичка загатка исто толку колку што и „Абавагула и Дорефасула“. Детската песна „Голијат и Давид, од друга страна, пак, ги содржи сите аспекти на играта со просторноста, со блиското и оддалеченото, со малото и големото, и овој принцип на поетско обликување на светот може да го најдеме и во многу други детски песни („Нхам Кхам“, на пример), но и во херметичниот поетски циклус *Астропеус*, како и во поетската книга што, со оглед на нејзината иманентно поетичка, симболошка и културолошка комплексност милувам да ја нарекувам кинеско евангелие според Славко Јаневски и покрај нејзиниот „детски“ наслов – *Змејови за игра*<sup>3</sup>). Несомнено е дека во оваа книга се огласува и космополитизмот на Јаневски, додека, пак, космополитизмот на поезијата за деца на Јаневски, чинам дека е општо место во македонистиката, исто толку, колку што на македонските читатели им се блиски и познати и насловите на книгите на книгите за деца на Јаневски, *Црни и жолти* и *Големият контенент*.

Моето второ активно произнесување по однос поезијата на Јаневски, повторно беше загатнато од загатката на игривоста содржана во насловот *Змејови за игра*. Но она што при исписот на тоа проследување тоа за мене беше откритие, воедно и фасцинација, беше дека токму принципи на играта коишто ја ткаат поетската крвава бајка за далечната земја на Истокот се заплетени и песните на циклусите *Евангелие по Итар Пејо* и *Каинавелија* (или песните, „за Итар Пејо“, како што во една прилика ќе се искаже самиот Јаневски), во коишто најпрвин историски мапирајќи ги меѓниците, а потем под чадорот на архетипската слика на митот за братоубиството како проклетство на векувањето се изрекува македонското опстојување. Во третиот став на поетското дорекување,

<sup>3</sup> Играта на трансцедентноста во трепетливата појава и мена на облиците, при која малото е големо, а големото мало, видливото невидливо и дофатливото недосегливо („Штурче на грутка Уран“ 17. песна од оваа книга)“ ја води поетската имагинација на Јаневски особено доминантно низ циклусот, И воведи не во тајни.

*Астронеус*, одисејата е транспонирана небаре во скаменети, астрално проицирани слики и состојби на рамништето на универзални космички гравури небаре созвездија што ја осветлуваат нашата историска ноќ.

Играчката природа на оваа исклештена историја од која темницата се двои, се удвојува во темница на двосмисленоста на јаречката песна: *трагоедос* ли сатурналиска ли— која се подопулува да не осветли со своето потсмешливо око— е всушност истата, универзална. Не понижува сите нас под сонцето, прилепена за нас небаре сенка, небаре свонец обесен на вратот на јарецот, Итарпејовата јаречка лика, други пати бикот или шесторогиот јарец сонце во источните песни. Небаре според принципот на песната за деца „Песната за Јапонецот и за уште нешто“ од стихозбирката *Црни и жолти*, при што се покажува дека тоа „уште нешто“ се многу други под капата небесна.

На улица ветар и дожд  
Собава за игра тесна,  
Ќе седнеме на килим сите  
И ќе измислиме песна  
(...)  
Значи: бил еден Јапонец,  
Од Токио или Јокохама  
И по долг конец  
Се качил на Фуџијама  
(рид со кратер, значи оној лонец!)  
За да му обеси на сонцето  
околу вратот свонец.

И што?  
И ништо.  
(...)  
Сонцето ја ниша главата па бие.  
*Кoj бие?*  
Свонецот.  
*А чиј е?*  
На Јапонецот.  
А зошто сонцето ја ниша главата?  
Се смее.  
*Зошто?*

Јапонецот Јапонец не е.  
Можеби е Малаец,  
Можеби Бурманец  
(...)  
Или нека е од Борнео,  
Нека се вика Кај-Тео  
(...)  
Значи: бил некој и имал...  
*Што имал?*  
Сешто.  
Наведни се над глобусот  
Внимателен биди,  
Најди го тој Некој  
И што прави види.

Но сакајќи да ја нагласам играчката генеративна матрица како универзален принцип на особено себесвојното поетско обликување на Јаневски, која допушта да бидат споредени неговите поетски универзуми во кои се впишани колективните мемории на македонската наспроти многу оддалечени и туѓи светови, особено морам да нагласам, макар и во ваква кусопотезна есеистичка форма дека поетското умеење на Јаневски успева навистина да изнајде поетски слики, симболи и изречувања во кои се срцалат автентичните културни мемории на дадените простори. Во оваа пригода ќе подвлечам една доминантна разлика која го дели македонскиот од далекуисточниот поетски епос на Јаневски. Во македонскиот епос од три става доминира огласувањето на осаменичката егзистенција на проколнатикот под рогатото сонце на темнината, што може да биде илустрирано и со осаменичкиот лелек на песната на „Мајката на сите мртви“ кој одекнува со екот на вековна повторливост: *„Ај леле леле леле/мако/ порако црна виорничава/ ми биле синолички синови/ сињак кристален челата им ги заковал/ синчиња синодиша загубо...“* . Во источните песни, *Змејови за игра*, напротив, поединечната појава е умножена во синцир на колективна обезгласеност: *„потем првиот син/ или вториот син на синот/ или третиот на синовиот син/ ...врежа бело на бело/ ЗАПИС НА ЖЕЛКИНА КОРА“*. Сликите на оваа масовна колективна обезгласеност се првите впечатоци

кои го пресретнуваат патникот-намерник „патник по иден свилен пат“ и воедно го отвораат пеењето (Аврамовска, 2011).

Запирајќи тука, всушност на самиот праг на повлекувањето на разликите кои би го развиле изложувањето за виртуозноста на поетската игра на сооднесувања на светлината и темнината што ја памети почвата на различните поднебја во поезијата на Јаневски врз единствениот играчки принцип кој ги испреметкува темнината и светлината, ги голта просторот и времето, би сакала барем со неколку стиха, да го довикам ова наше препознавање во ликот што го отелотворува тој принцип:

Преполовение чловек преполовение шут  
Со муцка на лисец и со рог на јарец  
Светец подлец крадец кисел благ и лут  
Николиже дете николиже старец  
Сподивеан итрец никорен ни цут  
Велми велми голем како сиот свод  
Всеки ќе го скрие под лушпа на бадем  
На вештерки и сеништа род  
Веле гладен веле  
Жили свои ќе јаде  
Него ќе го јаде всеки враг и брат  
(„Сказание од искони“)

Ова казание од искони наедно е и метапоетичко заплетување на поетското Евангелие на Јаневски според кое дихотомичната уреденост на светот се урива во клепсидрата на карневализацијата<sup>4</sup>, како што и машкиот и женскиот принцип на светоста во песната „Фреска“ (од циклусот *Синаја*) се срунуваат под касаите на забот на карневалот

---

<sup>4</sup> Енкодирачката смисла на „Сказание од искони“, првата песна со која отпочнува циклусот/циклусите за Итар Пејо, и во којашто воедно е заплетена загадочната појава на овој поетски лик, ја согледува и особено ја апострофира Димитар Митрев непосредно по објавата на стихозбирката. Неговиот осврт кон оваа поетска објава на Јаневски Митрев во далечната 1970 едноставно ќе го наслови „Сказание од искони“, синегдохично, партем про тото, проследувајќи ја оваа песна како знаковита за целината на поетската книга „Со таа песна започнува најновата поетска објава на Славко Јаневски: Евангелие по Итар Пејо. И најдов дека својата импресија за објавата, што е еден креаторски подвиг, сосема адекватно ќе ја изразам низ доживувањето на првата песна“ (Митрев, 2008 [1970], 21).

врз олтарот на забревано спотнатиот „најпосен петок“. Несомнено во овој избор на поетичкиот принцип ја препознаваме и наклонетоста на поетот кон карневалот што со отворена уста зјае во фрескописот на Хиеронимус Бош и кому Јаневски му оддава почит во *Палатата на проклетството* посветувајќи му ја уводната песна „Маг“. Свесно меѓутоа, овде досега одбегнував да го загатнам ликовниот аспект на поезијата на Јаневски чијашто иконичност е востоличена токму во *Палатата на проклетството* и низ содејството со сликарскиот потег на Јаневски. Тој самиот по себе е податен за вдахновени проследувања на интермедијалните аспекти и нивни заемни огледувања врз примерот на многу одделни песни на Јаневски, покрај оние што поетот им ги посветува на одделни ликовни уметници – но секако, во спрега со кај нив апострофираните иманентни ликовни поетски. Инаку, овој аспект на поетскиот потег на Јаневски посебно го имаат истакнувано особено Влада Урошевиќ (1995) и Борис Петковски, но и многу други кон кои исто така, години подоцна, во најново време се осврнува и Владимир Мартиновски<sup>5</sup>, а Старделов токму во овој аспект го препознава и тежиштето на последните постхумно објавени стихови на поетот во неговиот предговорот кон стихозбирка *Измислена тврдина* (2002).

Нагласувајќи го играчкиот аспект на поезијата на Јаневски, истиот оној кој декларативно е изречен и во песната „Мозок“ од циклусот *Анатомија*, кој во словенската колективна меморија е олицетворен во ликон на јуродивиот, полулуд – полусветец, сепак овде настојува да

<sup>5</sup> Владимир Мартиновски ја изведува неговата анализа на надреалистичките аспекти на интермедијалноста на поетското писмо на Јаневски врз примерот на поетската книга Палета на проклетството (песни, слики, снимишта), чишто песни се инспирирани од творештвото на дваесет и четири за поетот најзначајни ликовни уметници во нововековната историја на европското сликарство. Книгата е опремена со илустрации на поетот и напореден препев на англиски, а промоцијата на книгата се случува истовремено со отворањето на ликовната изложба на Јаневски во МАНУ во 1995 година кога се изложени 87 негови дела (според наводот во промотивната реч на Старделов, 2010:163-165). Иако и порано е пишувано за ликовните аспекти во „поетиката на визијата“ на Јаневски, особено од страна на Борис Петковски и Влада Урошевиќ во нивните предговори на изборот на француски на поезијата на Јаневски во 1988 *Taureau de cuivre*., Сепак, промоцијата на двојазичната книга книгата Палета на проклетството (1995), за која Урошевиќ ќе го напише и предговорот, и во контекстот на изложбата на Јаневски, секако ќе придонесе за интензивирањето на проследувањето на интермедијалната поетика на поетот. Во таа смисла студијата на Мартиновски донесува извонреден преглед на дотогашните интермедијални проследувања на поетското изречување во спрега со визуелните, ликовните аспекти, во прв ред истакнувајќи ги нејзините надреалистички особености.

загатнам аспекти кои и покрај долгата низа опсежни и аргументирани произнесувања сепак, можеби, оставаат простор и за нови приклучоци во толкувањето на овој голем и, многумина веќе се согласиле, парадигматски опус на поетот и творецот. Според мене, овој поет кој во своите последни песни пророчки ќе се осврне и кон сопствената поетска судбина во песната „Судбината на поетот“, посветена на Конески во време на општествените клеветнички (не)прилики, не случајно кој токму во контекстот на играчкиот итарпејовски манир на огласувањето ќе го остави и својот Епитаф („Итар Пејо за Славко Јаневски“).

Ова свое кажување би го завршила со постојано отворениот космополитски дух на Јаневски, кој чинам, поретко е апострофиран, иако токму уште во детството со него бевме задоени во неговите стихови. Би ја прочитала песната „Јазик“ означувајќи ги денес двете годишнини: 95-годишнината од раѓањето на овој отворен и љубопитен дух и 100-годишнината од геноцидот врз Ерменците со оглед на кој повод, годинава, во текот на овој месец април, во бројни национални ПЕН-центри со книжевни чествувања се одбележува геноцидот врз ерменскиот народ. Со космополитските стихови на Јаневски и македонскиот поетски глас денес му се придружува на многугласието на луѓето од перо, огласувајќи го ужасот на неискажливоста на историјата, но и вербата во исцелителската моќ на поетското изречување или одмолчување – сèедно. Чинам оваа песна стивнато го огласува поетското кредо на Јаневски:

### **Јазик**

Кога главата ќе ти се стркала  
Под дното на животот  
И устата ќе се отвори  
За нечујна воздишка  
Јазикот умно се подава  
Да и' ги излиже раните на земјата.

Со свој мелем дрвјата ги лекува  
Со свој мов каменот за топлина го обвива

Со своја благост соленото море го смирува.

Како појас континентите ги обвива.

Кога ќе се наскита  
Се враќа кон свите корења  
Обогатен со мудроста на вечната смиреност  
За да помолчи  
На хебрејски  
На ерменски  
Или на македонски.

Сседно, љубов моја,  
На сите јазици јазикот еднакво молчи.

Така и молчењето си го премолчува.

### Литература:

Аврамовска, Наташа

2011., „Источните песни на Славко Јаневски“, во Н. Аврамовска:  
*Во светот на зборовите*, стр. 104-115, Скопје: Дијалог.

Јаневски, Славко

1976 *Итар Пејо каинавелски според Славко Јаневски како  
Евангелие*, Скопје: Центар за култура и информации, избрани  
стихови од Георги Старделов (во режија на Вукан Диневски ги  
говори Владимир Светиев).

1982 *Одбрани песни*, Скопје: Мисла.

1989 *Црни и жолти*, Скопје: Мисла.

1989 *Најголемиот континент*, Скопје: Мисла.

1995. *Палатата на проклетството* Скопје: Мисла/ Slavko  
Janevski, *The Palette of Damnation*. Skopje: Mislа.

2002. *Измислена тврдина* Скопје: МАНУ, прир. Георги

Старделов.

Мартиновски, Владимир

2009. „Екфразисот како натпревар меѓу зборовите и сликите: Славко Јаневски, *Палетата на проклетството*“ во: *Слики за читање – аспекти на екфазиската поезија*, Скопје: Магор.

Митрев, Димитар

2008 [1970]. „Сказание од искони“ во *Македонскиот есеј*, прир. Иван Цепароски, Битола: Микена.

Старделов, Георги

2000. „Палетата на проклетството (песни, слики, сништа), in: *Experimentum Makedonicum*. Избрани дела, том III. Скопје: Ѓурѓа, Стр. 311-315.

2002. „Последните песни на Славко Јаневски“, стр. 173-220, во: 2002 Измислена тврдина прир. Георги Старделов, Скопје: МАНУ,

2007. „Биографија на своето творештво и на своето време“ во Славко Јаневски: *Книжевно наследство* Том 2, Скопје:МАНУ.

2010. *Слушнавте ли Каинавелијци? Славко Јаневски (Книжевна генеалогија)*, Скопје:МАНУ.

Урошевиќ, Влада

1995. „Ќуп полн тајни слики“/”An Urn of Secret Images”, предговор/preface in: *Палатата на проклетството* Скопје: Мисла/ Slavko Janevski, *The Palette of Damnation*. Skopje: Mislа

---

**THE CELEBRATION OF LIFE IN SLAVKO JANEVSKI'S POETRY**

**Natasha Avramovska**

**Summary**

This paper examines the poetry of Slavko Janevski through two dominant, immanently poetic lenses: that of play and playfulness, and that of cosmopolitanism. These two lenses, in turn, allow for a thorough investigation of the development of the author's decades-long poetic opus, particularly taking into account his poetry for children. The play/fulness aspect is mostly seen in relation to 1.) relational perspectives (near/far, small/big) that rapidly switch places, as if constantly oscillating between two points of a telescope, and 2.) a semiotic riddle that significantly addresses the intermedial characteristics of Janevski's poetry. Along the lines of the latter perspective, the paper traces the cosmopolitan lens, the one that includes the motifs of travel, foreign lands, cultural memories, and historical survival.

**СЛАВКО ЈАНЕВСКИ - ВТЕМЕЛУВАЧ НА МИТСКО-  
ИСТОРИСКАТА ВЕРТИКАЛА ВО МАКЕДОНСКАТА  
РОМАНСИЕРСКА ПРОДУКЦИЈА  
(ПО ПОВОД 95-ГОДИШНИНАТА ОД РАЃАЊЕТО)**

**д-р Лорета Георгиевска-Јаковлева**

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

**Клучни зборови:** Славко Јаневски, историја на македонскиот роман, митско-историска вертикала

**Keywords:** Slavko Janevski, history of the novel, mythical and historical vertical

Првата асоцијација што ни паѓа на ум кога зборуваме за романите на Славко Јаневски е: автор на првиот македонски роман *Село зад седумте јасени*, издаден во сега веќе далечната 1952 година. Овој факт широко е познат и прифатен, како што сè повеќе се прифаќа тезата, ми се чини на Златко Крамариќ, дека фазите на развојот на македонскиот роман можат да се следат и преку хронологијата на романите на Славко Јаневски. Имено, неговото романсиерско творештво се врзува за различни стилски формации, од соц-реализмот (на пример споменатиот *Село зад седумте јасени*), преку модернизмот (како романите *Две Марији* (1956), *И бол и бес* (1964), до предвесник на постмодерната, (меѓу другите, на пример трилогијата *Миракули на грозомората*, составена од романите *Легионите на Свети Адонис*, *Кучешко распетие* и *Чекајќи чума* (1984), фази карактеристични за развојот на македонскиот роман воопшто. Некаде помеѓу нив ќе се сместат и романите: *Месечар* (1959), *Стебла* (преработената верзија на „Село зад седумте јасени“ (1965), повеќе врзани за реализмот во македонскиот роман, *Тврдоглави* (1970), кој ја

започнува историјата на Кукилино, *Девет Керубинови векови* (1987), *Чудотворци* (1988), *Рулет со седум бројки* (1989) и *Депонија* (2000), кои се доближуваат до постмодерната. Оттука, историјата на македонскиот роман не може без романите на Јаневски. Со оваа констатација секако ќе се согласи секој кој барем малку е упатен во македонската романсиерска продукција.

Но, ако го поставиме прашањето дали историјата на романот, како и книжевната историја воопшто, може да се напише и на некој друг, посовремен начин од хронолошкиот пристап, веројатно ќе дојдеме до една помалку позната констатација. Гледано од аспект кој хронологијата не ја зема за одлучувачка, романите на Славко Јаневски ќе се најдат во подножјето на онаа вертикала од историјата на македонскиот роман што најгрубо може да се именува како митско-историска, а на која се надоврзува творештвото на пример на Драги Михајловски, на Слободан Мицковиќ, на Венко Андоновски, на Братислав Ташковски и на некои други помлади автори.

За поконкретно да ја дефинирам оваа теза ќе се послужам со зборовите на самиот Јаневски, извадени од интервјуто објавено во „Стожер“, кое го водеше Паскал Гилевски, а во врска со тврдењето на Јаневски дека секој народ еднаш е предупреден, и доколку не ја сфати смислата на таквата предупреда, тој е осуден на исчезнување.

„Во тие романи не одев да ја претставам историјата на минатото. Можеби сакав да предупредам дека сè е една вртелешка, дека она што се случувало пак се случува, со таа разлика што денес, можеби, има поумни луѓе, но и тие со време, за жал, стануваат инертни. (...) Мислам дека не сме ја сфатиле оваа предупреда. (...) Низ историјата биле предупредувани далеку поголеми и позначајни цивилизации, па и тие не го сфатиле таквото предупредување. Исчезнувале и биле осудени да исчезнат. Што ќе ни се случи нам не можам да прорекувам, но исто така не можам да бидам ни лажен оптимист. (...) Па најпосле, зошто да се лажеме. Погледнете каква ни е состојбата денес. Партија со партија скарани, во црквата

кавги, во спортот кавги, во медицината кавги, во литературата кавги, во економијата кавги, и да не набројувам. За жал, премал народ сме за да можеме да го издржиме сето она што сами си го наметнуваме. (...) Една тенденција во моето творештво, пред сè прозното, мора секому да му е јасна. Никакво идеализирање на историјата, никакво идеализирање на сопствениот народ и никаква самоувереност дека сме ние, да не речам, некој небесен народ или нешто слично. Секој јунак, секој лик или субјект во мојата поезија и проза, особено проза, произлегува од обична семка. Какво е стеблото на таа семка и каков плод ќе даде тоа, зависи од самиот негов живот. (...) тука не се работи само за една фабула на романот, туку за откривање на одредени ликови, за откривање на скриени нешта што човековиот дух ги содржи и ги носи во себе“.<sup>6</sup>

Кога велам дека писателот Јаневски е втемелувачот на една вертикала која може да се именува како митско-историска, некој може да забележи дека ова тврдење звучи контрадикторно од два аспекти: од аспект на одредувањето на митот и историјата и од аспект на спојувањето на разнородни писатели во една група. Во врска со првото може да се каже дека митот се дефинира како след на настани кои посочуваат на една измислена приказна врзана за потеклото, а историјата како след од факти кои зборуваат за стварноста во минатото. Понатаму, првото ја исклучува рефлексивната, второто се базира на неа. И уште повеќе, според Асман (Assmann: 2005) историјата настапува со рефлексивната. Но, иако помеѓу фикцијата и стварноста постои разлика, сепак не сметам дека моето тврдење е неточно. Ако митот е приказна во која што се верува, како што тврдеше Строс (Levi-Strauss: 1963), а идентитетите се поврзани со системот на заеднички верувања, тогаш историјата (книжевната или онаа другата, сеедно) може да се види како дејствување мотивирано од тој систем на вредности. За Јаневски, како за и посочените писатели по него, е карактеристично тоа што дејствувањето секогаш доаѓа во судир со

---

<sup>6</sup> Разговор на Тодор Чаловски со македонскиот писател Славко Јаневски, првпат објавен во Стожер 1998, бр.2 (мај-јуни), достапен и на <http://republika.mk/?p=94934>, пристапено 6.8.2015).

неции или некои други интереси. Со други зборови, она што е стожерно во „митско-историската“ вертикала во историјата на македонскиот роман е испитување на делувањето на ликот во различни историски околности, но околности кои имаат заеднички именител: кризна состојба во опстојбата на колективниот идентитет. Тоа пак, не може без рефлексивност. Така цикличното сменување и повторливоста како клучна одлика и на митот и на романите на Јаневски, преку рефлексивноста, се измируваат со историчноста и делуваат во спрега.

За да бидам појасна ќе дадам пример од романот *Легионите на Свети Адофонис* од трилогијата *Миракули на грозомората*. Овде митската основа е експлицитна: наездата на стаорците ја презема функцијата на библискиот мит за потопот, т.е. есхатолошката тема или верувањето за конечниот крај на светот, настанувањето на хаосот од кој се создава нов поредок, што го отелотворува принципот на цикличната смена. Според митскиот начин на мислење, за да настане нов почеток, мора да се разруши она што веќе постои како нешто што е старо и истрошено. Наездата на глумците, претставува опасност за космичкиот, природниот и социјално-општествениот поредок на месноста Кулкулино. Сликата на загрозеност на светот кон крајот на 14-от век, значи, се поврзува со Кукулино, видено како „стожер на светот“, каде, како што вели Елијаде (Eliade: 1970), се укинува профаното време и се навлегува во митското време. Но за разлика од митот, топосот Кукулино, просторно и географски е точно одреден: тоа е село на падините на Скопска Црна Гора кон крајот на 14 век. Географската конкретизација на еден имагинарен топос ја бара рефлексивната која го спојува она што класично се именува со мирска претстава со историското. Токму преку рефлексивната митската претстава се прилагодува на индивидуалното доживување и се трансформира во нешто друго: во видоизменета демологијата и во верување. И токму тој спој - на митското со историското, на профаното време со световното, на минатото со сегашноста - ќе претставува темел на она што подоцна ќе биде предмет на интерес на пример на романите на Слободан Мицковиќ

„Смртта на Александар“, „Историја на црната љубов“ и „Марко Крале“, потоа „Смртта на Дијакот“ и „Мојот Скендербег“ на Драги Михајловски, на „Папокот на светот“ и „Вештица“ на Венко Андоновски или на трилогијата „Македоника“ на Братислав Ташковски. При тоа не сакам да тврдам дека сите автори применуваат иста постапка, доаѓаат до слични резултати или праќаат исти пораки. Само сакам да нагласам дека оваа вертикала, во чие подножје се наоѓаат романите на писателот Славко Јаневски, е обединета од идејата за промислување на историјата од аспект на сегашноста. Или, оваа митско-историска вертикала главно ја изразуваат драмата на сопственото и националното постоење и ја потенцира одговорноста на авторот за јавно искажаниот збор. Или, како што вели самиот Јаневски:

„Јас би ја споменал авторовата драма пред листот хартија која мора тој да ја има, да ја чувствува. Инаку тешко на оние автори кои на белата хартија ѝ приоѓаат без страв. Секој автор, па и јас, било да говори за тема од поблиското или подалечно минато, одбира нешто, еден факт, еден симбол или само еден судбоносен ден врз кој ќе го сосредоточи своето внимание и ќе напише неколку стотини страници, исто онолку и кога би се определил да пишува за цел еден век или за повеќе векови. И едните и другите не би настанале ако не се опфаќа нечија драма на постоење, нечија судбина. Поединечна или колективна, лична или универзална, сеедно“.<sup>7</sup> Во контекст на до сега реченото, можеме да констатираме дека романите на Славко Јаневски стојат во подножјето на онаа вертикала од историјата на македонскиот роман која ги испитува важните моменти на минатото кои пак влијаат на ова „сега“ на заедницата. Иако нив не можеме да ги одредиме како историцизам, тие се исторични, т.е. покажуваат способност да се трансформираат во изменети историски околности. Тие се занимаваат со прашањата „Што постои?“ и „Зошто постои?“ И сите даваат една кохерентна слика за

---

<sup>7</sup> Разговор на Тодор Чаловски со македонскиот писател Славко Јаневски, првпат објавен во *Стожер* 1998, бр.2 (мај-јуни), достапен и на <http://republika.mk/?p=94934>, пристапено 6.8.2015.

минатите времиња, поточно за минатите и сегашни времиња, и откриваат некоја важна порака: дека она што било не е апсолутно минато, туку во некоја смисла и денес е.

Аналогиите што можат да се воспостават помеѓу раскажувачките техники кај Јаневски и Д. Михајловски на пример, само го поткрепуваат ова тврдење. Во *Легионите на Св. Адофонис* приказната ја раскажува Борчило, а во *Пророкот од Дискантрија* Василиј Нежил, два необични лика, еден вид вампири, сведоци и на минати и на сегашни настани. И во двата романа немаме работа со „обичен“ раскажувач, туку со еден вид „оживеани мртовци“ со мистични способности - низ минатото видено во светлината на сегашноста, да укажат на можните случувања во иднината. Нараторите вампири, знаци кои немаат свој референт во реалноста, сферата на историското ја трансформираат во сфера на фантастичното. Но тоа не е фантастика за која зборува Тодоров (Todorov: 1986), туку повеќе фантастика за која се залага Сартр (Sartre: 1981) врзана за реалноста и егзистенцијата. За каква фантастика станува збор, можеби најјасно се согледува од исказот на самиот Јаневски:

„Фантастиката може да има вистинска реална основа. Сè мора да се одигрува на вистинска почва. Погледнете ја фантастиката во мојот роман „Рулет со седум бројки“. Во него се говори за настан кој се одигрува во 2096 година. Тоа е фантастика, но многу асоцијации се денешни. А моите претпоставки дали ќе биде животот таков каков што сум го опишал во овој роман и не се важни“.

Овој вид на фантастика е трајна одлика на романите на Јаневски, но важи и за некои романи на Михајловски, а и за романот на Слободан Мицковиќ *Историја на црната љубов*, каде авторот заклучува дека и по два века по османлиското повлекување од нашите простори, истото недоразбирање, овде именувано како кара севда, го ограничува досегнувањето на човековата среќа.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Разговор на Тодор Чаловски со македонскиот писател Славко Јаневски, првпат објавен во Стожер 1998, бр.2 (мај-јуни), достапен и на <http://republika.mk/?p=94934>, пристапено 6.8.2015.

Фантастиката на Јаневски често се поврзува и со неговиот метафоричен стил, чија главна цел е да го поврзе реалното и имагинарното. Неретко ваквата невраменост на стилот доведува до ставот дека, како што би рекол Друговац (Друговац, 194), „тој користи неколку паралелни постапки меѓу кои ниту реалистичката, ниту фантастичната, ниту поетската немаат примат“, или, како што вели Сталев „неговиот полифониски роман е изграден од пластови на историјата, религијата, митот, фантастиката, соништата, чудесата, полн е со поезија, но и со хумор, алегорија и иронија како израз на критичкиот став кон сè“ (Сталев, 1995, 241). Но, тоа не ја поништува внатрешната логика на раскажувањето туку напротив, обезбедува стабилен систем кој во голема мерка може да се објасни преку тензијата меѓу алегоричниот јазик на некоја конкретна слика и симболичниот јазик на одреден дел, како едновремена присутност на двата метафорични начини. При тоа реториката тука не е нешто нормативно, туку можност да се покренат прашања кои се однесуваат на колективниот идентитет. На пример, воведувањето на Кукулино како географски поим со фиктивен референт во еден реален простор, не е со цел да се претстави некоја специфична локација, туку да биде типична глетка или алегорија на Македонија, евоцирана во очите на имагинацијата, со намера да се покрене и води одредена мисла со помош на сличност. Така, значењето на месноста Кукулино не е ограничено само на одредено место, туку на одреден географски простор со духовно значење. Значењето на Кукулино како одреден простор е во корелација со промените кои овде се однесуваат само на надворешните облици, додека суштината останува иста и создава чувство на непрекината повторливост. Овој заклучок пак не води кон Андоновски и *Папокот на светот*, кој го продолжува, да се послужи со зборовите на Конески, тој „вулкан од фантазија и лексичко богатство“, испитувајќи ја идејата за повторената грешка во рамките на еден конкретен случај.

Романсиерскиот опус на Јаневски ја постулира тезата дека со испитување на минатите случувања раскажувачот бара објаснување за сегашните, најчесто неповолни состојби. Токму таа неповолност предизвикува чувство на несигурност и нестабилност, а е производ на состојбата која нараторот не може да ја разбере. Оттука, со цел да се разбере ова сега, се трага по она порано, зошто она што се случило порано е, како што вели Крамариќ (Крамариќ: 2011), „нешто што носи вредност за она што е сега“, нешто што подразбира „учење од историјата“ која не носи само осознавање на доброто, туку и на лошото, пропустите, погрешните одлуки. Раскажувањето на Јаневски инсистира на таа повторена грешка како резултат на, најопшто речено, незнаење, кое за последица го раѓа чувството на несигурност. Но, како што истакнува Бити (Biti: 1987), постапката на раскажувачот и онтолошки несигурната личност не можат да се изедначат, зошто раскажувачот дејствува комуникативно, а со тоа сака да обезбеди интерсубјективна, општествена потврда. Тоа што раскажувачот му раскажува некому, му овозможува на другиот, на слушателот, или на читателот, да учествува во некој важен настан и да се стекне со знаење, важно за она овде и сега. Така, значењето и знаењето за настанот се дисеминира, а пораката претставува прилог кон можното решение на проблемот. Во таквите тенденции Јаневски не е осамен, туку е следен од генерациите писатели по него. Тоа не значи дека различните творештва имаат иста идеолошка подлога, сознанија и решенија. Тоа само значи дека Јаневски, уште во *Тврдоглави*, ја отвора таа перспектива која наоѓа плодна почва и во на пример, и во трилогијата на Ташковски.

Во *Тврдоглави* селаните од Кукулино во намерата да се снабдат со леб, сакаат да изградат повеќе мелници, што е доволна причина за трагичната одисеја до Лесново. Лесново е чистичиште, каде тие луѓе се разоткриваат себеси во својата стоичка тврдоглавост. Светецот Онисифор Проказник е единствениот кој наметува дека опасноста не доаѓа само од турскиот башибозук, туку и од жителите на Кукулино и

Лесново, кои за своите интереси би фрлале и со камења на тркалата од историјата, исто како што и во љубовниот триаголник во *Историја на црната љубов* на Мицковиќ ликовите ништо не научуваат од историјата. Тоа е истиот оној порив да се досегне знаењето по кое и во трилогијата „Македоника“ трагаат трите лика-наратори Ѓорѓија Крц, поп Иван Источни и Алавантие Пискин, раскажувајќи ја својата животна сторија. Сторија која говори за процесите за националното освестување кое не одело по права линија, важна за сегашноста, за оваа која ја живееме, а видени од аспект од крајот на 18 век па се до крајот на Втората светска војна.

И ако се повторно се запрашаме зошто Јаневски го ставаме на подножјето на една вертикала која поврзува разнородни автори, би заклучиле: авторовата интенција во овде посочените раскажани приказни е да се смести во „длабочината“ на сето она што се нарекува „бит/дух/менталитет“ на еден народ, она што го наследуваме од предците, за да го предадеме на поколенијата по нас. И она доброто и она помалку доброто. Доброто - за да се потсетиме, лошото - за да се соочиме. Да се соочиме и да запаметиме. Да запаметиме и да научиме. И за историјата, и за она што било и за она што е. Но и за приказната и за нејзината магична моќ да биде место на складирање на сеќавањето како патоказ за иднината.

## Литература:

- Assmann, Jan. 2005. *Kulturno secanje*. Vrijeme, Zenica
- Levi-Strauss. 1963. *Structural Anthropology*. Trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf
- Elijade. Mircea. 1970. *Mit i zbilja*. Zagreb
- Todorov, Cvetan. 1986. *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd, Rad
- Sartr, Zan Pol. 1981. *Sta je književnist, Izabrana dela 6*. Beograd, Nolit
- Друговац, Миодраг. „За прозата *Ковчег*». Во: Славко Јаневски, *Избрани*

дела, том 6 (*Ковчег*)

Сталев, Ѓорѓи. 1995. *Керубиновото племе*. Детска радост, Скопје

Кармарик, Златко. 2011. *Идентитет, текст нација*. Табернакул, Скопје

Biti, Vladimir. 1987. *Interes pripovednog teksta*. Sveučilišna naklada Lber,

Zagreb

<http://republika.mk/?p=94934>

**SLAVKO JANEVSKI - FOUNDER OF THE MYTHICAL AND HISTORICAL VERTICAL OF THE MACEDONIAN NOVELISTIC PRODUCTION (ON THE OCCASION OF THE 95TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)**

**Loreta Georgievska-Jakovleva**

**Summary**

The text sets out the thesis that if the chronological principle has lost its primacy in interpreting the Macedonian literary history, Slavko Janevski can be placed at the foot of the so-called “Mythical-Historical” vertical in the history of the Macedonian novel. The article points out the basic features of this vertical: interference between the mythical and historical, the allegorical and the fantastic, and the past and the present. The article argues this thesis by pointing to other, younger writers who are attached to the Janevski experience, as Slobodan Mickovic, Dragi Mihajlovski, Venko Andonovski Bratislav Taskovski.

**ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА**  
**LITERARY HISTORY**



## ПРЕРОДБАТА И МАКЕДОНСКОТО ЈАЗИЧНО ПРАШАЊЕ

д-р Валентина Миронска-Христовска

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

**Клучни зборови:** македонски јазик, преродба, учебникари, асимилација, образование.

**Key words:** Macedonian language, revival, assimilation, textbooks writers, education.

Културната и националната преродба во XIX век се најзначајните сегменти на македонската културно-историска традиција. Тоа е периодот кога било актуелизирано македонското прашање, кое било зародено со укинувањето на Охридската архиепископија во 1767 година. Во Османлиската империја религиската припадност на еден народ му ја давала неговата идентификациона карта, а по укинувањето на Архиепископијата, во богослужбите и во образованието бил воведен грчкиот јазик со што било овозможено да започне негирањето на македонскиот јазик, а со тоа и националната припадност на македонскиот народ и неговиот идентитет. Затоа додека другите народите имале можност да ги формираат своите држави и да го етаблираат својот национален идентитет, македонската преродба започнала во комплексни услови. Македонскиот народ се наоѓал под Османлиската власт, а за нејзината територија интерес пројавиле и големите сили, така што македонскиот народ водел борба за ослободување и стекнување автономија, се борел против туѓите пропаганди, за национално потврдување, за правото на легитимирање меѓу европските народи, за обнова на Охридската архиепископија, за самостоен литературен јазик. Подоцна, по признавањето на Српската и

Бугарската црква започнала и поделбата на македонските епархии меѓу трите асимилаторски сили: Грција, Бугарија и Србија. Наспрема сето ова од македонска страна освен борбата за слобода започнала и борбата за одбрана на црквата, идентитетот и јазикот.

„Жаждай да грядет ко мене и пиет. Рече Исус Христос: кој е жеден, нека дојдит кај мене да го напијам. Која е водата Христосова, шчо е гаснит жедоста од људите? – Е светеното писание; а ние бедни само името го слушаме, оти викает светено писание, а шчо пишит во него, баре хабер немаме. Се пиет, а ние не разбираме; туку стојме како згргорени, јазик свој си имавме и го погазивме, сите народи си учат свој јазик, а само ние учиме јазик чужди и најм’чен. Децата пеет на училиште и не разбирает, затоа учеет без севда и слепи останвеет.

Беше потребно да имав глас огромен како грмеж за да викнам и од гласот мој да се занишеет темелите од црквата и кубето да се разделит, за да се распрчкаат гласот и да се чует насекаде“ (Тодоровски, 2003:251).

Ова се зборовите од „Слово на Русална среда“ со кои Прличев во 1867 г. ја водел борбата за обнова на Охридската архиепископија, со кои истовремено го прекорувал, го храбрел и му ја искажувал довербата на својот народ, бидејќи тој верувал во во него кој опстојувал низ векови со својот јазик, обичаи и традиција.

Всушност, Прличев го продолжил она што го започнала првата генерација македонски преродбеници и просветители, најпрвин со објавените книги на македонски народен јазик како Јоаким Крчовски и Кирил Пејчиновиќ<sup>9</sup>, кои ја започнале културната преродба и развојот на македонската литература. Најевидентен пример за тоа е *Епитафот* на К. Пејчиновиќ кој е напишан на мајчин јазик и ги претставува „првите стихови дадени на еден современ македонски народен говор, што досега се познати...“ (Поленаковиќ, 2007:161). Кон нивната иницијатива се придружиле и Даскал Камче, Теодосиј Синаитски, Киријак Држилович

---

<sup>9</sup> За остварување на оваа цел Јоаким Крчовски и Кирил Пејчиновиќ со финансиска помош од македонската граѓанска класа: еснафите и трговците ги објавиле своите книги во Будим и Солун во периодот од 1814 до 1840 година (1817, 1819, / 1816, 1835).

кои направиле еден чекор понапред, отвориле печатници на македонска територија, со цел пробивот на мајчиниот јазик, на јазикот кој бил „кључ што отворует срдцето ваше: не кључ от злато или от сребро, но кључ от железо и чилик, што да се вии“, да бил посилен. Но пред оваа иницијатива - отворање печатница - излегле многу препреки: опожарувања и уништувања на печатниците, прогони на печатарите. Но борбата продолжила.

Паралелно на овие иницијативи започнало и отворање на училишта, чин кој има долговековна традицијата на територијата на Македонија, уште од формирањето на Охридската книжевна школа, преку манастирските, црковните, световно ќелијните, приватните ќелијни, општинските ќелијни, до појавата на световните народни училишта. Бележито е дека училишната традиција ги следела условите, односно таа се развилала во контекст на општествено, политичките и социјалните услови. Од модерните реформите во школството, од крајот на XVIII и почетокот на XIX век, биле зафатени и европските центри, во кои дотогаш училиштата, особено основните, биле под контрола на католичката црква, до времето на реформите на Марија Терезија.

За овие реформите во образованието кај нас пишува Јосиф Ковачев. Тој во „Предговорот“ на својата книга *Школска педагогија или Методичко упатство за учителите и управителите на народните школи* (1873) забележал дека откако било докажано големото значење на народните школи во работата на народниот развој и усовршување, во пообразуваните европски држави, а најмногу во Немско, за ништо друго не се размислувало ниту пак биле правени толкави напори, колку за тоа како да се зголемеле и подобреle народните училишни установи, во кои, исклучиво, народот се подготвувал за општествениот живот. Тој забележал дека преку градовите и селата, во најдлабоките пластови од општеството, во најоддалечените колиби проникнувало начелото на човечкото образование, проникнувале правила и нагледности, кои ја давале основата за човечкото достоинство и слобода. Во продолжени

Ковачев бележи дека народот не жалел жртви за духовното подобрување, додека пастирите и учителите се натпреварувале помеѓу себе; па пастирите поучувале, утешувале, со лажливи свештенички солзи ја искажувале својата намера, а учителите обучувале на читање, сметање и мислење (*Български...*, 1983:333-334).

Во овој контекст повторно ќе ја нагласам разликата меѓу различниот тек на настаните во западните земји и кај нас, бидејќи кај нас црквата и народот заедно се борел за воведување на мајчиниот јазик во образованието. Против отворањето народни училишта биле асимилаторските политики, додека црковно-училшните општини го помагале отворањето на училиштата и нивното успешно работење. На еден начин ова го потврдува и продолжението од „Предговорот“ на Ковачев во кој истакнал: „Не може да се рече дека нашиот народ досега бил сиромашен од такви работници (мисли на учителите, м.з.) а уште помалку од такви установи: секоја паланка и речиси секое поголемо село не е без свое взаимно училиште, а сите поголеми градови, покрај едно или повеќе взаимни училишта, имаат и по едно главно. Само што: тие училишни установи важни за народот, како и плодородната ни земја, благодарение на неразумниот систем на обработување, не можеа да ги дадат оние плодови, кои би требало да ги придонесат“ (исто, 334).

Борбата за јазикот била обединувачкото ткиво меѓу народот и црквата, преку која тој ја покажувал својата желба за посебност и самобитност. Како приказ на ваквата состојбата ќе ни послужи забележаното од страна на Евтим Спространов во студијата во ракопис „По учебното дело на градот Охрид“ во кој има забележано дека и покрај тоа што по укинувањето на Охридската архиепископија, словенскиот јазик бил истиснат, а бил воведен грчкиот јазик, сепак не требало да се мисли дека словенскиот јазик бил истиснат од охридските цркви и училишта. Тој забележал дека од крајот на XVIII век, Грците тоа го правеле со клевети, но дека сепак не можеле да го искоренат крајно, зошто тој бил сочуван во многу цркви и манастири до самата преродба

(Спространов, а.е. 976, л. 1). Во продолжение Спространов забележал дека од крајот на XVIII век во Охрид имало општествени, а во почетокот на XIX век келијни училишта, при што направил компарација меѓу состојбата во селата и градовите. Притоа истакнал дека состојбата не била иста, бидејќи поповите во селата служеле и читале на словенски (исто, л.2). Во продолжение бележит е и податокот дека во Струга многу краток период се служело на грчки, само околу 50-та година. Ваквата состојба се потврдува и од страна на Шапкарев кој во описот за Политичката, црковната и учебната состојба на Струга, тој забележал дека пред целиот тековен век не се помни време, да немало училиште во Струга и дека народниот јазик во струшките цркви и училишта многу подоцна бил заменет со грчкиот отколку во охридските. Во продолжение забележал дека народниот јазик бил воведен во 1857 година. „Когато през 1856-1860 година учителствувах тамо, старите свештеници казваха ми, че техните родители или деди свештеници, на млади години служили в ц’рквата по славенски, сир. Нешто преди 70 години от тога, а гр’чки не знаеле...“ (Шапкарев, 1984:249).

Всушност 50-те години се години кога била распламтена борбата против грчкиот јазик кој се употребувал во богослужбите и во училиштата. Како што е познато во тој период, Кукуш бил во знакот на оваа борба, а иницијативата од кукушани била брзо прифатена и од охридските првенци, кои ја започнале жестоката борбата против грчкиот јазик. Започнало помасовно отворање на училишта на мајчин јазик.<sup>10</sup> Со тоа било овозможено и воведување на световни предмети. За тоа кои предмети се изучувале на пример во Охрид дознаваме од студијата „По учебното дело во Охрид“ од Спространов, во која опширно не информира и за учителскиот кадар. Според забележаното, во Охрид, во првата половина од XIX век, во училиштата се предавало: грчки,

<sup>10</sup> Првото општинско народно училиште било отворено во 1836/37 година од страна на монахот Павел Харвет во Скопје, во кое се предавало на мајчиниот јазик, а кое по карактер било црковно училиште (Кантарџиев, 1985:52). Првото народно училиште било отворено во Велес во маалото Прџорек, барем од досегашните сознјабни.

латински, француски, италијански, филозофија, географија, математика, аритметика (практична и теоретска) и класичните грчки писатели (исто, л.6). Покрај низата учителски имиња, Спространов дава податоци за учителувањето на Димитар Миладинов, Андроник Јосифчев и Димитар Узунов за кого истакнал дека бил најзасужен за отворањето на читалиштето во Охрид, кое ги објавило букварите составени од Димитар Узунов и Димитар Македонски, како и книшката *Наравоучение* на Димитар Македонски (исто, л.8).

Учителите биле главните подвижници, пропагатори, иницијатори на културната преродба. Многу од нив не била само учители туку и поети, публицисти, учебникари, патописци, собирачи на народното богатство, втемелувачи на современите текови. Нивните заложби не само што го сочувале македонскиот јазик туку тие и го збогатувале и го развивале.

Во контекст на темава и покрај тоа што учебникарите се опширно проследени во македонската наука, при што неизбежно е да ги споменам Б. Конески, Т. Стаматоски, Х. Поленаковиќ, Б. Ристовски, Г. Тодоровски и други, неодминливо е да истакнеме уште некои нивни заложби. За Партенија Зографски, втемелувачот на учебникарската дејност во Македонија, просветата била најзначајна бидејќи под неа тој подразбирал отворање училишта, објавување на учебници, весници и списанија. За тоа, сведоштво наоѓаме во Предговорот на Партенија кон „Преводот на Климентовото житие“ од Теофилакт, кое е објавено во првиот број на „Бугарски Книжици“, част I, 1 јануари 1858, книшка 1. Тој на самиот почеток на текстот ја искажал благодарноста за појавата на ова списание и ја истакнал користа од науките и нивното благотворно влијание на човечките умствени сили, бележејќи дека еден народ е многу несреќен кога не му се достапни науките и образованието (*Български...*, 1983:190). Главното начело на Партенија било: „Учи напред книга на својот јазик, после, ако имаш време, учи и на други јазици“.

Поведена од ова негово начело, затоа и направив едно навраќање на овие наши преродбеници, бидејќи во денешново време ова начело

е поставено обратно „Учете деца на странски јазици, а македонскиот, мајчиниот јазик ако имате време“. Младите поттикнати од желбата да заминат од Македонија воопшто не водат грижа за мајчиниот јазик, па како што и неколку пати сум истакнала тие зборуваат како да живееле со години надвор од Македонија, а во медиумите одат натписи со две азбуки кирилична и латинична. Да не говорам за старите генерации кои не учеле англиски јазик па половината од тие пораки не ги разбираат (селфи, бекстејџот итн.). А токму борбата за македонскиот јазикот бил двигателот на нашата културна опстојба, од која произлегла и националната преродба.

За тоа сведочат Прличевите зборови од „Словото на Светитите Кирил и Методија“ во кое ја оплакувал мајка Македонија која откако ги донела на свет Александар и Кирил и Методиј била многу изнемоштена, но истовремено ја искажал вербата дека била силна и моќна да произведе „свездоподобни младинци“, уште многу Кириловци и Методиевци, светлината на нашите училишта, благолепие на нашите цркви, столбови на нашата вера, кои „ќе го прославуваат Македонското име. Амин!“ (Тодоровки, 2003:270-271). Во *Автобиографијата* забележал дека од 1861 г. заедно со Јаким Сапунџиев го почнале народниот подвиг, кој првенствено бил глув, но веќе во писмо до Робевци од 11 мај 1867 г., Прличев забележал дека го разбудил народот и го поправил патот на народниот јазик откако добил значителна помош од Н. Точков, кој бил подготвен да издржува и едно женско училиште во Охрид (Тушевски, 1994:216). Значањето од образование на мајчин јазик, напредокот на мислата, потребата за образование на женски деца Прличев ги истакнал во „Чувај се себеси“, говор од годишниот испит одржан на 12 јуни 1866 г.: „За тоа сфите милети се учат мајкин јазик, и момичките и учат појке от децата, зашто тие ќе се сторат мајки, та така можеет куќа да кивернисеет, деца да гледеет и да и тербиетлејсеет“ (Тодоровски, 2002:237). И во „Слово за младите“ Прличев забележал: „Колку е мило да го гледа човек напредокот на младите, / особено на женскиот пол!“ / „историјата

докажа дека многу воспитани жени беа од полза не само за својата татковина, туку и за целото човештво“ (Прличев, 1993:33). Во „Мечта на еден страец“ од 1883 г., Прличев го нагласил себенаоѓањето преку спокојството и напредокот на неговите ученици; „Јас го сакам секое чкртање со перо на многустрадните Македонци, имено поради тоа што во нивното наречие наоѓам многу првобитни форми“, како и желбата да го види монументот на неговите учители браќата Миладиновци (исто, 227-228).

А токму браќата Миладиновци се тие кои го направија вонредниот напор да го обелоденат македонскиот збор, ја афирмираа македонската народна песна, ги удрија темелите на современата поезија и започнаа да ги школуваат младите на мајчиниот јазик. Димитар Миладинов бил еден од првите кои на своите ученици им се обраќал со „Љубезни чеда! Јас ве учам на туѓ јазик, но неправедно е тоа учење. Едвај ќе се најде друг народ подолен и понизок од нашиот! На друго место никаде не се добива првото образование на туѓ јазик, туку се учи на својот мајчин и татков. Ќе дојде време и блиску е, кога и ние ќе започнеме да учиме на својот мајчин јазик“ (Спространовъ, 1896, л.1).

Од ден на ден јазичното прашање станувало се поактуелно. Следувало објавување на: учебници, граматика, речници, лични твроби, зборници со народни умотворби, весници и списанија како и изведби на театарски претстави. Потребата од македонски учебници била пред сè бидејќи како што забележал Никола Поп Филипов во 1868 г.: „Мнозина од нашите сограѓани-Македонци, исфрлувајќи го елинскиот јазик од црквите во богослужбата го заменија со црковнословенскиот, од кој малку се ползуваа или подобро да речеме ич не се ползуваа: зашто толку го разбираат него колку елинскиот ... Учебниците што се преведуваа на бугарски, наречен балкански јазик, досега малку ни беа поразбирливи нам, на Македонците, од оние на црковнословенскиот јазик: затоа и полза сосема мала имаме придобиено од нив (*Сведоштва*, 2010:21-22).

Ќе го истакнеме и мислењето на учителот и учебникарот Венијамин Мачуковски кој во 1872 г. истакнал дека изучувањето на бугарската граматика во македонските училишта бил најтежок предмет за учениците и најбестолковен, бидејќи граматичките форми не соодветствувале на македонското наречје. Затоа тој се зафатил „нашето наречје да го подведам по граматички форми и правила“ (Ристовски, 1989:178).

Македонските преродбеници не се зафатиле само со пишување учебници, туку и со пишување граматика и речници. Речниците составени од три или четири јазика најдобро ја покажувале јазичната различност и македонската посебност. Во оваа насока голем придонес дал Ѓ. Пулевски кој во *Речникот од три јазика с. Македонски, арбански и турски*, књига II, државна штампарија Таб Олупмиш, Београд, 1875, с. 40, истакнал дека славјанскиот јазик имал пет разлики руски, хрватски, бошњачки, бугарски и македонски, при што нагласил дека од една страна најблиски се рускиот и бугарскиот, а од друга хрватскиот, бошњачкиот и македонскиот. „А македонскијот јазик, кога је бљизу со бошњачкијод зашто се именувајед с. македонски, дека с. македонскијод јазик је најсроден со црквено слајванските књиги, и тоа је старославјански“ (Пулевски, 1974:33).

Во контекст на темава би сакала да се навратам и на Кузман Шапкарев, при што поводот е објавениот за првпат негов речник во 2001 година, *Материјал за бугарски речник*, во кој се систематизирани зборови од Македонија и тоа повеќе од охридскиот говор. Овој речник ќе претставува вистински предизвик за лингвистите, а за нас книжевните историчари претставува само уште една потврда за заложбите што ги правеле македонските преродбеници. Ракописот *Материјал за бугарски речник* се чува во Научниот архив на БАН, кој е составен од три дела: „Општи бугарски зборови“ - 487 листови; „Бугарски географски имиња на разни месности во Македонија“ – 65 листови; „Туѓи зборови, употребувани во бугарскиот јазик“ – 63 листови. Временскиот период

кога бил материјалот подготвен не е назначен, но од приложениот материјал т.е. преписката се согледува дека Шапкарев подолго време барал начин да го објави материјалот, а во 1891 г. за него информирал и во Предговорот кон „Зборникот од народни умотворби“, бележејќи дека првиот дел од речникот опфаќа „повеќе од 2000 македонскобугарски зборови кои во другите делови на општата ни татковина, Бугарија, или никако не се во употреба од сонародниците ни, Бугари, или ретко, или пак имаат сосема друго значење од тоа во Македонија“ (исто, XII). Шапкарев не успеал речникот да го објави. Во 1905 г. проф. Бено (Бенџо) Цонев истакнал дека требало да се откупи само рачникот: „Треба тој речник да се прегледа: на пр. има многу оригинални етимологии, чудни толкувања на зборови и пр. Тоа сето треба да биде внимателно прецедено, проверено и потоа да се даде на печат“ (исто, XXXII-XXXIII). Материјалот и во изданието од 2001 г. „не е отпечатен како огледало на оригиналот“, известуваат подготувачите на делото бидејќи некои графички знаци што биле употребувани во 19 век повеќе не се употребувале во бугарскиот правопис, па тоа е наведено како причина за да не се оддалечел, отуѓел речникот од читателот.?!

Инаку што се однесува до самиот речник, како што е забележано и од страна на издавачот Шапкарев во речникот не ја вклучил буквата Ы. Всушност во речникот се вклучени односно се застапени буквите по следниов ред: А, Б, В, Г, Д, Е, Ж, З, И, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, У, Ф, Х, Ц, Ч, Ш, Ю и Я. Во него преовладуваат дијалектни зборови од Охридско и Струга, а бројот на лексичките единици карактеристични за говорите во Прилеп, Кукуш, Велес, Гевгелија, Дебарско, Штип и други места е помал. Од страна на Весна Кјувлиева-Мишайкова, авторка на воведната студија во изданието следуваат оценките дека: зборот е претставен како единство од формата и содржината т.е. се разоткрива неговото граматичко значење како дел од зборот и лексичкото значење, а каде што било возможно се стремел да ја открие формата, мотивацијата на зборот; дека етнографското доминира над лексикографијата, како на пример за

зборот зàлек – ловење на крапови со ости во Струга; дека авторот се стремел кон пократки и стегнати дефиниции во рамките на една реченица или кон синонимно толкување, на пр. мразулка, същ. ж. = малка частичка од мраз (лед); дека бил вешт во разоткривањето на многузначноста на речниковите единици, дека умее да ги разграничи одделните значења на зборовите и да ги подреди како хиерархична структура; уточнувал при какви случаи се употребувале дадените зборови; дал белешки кон зборовите употребувани од малите деца итн. (исто, XIV-XVI). Речникот кој е оценет и како дифиренцијален дијалектен речник, може да кажеме дека треба да претставува предизвик и за дијалектолозите, етнографите, лексикографите.

За нас литературните историчари речникот претствува само уште една потврда дека Шапкарев работел на македонска територија, врз македонскиот јазик, за македонската преродба. Факт е дека од неговата работа произлегува и еден момент на кој се повикува бугарската наука, а тоа е идејата за формирање заеднички јазик меѓу македонскиот и бугарскиот јазик. Но од друга страна согледувајќи ги состојбите, факт е дека оваа идеја произлегла во период кога и Македонија и Бугарија сеуште не биле ослободени. Факт е дека во тоа време македонските преродбеници биле свртени кон словенофилството со надеж дека словенската братската помош ќе им помогнала во борбата за ослободување и против елинизацијата. Факт е дека под идејата за панславизам, односно илиризам, односно јужнославизам, српските и хрватските интелектуалци во 1850 г. во Виена потпишале договорот за заеднички српско-хрватски литературен јазик, па како последица на ваквата состојба и кај македонските и бугарските преродбеници била појавена идејата за заеднички литературен јазик меѓу македонскиот и бугарскиот. Меѓу поддржувачите на оваа идеја, поведени и од сознанието за припадноста на двата јазика на иста група, биле Кузман Шапкарев и Партенија Зографски кој во статијата „Прв дел на граматиката за членовите“ објавена во две продолженија во „Цариградски весник“ во

февруари 1857 г., бр. 315–316 и втората во сп. „Бугарски книжици“ I, 1, 1858, под наслов „Мисли за бугарскиот јазик“ се обидел теоретски да го постави прашањето каков треба да биде писмениот јазик во Македонија. П. Зографски ја повел иницијатива за составување народна граматика и речник, и ја истакнал идејата: „за да может да се составит еден општ писмен јазик прво е потребно да излезат на јаве сите месни наречја и идиотизми на јазикот ни, преку кои општиот јазик ќе се сида. Додека не се направи тоа никој нема право да седи и да реди општ писмен јазик“. Понатаму, Партенија наведува дека славистите не го познавале македонското наречје, немале за него никакво основно познавање, дека во писмена форма бил афирмиран бугарскиот јазик за сметка на македонското наречје, па поради тоа „мие имаме намера да составиме на него граматика во паралела со другото“. Тој нагласил дека македонското наречје не треба и не може да биде исклучено од општиот писмен јазик, поради тоа што е полнозвучно, посторојно, а во многу работи и пополни и побогато, нагласувајќи го југозападниот дел од Македонија. Во продолжение ги истакнал разликата меѓу двата јазика, четиринаесет, како за акцентот, за консонатот х, за тоа дека во македонскиот јазик има глаголски прилог итн. (*Български...*, 1983:35-42). Всушност под заеднички јазик тој подразбирал компромис на „братски и христијански јазик“, при што истакнал дека не се согласува Македонците да примат јазик далечен од нивниот народен јазик.

Концептот за создавање заеднички литературен јазик не бил прифатен од двете страни. Македонските учебникари настојувале во тој јазик во поголем дел да бил застапен македонскиот, со што не се согласувала бугарската страна, бидејќи таа сакала да изврши доминација врз македонскиот јазик. Бугарија не успеала во тоа и покрај нејзините пропаганди и покрај нејзините силни сојузници Русија, која по 60-те години кога бугарската политика ја отфрлила Цариграската патријаршија и склучила договор за унија со Римокатоличката црква, а во на име на јужнославизмот за свој сојузник ја добила и Хрватска и помошта од Ј. Ј.

Штросмер за нејзината културна и национална преродба, ја формирала Бугарската егзархија. Македонија немала сојузник ниту на едната ниту на другата страна. Поради тоа македонските преродбеници со огромни напори го чувале својот јазик и ја истакнувале посебноста.

Во еден период од својата дејност како што беше истакнато и Шапкарев го застапувал гледиштето дека било потребно да се создаде еден општ јазик меѓу тракиското, мизиското, бугарското и македонското наречје. Во в. „Македонија“ од 1870 г., бр. 61, Шапкарев истакнал дека бугарскиот народ за да образува и обработи нов јазик и да го претстави богат, треба да не се ограничува само на едно наречје, на пример на тракиското или мизиското или македонското туку да ги земе „пред очите сите наречја и поднаречја, та од секое од нив да се извади само толку материјал, колку што може да биде слично со јазикот ни, а другото да се изостави“ (Шапкарев, 2001: X-XI). Воедно ќе го надоврзам и неговото мислење истакнато во обраќањето до читателите во неговата *Голема бугарска читанка* од 1868 г. во која забележал дека неизбежна била потребата од основни учебни книги за македонските училишта, бидејќи младите биле сеуште кривки, па не можеле да примаат потврда и подалечна храна, освен најблиското млекото на природната и домашна доилка (*Български...*, 1983:224), поради што се определил да напише неколку учебници. Во продолжение на текстот тој им се обратил на составувачите и преведувачите на книгите да отстапат и да направат нешто за атер на Македонските браќа, во наречјето да стават малку солца Македонска, за да, Кириловите и Климентовите потомци се сретнат со помалку мака во изучувањето на мајчиниот јазик. Истовремено тој сметал дека тоа ќе овозможело и зближување и соединување на двете главни бугарски наречја – Горно-бугарското и Македонското во еден општ Бугарски писмен јазик (исто, 226).

Освен на пишан план Шапкарев бил директен учесник и во покренување на разни иницијативи за заштита на македонскиот јазик. За одбележување е иницијативата, која не била поддржана од Бугарското

книжевно друштво. Тој предложил две можности; едната била да се испрателе учени, искусни и достоини луѓе за делото во Македонија, кои би ги проучиле и опишале месните говори и би ги откриле нивните драгоцености, а другата која ја сметал и за уште поуспешна, да се нашле такви мажи од самите места, да се натовареле со таа должност, па после тоа да се пристапело кон средување на јазикот. Следува оценката дека: „Таа мисла на К. Шапкарев ја разоткрива до извесен степен романтичната претстава за изградбата на книжевниот бугарски јазик со рамноправното учество на сите наречја“ (исто, XI). А дека неговата идеја не одела во корист на бугарската асимилаторска политика во 19 век потврдува и наведениот одговор на Марин Дринов: „Таква неприродна монтажа на писмен јазик е невозможна и недостижна и не се слушнало дека се случило некаде. Друштвото го отфрла и избира друг пат за изготвувањето на писмениот ни јазик, пат најприроден и непосреден“ (исто, XI).

Шапкарев на крајот од предговорот на *Големо бугарска читанка* од 1868 г. истакнал дека некое време се трудел да издаде на свет едно мало собрано дело од Македонски зборови под наслов *Краток речник* поделен на три дела. 1-та содржина Македонска, преведена на Горно-Бугарски, 2-та Горно-Бугарски – на Македонски, и 3-та Странски, кои се сретнувале во Бугарското писмено наречје. Исто така бележит е повикот на Шапкарев до учителите кои откако ќе ги виделе неговите книги, доколу имале забелешки да ги објавеле во народните весници, и тоа особено ако станувало збор за некои грешки или во наречјата, за да можеле да се преработат и поправат, и со тоа „не само што ќе помогнете и доброторите за невината Македонска младеж, туку и вечно ќе задолжите.

Во Македонија 15-ти Коложечче 1868. Вашиот сомаченик.“  
(*Български...*, 1983:226-227).

Дека Шапкарев максимално водел грижа за македонскиот јазик, а со тоа и за македонската преродба се согледува и од писмото објавено во в. „Право“ од 30 ноември 1870 г. насловено „Писмо пријателско“ од

страна на ресенски учител кој известил дека ресенските граѓани му ги вратиле на Хр. Г. Данов испратените книги од Велес преку Лазар П. Х. Стојанов по посетата на К. Шапкарев кој реагирал против нивната употреба и продажба во македонските училишта бидејќи биле на бугарско наречје, „ами да земеме од неговите книшки, зашто биле (на) македонско наречје“. Се противеле но Шапкарев отишол кај старешините на градот, кои го прифатиле неговото барање (*Документи*, 1981:208).

Кузман Шапкарев грижа водел и за начинот на кој биле запишувани односно печатени песните. Тој се согледува и од извонредната јазична анализа на песната „Вдовдица“ од Рајко Жинзифов која е објавена во Читалиште, г. II, 1871 декември 30, кн. 7, стр. 315-320. Ни дава повод за други размисли. Шапкарев направила детална анализа на употребени зборови во песната односно посочил зборови (триесетина) кои не се точно употребени како на пример: за „дек““, тој забележал дека во нашите страни, особено во Струга и Охрид никогаш не се употребува туку дека се вели „к’де“, кое од брзина се слуша „к’ј“; за „Дрин“ треба „Дрим“; за „д’лбок“ треба „глобок“; за „ниви“ треба „нивје“; за „сички“ треба „вси“; за „думам“ треба „се умам“ или „мислја“; за „това“ треба „то’а“ итн. (Шапкарев, 1984:262-264). Овој пример на Шапкаревата анализа ме наведе на размисла дека од една страна понекогаш неправилностите можеби произлегувале од самите автори, во зависност од кој крај потекнувале, но и за другата страна односно за предизвици пред кои биле македонските преродбеници. Тие не само што едвај наоѓале можност да ги печатат своите дела, туку и кога имале можност нивните дела се наоѓале во рацете на редакторите кои имале можност да интервенираат во нивните текстови, да отфрлаат нешто од материјалот или да дополнуваат нешто што било споротивно од она за што се застапувале македонистите.

Па токму поради низата предизвици, поради борбата која воделе македонските преродбеници за да го сочуваат македонскиот јазик имав потреба од едно навраќање кон нивното дело. Посебно оваа потреба

ја чувствувам во денешново живеење, во моментов кога живееме во времето на глобализацијата, во светот без граници, кога демократијата и рамноправноста се главните начела на нашето живеење, од една страна, а всушност со светот владее економијата на моќните сили и притоа се бришат културните наследства. А во тој свет, од нас зависи дали ќе го сочуваме нашето културно наследство, нашиот јазик, јазикот кој не дозволи да биде победен од туѓите пропаганди и посегнувања, јазикот кој го опеа македонскиот бит, јазикот на кој е напишана македонската историја.

### Литература:

- Български възрожденски книжовници от Македония*. 1983. София: БАН. *Документи за борбата на македонскиот народ за самостојност и за национална држава*, том први. 1981. Скопје: „Универзитет Кирил и Методиј“.
- Зографски, Партений. 1858. „Мисли за болгарскии-отъ јазикъ“, *Български Книжници*, часть I, кн. 1, Јаннуариа.
- Кандиларовъ, Ст. Георги. 1930. *Българскити гимназии и основни училища въ Солунъ* (по случай на 50-годишнината на солунскити български гимназии), София: печатница П. Глушковъ.
- Конески, Блаже. 1949. *Македонските учебници од 19 век*. Скопје.
- Миронска-Христовска, Валентина. 2005. *Просветителството во Македонија*, Скопје: ИМЛ.
- Миронска-Христовска, Валентина. 2007. *Македонската преродба*, Скопје: ИМЛ.
- Пејчиновиќ, Кирил. 1974. *Собрани текстови*, приредил Блаже Конески, Скопје: Македонска книга.
- Поленаковиќ, Харалампие. 2007. *Избрани дела*, 3, Скопје: Култура.

- Прличев, Григор. 1959. *Одбрани старници*, приредил Тодор Димитровски, Скопје:
- Прличев, Григор. 1993. *Водач ме праќа татковината*, избор, поговор и коментар Наум Целакоски, Скопје: Матица македонска.
- Пулевски, Ѓорѓија. 1974. *Одбрани страници*, избор, редакција Блаже Ристовски, Скопје.
- Ристовски, Блаже. 1989. *Портрети и процеси*, 1, Скопје: Култура.
- Сведоштва за македонскиот идентитет (XVIII-XX век)*. 2010. Скопје: ИНИ
- Спространовъ, Евтим. „По учебното дуло на град Охридъ“, БАН, а.е., л.8.
- Спространовъ, Евтим. 1896. „По възражданъето въ градъ Охридъ“, *Сборникъ за народни умотворения, наука и книжнина*, кн. XIII, София.
- Стаматоски, Трајко. 1986. *Борба за македонскиот литературен јазик*, Скопје: Култура.
- Стаматоски, Трајко. 2001. Во одбрана на македонскиот литературен јазик, Скопје: Култура.
- Тодоровски, Гане. 2002. *Книга за Прличев*, Скопје: Штрк.
- Тушевски, Ванчо. 1994. „Статија на грчки јазик за Женското училиште во Охрид“, посебен отпечаток, Скопје: МАНУ.
- Шапкарев, Кузман. 2001. *Градиво за български речник*, редактор на изданието проф. д.ф.н. Владко Мурдаров, предговор Васна Кювлиева-Мишайкова, АУРА.
- Шапкарев, Кузман. 1984. *Избор*, приредил Томислав Тодоровски, Скопје: Мисла.

## **THE MACEDONIAN ENLIGHTENMENT PERIOD AND THE LANGUAGE ISSUE**

**Valentina Mironska-Hristovska**

### **Summary**

After the abolition of the Ohrid Archbishopric (1767), the Greek assimilationist political practices towards the Macedonian people commenced. At the same time, the origins of the Macedonian cultural enlightenment began to take hold, their basis being educational opportunities and printed works in the mother tongue (i.e. Macedonian language). The struggle against the assimilationist practices thus coincided with the struggle to introduce Macedonian (as the mother tongue) in church services and school practices. The efforts by the Macedonian reformers of the time, focused predominately on the affirmation of the Macedonian language through the publication of books, textbooks, dictionaries, newspapers, etc., were in fact efforts made to fend off foreign propaganda, namely Greek, Serbian, and Bulgarian political strategies whose common goal was the partition of Macedonia and their rule over the divided territories. Henceforth, the birth of a cultural renaissance that focused on the safekeeping, enriching, and developing of the Macedonian language.

## ДЕТЕРМИНИРАЧКИТЕ СТРУКТУРИ ВО МАКЕДОНСКОТО НАЦИОНАЛНО ДВИЖЕЊЕ ВО XIX ВЕК

д-р Наташа Котлар-Трајкова, д-р Лилјана Гушевска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје  
Институт за национална историја, Скопје

**Клучни зборови:** македонско национално движење, македонски народен јазик, јазичен конфликт, внатрешни структури

**Key words:** Macedonian national movement, Macedonian dialect language, linguistic conflict, internal structures

Основната цел на овој прилог е да се идентификуваат детерминирачките внатрешни структури кои ја креираат физиономијата на македонското национално движење и ги истакнуваат неговите специфичности. Притоа, терминологијата што ја користиме ја позајмуваме од општите теории за национализмот, но нејзиното значење го определуваме во однос на конкретните појави и процеси што сакаме да ги проследиме.

Ако се има предвид фактот дека самата внатрешна (посредничка) структура, по дефиниција, бара реформирање или преобразба, тогаш еден од основните фактори кои ги сметаме за појдовни кога станува збор за македонското национално движење е т.н. лингвистички, односно јазичен конфликт. Овој аспект го изделуваме како детерминирачки, зашто на него се надоврзуваат или барем паралелно со него се создаваат конфликтите на интереси. т.е. односот помеѓу општествените, економските и политичките интереси и етничките разлики (Воева, 2010:33). Улогата што ја игра борбата за народен јазик и култура, т.е. лингвистичкиот конфликт, бил разгледуван од истражувачи кои ја дефинираат нацијата следејќи ги политичките линии (на пр., Роџерс

Брубакер, Чарлс Тили, Ернест Гелнер и др.) (Voeva, 2010:34). Од друга страна, Мирослав Хрох повикува на тоа истражувањата да се насочат во рамките на општествената функција на јазичните односи и на симболичката вредност на јазикот во создавањето на нацијата. Во таа смисла, тој истакнува дека јазичното прашање се развива во пет последователни фази: одбрана и глорифицирање на јазикот, обиди за кодификација на јазикот, бран на општествена модернизација, која претпоставува културна стандардизација преку „интелектуализација“ на народниот јазик (медиумите, литературата, театарот) и воведување на народниот јазик во училиштата (така што пишаниот јазик ќе ја исполни својата општествена и комуникациска улога), до барање за еднакви јазични права (Voeva, 2010:35)<sup>11</sup>.

Пресликано на македонска почва, овие фази имаат поинаква содржина. Всушност, условно кажано, првата фаза е одбележана од барањата за книги, а подоцна и на периодика на народен јазик финансирани од сè побројната читателска публика која има потреба од нив (секако, притоа ја имаме предвид пред сè црковнословенската писмена традиција од претходниот период). Ова, всушност, повеќе е изразено преку заложбите за книжевна продукција на народен јазик отколку некакво негово глорифицирање. Блаже Конески забележува дека писателите и преведувачите од првата половина на XIX век пишувањето на народен јазик „поскоро го разбираа како ’понизок‘ стил во однос на ’повисокиот‘ што го претставуваше црковнословенскиот јазик“<sup>12</sup>.

За одбрана на јазикот можеме да зборуваме тогаш кога доаѓа до конфликт со туѓиот, наметнат јазичен код (и на културно-просветен и на црковен план, изразено преку ширењето на изданијата на други словенски јазици, но и на грчки јазик и богослужбата на туѓ јазик).

---

<sup>11</sup> Поопширно за конфликтите, в. Hroch, 1996:86-88.

<sup>12</sup> За илустрација на ова, Конески го наведува предговорот кон книгата *Утешение грешним* на Кирил Пејчиновиќ, во кој Теодосиј Синаитски, преку онаа изводредна метафора за народниот јазик како клуч од железо и од челик што го отвора срцето на простиот човек, ја искажува суштината на ваквото сфаќање (Конески, 1986а: 9).

Како што е познато, Цариградската патријаршија создала широк фронт за ширење на елинизацијата<sup>13</sup>. Имајќи го предвид милет-системот, лингвистичкиот конфликт во нашиот случај конкретно се дисперзира во поширок општествен и социјално-економски конфликт. Како резултат на тоа, во 50-тите години од XIX започнало организираното директно спротивставување на македонското граѓанство против грчката духовна и економска доминација, чија основна цел е да се потисне грчкиот јазик од училиштата особено во јужна и југозападна Македонија и да се замени со „живиот народен јазик“ (Жинзифов, 1964:46), а во црковната богослужба да се воведат црковнословенскиот јазик и да служат свештеници од автохтоно потекло. Ова е периодот на појава на т.н. национални мобилизатори или агитатори, чија активност резултира со сплотена и организирана народна акција. Во именуваната временска рамка, ова најдиректно можеме да го поврземе со личноста на Димитар Миладинов, чие дејствување има влијание врз поширокиот македонски простор. Следната деценија ја одбележува уште една значајна фигура на македонската Преродба (и не само на Преродбата) – Григор Прличев. Во таа смисла, неговата *Автобиографија* нуди интересен и значаен материјал за дејствувањето и обемот на грчката пропаганда, што во некои македонски градови, каков што бил, на пример, и неговиот роден Охрид, резултирало со целосно потиснување на словенското писмо и на словенскиот јазик во образованието и во богослужбата.

Заложбите за воведување на народниот јазик во училиштата и на црковнословенскиот јазик во богослужбата се особено присутни од средината на XIX век, па во текот на целиот разгледуван период. Имајќи го предвид поширокиот општествено-политички и културен контекст, тие се одвиваат со различен интензитет и со постојани осцилации.

Во исто време се актуелизира расправата за физиономијата и за народната основа на писмениот јазик. Оттука произлегуваат и различните

<sup>13</sup> Тоа го прави ангажирајќи најнапред грчки свештеници и учители, а подоцна и картографи, статистичари, дипломатски претставници и сл. и отворајќи училишта.

концепции чија еволуција ја следиме од крајот на 50-тите години од XIX, па сè до конечната кодификација на македонскиот јазик во 1945 година. Во именуваниот период се промовира концепцијата за заеднички јазик за Македонците и за Бугарите, чиј идеен творец бил учениот филолог отец Партениј Зографски, кој има редица свои истомисленици и следбеници. Така, во својата статија „Мисли за Болгарский-от јазикъ“ од 1858 г.<sup>14</sup> тој прави обид да ги систематизира разликите помеѓу бугарските и македонските говори, изнесувајќи ја идејата за западномакедонското наречје како основа на заедничкиот јазик. Но тој не се задржува само на оваа стручна филолошка експликација, туку и практично ја применува, пишувајќи во основа на својот роден галички дијалект, но со респектирање на повеќе елементи од поширокиот македонски јазичен простор и со примеси од бугарскиот јазик. Индикативно за овие идеи е и она што го наведува Кузман Шапкарев (еден од приврзаниците на струјата на П. Зографски) во предговорот на својата *Гол’ма Българска Читанка* од 1868 г. Имено, наречјето (јазикот – забел. наша) што го употребил во ова свое дело тој го определува како „Западно-Македонско, смешан с денешното писмено Българско наречие“ (Конески, 1986в:52). Подоцна се пројавуваат низа такви обиди за воспоставување норма како во изборот на графицијата така и во изборот на другите јазични особености, кои честопати имаат казационален карактер, со цел да се претстави конкретен материјал на македонски народен јазик. Ова се должи на фактот што во ситуација на непостоење на една општоприфатена норма, секој пишувач бил поставен пред предизвикот да ја определи сопствената практика на пишување, на што, пак, влијае образованието, идеолошката определба, но и други фактори. Во рамките на тие обиди треба да се издели предговорот на Зборникот на Миладиновци, каде што Константин Миладинов дава детална елаборација за применетата правописна практика, потоа јазичниот потфат оживотворен преку списанието

---

<sup>14</sup> Повеќе за ова, како и за лингвистичките познавања на П. Зографски, в. Конески, 1986в: 101-110.

„Лоза“, при што свесно биле занемарени правилата на официјалниот бугарски правопис со воведување повеќе фонетски правопис, но и низа македонски особености<sup>15</sup>. Сепак во најголема мера и во најчиста форма овие обиди наоѓаат израз пред сè во мислата и активноста на Ѓорѓија Пулевски, а како конкретен концепт и негова реализација кај Темко Попов и кај Крсте Мисирков, а подоцна кај Коста Рацин. Во таа смисла, на пример, кај Т. Попов се забележува една сериозен исечок во неговото сфаќање за јазикот на кој треба да се изразува. Секако, овде го имаме предвид јазикот на кој е напишана Привремената програма, на пример, наспроти оној во неговата расправа *Кој је крив*<sup>16</sup>. Б. Конески со право забележува: „Кај Темко Попов во осумдесеттите години имаме веќе наполно преминување на еден систем азбучен и правописен што е близок и до нашиот денешен систем, а близок и до системот на Мисирков, така што Мисирков во Темко Попов и во другите луѓе има свои претходници“ (Конески, 1986б:23).

По заедничкиот антипатријаршиски настап на македонското и на бугарското граѓанство и по востановувањето на Бугарската егзархија (1870), и општествениот и социјално-економскиот конфликт добиваат нова димензија. Економското опаѓање на црковно-училишните општини во 70-тите години било директна причина за интензивирањето и наметнувањето на бугарското влијание во Македонија. Ова набргу предизвикало незадоволство, изразено преку ново граѓанско раздвижување против *општествената и умствена парализија* (Стаматоски, 1986:234), како што Т. Попов ја определува ваквата состојба.

Кризата на државно-правниот систем и агресивната пропагандна дејност на соседните балкански држави во културно-општествениот живот на Македонците ја создале основата за појава на новата

<sup>15</sup> Повеќе за ова, в. Стаматоски, 1998: 67-84.

<sup>16</sup> Во времето на настанувањето на Привремената програма, Т. Попов работи како економ на пансионот на Егзархиската гимназија во Солун. Оттука не изненадува фактот што тој го користи бугарскиот јазик и правопис.

внатрешна структура олицетворена во организираното македонско револуционерно движење. Неговата појава во споменатиов период била логична последица на конкретните општествено-економски и геополитички услови во османлиската држава Димески, 1982:475-477). Тоа претставува повисока етапа во развојот на народноослободителната борба на македонскиот народ од крајот на XIX век. Во него биле вградени искуствата од претходните ослободителни потфати на македонскиот народ – Разловечкото од 1886 г. и Македонското (Кресненското) востание од 1878 година и особено искуствата од антипатријаршиските и антиегзархиските борби. Така, МРО претставува држава во држава, како што ја карактеризираат понекогаш, односно детерминирачка внатрешна структура што означува цела една етапа во македонскиот историски развојот, и тоа многу значајна. Со неа започнал процесот на организирање на ослободителното дело со „чисто внатрешен македонски карактер“ (Арсовъ, 1927:11-12). Нејзини базични определници биле: зачувување на територијалната целост на Македонија во рамките на османлиската држава и здружениот отпор на народот кого го мотивирале „подлабоки, пореални и поблиски до неговиот живот и неговата положба причини, одошто некакви патриотски одвлечени илузии“ (Петров, 1971:107).

Значаен чинител во споменатата структура, кој, пак, внесува нов идеен импулс во Организацијата се социјалистите. Тие биле свесни дека во конкретното историско време борбата на македонските револуционери се одвива во многу поразлични услови, за што Никола Петров Русински пишува: „Грчките, српските и бугарските револуционери, работеа во подруги политички и економски услови“ (Петров-Русински, 1997:152). Тоа барало приспособување на македонското револуционерно движење кон актуелните услови, каде што „капиталот“ бил „командант на светската политика“ (Петров-Русински, 1997:152). Во релација со неговата социјалистичка определеност, тоа значело: револуционерни промени и на социјален и на политички план преку борба против султановиот апсолутизам (монархизмот) и ригидниот општествен систем.

Внатрешната структурата на ТМОРО, како револуционерно движење, ја сочинувале субјекти со различна социјално-политичка и идеолошка насоченост, со декларирани општествени одговорности, со конципирани идеи за политичко организирање и дејствување, со своја програма, стратегија и доктрина за трансфер на власта.

Овде се задржавме само на суштинските детерминирачки внатрешни структури на македонското национално движење. Во временски контекст, нашата анализа се протега до крајот на XIX век, зашто на почетокот од XX век ова движење доживува сериозни трансформации. Како што е познато, по Младотурската револуција (1908) условите за дејствување и развој на движењето сосема се измениле. Ова се однесува особено на периодот по Балканските војни и по Првата светска војна, кога географско-етничко-социјалниот простор Македонија останува поделен помеѓу трите балкански држави. На тој начин македонското население е вклучено во правно-политичкиот систем на различните балкански држави, каде што директно се соочува со својата изолираност, како од аспект на јазичното и културното непризнавање така и од аспект на постојаната економска и социјална маргинализација. И покрај фактот што движењето е веќе фрагментирано и без заедничко раководство, тоа продолжува да се развива. Во негови рамки се создаваат нови структури што го детерминираат неговото дејствување, применувајќи различни тактики во зависност од внатрешните услови на секоја од балканските држави.

## Литература:

Арсовъ, П. п. 1927. *Произходъ на револуционното движение въ Македония и първит' стъпки на солунския „Комитетъ за придобиване на политическиот' права на Македония, дадени и отъ Берлинския договор“*. Бюлетинъ на вр'менното пр'дставителство на обединената бивша вътрешна Македонска револуционна

- организация*. № 8, София, 1919, 3; *Спомени на Ѓорчо Петровъ (Съобщава Л. Милетичъ)*, София, 11-12.
- Димески, Д. 1982. *Македонското националноослободително движење во Битолскиот вилет (1893-1903)*, Студентски збор, Скопје, 475-477.
- Жинзифов, Р. 1964. *Публицистика*, т. I, Съставили Ц. Унджиева и Д. Леков, София, Издателство на Българската академия на науките, 46.
- Конески, Б. 1986а. *Македонската литература во XIX век. Македонскиот XIX век. Јазични и книжевно-историски прилози*, Скопје, Култура, 9.
- Конески, Б. 1986б. *Македонскиот писмен јазик во XIX век. Македонскиот XIX век. Јазични и книжевно-историски прилози*, Скопје, Култура, 23.
- Конески, Б. 1986в. *Партенија Зографски како граматичар. Македонскиот XIX век, Јазични и книжевно-историски прилози*, Скопје, Култура, 101-110.
- Конески, Б. 1959. *Ќузман Шапкарев и другите следбеници на Партенија Зографски. Кон македонската преродба. Македонските учебници од 19 век* (второ издание), Скопје, Институт за национална историја, 51.
- Петров, Ѓ. 1971. *Македонското ослободително дело*. Редакција на Г. Тодоровски, Скопје, Култура, 107.
- Петров-Русински, Н. 1997. *Спомени*. Предговор, редакција и коментар Д. Пачемска и В. Кушевски, Скопје, Институт за национална историја, 152.
- Стаматоски, Т. 1986. Т. Попов, *Кој е крив. Борба за македонски литературен јазик*, Скопје, Мисла, 234.
- Стаматоски, Т. 1998. *Обидот на 'Лоза' да гради македонски јазичен стандард. Континуитет на македонскиот јазик*, Просветно дело, Скопје, 67-84.
- Boeva, L. 2010. *Rien de plus international. Towards a Comparative and Transnational Historiography of National Movements*, Antwerp, ADVN, 33.
- Hroch, M. 1996. *From National Movement to Fully-formed Nation: The Nation-building Process in Europe. Mapping the Nation* (Edited by Gopal Balakrishnan, With an Introduction by Benedict Anderson), London – New York, Verso, 86-88.

## **DETERMINATIVE STRUCTURES OF MACEDONIAN NATIONAL MOVEMENT IN THE 19<sup>TH</sup> CENTURY**

**Natasha Kotlar-Trajkova**

**Liljana Gushevska**

### **Summary**

The subject of our article is to make a general retrospective of determinative structures of the Macedonian national movement in the 19<sup>th</sup> century period. Our goal is to present the specific characteristics of the Macedonian national movement which, from the aspect of modern theories, does not make it a theoretical exception, but rather that it can be treated as an exception that proves the rule.

In this regard, the key topics that are considered are the linguistic, social, and economic conflicts with respect to the Macedonian national movement in the said period. The crisis in the state-legal system and the aggressive propaganda activity of the neighboring Balkan countries in the cultural and social life of the Macedonians formed the basis for the emergence of a new internal structure embodied in the organized Macedonian revolutionary movement.



**СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ**  
**CONTEMPORARY MACEDONIAN**  
**LITERATURE**



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

**д-р Владимир Мартиновски**

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

**Клучни зборови:** Европа, слика, имагологија, стереотип, Горан Стефановски, Иван Цепароски, Ермис Лафазановски  
**Key words:** Macedonian Literature, image, Europe, imagology, Goran Stefanovski, Ivan Džeparoski, Ermis Lafazanovski

**Воведни забелешки**

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

## Поетските слики на Европа во *Грабнувањето на Европа* од Иван Цепароски

Секое книжевно дело настанува во некаков контекст. Општествен, културен, книжевен... А каков е општествениот контекст во кој се појавува поетската книга *Грабнувањето на Европа* (2012) на македонскиот поет, философ и преведувач Иван Цепароски? Во македонскиот контекст, веќе две децении, секојдневно преку медиумите зборот „Европа“ го слушаме како еден вид мантра. *Им завидувам на политичарите / што единствено знаат / да ги повторуваат зборовите / од своите програми / со постојано навраќање / на економијата, Европа и НАТО* – апострофира лирскиот субјект во песната „Завист“ на Цепароски. Но, за разлика од политичарите, кои, говорејќи за „Европа“, речиси папагалски нудат, главно, две стереотипни проекции (како митска „фигура на спасот“, но и како потенцијална закана за загуба на националниот идентитет), поезијата на Иван Цепароски нè соочува со далеку покомплексни слики на „стариот континент“. За разлика од стереотипните претстави на политичкиот дискурс, поетските слики на Европа во оваа поезија се темелат на личните патувачки искуства.

Имено, стихозбирката на Цепароски во голема мера е плод на многубројните патувања на поетот, а особено од патувањето *Литературен Експрес 2000*, организирано од страна на Меѓународниот ПЕН: песна по песна, циклус по циклус, поетската книга *Грабнувањето на Европа* нè води по различни координати од културната и книжевната географија на Европа. Попатните станици на тоа поетско патување не се само местата од географските карти туку духовните, уметничките и философските подвизи од европската културна историја. Тој пристап во поезијата на Цепароски има своја „предисторија“, особено ако се има предвид неговата стихозбирка *Слики од изложбата* (1989), во која поетот, преку проседето на *екфразис* создава голема низа песни базирани од европската ликовна уметност, од античките скулптури до

делата на Дирер, Рубенс, Тарнер, Ван Гог и Шагал. Оттука, проникната со концептот на креативен дијалог, речиси секоја песна од книгата *Грабнувањето на Европа* нуди лирска платформа за творечки дијалог. Стиховите од песните на Џепароски ги акцентираат дијалозите меѓу културите од различните континенти (*Европа и Азија, Азија и Европа / совршен трансфер на убавина и знаење*); меѓу поетите и сликарите (на пример, меѓу Овидиј и Рембрант, како во песната „Грабнувањето на Европа“, мит раскажан и во сценариото на *Евроалиен* од Стефановски); меѓу сликарите и филозофите (на пример, Ван Гог, Хајдегер, Шапиро и Дерида во песната „Ова не се чевли“); меѓу скулпторите и синеастите (како имењациите Микеланџело Буонароти и Микеланџело Антониони во песната „Тестамент“); меѓу епохите и стилите (*совршена свадба на барокот и класицизмот* во песната „Еклога прва: римска“) или, пак, меѓу „живите и мртвите поети“ (како во песната „Скрбна статистика“).

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

Наспроти стереотипните и „излитени“ слики за Европа, што секојдневно (ни) се нудат преку медиумите, поезијата на Џепароски не соочува со противречното и парадоксалното во нас и околу нас. И покрај идентификувањето со културните дострели, во овие песни лирскиот субјект со иронија си го поставува горчливото и парадоксално прашање за „невдоменото домување“ во „среќната Европа“: *Дали од неодамна / невдомено домувам / во среќната Европа?* Поезијата на Џепароски го апострофира и парадоксот, кој е својствен и за политичкиот дискурс поврзан со европските интеграции на Македонија: *Далечна си а сепак блиска, / блиска а сепак далечна!* Во неколкуте песни посветени

на патувањето со воз, поетот-патник не може а да не ги (за)бележи драстичните разлики во темпото на патување (со воз) во различни делови од Европа, како индикатор на постоењето на „ илјадници паралелни Европи“. Од оваа перспектива, наспроти клишето за политичката монолитност на Европа, повикувајќи се токму на патувачкото искуство, поетот во песната „Отклучувања и заклучувања“ ја тематизира разноличноста во начинот на заклучувањето на хотелските соби, но и во концептот за „обединета Европа“: *Толку многу различни / клучеви и брави / колку и идеи за / обединета Европа!*

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

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

Особено интересно и актуелно прашање во поетската книга *Грабнувањето на Европа* е прашањето за европскиот културен простор: поезијата на Цепароски ја негува културата на восхитот кон делата на Другиот и на „препосетувањето“ на она што е навистина вредно во непрегледната ризница на уметничките достигнувања. Имено, во песните од *Грабнувањето на Европа* од Цепароски е особено впечатлив топосот на проникнувањето на патувањето и пишувањето, но и на животот и уметничкото творештво, па оттука воопшто не нè

изненадува силното присуство на лирските рекапитулации и алузии на епизоди од животите на големите уметници и мислители: од Рафаел и Микеланџело, преку Кант и Хусерл, па сè до Фелини и Чет Бејкер. Врската со „претходниците“ во овие песни се воспоставува токму преку просторот во кој се настанати песните, како што се европските градови: Рим, Амстердам, Париз, Калининград, Сараево... И покрај тоа што во дел од песните се актуелизираат дихотомиите „Исток-Запад“ и „Европа-Балкан“, лирскиот субјект (а дури слободно можеме да кажеме и поетот) се чувствува како органски дел од европскиот творечки т.е. културен простор.

### **Сликите на Европа во драмите**

#### ***Екс-Ју, Евроалиен и Хотел Европа од Горан Стефановски***

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

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

Во овој контекст, особено возбудливо е да се проследи третманот на стереотипите во есеите и драмите на Стефановски. Во есејот „Ноќните

мори на европската културна политика“, текст кој е субверзивно поставен кон жанрот на пригоден говор (after dinner speech), Стефановски, меѓу другото, ги толкува и последиците од распадот на Југославија: „Сега имаме мноштво самостојни култури што се преправаат дека немаат ништо заеднички една со друга, дека се изворни и чисти како тукушто паднат снег“ (Стефановски, 2010: 46). Стереотипот на „чиста култура“, како претпоставка за национализмот и ксенофобијата Стефановски го разработува во неколку впечатливи драмски текстови, а особено е акцентиран во кусата драма *Екс-Ју* (1996) во која за непријателите, кои пред војната биле перципирани како „братски народ“, Никола вели: „Знаеш ли ти дека тие имаат ципа меѓу прстите на нозете? Како шатки. (...) Тие не се целосно развиени како нас. Тие се примитивно племе. Мило ми е што се отарасивме од нив“. (Стефановски, 2010: 21). Во истата драма, преку интертекстуална алузија на познатата песна „Musée des Beaux-arts“ од W. H. Auden, Стефановски ја актуелизира и темата за индиферентноста кон страдањето на другите: „Старите мајстори биле во право по прашање на страдањата. Како редовно се случуваат додека некој друг се забавува“ (Стефановски, 2010: 28).

Во есејот „За нашата приказна“, Стефановски ја забележува врската меѓу приказната и идентитетот: „Имаме насušна потреба да ја разбереме приказната за себе, да се огледаме, да се препознаеме, да се окуражаме. Копнееме да ја споредиме нашата приказна со други приказни, да испитаме каде сме исти, каде слични, а каде сосема различни“ (Стефановски, 2005: 15). Можноста да се споредува во случајот на Стефановски секако би можела да се поврзе и со неговото искуство на долгогодишно живеење во странство. Говорејќи за сопственото искуство поврзано со животот во Кентербери, Англија, Стефановски забележува неколку парадокси: 1) дека идентитетот не е само поврзан со местото на живеење („Звучи парадоксално, но излегувањето од Македонија се чини одвојување а всушност е вид спојување“), или, 2) дека искуството на егзил може да се доживее и во сопствениот дом: „Тешко е кога човек

е странец во странство. Но уште потешко е кога човек е странец дома. Најстрашни се оние времиња кога самиот дом се претвора во туѓина (...) Кога е внатрешно раселено лице. Кога т'гата не е поради отсуство туку поради присуство“ (исто: 24-25).

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

Со насловот на сценариото *Хотел Европа* (2000), изведен во европска копродукција (Intercult Stockholm, Фестивалот во Авињон, Wiener-Festwohnen, Bonner Biennale и фестивалот во Болоња), Стефановски алудира на уште една мошне актуелна слика на стариот континент – Европа како дестинација на имигрантите, слика која токму во 2015 година добива драматични димензии. Според укажувањата на Гоце Смилевски, *Хотел Европа* е „драма за сеќавањето и заборавот, за борбата да се зачува сопствениот идентитет и за неговата загуба“. (Smilevski, 2012: 201). Од друга страна, чувството на раселеност и отуѓеност во Европа е навестено уште со насловот на интернационалниот театарски проект *Евроашиен* (1998), изведен во Стокхолм, како културна престолнина на Европа за 1998 година. Клучен елемент во оваа претстава е интерактивноста: во овој драмски текст Стефановски не само што ги прикажува облиците на „европската општествена и политичка отуѓеност“, туку се обидува да ги стави гледачите во неочекувани драмски ситуации поврзани со искуствата на другите. На пример: „Гледачите на влезот ќе добијат пасош со ‘друго’ државјанство т.е. државјанство на земја која не е членка на Европската унија, и за време на претставата ќе се третираат како ‘други’,

туѓинци или странци“ (Стефановски, 2010: 33).

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

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

Терминот „звучна слика“ се темели на синестетичката идеја дека музиката има потенцијал да создава слики на менталниот екран на слушателот. Немаме никаква илузија дека можеме да продреме во тајните на овој загадочен и субјективен естетски процес. Во оваа пригода би сакале само да предочиме дека проучувањето на „звучна/музичка слика на Другиот“ може да биде предизвик за имаголошки читања на книжевните текстови. Во овој контекст, за сликата за себеси и за Другите

ни се чини релевантна тезата на кинескиот филозоф Конфучиј, според кого најбрзиот пат да се запознае и осознае една култура е да се слуша внимателно нејзината музика. Отвореноста кон музиката на Другиот е чин на подготвеност за запознавање на една култура, но и чин на преиспитување на сликата за себеси. Оттука, терминот „звучна слика“ може да добие конотација на „слика т.е. претстава“ што се стекнува за една култура преку звукот т.е. музиката.

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

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

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

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

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

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

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

- 1) Целосно одбивање и потценување на туѓата музика, која се доживува како закана и потенцијална „замена“ на сопствената музичка традиција. На пример, балканските слушатели на францускиот музичар му велат: „Море дај ти нешто нашко ако знаеш ако не ај сиктер. Што си дошол тука од јабана да ни продаваш музика, демек ние немаме наша?“ (исто: 139)
- 2) Неразбирање на музиката на другиот. При обидот за заедничко музицирање, секој смета дека неговата музика е „во право“,

додека онаа на другиот- фалш: „Секој на секого му беше грешен“ (исто: 135-6).

- 3) Обид за разбирање на сензибилитетот и на „звучната слика на Другиот“, преку имплицитна споредба со сопствената музика, како на пример: „Разделбата во македонската музика е исто што и веселбата или возвишеноста во европската музика“ (исто: 143).
- 4) Обид да се усвои и да се разбере „музичкиот јазик“ на Другиот: „Тоте се мачеше да ги следи петнаесет осумнаесеттинките и двеста триесетинките во кои свиреа кавалите“ (исто: 140).
- 5) Обид за спојување / фузија на музичките традиции во заедничкото музицирање. Музичарите се обидуваат да направат спојување „на шеќерни тонови со горчливи мелодии“ (исто: 135).
- 6) Прилагодување кон туѓиот музички сензибилитет: „за тоа време Тоте продолжуваше да си ги прилагодува интерпретациите и композициите спрема егзотичните места што ги посетуваше (143). Како резултат на преземањето од музичката култура, Тоте во овој расказ почнува (...) „малку поегзотично свирење и многу поголем акцент на ритмот“ (146) при интерпретацијата на Брандербургшките концерти на Бах. (...).

Кулминациска точка во пародизирањето на музичкиот дијалог во овој расказ на Лафазановски е обидот за изведување на делото „Егзотична кантата“. Во ова музичко дело обидот за спојување на звукот на чембалото со звуците на балканските народни инструменти (тамбура, каба, таламбаз, чкртало, багламаче, гајда, сурла, дајре, зунии, кемане, бозук, саз и канон) завршува со какофонија.

### **Наместо заклучок: поетко-музичко финале**

Од друга страна, наспроти целосниот неуспех во расказот на Лафазановски за музички спој меѓу Балканот и Европа, сведоци сме дека

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

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

со сликата на и за Балканот и Европа, како места на кои и ден-денес им се потребни толеранција, мир, дијалог и меѓусебно разбирање. Во таа смисла, поетските слики од песните на Иван Цепароски, драмските слики и луцидните укажувања од есеите на Горан Стефановски, како и приказните и ликовите од расказите на Ермис Лафазановски не само што ни ја покажуваат слоевитоста на имаголошките проекции и богатиот албум на актуелни слики и доживувања на Стариот континент туку и обилно го збогатуваат каеидоскопот на креативна Европа.

### Литература:

- Аврамовска, Н. 2012. „Европа и другата Европа на европската фестивалска театарска сцена“, во: *Филолошки студии*. том 2. (стр. 209-217)
- Лафазановски, Е. 2008. *Егзотична кантата*, Битола, Микена.
- Smilevski, Goce. 2012. „Dislocation and the Contrapuntal Vision of Culture in *Hotel Europe* and *EuroAlien* by Goran Stefanovski“, in: *Literary Dislocations / Déplacements littéraires / Книжевни дислокации*. Скопје, Институт за македонска литература, (стр. 199-203)
- Ober, L. 2007. *Muzika drugih*, Beograd, Svetovi.
- Стефановски, Горан. 2002. *Собрани драми (книга втора)*, Скопје, Табернакул.
- . 2005. *Приказни од Дивиот Исток*. Скопје, Табернакул.
- . 2008. *Одбрани драми*, Битола, Микена.
- . 2010. *Кавга со Кафка и други есеи*, Скопје, Табернакул.
- . 2010. *Собрани драми (книга трета)*, Скопје, Табернакул.
- Цепароски, И. 2012. *Грабнувањето на Европа*, Скопје, Дијалог.
- . 2008. *Воља за мисла*, Битола, Микена.

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

**Vladimir Martinovski**

**Summary**

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

**ЕДЕН СКОПСКИ ИНТЕЛЕКТУАЛЕН (РАЗ)ГОВОР<sup>17</sup>****д-р Весна Мојсова-Чепишевска**

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

**Клучни зборови:** интелектуален говор, интелектуален разговор, полифонија

**Key words:** intellectual speech, intellectual conversation, polyphony

По нешто повеќе од 20 години од „Разговори со Конески“ на Цане Андреевски, објавена во 1991 година, кон крајот на 2014 година излезе од печат книгата „Рудните слоеви на сеќавањето: разговори со Влада Урошевиќ“ на Људмил Спасов (Скопје: МАНУ, 2014, 230). Сепак, за Спасов вистинската јадица лежи во книгата „Разговори со Гете“ од Јохан Петер Екерман која кон крајот на 70-тите години на минатиот век ја носи во неговиот дом татко му, универзитетскиот професор и книжевен историчар и критичар, Александар Спасов. А, вистинската страст за ваков тип литература се разбудува кога пред неколку години до него доаѓа слична книга од Станко Ласиќ. И она, што во Спасов тлее околу четириесеттина години, се разгорува во 2013, за конечно да се реализира како книга во 2014 година.

Секако, во овој контекст треба да се спомене и едно друго издание кое му претходи на ова, а се работи за книгата „Огледало за загатката – разговори со Влада Урошевиќ“ од Владимир Јанковски од 2006 година. Шармот на оваа книга лежи во генерациската разлика меѓу соговорниците. Прашањата на Јанковски имплицитно содржат афирмација на творештвото на Влада Урошевиќ, кој никогаш не отстапил

<sup>17</sup> Трудот започна да се пишува заради промоцијата на книгата „Рудните слоеви на сеќавањето: разговори со Влада Урошевиќ“ која се одржа на 05. 11. 2014 година во просториите на ДПМ во Скопје. Но, текстот посветен на разговорите меѓу Спасов и Урошевиќ растеше како квасец доживувајќи мали и слатки дополнувања од аспект на книжевно-теоретските истражувања.

од својата поетика, дури и во времињата кога тоа било вообичаено и подразбирливо поради околностите. Секој човек е загатка, а Јанковски се обидува да го одгатне Урошевиќ. Така од едната страна на огледалото е писателот Влада Урошевиќ, а од другата е Владимир Јанковски, еден луциден и прониклив соговорник.

Но, „Рудните слоеви на сеќавањето: разговори со Влада Урошевиќ“ го хранат и појат читателското сеќавање со низа факти, ликови, предели, настани, емотивни бранувања и неоспорни творечки искуства и човечки вистини на еден поинаков начин.

Од разговорите што Људмил Спасов ги води со Влада Урошевиќ, се откриваат сеќавања, се разголуваат мисли, се артикулираат искази за спомени и стојалишта фатени во еден интелектуален, возбудлив и шармантен, не толку строго насочен, говор. И, како што вели и самиот Спасов, оваа интелектуална авантура ја претставува колку онаа индивидуалност на Урошевиќ исто толку и онаа на Спасов.

Разговорите со Влада Урошевиќ се всушност искрени муабетења „за судбината на човекот во едно време и во еден простор, но и за секое време и за секој простор“ (Спасов, 2014: 5) и како такви тие се доволно податливи за човек да научи многу нешта за животот и творештвото, сега и тука, и воопшто.

**Потребата за разговор** токму со Влада Урошевиќ, кај Људмил Спасов е **полифонична**. Тој посакува вистински пријател и таков препознава токму во Влада, најпрвин како негов **сограѓанин, Скопјанец, со скопски интелектуален говор**, „со шлиф“, потоа, некаде таму по земјотресот, и како негов **сосед**, и како **драг гостин во домот** заради заедничката работа на Влада и неговиот татко Александар врз специјалниот број на списанието „Разглед“ посветен на Скопје и земјотресот, како и на антологијата на современата македонска поезија, во издание на Српска книжевна задруга од Белград во 1967 година, и на крај како негов **колега** од Филолошкиот факултет. И така низ еден лежерен од, низ муабет, започнува да се открива не само поетика на авторот Урошевиќ, не само

неговата животна филозофија, туку започнува да се исцртува еден „пресек на македонската култура во едно време и во еден простор, преку многу податоци и заеднички опсервации“ (Спасов, 2014: 7).

Овде се случува истовремено и патување и разговарање, и патување и (за)пишување од страна на двоецот Спасов – Урошевиќ, но и патување и читање од троецот Спасов – Урошевиќ – читател. „Нема многу разлики меѓу патувањето и читањето. Всушност, по самата своја суштина – тоа е една иста работа. Патникот чита низ пределите, градовите, читателот патува низ редовите, сликите, зборовите. И двајцата се оддалечуваат, за да се вратат. Во магепсаниот круг на привидната слобода. Секој кој чита многу добро го чувствува она што Борхес го изрекол, дека е светот една голема библиотека. Јас би додала, не само библиотека во која се чита, туку и низ која се патува со мапа“, поентира Тајјана Б. Ефтимоска (2011: 35).

Влада Урошевиќ во еден свој текст кој датира од далечната 1965 година вели: „**Напоредно со градот живее неговиот двојник во зборот**, неговата книжевна сенка...!“ (означеното е мое) Па така, **книжевните топографски карти на Скопје** исцртани во творештвото на Славко Јаневски, Гане Тодоровски, Влада Урошевиќ, Данило Коцевски, Александар Прокопиев, Јадранка Владова, Томислав Османли, Христо Петрески, Жарко Кујунџиски се засилуваат и со скопската атмосфера доловена во/преку сеќавањата на Урошевиќ, поттикнати од сеќавањата и љубопитноста на Спасов. На тој начин на плејадата **современи книжевни метрополи** се приклучува и Скопје, главниот град на Р Македонија. И преку посочените книжевни искуства, и особено преку ова, најновото, низ запишаниот книжевен/интелектуален разговор на Спасов со Урошевиќ, тој книжевен град истовремено колку што станува наш, македонски, толку станува и туѓ, светски, нечиј и сечиј Град.

„Градот-колаж во приказните на В. Урошевиќ има сложена и речиси нерасчистлива семиотика, чии значенски единици се секогаш првично присвоени во доменот на ботаниката, зоологијата или минерологијата (со

што повторно се потврдува фактот дека е тенка границата меѓу природата и цивилизацијата). Семиотиката го нема ексклузивното право на нив сè додека нив не ги дофати посесивно-љубопитната рака на колекционерот. Но, овој пат, вистинскиот колекционер е градот“, вели Татјана Ефтимоска пишувајќи за „Париските приказни“ на Урошевиќ (2011:45-46).

**Урбофилијата** ги соединува книжевните градови во еден **урбопоетички свет**, вели Лидија Капушевска-Дракулевска<sup>18</sup>. Во тој контекст особено треба да се посочат неколкуте книги посветени на Скопје и пишувани за Скопје на познатиот хроничар Данило Коцевски. Така, неговата збирка „Чај од јужните мориња“ (2008) дише од мирисите, боите и атмосферата на Скопје создавајќи исклучителна синтеза меѓу старото и новото. Мирисот на старото и новото Скопје го читаме и во збирката раскази на Томислав Османли „Приказни за Скопје“ (2005)<sup>19</sup>. Од друга страна, опседнатоста и безрезервната приврзаност за урбаниот сензибилитет е она што му дава препознатлив белег на еден друг македонски творечки профил, а тоа е Александар Прокопиев.

Во еден расказ на Аполинер, необичниот барон Ињес д’Ормезан измислува една нова уметност која тој ја именува како **амфионија**. Предмет на таа уметност е токму градот. Така амфионијата на еден Христо Петрески ја раѓа трилогијата посветена на Скопје: „Лифтот (не) е за

---

<sup>18</sup> „Томислав Османли е фасциниран од градот, но не од машинизираниот град, туку од обичното градско секојдневие кое му го открива *чудесното* во смисла и на онаа бодлеровска или аполинерова потрага по новото и непознатото, и не од кој било град, туку од неговиот и единствен град на едно детство. „Приказни од Скопје“ се всушност сведоштво за една стварност во која соништата со ништо не се јасно разграничени и одвоени од јавето” (Мојсова-Чепишевска, 2010:335).

<sup>19</sup> „... Христо Петрески сака да го пишува „Дали го сакате Дали“ како едно потенцијално сценарио, како една нацрт-книга за снимање филм, како реклама за романот што допрва треба да го (се) напише: „Не дојдов јас на овој свет само да купувам, туку и да продавам, драги мои. Можеби не сум месија или спасител, но еве од петни жили се обидувам да создадам строг и прост македонски роман, што би рекол темелникот Конески, но роман – антироман, алтернативен и декомпониран, постмодерен и фрагментарен, актуелен и провокативен ...“ (2013: 79). Или стварносно-надреалната проза, жестоко-полемичката исповед „Дали го сакате Дали“ симулира и една хајлајт (highlight) техника што оди на крајот на спортски натпревар како едно резиме од најдобрите и најубавите минути, како еден мини-преглед на највозбудливите и најдопадливите за око и душа моменти од фудбалското градско дерби. Како хајлајтс од дербито Вардар – Работнички одигран на некогашниот градски стадион или на сегашната арена Филип Втори (Мојсова-Чепишевска, 2013: 62).

двајца“ (2011), „Твоите = мои очи“ (2012) и „Дали го сакате Дали“ (2013)<sup>20</sup>, која третира три клучни теми врзани со градското живеење: градската клаустрофобичност и отуѓеност, градскиот воајеризам и „интимност“ и градскиот лудизам и налудничавост<sup>21</sup>. Една друга амфионија во таа иста 2013, во годината во која изминаа точно 50 години од страшниот скопски земјотрес, нуди и романот „Скопје и сè е можно“ од Жарко Кујунџиски.

Во книгата „Огледало на загатката – разговори со Влада Урошевиќ“<sup>22</sup>, на прашањето на авторот Владимир Јанковски за тоа што е град и како би можел да се дефинира, Урошевиќ одговара: „Градот е човечкиот напор да оствари еден вид космос. Космос во смисла на ред и поредок. Човечкиот напор да го оствари својот сон за идеален космос. Градот е начин да се осмисли секојдневното живеење, да му се даде некаков правец. Во градот е многу значајна неговата поставеност, главните правци на неговите улици во однос

<sup>20</sup> Трилогијата на Петрески, како производ на урбаната имагинација, се заокружува со „Дали го сакате Дали“ (Скопје: Феникс, 2013) низ изразот на т.н. урбофилија или како едно специфично чувствување на Градот. Реалните топоними, како што се: населбата Чаир (срцето на некогашното старо Скопје), населбата Капиштец или малиот парк во Капиштец, кафеаната во дрвената барака, галеријата на Младинскиот културен центар, малото паркче кај Драмскиот театар, како и градските фаџи или поточно необичните стари и нови градски професии: гулабарите, *собирачите на хартија, пластични шишиња, сув леб и стари предмети или копачите по контејнери*, дувачите на лисје, пазарџиите кои и „кога спијат сонуваат дека нешто продаваат“ (2013: 77), потоа некои градски особености кои ги носат и старите/автентичните и новите/дојдените Скопјани, како доцнењето „на сите можни и неможни средби, состаноци, прослави, родендени, имендени,“ но не и судски рочишта и љубовни улични чекања“ (2013: 82), ја исцртуваат топографската карта на книжевното Скопје, градот-лабиринт, непознат и никогаш до крај „видлив“, дури ни за самиот автор.

<sup>21</sup> Трилогијата на Петрески, како производ на урбаната имагинација, се заокружува со „Дали го сакате Дали“ (Скопје: Феникс, 2013) низ изразот на т.н. урбофилија или како едно специфично чувствување на Градот. Реалните топоними, како што се: населбата Чаир (срцето на некогашното старо Скопје), населбата Капиштец или малиот парк во Капиштец, кафеаната во дрвената барака, галеријата на Младинскиот културен центар, малото паркче кај Драмскиот театар, како и градските фаџи или поточно необичните стари и нови градски професии: гулабарите, *собирачите на хартија, пластични шишиња, сув леб и стари предмети или копачите по контејнери*, дувачите на лисје, пазарџиите кои и „кога спијат сонуваат дека нешто продаваат“ (2013: 77), потоа некои градски особености кои ги носат и старите/автентичните и новите/дојдените Скопјани, како доцнењето „на сите можни и неможни средби, состаноци, прослави, родендени, имендени,“ но не и судски рочишта и љубовни улични чекања“ (2013: 82), ја исцртуваат топографската карта на книжевното Скопје, градот-лабиринт, непознат и никогаш до крај „видлив“, дури ни за самиот автор.

<sup>22</sup> Јанковски, Владимир. *Огледало за загатката, разговори со Влада Урошевиќ*. Скопје: Сигмапрес, 2003.

на патеката на сонцето, на патеката на ветровите, сето тоа страшно многу влијае на оној што оди низ неговите улици. Во кое определено време на денот ќе ја почувствува вистинската душа на градот. Секако, несомнено е дека градот е она што е поврзано со цивилизацијата. ... Тоа е основниот облик на цивилизацијата, ние сме осудени да живееме во цивилизација, а не во природа. Природата за нас е еден вид загубен рај на кој не можеме да му се вратиме“ (Јанковски, 2003:59-60).

**Жанрот, како и градот**, е систем со развиена форма, предлошка, наслојки и парадигми. **Градот, како и жанрот**, се шири и се менува. Понекогаш станува пренаселен. И во градот, и во жанрот, се прелеваат лиците до препознавање, а тоа пак наметнува одново дефинирање или негов *update*. Токму затоа, жанрот кој зборува за градот се чини дека и не заслужува друго име освен она што во себе ќе ги собере сите негови улици, сите графити, сиот ноќен или дневен ритам на градот, со еден збор – сета негова мапа, испишана и допрва насетувана: приказна. Во својот луциден текст за „Париските приказни“ на Урошевиќ, авторката Ангелина Бановиќ-Марковска аргументирано ја образложува согледбата дека оваа книга тешко може да биде жанровски сместена. Причината за тоа е што таа, како што вели авторката, „...како и повеќето дела кои му припаѓаат на постмодернизмот, има отворена структура и содржи ‚дрски‘ траги од општата цивилизациска, литературна и историска архива“ (2007: 96). Таа понатаму пишува и дека „Париските приказни“ се неконвенционални, меѓу другото, и поради тоа што не се само вербален дискурс или, според нејзините зборови, „...книгата на Урошевиќ не е чист дискурсивен артефакт. Дизајнирана како семиотички patchwork, таа покажува отсуство на сиже и нагласена тенденција кон фрагментарност“ (2007: 96).

Современите системи на комуникација толку отидоа напред (пред сè мислиме на интернетот и мобилните телефони) што создаваат пополека но сигурно (можеби, дури и не така полека) ситуација на тотално исчезнување на класичниот облик на разговор, на кафе-муабетењето, на долгите прошетки покрај кејот на Вардар исполнети со колоритни

дијалози, на собирањата во домовите, на дружбите со разговори во отпуштена атмосфера долго во ноќта, на кафеанските дрдорења, на средбите во кои зборот ја има главната улога. Во исто време, и покрај сите предности на брзото пренесување пораки и разменување мислења, се соочуваме со фактот дека и многу изгубивме. Ја изгубивме, пред сè убавината на говорот, својствена за разговорот. А Спасов токму тоа сака да ни го каже и покаже, да ни го даде и подаде и притоа, преку овој свој разговор со Влада Урошевиќ, да поттикне интерес кон неговите дела и кон неговата појава во македонската литература и култура, од една страна, но и да поттикне на нов разговор во кој со помош на префинетата, извонредно богата мисла на Урошевиќ ќе може да се доразјаснат нештата во минатото, но и да се разјаснуваат нештата и во нашето секојдневие.

И затоа, **во името на разговорот**, Спасов успева да ја зачува во оваа запишана форма целата **спонтаност** и **поливалентност** на тие нивни средби. Додека (ги) читате вие како да ги слушате, како да ги гледате, како да ви одсвонуваат нивните смеења, како да го чувствуваат нивното задоволство како свое ... Тука се и прашањата и потпрашањата, и одговорите и пододговорите и сè ви се чини толку лесно кажано, ептен јасно и убаво кажано.

Влада Урошевиќ сум го читала внимателно во неколку наврати. Во една помала доза читам и од неговата поезија и од неговата проза секоја година како лектира за курсот Современа македонска книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“. Во поголеми количини го исчитував при менторирањето на две магистерски тези, едната свртена кон „Алдебаран“ и „Париски приказни“, како погодни есеистички искази, а другата кон неговото најново прозно искуство т. е. кон романите „Дива лига“ и „Невестата на змејот“, како и кон збирката кратки раскази „Седмата страна на коцката“ и диптихот „Размена на пораки“, како текстови со исклучително богата амалгамност. И си мислев дека знам доволно за Урошевиќ. Но, по прочитот на „Рудните слоеви на сеќавањето“ сфаќам колку малку навистина знам.

Кои моменти допираат?

Сознанието дека **Скопје** како дел од маршрутата на патот за Србија од **попатна станица** станува едноставно **дом/а** за семејството Урошевиќ, дом кој нешто подоцна прераснува во „конгломерат и на нации и на јазици“ со „еден дух на граѓанската класа“, како што вели самиот Урошевиќ.

**Сликата за големиот и модерен овоштарник на крајот на тогашно Скопје** со околу две илјади стебла која оживува во говорењето/сеќавањето на Урошевиќ и во која најсилно одсвонува мирисот и вкусот на праските.

**Приказната за библиотеката** на Влада Поповиќ, дедото на Влада Урошевиќ, како простор кој вистински го заразува **малиот Влада** со страста за читање, но и за буричкање по скриените наслови и катчиња што му помага да порасне во **големиот Влада**.

**Сликата на старата Народна и универзитетска библиотека** која иако во тоа време била слабо посетено место, за Влада, како што вели тој, има „една посебна атмосфера, да не речам мистична, но имаше нешто многу чудно, свечено, тивко, во сето тоа, една тишина, неверојатна“ (Урошевиќ, 2014:63) и која му ги открива Растко Петровиќ, Црњански, Бодлер, Милев.

Признанието за неверојатната **глад за стриповите**. И **гладта за камењата**. Жешката возбуда за студените камења! Признанието: „... мене секогаш ми се чинеше дека во науката, во книгите од науката има некаква поетичност“ (Урошевиќ, 2014:192).

Возбудуваат и откритијата од типот дека **сосема е јасно зошто надреализмот е второто „јас“ на Влада**. Зашто и неговиот претходник Влада се интересирал за натприродните појави, парапсихолошките феномени, спиритизмот, за некои чудни работи како левитацијата или способноста на одредени луѓе да лебдат во воздухот, или дека оној негов книжевен ноќен пајтон и не е воопшто само книжевен, туку е пајтонот кој дедо му го повикувал по телефон за да оди во град.

Привлекува **сликата за гостинската соба** од неговата семејна куќа во која стоеле чудни работи кои Влада го возбудуваат извонредно, како големи школки, полжави донесени од Солун, оружја, некакви големи ножеви, па рогот од рибата сабјарка, кој дедо ми го добил од Марко Мушевиќ во Крушево. И особено разнежува неговото признание: „... сите тие предмети многу ме привлекуваа, се разбира, не смеев ни да ги допрам, одвај ме пуштаа и да ги видам, но целиот тој свет на необични нешта ме опкружуваше од самото детство и влијаеше многу врз мојата фантазија.“ (Урошевиќ, 2014:47).

Растреперуваат неговите **сеќавања за јадењата** што ги подготвувала баба му, јадења облеани со Македонија, како оној маџун или речел, како оние пржени бамји за вечера.

Ги разбуричуваат емоциите сите негови **слики/бои на/за детството**, како и признание дека неговата омилена боја цел живот е жолтата. Можеби, затоа и овие рудни слоеви што Спасов успева да ги откопа од сеќавањето на Урошевиќ се омеѓени во жолто обоени корици.

Оживуваат сите моменти кои се врзани со неговите пријателства и духовни врски, па сите тие како дел од неговото сеќавање му стануваат блиски на читателот. Затоа и читателот, но оној поупатениот, знае да им се израдува и на сите негови препеви и преводи што ги има направено и притоа се обидува да ги сфати сите негови слатки маки при тие препеви и преводи, зашто, како што вели Урошевиќ: „ако поетот си игра, тогаш и вие треба да направите една игра, не буквално да ги преведувате тие зборови кои тој ги употребил, туку да видите како ја прави играта, да го откриете клучот и да направите сега една своја нова игра.“ (Урошевиќ, 2014:138).

Особено плени разговорот што го водат Спасов и Урошевиќ за епитафот на Пејчиновиќ, како текст кој има упатство за една своја мелодиска структура, но и текст пример за визуелна поезија, како и разговорите за *Библијата*, за народното творештво, за интимизмот/ модернизмот во 50-те и 60-те години во Македонија, за нивните први

лектири и омили автори и наслови, за професорот и пријателот Блаже Конески, за Солев и Џинот, за оние „Темни кажувања“ на Кирил Камилев, за Гане Тодоровски, за Андре Жид и неговата книга „Визбите на Ватикан“.

Наполно разнежнува дури и оној разговор кој прераснува во вистински натпревар кога се присетуваат на визуелниот ефект што го оставила книгата врз нив, како боја, големина, едиција, формат ... како мирис, како допир, како страст!

И во сето тоа, пред сè **уживаат**. Зашто и Урошевиќ и Спасов го примаат животот преку уживањето во набљудувањето на малите нешта, во вкусовите на храната, во вкусовите на пијалакот, во вкусовите на книгите ... Зашто и двајцата посакуваат со помош на другиот **да се сетат на некои мигови што ги сметаат за важни и во својот и во туѓиот живот и во животот на својот град** и на својата земја, и во оваа размена на мислења за многу суштествени прашања ја потврдуваат и тезата дека културата е секогаш континуитет. Впрочем, „тој континуитет мора да постои, па дури и кога се чини дека го нема, мора да се вложува напор тој да се осветли, да се фиксира, затоа што без тоа нема култура.“ (Урошевиќ, 2014:168).

**Двата говора**, двата текста, и оној на Људмил Спасов и оној на Влада Урошевиќ, а кон крајот на овие разговори и третиот, на младиот Иван Антоновски, во своите шевови допираат повеќе видови уметност, како археологија, архитектура, ликовна уметност, музика, литература, филозофија, при што остваруваат интерсемиотички надоврзувања, па така оваа книга промовира еден т.н. креолизиран жанр (Бановиќ-Марковска, 2007:102). „*Светото тројство* на интертекстуалноста, Тодоров, Крстева и Барт, како и многу научнички умови на човечкиот род, не го откри она што пред нив не постоело, како што тоа не го направи ни Марија Кири со радиумот или Мајкл Фарадеј со магнетната индукција; но, преку симболичниот ритуал на крштевањето, тоа ја прогласи меѓутекстовната релација/однос/поврзаност за постоечка и ја инаугурира како систем за толкување на бескрајната мрежа од кодови што ги содржи текстот, аминувајќи ја неговата нехерметичност.“

(Ефтимоска, 2011: 52) Во тој контекст и овие разговори што ги води Спасов со Урошевиќ или поточно овој облик на книжевно изразување:

\* ја прикажува и покажува моќта на пишаниот збор и особено моќта на текстуалната игра која се чита и во досегашното целокупно творештво на Урошевиќ;

\* го потврдува и утврдува богатството од интертекстуални и интеркултурални врски;

\* овозможува и иницира проширување на гледиштата и ја развива аналитичноста и критичноста кај читателот како важен фактор во декодирачкиот книжевен процес;

\* овозможува вистинско и целосно поврзување со културата, историјата, археологијата, историјата на уметноста, антропологијата, филозофијата и психологијата, сè со цел да се докаже мултидисциплинарноста на овој жанр.

Најголем дел од прозното творештво на Влада Урошевиќ не може да се вклопи во една класична и институционализирана литературна форма, однапред дадена и прецизирана, така што тоа претставува збир „од отворени конструкции, кои, ако не ги уриваат, барем ги видоизменуваат постоечките норми и очекувања“, вели Бановиќ-Марковска (2007: 103). Токму затоа и Људмил Спасов сакајќи да пишува за Влада Урошевиќ се решава тоа да го направи во една ваква форма на дијалог, на **пладневен разговор**, на **пријателски муабет** и со тоа промовира токму такви отворени конструкции.

## Литература:

- Аврамовска, Н. 2013. Еден град и неговото време. *Планета Скопје*, Скопје, Феникс, 68-78.
- Бановиќ-Марковска, А. 2007. За тенденциите на постмодернизмот: амалгам или како да се надмине жанрот. *Групен портрет*. Скопје: Магор, 96-104.
- Eakin, P. J. 1999. *How Our Lives Become Stories*, New York, Cornell University Press.
- Еко, У. 2002. Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja. *О книжевности*, Београд, Народна knjига Alfa.
- Ефтимоска, Т. 2011. *Есејот (македонско искуство)*, Скопје, Македонска реч.
- Јанковски, В. 2003 *Огледало за загатката, разговори со Влада Урошевиќ*, Скопје, Сигмапрес.
- Капушевска-Дракулевска, Л. (пр.) 1998. *Ден во Скопје* (антологија на скопски раскази), Скопје, Темплум.
- Мојсова-Чепишевска, В. 2013. Трејлер за поетиката на прошетката, *Литературен збор*, Скопје, год. LX, број. 4-6, 59-62.
- Мојсова-Чепишевска, В. 2010. Приказни за нашето Скопје. *Приказни од Скопје*, Скопје, Култура.
- Османли, Т. 2013. Мементо за еден град. *Планета Скопје*, Скопје, Феникс, 86-97.
- Петрески, Х. 2013. *Дали го сакате Дали*, Скопје, Феникс.
- Петрески, Х. (пр.) 2013. *Планета Скопје*, Скопје, Феникс.
- Роровиќ Perišić, N. 1988. *Literatura kao zavоdеnje*. Београд, Prosveta.
- Спасов, Љ. 2014. *Рудните слоеви на секавањето: разговори со Влада Урошевиќ*, Скопје, МАНУ.
- Slabinac, G. 1996. *Zavоdеnje ironijo*, Zagreb, Zavod za znanost o knjizevnosti Filozofskoga fakulteta Sveucilista u Zagrebu.

---

**SKOPIAN INTELLECTUAL DISCUSSION****Vesna Mojsova Chepishavska****Summary**

The discussions that Vlada Urosevic has with Ljudmil Spasov in the book “Rudnite sloevi na sekavanjeto” are actually chatting “about human’s destiny in a certain time and space, but also for every time and every space” (Spasov, 2014:5); in this way, they carry information which can teach us many things about life and creativity, now and in general.

To Ljudmil Spasov, **the need to converse** specifically with Vlada Urosevic is **polyphonic**. He desires a true friend and he recognizes one in Vlada, firstly as his fellow **citizen, a Skopian, with Skopian intellectual speech**, with “style”; then, somewhere after the earthquake, as his **neighbor**, and as a **dear guest in his home**, because of the mutual work with Vlada and his son Aleksandar for the special number of the magazine “Razgledi” dedicated to Skopje and the earthquake, as well on the anthology of the contemporary Macedonian poetry, in the edition of the Serbian literary association from Belgrade in 1967; and in the end as his **colleague** from the Faculty of Philology. Thus, through an easygoing path, through conversation, the readers start to discover not only the poetry of the author Vlada Urosevic, not only his life philosophy, but also one “cross section of the Macedonian culture in a certain time and a certain space, through a lot of data and gathered observation” (Spasov, 2014:70).



**ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ – РЕПРИНТ ОД  
СВЕТОТ  
LITERARY CONNECTIONS**



## ТЕКСТОТ КАКО ВЛЕЗ ВО ВИЗУЕЛНОТО (ОСВРТ КОН „АЛИСА ВО ЗЕМЈАТА НА ЧУДАТА“ И „АЛИСА ВО СВЕТОТ НА ОГЛЕДАЛОТО“ ОД ЛУИС КАРОЛ)

д-р Мерсиха Исмајлоска

Универзитет за информатички науки и технологии „Св. Апостол  
Павле“, Охрид

**Клучни зборови:** фантастично, чудесно, визуелни уметности,  
книжевност, детска книжевност, култура

**Key words:** fantastic, miraculous, visual arts, literature, culture, child  
literature

Ние живееме во свој свет,  
свет кој е премал  
за ти да влезеш,  
па дури и со рацете и со колена  
на возрасните.  
Иако се обидуваш и молиш  
со око на аналитичар...  
не можеш да го најдеш центарот  
каде ние танцуваме, каде ние пееме...  
(Р. С. Томас, *Детска песна*)

Читањето и, што е уште поважно, теоретската обработка на литературата за деца повлекува анализа на самиот термин „за деца“ и неговото врзување со литературата. Блискоста на литературата за деца со таканаречените едноставни форми, какви што се бајката, гатанката, шегата и слично, дополнително го проблематизира терминот, но во исто време и суптилно го дистанцира од она сфаќање дека книжевноста,

литературата за деца се дефинира преку нејзината поучност, односно дидактичност. За сите овие нијанси на дефиницијата литература за деца зборува професорот Питер Хант (Peter Hunt). Во својата книга *Запознавање со литературата за деца* (An Introduction to Children's Literature), Хант нуди мапа на делата во кои имал увид, првенствено за деца, концентрирајќи се, пред сè, на британската литература за деца во последните 130 години. Книгата ја анализира споменатата синтагма литература за деца, што претставува таа, како може да ѝ се пристапи и како се развивало изучувањето за неа. Историскиот фактор во развојот на парадигмата остава простор авторите да се анализираат и поинаку, во зависност од читателовиот сензибилитет, релативизирајќи ја дефиницијата за литература за деца.

Литературата за деца, сама по себе, е значајна област на креативното пишување, во неа уживаат и возрасните и децата. Таа вклучува и интегрира зборови и слики, се пресликува во визуелните уметности, во усните приказни и во други уметнички форми. И за децата и за возрасните, како што потенцира Хант, таа донела ликови какви што се Пепелашка, Волшебникот од Оз, Петар Пан, Алиса, кои едноставно не се само пат до детството и раскажувањето приказни туку и пат до основните митови и архетипови. Иако е книжевноста за деца општествено важна категорија, дефинирањето на нејзините граници, било да се тие дидактички, забавни или едноставно креативни, води до еден процес кој ги рedefинира токму нејзините граници.

Идеите кои се групираат околу литературата за деца се богати и комплексни, како што се и самите книги. Историски гледано, мотивите вклучуваат: носталгични слики, чувство за место или територија, егоцентричност, тестови и иницијација, изгнаник и херој, премолчена почит меѓу возрасните и децата, несигурност/сигурност и, што е најважно, врската меѓу реалноста и фантастиката, како најесенцијална во обликување на смислата на терминот. Врска која учествува и во градењето, а произлегува од свеста на авторот, читателот, детето.

На многу начини, според проф. Хант (Hunt, 1994, 1–26), фантастиката е срцето на односот возрасен–дете во литературата. Фантастиката нуди радикални проникнувања на човечката психа, што, парадоксално, излегува соодветно за дете. Типовите фантастика, класифицирани според Хант, им нудат на децата различни искуства. „Домашната“ (домашна во однос на Хант) фантастика, како, на пример, Вини Пу, нуди свет препознатлив за децата. „Високата“ фантастика е сместена во некој друг свет, на пример, Хобит, кој нуди поширок спектар за една имагинација која функционира во паралелен свет со едноставни правила. Помеѓу овие два типа се оние книги во кои вториот свет е врамен од првиот, ликовите од „овој“ свет доаѓаат или си одат од „другите“ светови, како, на пример, Алиса, или ликовите од Волшебникот од Оз и оние книги во кои во имагинарниот, „вториот“, паралелниот свет, е врамен овој свет, „реалниот“. Често тие два света се мешаат, светот кој врамува е и врамен, и обратно, затоа е тенка границата помеѓу фантастичното, чудесното, волшебното. Влегувајќи во една поширока теза за оностраното, се потврдува дефиницијата на *Речникот на книжевни термини* дека фантазијата е способност за поврзување на непосредното доживување, емотивно чувствување, сликовита перцепција на претставување на духовните творби, конструктивна, творечка способност (Група Аuctора, *Rečnik književnih termina*, 1986, 213).

Според Кајоа, фантастиката изразува скандал, раскин, чуден, речиси неиздржлив пробив во реалниот свет, а со своите пробиви на оностраното во реалниот свет, се трансформира себеси во поетика на чудесното. Врзани за имагинацијата, производите на фантазијата книжевно материјализирани преку бајките, фантастичните раскази, научната фантастика, може да се доведат во корелација со литературата за деца. Детската свест, како најпогодна и најотворена за имагинацијата, најдобро се снаоѓа во просторот во кој сè е дозволено. Натприродното и чудесното се преплетуваат со волшебното, заедно ги поставуваат

рамките на фантастичното. Фантастичното функционира според сопствени закони, тие редовно оставаат место за нешто недоречено, кое во духот на надреализмот се насетува од кошињата на фантастично. Светот на волшебноста и реалноста заемно се проникнуваат, без судир и конфликт. Во фантастиката се појавува безредие, непозната ситуација, која најчесто е проследена со специфично чувство на страв или неизвесност, анксиозност, сè до моментот кога фантастичното станува удобно, дури и поудобно од реалниот свет, како што е случај со фантастиката во литературата за деца. Јунакот-дете многу повешто се снаоѓа во чудесниот, фантастичниот свет отколку во реалниот. Инициран со искуствата од фантастичниот свет, детето-јунак наоѓа свое место и своја припадност во реалниот: овде и сега на фантастичниот иницира едно ново сега и овде во реалниот свет.

Кајоа го одделува чудесното од фантастичното, тврдејќи дека фантастиката нема никаква смисла во еден свет на чудесното. Според него, фантастиката ја претпоставува солидноста на реалниот свет, но за да може подобро да го опустоши. Создава ли фантастиката сопствен свет, и тоа во соработка со чудесното, ќе покаже Алиса и нејзината транслатација во визуелното. Според ликовни правила на играта, рамката на фантастиката во овој случај се проширува во согласност со медиумот, а Земјата на Чудата е простор, основа за еден нов свет кој е податлив за анализа и прекршување на теориите за фантастичното и визуелното. Миговите на упаѓање на натприродното во обичното се упади и на еден друг код во книжевноста, па и во визуелните уметности. Близок во исто време и до детската свест и до надреализмот, кодот ги поврзува овие области, блиски преку интуитивната слобода, да се создаде и протолкува еден или повеќе нови светови.

Теоријата на Кајоа во литературата за деца го бара не само сопствениот израз туку и сопствениот код, дефиниција, теорија. *Речникот на книжевни термини* нуди класична дефиниција, велејќи дека книжевноста за деца ги опфаќа оние дела кои по својата содржина и

јазичната структура се пристапни до читателите-деца. Според возраста на читателите, таа се дели, главно, на дела за деца од претшколска возраст и за деца до 14 години (Rečnik književnih termina, 1986, 376). Практиката покажува дека границите и не се толку јасни и дека често книгите за деца ги читаат и возрасните. Она што ги прави посебни е перцепцијата приспособена на детската личност, обидот да се прикаже детскиот поглед на свет и детскиот глас, во градење на наративот кој најчесто е присутен во книжевноста за деца. Дури и кога нараторот не е дете, книжевноста за деца има начин да се приспособи на детската свест. Тука постои дистанцата автор–дете, која отвора можност, но и опасност од излизгување на дефиницијата што, всушност, претставува литературата за деца, која е нејзината врска со фантастичното како концепт, а преку тоа и врска со визуелните уметности. Доведувајќи го фантастичното во врска со литературата за деца, се избегнува нејзиното стереотипно сфаќање, пред сè, како поучна и погодна за децата. Токму таа врска е важна во проширување на нејзините граници и правење една конверзија на литературата за деца во област на фантастиката, која е предизвикувачка за визуелна интерпретација.

Во предговорот на својата книга *Естетиката на комуникацијата и литературата за деца*, авторката Виолета Димова, зборувајќи за литературата за деца од аспект на литературна наука, првото прашање што го поставува се однесува на тоа дали таа постои посебно или како подвид на општата литература како уметност. Второто прашање што го поставува авторката во книгата е дали литературата за деца може да подлежи на книжевно-научна експертиза, онака како што подлежи литературата за возрасни. Зборувајќи за поетика на литературата за деца, особено онаа врзана за поетиката на фантастиката, употребувајќи ги термините од теоријата на литературата, таа создава своја теорија која, пак, е применлива на односот на фантастичното и визуелното како уште еден аспект од теоријата, односно поетиката на фантастичното или поетиката на фантазијата, во духот на руските формалисти. Општите

места на авторите кои се занимаваат со проучување на литературата за деца се дека нејзините „вистински“ почетоци се лоцираат во времето на романтизмот, а нејзините корени треба да ги бараме во фолклорот и во басната (Димова, Естетика на комуникацијата и литературата за деца, 10). Димова зборува и за нам важниот аргумент, за надминување на чувството на инфериорност на литературата за деца во однос на „другата“ литература и сè поголемиот интерес за проучување на улогата на литературата за деца во формирање на личноста и идентитетот на детето во рамките на својата општествена средина, но и пошироко (Димова, Естетика на комуникацијата и литературата за деца, 14). Токму фантастиката е најподатлива за многу варијанти во книжевно-визуелното формирање на личноста, што оди во прилог и на ставот на Димова дека уметноста е полифункционална, но поседува единствена специфична функција, при што убавото, возвишеното, трагичното, комичното и другите категории како варијанти на естетското се присутни и во литературата за деца, избегнувајќи ги притоа недостатоците на литероцентризмот (градење на естетички концепции врз основа исклучително на книжевното искуство, без опфаќање на сите видови уметност).

Човековата моќ за имитирање на стварноста, носена уште од детството, се врзува и со првите слики што се создаваат во детската свест кои, од друга страна, ја поттикнуваат имагинацијата, дури и кога тие деца ќе станат возрасни. Неможноста целосно да се доближат перцепцијата на детето со перцепцијата на возрасниот, неможност да не постои дистанцата возрасен–дете, ја прави областа на истражување податлива за креативна импровизација, но само доколку е поткрепена со тезите од теоријата и практичните примери. Парадигмата на жанрот фантастика, најдена во дел од литературата за деца, го прави статусот на оваа литература повеќеслоен, со што таа станува побогата, функционира и како „лектира“ за возрасни. Димова понатаму зборува за односот на реалистичните и фантастичните литературни дела, при што се повикува

на дефиницијата на реалистичните, во кои доминантен принцип е сличноста со емпириската стварност, а се потпираат на категоријата на веројатното и можното. Во фантастичните дела, напротив, приказната се гради преку категориите на чудесното, неверојатното, невозможното, што ги издвојува како посебен жанр и во литературата за деца воопшто. Цветан Тодоров го препознава фантастичното во неговата колебливост помеѓу рационалното и чудното. Прекодирањето на бајката, народната приказна, па и митот во еден нов контекст, контекст на фантастичното во интерес на литературата за деца, создава текстови во кои еднакво се препознаваат и децата и возрасните. Токму во феноменот на препознавање лежат концептите кои водат до формирање на идентитетот, а во крајна линија и на личноста. Цртежите, една од одликите на оваа литература, каков што е случајот и со Алиса, доаѓаат како симбол на целото дело. Пораките што се праќаат од текстот визуелно се донесени и во делата на современите автори, па прераснуваат и во нови симболи на архетиповите на човечкото несвесно.

Конвенционално, периодот помеѓу публикацијата на Кингслиевата *Водните бебиња* (1862), Кароловата *Алиса во земјата на чудата* (1864) и Првата светска војна, според Питер Хант, се смета за првите златни години на литературата за деца. Во групата спаѓа и *Алиса во светот на огледалото*, а делата од тој период ја дистанцираат, за првпат јасно, литературата за деца од литературата за возрасни. Хант го воведува терминот директна наратива, поврзувајќи го со литературата за деца наспроти литературата за возрасни, која е посредувана преку умот на возрасните. Со воведување на детската точка на гледање (point of view) и детскиот глас, се прави еден вид револуција во литературата. Карол и текстуално и визуелно е на страната на децата, со што тој е читлив за децата на еден сосем поинаков начин од оној на кој е читлив за возрасните. Илустрациите на Џон Тениел (John Tenniel), влијателни до денес, го збогатуваат трендот на тој период, да се практикуваат индивидуални илустрации. На тој начин, детското

се комплетира со визуелното, тие одат комплементарни едно на друго создавајќи цел комплекс кој, освен теоријата на литература, го користат и психоанализата, но и постулатите на интермедијалните истражувања што се градат токму преку вакви односи.

Кароловата Алиса, во контекст на историјата на литературата за деца, се смета за првото некомпромисно дело, слобода на мислата во книгите за деца. Таа слобода е многу повеќе субверзивна отколку неочекувана. Карол направил сојуз со детството со тоа што ја води прагматичната Алиса во светот на лудите возрасни, секој со своја ирационална логика. Алиса живее загатка составена од други загатки, за да ја реши преку нив загатката на своето детство. Дел од фантастичните моменти, зачуденоста на Алиса од постојаното менување на височината, со што повлекува и нејзина збунетост од сопствениот идентитет, водат до термините: личност, свест, па дури и смрт и сексуалност. Тоа Алиса успешно ја сместува во детскиот свет, но често децата ја наоѓаат необична за читање и дел од нив имаат лимитиран интерес за неа. Чувството на непријатност кај Фројд дефинирано како *uncanny*, присутно во детството, веќе за возрасниот е чувство на чудесно и фантастично. Затоа е оправдано тврдењето на Вирџинија Вулф дека Алиса не е книга за деца, туку е книга со чие читање стануваме деца.

Кароловата Алиса е одличен пример за синергијата на литературата за деца со фантастичното и визуелното. На моменти контроверзна, ја исфрла таа синергија како најважна во доживувањето кое, подложено на анализа, ќе се обиде да ја потврди токму оваа синергија како естетско-етички нужна во уметноста. Синтагмата естетско-етички нужна се однесува на потребата од естетско осмислување на односот и негова етичка апстракција, која многу повеќе се однесува на описот и

---

\* Исо-полифонијата е специфична етномузиколошка структура која со векови се култивирала во јужниот дел на Албанија. Нејзината полифониска структура е тригласовна (првиот глас – расфрлува; вториот глас – прима; третиот глас / исо гласот – поддржува) и четиригласовна структура (првиот глас – расфрлува; вториот глас – прима; третиот глас – враќа; четвртиот глас / исо гласот - хармонизира. Во 2005 год., исо-полифонијата е призната како светско културно и духовно наследство од страна на УНЕСКО.

влијанието во градењето на личноста отколку на дидактичката страна на литературата за деца.

Феноменот се споредува преку термините на историјата на литературата и преку термините на историјата на уметноста, претрпувајќи промени и во двете. Имајќи на ум дека целите на историјата на уметноста се повеќе насочени кон истражување и анализа отколку кон критика, таа е потребна во поставувањето естетска рамка пред феноменот. Сфаќањето дека уметноста е, пред сè, за естетско доживување често доаѓа заедно со контекстот. Оттука, еден естетски контекст поставен во рамките на фантастичното, и сето тоа донесено во една книга за деца, ја прави самата рамка повеќеслојна и посложена. Есенцијалната целина на естетското, моралното и природното искуство може да биде почувствувано во различни нијанси, а тоа секогаш освестува колку е богата рецептивната свест. Големите дела не се никогаш чисто визуелни, тие својата големина ја добиваат преку контекстот, така што доживувањето преку окото е во корелација со доживувањето на контекстот кое се случува на апстрактно ниво и преку таа естетска рамка. Во случајов читателското искуство е во корелација со визуелното, а додавањето на контекстот создава парадигма на целиот феномен подведен под името Алиса.

Во секое општество, уметничките форми се дел од една комплексна структура на верувања и ритуали, морал и општествени кодекси, магија или наука, мит или историја. Уметноста стои некаде помеѓу науката и магијата, тука некаде помеѓу перципираното и она во што се верува без да се види, помеѓу човековите потенцијали и човековите аспирации. Фантастиката, и самата дел од уметноста, повеќе од сè го потврдува овој нејзин статус во кој таа на моменти е недоречена, недофатлива, тајна. Уметноста постојано се регенерира, како жива клетка на општествените и културните структури кои се секогаш предмет на модификација и се резултат како на личниот развој така и на надворешниот притисок. Во стабилни општества можат дури

и да се предвидат новите уметнички движења. Предвидливи или не, уметничките последици на Алиса, од нејзиното појавување до денес, предизвикуваат многубројни теоретичари, уметници и книжевници да ја толкуваат, визуализираат и парафразираат. Според Урошевиќ, во *Подземна палата*, читањето на делата на фантастичната литература го носи тој мал миг на неизвесност: што би било кога и нам навистина би ни се случило нешто како на нашите ликови од книгите? (Урошевиќ, 1987, 6) Ако фантастиката е игра со стравот, Алиса вешто го заобиколува, таа бестрашно тргнува во пресрет на опасноста, на неименливото, чудесното. Следена, пред сè, од својата љубопитност, таа е симбол на секое дете, на кое токму љубопитноста му ја отвора вратата кон чудесното и фантастичното. Симбол и на самото детство, Алиса нуди повеќе од една перцепција. Со тоа што ја менува својата височина, директно ја менува перцепцијата, со што во еден свет на чудесното постојат повеќе светови на чудата. Тука потребна е дистинкцијата што ја прави Влада Урошевиќ во својата *Подземна палата*. Таму тој вели дека, наспроти литературата што има претензии да ја подражава реалноста, земајќи ги принципите на таа реалност за основи на својата слика на светот, постои литературата на имагинарното, каде што сликата на светот се оддалечува од реалноста— во целост или во детали, низ опис на околината, низ внесување на суштества или појави, физички или биолошки закони, технички пронајдоци или општествени услови што не одговараат на оние што општиот фонд на егзактните знаења ги има регистрирано и класифицирано како реални. Во тој широк и разновиден тек на литературата на имагинарното се одделуваат, меѓу другите, посебните жанрови на фантастиката и научната фантастика (Урошевиќ, 1987, 5). Воведувањето на научната фантастика во концептот на Алиса дополнително го збогатува феноменот и ја прави анализата слоевита. Анализата оди и во насока на визуелното поткрепено со илустрациите на Џон Тениел, а подоцна и во делата на други автори. *Алиса на пат низ подземјето и низ вселената* од Ранко Мунитиќ го потврдува верувањето

дека во секој од нас постои цел свет, и ако знаеме како да го отклучиме и учиме од него, тоа е вратата, а клучот е во нашата рака. Никој не може да ни го даде клучот или да отвори врата за нас, како што тоа го прават бајките и приказните. Пред Алиса стојат многу врати, метафорично клучот што таа го има во својата рака, освен што го отклучува светот на чудесното и фантастичното, го отклучува и нејзиниот личен свет, кој ја води до созревање. И жанрот на фантастиката и жанрот на научната фантастика, според Урошевиќ, се базираат врз една поширока (но никогаш не и апсолутна) слобода на имагинацијата, што им дозволува на делата од двете области да земат во својот склоп суштества, појави и настани кои, според својата веројатност, излегуваат надвор од реалноста проверлива со нашите сетила и со секојдневното искуство (Урошевиќ, 1987, 5). Токму таа проверливост Алиса ја поседува и ја користи при своето патешествие и откривање на светот на чудата, како нов, кој предизвикува нова реалност за сетилата и нејзиното искуство. Суштествата што се сосем автентични на тој нов свет, со самата своја појава и функција ги преместуваат границите на несознајното, несфатливото, недофатливото. И самите несознајни, несфатливи, недофатливи со својата разноликост, се визуелна поткрепа на новиот свет, кој освен преку книжевната нарација, функционира и преку преминувањето на книжевната во визуелна нарација.

Делата и од двата жанра воведуваат настани и ситуации што не им се потчинуваат на законите на природните науки, а мошне често и на законите на логиката. Тие го воведуваат невозможното како основен поттикнувачки фактор во создавањето на заплетот и во развивањето на фабулата (Урошевиќ, 1987, 6). Во Алиса фабулата оди како низа мрежа на заплети, од кој никој не се разрешува целосно. Секој од заплетите постои како основа на Алисината игра која, претставена преку корпусот филмови, дава нова парадигма и за филмската игра. Ако ја присвоиме синтагмата за фантастиката како ониричка страна на литературата, таа го посредува патувањето на Алиса во нејзиниот сон до Земјата на

Чудата (Wonderland), потсветот (Underground), наслов на кој алутира и Тим Бартон (Tim Burton), именувајќи ја својата Земја на Чудата како подземје (Underland), просторот во кој се враќа деветнаесетгодишната Алиса, алузивно „цитуирајќи“ го првиот текст на Карол. Соништата, алхемиски производ на ноќта, овој пат се алхемиски производ на пладнето. На Алиса ѝ ја покажуваат својата алхемиска природа, која на посреден начин води до личноста. Пладнето, избрано како период во кој сонуваат децата, го проширува доменот на сонот, а преку тоа и на алхемијата.

Фантастиката се потпира врз наследството кое доаѓа преку бајките, митовите, приказните, па дури и епот, но истовремено, покажува значајни отстапувања. Таа навидум се одрекува од слободата, но токму преку неа се потврдува слободата на имагинацијата, која во рамките на авторот излегува како нова и свежа. Читателското „чекорење“ на тенката линија помеѓу смислата и бесмислата ја прави книгата на Карол поприемлива за читателот, посебно за детето-читател. Во нејзините редови тоа наоѓа пресликување на сопственото детство, а визуелната претстава доаѓа во сосем доволно количество таа да остане запаметена, а и да даде инспирација за целосно нејзино визуелно претставување, каков што е и случајот со нејзините варијанти од продукцијата Волт Дизни (Walt Disney).

На мигови несигурноста дали е ноќ или ден во Земјата на Чудата и во Светот на Огледалото, го води читателот во оностраното на начин на кој тоа станува блиско, како слично на новооткриен свет. На еден таков новооткриен свет алутира и Бартон преку таткото на Алиса, кој е еден од оние кои веруваат дека за светот на чудата се потребни мапите на визуелното. Тие непосредно го доближуваат, поставувајќи визуелна оска и визуелен простор, во кој Алиса е во исто време и херој и изгнаник, избрана да го уреди и именува. Поставувајќи го прашањето што е филм, Душан Стојановиќ реторички го дава одговорот, надополнувајќи го со прашањата: Што значат тие слики кои треперат, кои толку потсетуваат

на живот, кои често се издигнуваат над него, кои можат да го обезвреднат и искриват, кои можат да го предодредат и да му се потчинат? Дали е тоа материјализирање на нашата моќ да сонуваме во живо, секојдневието да го претвораме во сонување, да замислуваме фантастични приказни и да се видиме себеси „во огледалото со затворени очи“, метафора на Жан-Пол Рихтер (Jean-Paul Richter)? Дали е тоа слика на нашата потсвест, која била осудена да мора да го дочека векот на машините за да ни се покаже во своите облекути? Дали нашата свест нашла патишта за да ги прикаже на едно место, во исто време, сите човечки радости и страдања од сите простори и времиња, дел од космосот? Дали е во прашање само оптичка мамка која ги користи недостатоците на нашите очи и мозокот? Дали е во прашање играчка на техниката која ја живее својата функција на Бог, кој дошол да им зададе удар на предците кои го претчувствувале доаѓањето на боговите дома? (Stojanović, 1978, 11) Таа скоро митолошка природа на филмот, во функција на приказната, создава простор во кој ликовите поминуваат низ комплекс настани, остануваат паметливи во тој сам по себе специфичен имагинарен простор на случувања. Просторот низ кој се движи Алиса, имагинарен и чудесен во својата онтолошка природа, надополнет со природата на филмот, го прави фантазмагоричен, а од предностите со кои располага денешната филмска техника, може да се насети како би се развивал во блиска иднина. Илустрациите, пак, кои постојат на темата Алиса, какви што се оние на Салвадор Дали (Salvador Dalí) или графички дизајнираните решенија на Меги Тејлор (Maggie Taylor), ја покажуваат податливоста на феноменот и за други медиуми, со што се надополнува комплексот, а Алиса се потврдува и како симбол на културата во која визуелното и книжевното се неразделно испреpletени. Детското во делата на корпусот автори се видоизменува, преку него може да се следи и развојот на мислата кај Волт Дизни, ако анимирааниот филм од 1951 година го подражава детското, Тим Бартон во своето гледање на Алиса го доближува до бизарното, кое во исто време е привлечно и

чудно, блиско до целокупната негова поетика. Од друга страна, Фиби е најмногу од сите воведена во психологијата на феноменот, користејќи го за да стигне до својата личност, да ја потврди и протолкува.

Естетиката на филмот го исфрла него и науката за филмот како драма за очи. Обидот за поедноставување на филмската естетика ги вклучува учесниците во процесот, авторот–делото–гледачот, кои во неразделна врска се интегрирани во комплексот. Уметничките потенцијали на филмот, понекогаш доведувани и во прашање, се подлога за создавање критериуми и рамка, низ која се филтрира доживувањето и разбирањето на филмот. Преместувајќи ги можностите на реалните човечки ситуации, филмот е колку симулакрум на реалноста толку и симулакрум на имагинарните светови, производ на фантазијата. Детските светови, кои сами по себе го носат предзнакот на имагинарното, кога дополнително припаѓаат и на областа на фантастичното, претставени на филм, стануваат дел од детството, се вградуваат во личноста како визуелни пораки.

Адолф Брисон (Adolphe Brisson) одлично забележува дека кинематографот се одрекува од секаква азбука, па дури и од онаа со која располага пантомимата, бидејќи негова област е самиот живот. Да се почувствуваат и групираат живите форми, истовремено стилизирајќи и не дофаќајќи ги нивните видови, да се даде атмосфера и тоа да е задачата и орудието на филмот. Според него, ништо не може да се спореди со сознанието кое ни го овозможува човековиот вид. Тој се повикува на човековата желба да го слушне човековиот глас, поинаку отколку што е во театарот (Stojanović, 1978, 14). Културата која е обележана од филмот, и во периодите кога е доминантна, но и во периодите кога е притаена, станува дел од она што современиот човек е. Способноста на филмот да проникне во најскриените катчиња на егзистенцијата го прават идеално средство за откривање на интуитивното и потсвесното. Луј Делик (Cinéma et Cie, Louis Delluc Publisher: Paris: В. Grasset, 1919, 34) на филмот му доделува скоро надреалистичка задача.

Слободата и чистотата која ја нуди филмскиот израз, надополнета со множество нијанси, ги конвертира знаците во симболи. Филмот ни ја раскажува човековата историја, надминувајќи ги облиците на надворешниот свет: просторот, времето и причинско-последичните врски, приспособувајќи ги случувањата на облиците на внатрешниот свет: на меморијата, имагинацијата и чувствата. Освен човековата историја, филмот ја тангира и човековата метаисторија, како и прашања подведени надвор од историјата и историското. Интелигентно креирајќи светови, колку реални на овој толку и имагинарни, во случаите кога се работи за филмска адаптација на книжевно дело, книжевната имагинација се подведува на филмската, креирајќи нови филмски светови на имагинарното. Дури и кај естетски револуционерни, како што е случајот со Тим Бартон, филмовите адаптирани според книга повлекуваат повеќеслојно толкување. Литературата за деца на свој начин е предизвик за филмот; таквиот филм, иако пред сè наменет за децата, е гледан и од возрасните, а некогаш возрасните се и неговите единствени гледачи. Овде дефиницијата за литература за деца повторно се судрува со онаа на филмот, со што интермедијално се прави увид во двете дисциплини.

Македонската проучувачка Марија Тодорова, во својата книга *Литературата за деца и културната разноликост*, ја забележала мислата на Јованка Стојановска-Друговац која вели дека книжевноста за деца и младина има голема одговорност во формирањето на личноста на детето. Човековата личност се формира уште од детството, подоцна таа се дооформува, но трагите од детството остануваат засекогаш. И затоа не е сеедно со какви инструменти на воспитување располагаме, со што и како им ги отвораме духовните хоризонти на децата (*Литературата за деца и културната разноликост*, Тодорова, 44). Избегнувајќи ја навиката дидактичноста на книжевноста за деца да се стави во вообичаените рамки на класичното образование, делото на Луис Карол ги надминува ограничувањата проширувајќи ги и буквално духовните хоризонти на

децата. Заземајќи на моменти и иронична дистанца кон викторијанските начини на воспитување, Карол раскажува приказна за девојче кое созрева преку сопствената интуиција и логика. Вметнувајќи го и терминот за естетиката во литературата за деца, споменатата Тодорова се врзува за она тврдење на Расел (Russell) дека литературата за деца е незаменлив инструмент во функција на естетскиот развој на детето, односно формирање на свест за убавото; во литературата, ова значи љубов кон звучноста и ритмиката на јазикот (Литературата за деца и културната разноликост, Тодорова, 81). Во случајот со Карол, тоа значи и љубов кон визуелното. Многу повеќе уметничко отколку дидактично, делото на Карол предизвикува реакција и на неколку нивоа го иницира читателот да насети еден друг свет, поразличен од постојниот.

Избирајќи силен женски лик, Карол ја избегнува традиционалната шема на главни машки ликови во литературата за деца, и без тоа да му биде цел, создава лик кој својот интегритет го гради низ текстот, станувајќи инспиративен и за децата-читатели од двата пола. Децата уживаат да се препознаваат во авантурите на Алиса, не ретко слично на Бартоновата Алиса, го носат споменот од Земјата на Чудата и ја препознаваат како дел од созревањето. Алиса, која ги кажува нештата за себе поинаку, открива свет во кој имагинарното доминира над логичното, но токму потврдено од нејзина специфична логика, прави синтеза на навидум неспоиви категории. Алиса-детето ја доживува својата приказна детски преку своја перцепција, нејзе ѝ е дозволено да го толкува на свој начин, преку свои матрици, матрици кои таа толку вешто ги заобиколува и преформулира. Токму низ нив, таа ја доживува својата иницијација, која визуелно интерпретирана, станува симбол на освестувањето, на промена на личноста која преку созревање што ја води и во Светот на Огледалото, станува кралица, метафора за достигнување повисока смисла, како во општеството така и индивидуално. Индивидуалното, оригиналното е она што доминира кај Алиса, одделувајќи ја од масата, правејќи алузија за некое друго

општество во кое креативната имагинација ќе провоцира и логиката ќе биде поинаква, игрива. Секако, тоа е светот на уметноста, во кој игривоста и прикажувањето на созревањето преку креативноста отвора еден друг свет на чудата, свет сличен на оној од Алиса, во кој сè е возможно и дозволено и во кој се влегува со огромна доза на љубопитство. Изненадувањата кои се тука некаде на патот, било да е тоа патот до Земјата на Чудата, Оз или Недојдија, ја надополнуваат општата слика дека очекувањата остануваат таму пред зајачката дупка, децата-херои со ширум отворени очи итаат кон непознатото.

Анимираниот филм, како најпогоден за визуализација на детските светови, функционира според свои правила, често пристапен токму за децата, со свој клуч алузивно ја отвора вратата на онаа реална иницијација низ која се минува, почнувајќи со самото раѓање. Во *Алхемија на анимираниот филм* на Јошко Марушиќ и неговите соработници, во есеистички стил, уметноста се дефинира како свесен духовно-артистички експеримент кој ѝ се обраќа на избрана публика. Терминот „духовно-артистички“ значи дека креацијата е мисловно-емотивен напор материјализиран во некаков артефакт кој може да се восприема преку сетилата. Дваесеттиот век, поради силниот напредок на комуникациските средства, најчесто настанати преку напредокот на електрониката, вовел посредник или преносител на уметничката порака. Тоа се нарекува „медиум“, а еден од најзначајните медиуми е токму филмот (Marušić, 2004, 20). Автентичната уметност не се подведува ниту во жанрови ниту во правци, не ги рационализира техниките на комуникацијата. Играта на уметноста со кичот во полето на адаптацијата на литературата за деца во филм, ја наметнува и јасната дефинираност на контекстот и публиката. Тука се наметнува и прашањето за гледливост на еден филм и дали тој, доколку е гледлив и за децата и за возрасните, ги избегнува замките на кичот или ги потврдува?! Секако, тоа се разгледува поединечно на секое дело, со поставување одговорна дистанца пред делото. И анимацијата, како и

сите други уметности, ја познава метаморфозата, која најчесто збунува и која донекаде се појавува во сите човечки дејности. Ова е шемата која ја предлага Марушиќ:

à субверзивно

à авангардно

à класично

à комерцијално

à тривијално

Поголемиот број филмови се конципирани така што тргнуваат од приказната. Марушиќ ги споменува уметниците на анимацијата кои, на пример, посегнале по расказите на Кафка и барале ликовен и анимациски одговор на нив. Иста фасцинација за аниматорите се и бајките на Грим или Андерсен, но и визуелните одговори на толку добро организиран литературен контекст биле често тешки. Според него, Волт Дизни до крај го развил принципот на таканаречената „полна“ анимација. Создавајќи анимациски аксиом кој без приговори се применувал на новите ликовни предлошки, во нив вметнал приказни кои нему му изгледале податливи. Во тоа биле вклучени повеќе фактори. Аниматорите кои и денес ја следат идејата, па и школата на Дизни, освен што се водени од некоја сопствена естетика, водени се и од потребата филмот да биде допадлив за некаква поширока маса гледачи. Опасноста тоа да добие примеса на кич и на тој начин да ја изгуби својата основна функција, да развива свест за убаво и корисно, присутна е да потсети дека секој приод вклучува естетска рамка и одговорност, која вклучува теоретска парадигма во приодот кон делата. Користејќи ги алатките на естетиката, психоаналитичката критика, теоријата за литература, историјата на уметноста и интердисциплинарните истражувања на визуелните уметности и литературата, овој труд ја истражува суптилната врска помеѓу фантастичното и визуелното преку делото на Карол, кое е значаен дел од културата која го исфрла феноменот на Алиса како актуелен и конструктивен.

## Литература:

- Димова, Виолета. 2012, Естетика на комуникацијата и литературата за деца, Скопје: Македонска реч.
- Кајоа, Роже „Од бајките до научната фантастика“, Разгледи, бр.7, септември 1972.
- Капушевска Дракулевска, Лидија. 1998, Во лавиринтите на фантастиката, Скопје: МАГОР.
- Карол, Луис. 1987, Алиса во земјата на чудата. Скопје: Македонска книга, Детска радост, Култура, Мисла, Наша книга.
- Карол, Луис. 2009, Алиса во светот на огледалото 2009, Скопје.
- Србиновска, Славица. 2000, Подвижниот посматрач во романот. Скопје: Сигмапрес.
- Тодорова, Марија. 2010, Литературата за деца и културната разноликост. Скопје: Вермилион.
- Урошевиќ, Влада. 1987, Подземна палата, Скопје: Македонска книга.
- Фројд, Сигмунд. 1996, Неудното во културата. Скопје: Зумпрес, 1996.
- Rečnik književnih termina, Institut za književnost i umetnost, Beograd, Vanja Luka, 2001.
- Aylock Wendell, Schoencke Michail, prir. 1998 Film and literature. Texas: Tehas Tech University Press
- Burton on Burton, 2nd Revised Edition Paperback – September 19, 2006 by Tim Burton (Author), Mark Salisbury (Editor), Johnny Depp (Foreword)
- Faber & Faber; Revised edition (September 19, 2006).
- Borges, Jorge Luis. 1980 Priručnik fantastične zoologije, Zagreb: Znanje
- Carroll, Lewis. 2004 The complete Illustrated Works of Lewis Carrol London: Bounty Books.
- Lakan, Žak. 1983 Spisi (izbor) Beograd: Biblioteka danasni svet.
- Marušić, Joško. 2004 Alkemija animiranog filma, Zagreb: Meandar Media.

Munitic, Ranko. 1986 Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir, Decje novine.

Stojanović, Dušan. 1978 Teorija filma. Beograd: Nolit.

Todorov, Cvetan. 1987 Uvod u fantastičnu književnost, Beograd.

Hugh Honour & John Fleming, The Visual Arts: A History, Revised Seventh Edition Pearson; 7 edition (January 15, 2009).

**THE TEXT AS ENTRANCE INTO THE VISUAL  
(REVIEW ON *ALICE IN WONDERLAND* AND *ALICE THROUGH  
THE LOOKING-GLASS* BY LEWIS CARROLL)**

**Mersiha Ismajloska**

**Summary**

Carol's Alice is a great example of the synergy of literature for children with the fantastic and the visual. At times controversial, it ejects the synergy as the most important in the experience which, analyzed, will try to confirm it is this synergy as aesthetic and ethical necessity in art. Syntagma aesthetic and ethical necessity refers to the need for aesthetic design of the relationship and its ethical abstraction. That leads to description and impact in building the personality more than the didactic side of children's literature.

**ОДИСЕЕВОТО СЛЕГУВАЊЕ ВО ПОДЗЕМЈЕТО ВО НЕКОИ  
ПРЕВОДИ НА ЕЗРА ПАУНД, МИХАИЛ Д. ПЕТРУШЕВСКИ И  
БОГОМИЛ ЃУЗЕЛ<sup>23</sup>**

**д-р Владимир Цветкоски**

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

**Клучни зборови:** *katabasis*, *nekyia*, мит, Хомер, Езра Паунд, Михаил Д. Петрушевски, Богомил Ѓузел, Андреас Дивус, Шлаермахер, Жан Рене Ладмирал, преведување.

**Key words:** *katabasis*, *nekyia*, myth, Homer, Ezra Pound, Mihail D. Petruševski, Bogomil Gjuzel, Andreas Divus, Schleiermacher, Jean-René Ladmiral, translation.

*1. Katabasis и nekyia*

Во грчката митологија, со зборот *katabasis* (гр. *κατά* „долу“ и *βαίνω* „оди“) обично се означува слегувањето на некој херој во подземјето. Пример за ова е патувањето на Орфеј во подземниот свет за да ја врати Евридика во светот на живите. Во 11-тата рапсодија од *Одисеја* се пее за Одисеевото слегување во подземниот свет и неговата *nekyia*. Макар што во дискусиите и коментарите за оваа рапсодија често се употребуваат обата поима (*katabasis* и *nekyia*) еднозначно, тие сепак упатуваат на различни нешта. Зборот *νεκρία* доаѓа од зборот *νεκρός*, што е архаичен облик на *νεκρός* (мртов). Етимолошкиот речник на грчкиот јазик (Beekes, 2010:1004), во статијата за *νεκρός* го дефинира зборот *νεκρία* [f.] како понудување жртва за повикување на духовите со цел да добијат сознанија за иднината. Во овој труд се користи поимот *katabasis* со значење на слегување во подземјето додека *nekyia* за да се означи

<sup>23</sup> Огледот претставува адаптиран и дополнет извадок од докторска дисертација на тема „Преведувачката поезика на Езра Паунд и теоријата и практиката на преведувањето на современ македонски“ од Владимир Цветкоски, одбранет на 10.10.2014 година во Скопје.

чинот на призивање и општење со духовите на мртвите. Освен во 11-тата рапсодија од *Одисеја*, слегување во подземниот свет се среќава и во „шестата книга од *Ајнеидата*. Исто така, кај Данте проколнатите знаат за иднината, но не за сегашноста, додека кај Милтон забранетото познание кое ја ‘доведе смрт во светот’ се актуализира во обликот на Михаиловото пророштво за иднината” (Frue 2000:321).

## 2. Преведувачкиот приод на Михаил Д. Петрушевски

Во интервју од 1983 година, Михаил Д. Петрушевски (1983:204) беше изјавил дека „иако во науката вистината понекогаш потешко се пробива, таа мора да победи доколку е научно заснована.” Нему животот му помина во потрага по вистината во зборот. Макар што овој труд не ги третира неговите научни трудови, вреди да се забележат неговите најзначајни преводи: *Илијада* и *Одисеја* од Хомер, *Мартолозот* и *Скендербег* од Григор С. Прличев, *Поетиката* од Аристотел и *Прикованиот Прометей* од Ајсхил.

Во есејот *Преведувачкото credo на Михаил Д. Петрушевски*, Калиопа Петрушевска (2011) се обидува да го дефинира преведувачкото *вјерују* на Петрушевски (низ неговите преводи на Хомер и Прличев) низ теоретската призма на Жан Рене Ладмирал и Жан Даниел Брек, од кои Петрушевска ги позајмува поимите *сиблист* и *сурсист*, и според кои приодот на преведувачот кон изворното книжевно дело варира меѓу две опции:

„*сиблистот* се грижи најнапред да му угоди на читателот на преводот, по цена и на неверност кон оригиналот, при што преводот изгледа небаре бил напишан во оригинал на јазикот-цел (сп. фр. *langue cible*) односно на мајчиниот јазик на читателот, додека *сурсистот* доследно го почитува оригиналниот текст, поточно особеностите на странскиот јазик, јазикот–извор (сп. фр.

*langue-source*), ризикувајќи дури и да го иритира читателот со необичните синтаксички и стилски обрти и со обременување на преводот кон кој приложува бројни толкувања, коментари, итн.“ (Петрушевска 2011:203).

Гледиштето на Ладмирал потсетува на теоријата на преведувањето на Фридрих Шлаермахер, изнесена во првата половина на XIX век во Германија, која ги определува своите стожерни поими на сличен начин. Шлаермахер сметал дека преведувањето е од суштинско значење за растот на еден национален јазик. Макар што преведувањето научни и уметнички текстови нему не му се чинело невозможно, тој го поставил суштинското прашање како да се сплотат авторот на изворникот и читателот на преводот. Предложил два начина на коишто преведувачот може да постапи: „или преведувачот го остава авторот намира колку што е можно повеќе и го доближува читателот до него, или го остава читателот намира колку што е можно повеќе и го доближува авторот до читателот“ (Schulte and Bignuet, 1992:42).

Првиот приод соодветствува на она што беше наведено како сурсистички приод. Обратно, вториот приод соодветствува со она што беше наведено како сиблистички приод. Од двата приода, Шлаермахер го претпочитал првиот (т.е., сурсистичкиот приод, како поблизок до изворникот). Преводите не треба, со други зборови, да се произведуваат онака како што би пишувал авторот доколку творел на јазикот–цел (и небаре самиот живеел во нашата доба и го говорел јазикот–цел, како што своевремено тврдеше Драјден), туку на читателот, преку преводот, треба да му се предаде „впечатокот што би го примил како Германец што го чита делото на оригиналниот јазик“ (Munday 2008:29).

За да ја постигне оваа цел, преведувачот треба да усвои низа ‘отуѓувачки’ стратегии во преведувањето и да се придржува до јазикот и содржината на изворникот. Тој треба да ја заземе улогата на посредник и да го пренесе странското во својата национална средина и во јазикот–цел и притоа да го вреднува туѓото во изворникот (лексика, синтакса,

културни вредности итн.). Освен тоа, благодарение на почитта кон странската содржина и на активната посредничка улога на преведувањето „придобивките од странската наука и уметност, заедно со автохтоните придобивки можат да се сочуваат во неговата земја. Тоа е историската улога на преведувањето“ (Арсова-Николиќ, 1999:46).

Последиците од ваквиот природ се когнитивни и филозофски. Прво, како што смета Мандеј: „ако преведувачот се стреми да го соопшти истиот впечаток што го добил од изворникот, таквиот впечаток ќе зависи и од нивото на образование и разбирање кај читателите на преводот во јазикот-цел, и веројатно ќе се разликува и од сфаќањето на самиот преведувач. Второ, се јавува нужноста од посебен *јазик на преведувањето* „кој би компензирал на едно место со некој имагинативен збор онаму каде што преведувачот мора да се задоволи со некоја излитена фраза што не може да го пренесе впечатокот од туѓата содржина“ (Munday 2008:29).

Отуѓувачкиот метод на Шлаермахер го предизвикува читателот и го затегнува неговиот однос кон јазикот-цел. Не секој јазик е способен за ова но Шлаермахер полага голема верба во германскиот и во неговата способност не само да го овозможи туѓото, но и да вдоми мноштво преведени дела, нужни за методот да добие долгорочна смисла. За него преведувањето не е само „круцијален национален потфат туку и мечтае за германскиот јазик како јазично царство каде различните дела од светската книжевна историја се собрани заедно“ (Weissbort & Eysteinnsson 2006:205-6).

Навраќајќи се на теоретската рамка што ја наведе Петрушевска, се повлекуваат овие методолошки паралели во поглед на природот кон изворникот:

<b>Шлаермахер</b>	<b>Ладмирал</b>
натурализација	сиблист
отуѓување	сурсист

Во првиот избор од Хомеровите *Илијада* и *Одисеја* (Култура, 1952), Петрушевски сведочи дека го надвладаела „мислата да се обидам да го преведам изборот во стих, во оригинален Хомеров хексаметар, уверен дека македонскиот јазик со својот акцент на третиот слог од крајот на зборот дава широки можности за еден претежно дактилски стих, каков што е херојскиот хексаметар, знаејќи дека ни најубав прозен превод не може наполно да ни ја дочара сликата на Хомеровата поезија“ (Петрушевска 2011: 204). Подоцна во предговорот кон целосното издание на Хомеровата *Илијада* (Македонска книга, 1982), Петрушевски е уште поконкретен дека:

„кога се определив за превод во стих, ни еднаш не помислив дека тој стих по форма треба да биде поинаков од оригиналот. Не се двоумев најмногу поради тоа што верував дека со тоа најмногу ќе му се доближам да духот на Хомера, ако ја запазам не само содржината ами и формата, зашто верував дека без голема нужда не треба да се занемарува тоа убаво единство на класичната форма и содржина. – Една од оние добри одлики на оваа поезија, покрај поетските фигури со компарациите на прво место, а особено со прекрасните и раскошни поредбени венци, се многубројните епитети, постојани и украсни, прости и сложени, што им задаваат на преведувачите доста тешкотии; јас настојував да ги предам што поверно и што поблизу до оригиналот“ (Хомер, 1982:8-9).

Со оглед на изјавите на Петрушевски за формалните одлики на неговите преводи, неговата преведувачка определба може да се толкуваат како приоди на еден сурсист. Во поткрепа на тезата за Петрушевски како сиблист, од друга страна, се изјавите што се сретнуваат во неговите предговори со коишто се оправдува ‘создавање’ лексички материјал, особено *vis-à-vis* многубројните епитети и раскошни споредбени венци типични за хомерскиот стил (*далекуметец, белоакта, лепокоса, убавокоса, сребр(ен)онога*), „особено кај сложенките со глаголска основа во вториот дел како полководец, народојадец, пансирносец, коњокротец

итн.“ (Хомер, 1982:9).

Примерите со кои кај Петрушевска е прикажан Петрушевски како сиблист се неговиот превод на дел од рецензијата за Прличевскиот *Скендербег* од Рангавис<sup>24</sup> и неговите коментари и текстуални емендации во неговиот критички превод на Аристотеловата *Поетика*.<sup>25</sup> Во нејзиниот заклучок, таа се сомнева дали „би можеле да го категоризираме преведувачот Михаил Петрушевски во смисла на современата традуктологија, според востановената поделба на Жан-Рене Ладмирал, и дали лесно би нашле место за него во проекцијата на свет во кој владеат прости, црно-бели двојства“ (Петрушевска 2011:206)<sup>26</sup>.

Во преводите на Петрушевски од Хомер, архаизмите од изворникот се преведени со архаизми во јазикот—цел, изворниот дактилски хексаметар е предаден со дактилски хексаметар (и неговата отстапка – спондејскиот хексаметар) додека ритамот е зачуван дотаму што пререјувачот се погрижил и за цезурите (петполустапната, седумполустапна и цезурата зад третиот трохеј), кои кај Хомер ги има повеќе одошто кај подоцнежните грчки и римски поети.

Во преведувачката практика на Петрушевски, оригиналот е неприкосновен па оттаму и неговиот стремеж за преведување што поблизу до него, дури и ако треба да „открива“ јазичен материјал. Ваквиот приод е показателен за неговиот стремеж да го остави авторот намира колку што е можно повеќе и да го приближи читателот до него.

Сметаме дека ако треба да ја определиме книжевно-преведувачката практика на Петрушевски во рамките на двојството *сиблист-сурсист* тогаш таа има тенденција да биде поблизу до суристичкиот приод. Неговиот приод се потпира врз синергијата на неговата врвна филологија и неговата преведувачка дејност, вградувајќи го Хомер со најголема љубов и до најситен детаљ во плетот на јазикот—цел. Впрочем, во интервјуто од 1983 година, самиот тој се препознава како *сурсист*

<sup>24</sup> Прличев, *Скендербег*, Македонска книга, 1974.

<sup>25</sup> Прличев, *Скендербег*, Македонска книга, 1974.

<sup>26</sup> Аристотел, *За поетиката*, Македонска книга, Скопје, 1979.

тврдејќи дека неговиот препев на *Илијадата*

„е навистина многу близок до оригиналот, а така ќе биде и со *Одисејата*, но тој не можеше да не биде и слободен. Такви се сите препеви на Хомера: не сосем слободни, зашто стихот го наметнува повеќе или помалку слободниот третман, но треба да се настојува текстот на оригиналот да се предава колку што е можно поверно [...] Мојот однос при препевот беше колку е можно повеќе, и изразно и смисловно, да не го изневерам Хомера. Во оваа смисла филологот и препејувачот во мене соработуваа и се дополнуваа“ (Петрушевски 1983:212).

### 3. Митот кај Паунд и Ѓузел

Интересно е да се споредат гледиштата за митот кај Паунд и Богомил Ѓузел, Паундовиот прв преведувач во Република Македонија. Паундовото гледиште за митот е суштински поврзано со она што тој го нарекува *чудесно психичко доживување* како трајна основа на сето човештво. Паунд верува дека митот „настанал кога некој, откако доживеал чудесно психичко доживување, се обидел да им го соопшти на другите и заклучил дека е потребно да се заштити себе од прогон. Естетски кажано, митовите се објасненија на расположението.“ (SR 92) Митот, особено неговата актуализација се распослани низ поезијата и преводите на Паунд. Ако е митот алатката со која древниот човек се ползува за да си ги објасни доживеаните настроенија и настани, тогаш модерниот поет го наследува тој поетски материјал и го вградува во својот индивидуален поетски опит.

Во есејот *Поезијата и нејзиниот материјал* Ѓузел му се доближува на Паундовото гледиште за митот, проследувајќи го сквернавењето на зборот како поетски материјал низ историјата. Тој забележува дека „моќта на зборот да создава и да ништи [...] била толку фасцинантна за првобитната човечка свест, што Словото се става во самиот центар од создавањето на светот“ (Ѓузел 2002:73). Сознанието за делотворноста

на зборот (доживеано на ниво на откровение), кое Ѓузел го илустрира преку еден пример од вавилонската книжевност „(градителот гради градови, кралот ништи градови и пак ги создава), *ги објаснува* и сите ‘натприродни’ појави со причинско-последичната врска што им е својствена на митовите“ (Ѓузел 2002:73). Ако кај Паунд митовите објаснуваат настроенија и *чудни психички доживувања*, тогаш кај Ѓузел митовите се објасненија на натприродните појави. Земајќи го јазикот, т.е., зборот за поетски материјал, Ѓузел него го поистоветува со самата поезија. Но, поезијата отелотворена во зборот веќе е неспособна да создава ниту, пак, е делотворна (во онаа древна библиска смисла на „*fiat lux*“). Наместо тоа, со посредство на поетот, таа си отвора еден автохтон дискурзивен простор со задача да граба материјал од светот, од стварноста, и да создаде еден нов дискурзивен свет, „кој може да убеди со својата уверливост дека *е* вистинит, напати повистинит и од оној вистинскиот, на она што еднаш се случило, но што оттогаш нема да се случи пак освен преку уметничкиот збор. Вистината е релативна, уверливоста е сè“ (Ѓузел 2002:77).

Обесветен, материјализиран и деградиран, поетскиот збор во модерноста како да се оградува од стварноста и е во раскин со своите древни божествени атрибути. Како таков, поетскиот збор може само да „создава паралелна реалност, да го пресоздава она што се случило, да создава првпат нови светови. Поетот ја презема, или поточно узурпира, улогата на Бога. Тој е бог самонаречен“ (Ѓузел 2002:77) Миговната врска меѓу зборот и предметот е факторот со којшто поетот секогаш одново го создава светот кој, колку и да е стар за поетот што го открива, е секогаш неповторливо нов. Затоа Ѓузел гледа шанса за поезијата во:

„таа нераскинлива врска меѓу зборот и означениот предмет, меѓу јазикот и светот што се изразува, следејќи ја новината на доживувањето што е рамна на пресоздавањето на светот. Шансата на поетот е во сопственото (посебно и, затоа, единствено

оригинално) *откривање* на светот (курзив, В. Ц.) со такви зборови на мигновното, секавично дејство и во општиот развоток на јазикот“ (Ѓузел 2002:80).

Оправдувајќи си ја јансата од неспоредливата историска деградиција на зборот, Ѓузел ја истакнува неговата надеж „во *постојаното регенерирање* на првобитните делотворни квалитети на зборот по однос на светот што се открива и пресоздава на индивидуален и општ план.“ (Ѓузел 2002:81). Оваа надеж кај Ѓузел ја загатнува способноста на зборот како поетски материјал (и преку неговата посредна врска<sup>27</sup> со надворешноста) да го овозможи откривањето на „заборавени светови и значења“, да го наслика и нашиот „веќе еднаш засекогаш создаден свет, но и постојано менлив, *на секогаш нов свеж и неочекуван начин* кој е рамен на првобитното создавање на светот со помош на Логосот, да создава и да размножува, се чини, бескрајно многу свои светови“ (Ѓузел 2002:81).

*Постојаното регенерирање на делотворните квалитети на зборот*, од една страна, и оној *секогаш нов свеж и неочекуван начин* за којшто Ѓузел се застапува во откривањето на поетовиот свет се двете стожерни формулации кај Ѓузел коишто нè упатуваат кон една мешана паундовска (*Обнови го!* или *Make-it-new!*) поетска постапка на постојана обнова, на постојано очудување и бришење на наталожената прашина врз зборовите, и кон онаа иста постапка на актуализација што Конески ја позајми од Прашкиот лингвистички кружок. Неговата надеж во зборот е дотолку поголема што и самиот истакнува дека зборот, „ако [...] ја загуби својата делотворност во општиот и во индивидуалниот живот, [...], со него сигурно ќе загине и поезијата“ (Ѓузел 2002:81).

Во есејот *Поезијата, поетовиот живот и стварноста*, Ѓузел се

---

<sup>27</sup> Проблематично во оваа изјава е тоа што самата Петрушевска цитира примери од „неутрален текст од прагматичка природа“ (рецензијата на Рангавис, 2011:205) и нелитературен текст (Аристотеловиот трактат за поетиката), во обид да ја класифицира *книжевно-преведувачката* стратегија на Петрушевски во рамките на парадигмата на Ладмирал, којашто, како што самата таа вели претходно во истиот есеј, „се однесува исклучиво на категоријата на *литературен превод*“. (2011:203, мој курзив).

обидува да ги осветли односите меѓу поезијата и стварноста, меѓу поетот и општеството во коешто тој живее, меѓу поетовиот индивидуален живот и општествените промени, со конкретни примери од европската модерна поезија. Коментирајќи го Паундовиот творечки опит во модерните текови на англо-американската поезија и чувството на разочарување од почетокот на XX век, Ѓузел смета дека „многу почести се примерите кога индивидуалната личност на поетот е напукната и ранета, понекогаш и неизлечиво, од незадржливата стварност на надворешниот свет. Поетовата личност не само што е отуѓена, туку сега се цепи на фрагменти, на маски (Паундовите *personae*), на многустрани личности“ (Ѓузел 2002:87).

Поетот е дел од современите културно-општествени текови но тој е „заштитен со маска за таму да ги најде другите маски на своето разединето ‘јас’. На тој начин реалноста воопшто, и таа на индивидуалниот живот, станува привид, маскенбал, циркус гротескно тажен и сентиментален, или дури шизофренички“ (Ѓузел 2002:87).

#### 4. Формалните одлики кај преводните двојки Хомер/Петрушевски и Дивус/Паунд

И покрај сè позачестените меѓу Паундовите современици лаконски изјави од типот „Поезијата се губи во преводот“ што оделе на штета на преведувањето поезија, Паунд ѝ се угледувал на англиската преведувачка традиција. Тој обрнал внимание на убавините што преведувањето ги постигнало во елизабетанскиот период, олицетворени во славната низа преводи како Овидиевите *Метаморфози* во превод на Голдинг, *Ајнеидата* во превод на Гавин Даглас и Овидиевите *Еклоги* во превод на Кристофер Марло. Со ова, се чини, Паунд сакал да го нагласи елизабетанското сфаќање за книжевното преведување не како низа од зборови што требало верно да се репродуцираат, ами како збир од идеи, готов поетски материјал што треба да се преработи. Затоа Паунд вел да ги следи нив и така настанале *Пеенјата* (*The Cantos*). Нивната неодминлива

стилистичка одлика е историската димензија што Паунд сакал да им ја додаде. Тој почнува од Хомер и оди сè до својата современост, трупајќи цела низа од историски личности што се редат во гигантска творба.

*Пеене Прво* е превод на латинската верзија на *Rapnodiја XI* од Хомеровата *Одисеја*, работена во 1538 година од Андреас Дивус Јустинополитанус. Стихоформата што Паунд ја одбрал за овој превод-од-превод е англосаксонскиот алитеративен стих со приближно четири нагласени слогови, каков што го беше избрал претходно за преводот на староанглиската поема *Морепловецот*.

Денес малкумина преведувачи и критичари го прифаќаат Паундовиот елизабетански приод но многумина не можат да не ѝ се восхитат на неговата енергија и се согласуваат дека при сите негови грешки и „грешки“, тој „му се доближил на духот на оригиналот поблизу од многумина педантни специјалисти по класична филологија“ (Weissbort & Eysteinnsson 2006:275). Имајќи го предвид Паундовиот есеј *Date Line*<sup>28</sup> во којшто тој говори за неколку типа критика, брзо согледуваме дека преработеното *Пеене Прво* е само уште еден облик на критика - критика по пат на преведување. Таквата критика ги одбира, ги нагласува и им ги приопштува значајните дела на читателите, додека на писателите им помага „да се спротивстават на туѓиот глас, и да го пронајдат сопствениот“ (Weissbort & Eysteinnsson 2006:275).

Хомер секогаш и секаде котира високо во критичкиот опус на Паунд. Со педагошка жестина Паунд го препорачува него на повеќе места (во огледите *Вовед во читањето*, *Како да читаме*, *Ретроспектива*) како основен во совладувањето на поетската техника и сликовност. Исто така, Хомер претставува заеднички простор врз којшто може да се спореди преведувачката практика на Паунд и Петрушевски, во нешто што не треба да се сфати како натпревар на двајца плодни преведувачи, туку како обид да се согледа како Паундовата верзија станала независно книжевно дело. Петрушевски преведува непосредно од старогрчки додека Паунд ја преведува латинската верзија на Андреас Дивус којшто пак

<sup>28</sup> Критика преку дискусија, критика преку преведување, критика по пат на творење во стилот на определен период, критика низ музика, критика преку нова композиција.

преведувал од старогрчкиот хомерски изворник. Во разделот за Андреас Дивус од есејот за *Преведувачите од старогрчки: Преведувачите на Хомер*, Паунд го дава латинскиот текст што го преводо-уредил во она што станало *Пеење прво* (LE 259). Тука даваме споредбена анализа на првите 22 стихови од *Рансодија XI* кај Хомер и *Пеење Прво* кај Паунд во придружба на посреден превод во проза што клони кон буквалност.

Преводот на Паунд ја опфаќа содржината од тргнувањето на Одисеј до неговата средба со Тајресија, каде што неочекувано го прекинува поетскиот спев и му обрнува внимание на читателот дека се работи за преработка на преводот од Дивус. Обрнавме внимание на неколку аспекти:

- 1) употребата на хомерските епитети,
- 2) формата на хомерската композиција,
- 3) степенот до кој и Петрушевски и Паунд ја задржале или ја измениле хомерската форма и по која цена:

Верзијата на Петрушевски, сопоставена со изворникот, гласи:

<p>AN Homer, Odyssey, XI, 1-22, Weissbort &amp; Eysteinnsson 2006:98</p> <p>‘αὐτὰρ ἔπει ῥ’ ἐπὶ νῆα κατήλθομεν ἠδὲ θάλασσαν, νῆα μὲν ἄρ πάμπρωτον ἐρύσσαμεν εἰς ἄλα διαν, ἔν δ’ ἰστὸν τιθέμεσθα καὶ ἰστία νηὶ μελαίνῃ, ἔν δὲ τὰ μῆλα λαβόντες ἐβήσαμεν, ἂν δὲ καὶ αὐτοὶ βαινομεν ἀχνύμενοι θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες, ἡμῖν δ’ αὖ κατόπισθε νεὸς κυανοπρώροιο ἴκμενον οὖρον ἴει πλησίστιον, ἐσθλὸν ἑταῖρον, Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα. ἡμεῖς δ’ ὄπλα ἕκαστα πονησάμενοι κατὰ νῆα ἤμεθα: τὴν δ’ ἄνεμός τε κυβερνήτης τ’ ἴθυνε. τῆς δὲ πανημερίας τέταθ’ ἰστία ποντοποροῦσης: δύσετό τ’ ἠέλιος σκίοωντὸ τε πᾶσαι ἀγνυαί. ἡ δ’ ἐς πείραθ’ ἴκανε βαθυρρούου Ὠκεανοῖο. ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε, ἡέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι: οὐδέ ποτ’ αὐτοὺς ἠέλιος φαέθων καταδέρκεται ἀκτίνεσσιν, οὐθ’ ὀπότε ἂν στείχησι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα, οὐθ’ ὅτ’ ἂν ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ’ οὐρανόθεν προτράπηται, ἀλλ’ ἐπὶ νύξ ὅλοη τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι. νῆα μὲν ἔνθ’ ἐλθόντες ἐκέλασαμεν, ἐκ δὲ τὰ μῆλα εἰλόμεθ’: αὐτοὶ δ’ αὐτὴ παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο ἦομεν, ὄφρ’ ἐς χῶρον ἀφικόμεθ’, ὃν φράσε Κίρκη.<sup>29</sup></p>	<p>Хомер, Одисеја, XI, 1-22, прев. Петрушевски (Хомер 2008:169)</p> <p>Кога до корабон, пак и до морено слегофме долу, најпрвин ние истуркафме кораби в морено дивно, катарки потем и платна исправивме в кораби рамни, добиток зедофме, пак и го качифме, да се и сами качифме, прескрбни ние, ронејќи избобилни солзи.</p> <p>Тогаш нам, одзади, баш, зад корабон с’ кљунот синкав*) погоден ветер ни прати развилатнец, тој другар добар, Кирка лепокоса, божица страшна, што људски слови.*) Суредувајќи го сето оружје одеднаш в кораб седнавме, ветрот и крмарот, пак, го водеа него.*) Овој, сал, поморе бродеше цел ден с’ оптегнаги платна.</p> <p>Сонцето зајде и мрак на патиштата сите се спушти, коработ стигна до крајот на длабокоструен Океан.</p> <p>Онде, пак, од Кимеријцине мажи бил родот и градот в магла и облак покриени тие, и никогаш таму Сонцето сјајно не ги гледа ниф, зар, со својте лачи;*) ни кога оно си греде на небото свездено горе, ни кога на земја, пак, од небото назад се враќа, туку погубната ноќ им се тегне на клетите љуге. Дојдофме вамо, г’ извлековме корабон, добиток надвор сметнавме; самите ние, пак, крај океанската струја одефме, за да доместоно дојдеме Кирка што каза.</p>
---	--

<sup>29</sup> За ориентација на читателот со старогрчкиот текст, него го даваме во прозен буквален превод на Готсталк Јенсон (Gottskalk Jensson во Weissbort & Eysteinnsson 2006:98, буквален превод, В. Ц.) ‘Но кога бевме слегнале докај коработ и морето, најпрвин го истуркавме коработ во божеското море, и ги исправивме катарката и платното во црниот кораб, и ги зедовме овците и ги качивме на коработ, и самите ние се качивме тажејќи, ронејќи големи солзи. И нам лепокоса Кирка, божица страшна со човечко слово, прати одзади темно-клуниот кораб погоден ветар да го развие платното, содружник добар. Откако ја суредивме сета опрема ширум коработ, седнавме; ветрот и крмарот го водеа него. Цел дел платното оптегнато беше додека тој крстареше по морето. И сонцето зајде и сите патишта ги стемни; и тој [коработ] стаса до работ на длабокострујниот океан. Таму е народот и градот на Кимеријците, завиткан во магла и облак; никогаш сјајното сонце не ги гледа нив со лачи, ниту кога се качува по свезденото небо или кога се враќа наземи од небесата, само погубна ноќ се протега над клетите смртници. Идејќи на ова место го сплаживме бродот, и ги извадивме и овците; и самите ние појдовме вдоль струјата океанска, сè дури не дојдовме до местото, што го укажа Кирка.’

Во верзијата на Петрушевски стиховите во коишто тој успеал да ја зачува изворната прозодија во текстот на јазикот—цел се означени со ѕвездички. Во старогрчката верзија на извадокот разгледуваме три хомерски епитети: *κῆανοπρῶροιο*<sup>30</sup> (кај Петрушевски преведен со предлошката фраза *с'кљуном синкав*) што се однесува на бродот, потоа *εὐπλόκαμος*<sup>31</sup> (кај Петрушевски *лепокоса*) што се однесува на Кирка, и *βαθυρροῦ*<sup>32</sup> (кај Петрушевски *длабокоструен*) што се однесува на океанот. Изворната стихоформа е херојски дактилски хексаметар, којашто Петрушевски ја предава со соодветен дактилски хексаметар, каде по правило првите четири стапки се тросложни дактили, со завршни трохејски или спондејски стапки.

Кај Петрушевски метриката варира најчесто меѓу 15-сложни и 17-сложни стихови, а ритамот е диктиран од дактилот. Што се однесува до хомерските епитети од извадокот, нив Петрушевски ги зачувал (Кирка е *лепокоса*, океанот е *длабокоструен*), со исклучок на коработ, кој не е темно-клуност, туку е предаден не со придавка туку со 4-сложна предлошка фраза. Сепак, токму во истиот стих, Петрушевски успева да го долови изворниот поетски метар, па неговиот избор на стих што завршува со „зад корабон *с'кљуном синкав*“, покажува дека во овој случај Петрушевски ја жртвувал лексиката за сметка на прозодијата, т.е., поетската форма.

Заслужува да се коментира и неговиот избор да употреби архаична дикција во обата Хомерови епа. Имајќи ги предвид тврдењата на Весна

<sup>30</sup> *κῆανοπρῶρος* именска група со буквално значење темно-син лак, темно-син нос, каде што лакот или носот го означуваат предниот дел од бродот кој има облик на лак или нос. Во англиските преводи се сретнува придавката *dark-prowed*.

<sup>31</sup> *εὐ-πλόκαμος* (прид.) со убаво заплетена коса, (*εὐ* укажува на нешто добро, благо, убаво, додека *πλόκαμος* (именка) означува влакно, кадрица од коса, плетенка). Покусо можеби лепоплетна или лепокадра, или благокадра. Лепокоса од Петрушевски е слободен превод. Во англиските преводи се сретнува придавката *fair-haired*.

<sup>32</sup> *βάθυς*, длабок, висок изобилен, силен, *ῥοός, ῥοῦς, ὄ* течење, поток, движење кое се стреми против, *βαθύ-ρροός* кој тече длабоко, длабокотечен. Поточно „до крајот на големите длабочини океански.“ Во англиските преводи се сретнува придавката *deep-flowing*. За помошта околу буквалните значења на старогрчките епитети ѝ благодарам на Оливера Димовска, класичен филолог.

Томовска дека епскиот поет врши своевидно обраќање кон митолошката традиција „за да собере материјал за составување на своето дело“ (Томовска во Хомер 2008:11), и дека обата епа за свој материјал користат извори од старогрчката усна традиција, архаизираната варијанта на битолско-охридското наречје во *Илијадата* и *Одисејата* од Петрушевски се чини оправдана, ако треба, најодзади, во преводот да се долови она неминовно чувство на застареност, архаичност на усното предание.

Дивусовата верзија на истиот извадок, сопоставена со Паундовата, гласи:

<p>Homer, <i>The Odyssey</i>, Canto XI, translated into Latin by Andreas Divus, 1538. (Pound, <i>Instigations</i>, 335-339)</p> <p>At postquam ad navem descendimus, et mare, Nauem quidem primum deduximus in mare diuum, Et malum posuimus et vela in navi nigra: Intro autem oues accipientes ire fecimus, intro et ipsi luimus dolentes, huberes lachrymas fundentes: Nobis <b>autem a tergo navis nigre prorre</b> Prosperum ventum imisit pandentem velum bonum amicium</p> <p>Circe <b>benecomata</b> gravis Dea altiloqua. Nos autem arma singula expedientes in navi Sedebamus: hanc autem ventusque gubernatorque dirigebat: Huius at per totum diem extensa sunt vela pontum transientis: Occidit tunc Sol, ombratrae sunt omnes viae: Haec autem in fines pervenit <b>profundi Oceani</b>: Illic autem Cimmeriorum virorum populusque civitasque, Caligine et nebula cooperti, neque unquam ipsos Sol lucidus aspicit radiis, Neque quando tendit ad coelum stellatum, Neque quando retro in terram a coelo vertitur: Sed nox pernitiōsa extenditur miseris hominibus: Navem quidem illuc venientes traximus, extra autem oves</p> <p>Accepimus: ipsi autem rursus apud fluxum Oceani luimus, ut in locum perveniremus quem dixit Circe.<sup>33</sup></p>	<p>Ezra Pound, Pound, <i>Canto I</i></p> <p>And <i>then</i> went <i>down</i> to the ship, Set keel to breakers, forth on the godly sea, and We set up mast and sail on that <i>swart ship</i>, <b>Bore</b> sheep <b>aboard</b> her, and our <b>bodies</b> also Heavy with weeping, so winds from sternward <b>Bore</b> us out onward with <b>bellying</b> canvas, Circe's this craft, the <i>trim-coifed</i> goddess. Then sat we amidships, wind jamming the tiller, Thus with stretched sail, we went over sea till day's end. Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the bounds of <i>deepest water</i>, To the Kimmerian lands, and peopled cities Covered with <i>close-webbed</i> mist, unpierced ever With glitter of sun-rays Nor with stars <b>stretched</b>, nor looking back from heaven Swartest night <b>stretched</b> over <b>wretched</b> men there. The ocean flowing backward, came we then to the place Aforesaid by Circe<sup>34</sup></p>
---	--

<sup>33</sup> За ориентација на читателот со латинскиот текст, него го предаваме како потстрочник на англиски во буквален прозен превод на В.Ц. според (Хомер, Одисеја. Рапсодија XI од лат. via англ. Weissbort & Eusteinsson 2006:287) 'И кога бевме слегле до коработ, до морето, првин го истуркавме коработ удолу во божеското море. И ја исправивме катарката и платната во црниот кораб; и земајќи ги овците ги спотеравме на коработ, и самите се качивме на коработ тажејќи, роневме обилни солзи. Но нам лепокоса Кирка, моќната божица што возвишено збори, ни прати одзади темно-клучниот кораб погоден ветар што го разви платното, пријател верен. Откако ја суредивме сета опрема на коработ останавме да седиме; а коработ го водеа ветрот и крмарот; и сиот ден платната му се оптегаа додека го крстосуваше морето. Потем сонцето слегна, засенети сите патишта беа; а тој [коработ] дојде до крајот на длабокиот Океан; а таму е народот и градот на Кимеријците, покриен во магла и облак, никогаш светлото сонце не ги гледа нив со зраци, ни кога се стреми кон свезденото небо, ни кога се враќа наземи од небо. Но погубната ноќ се шири над клетите луѓе. Вистина, идејќи на ова место го извлековме коработ, и ги изведовме овците; и самите појдовме крај струјата океанска, сè дур не стигнавме до местото што Кирка го кажа.'

<sup>34</sup> Алитерираниите слогови кај Паунд се означени со масни букви, додека предметните хомерски епитети се во курсив.

Верзијата на Паунд содржи коренити изместувања, компресии и испуштања на податоци, како во формата така и во содржината. Според тоа таа тешко може да се окарактеризира како вистински превод во споредба со оној на Дивус, кој доследно го следи Хомер. Паундовата употреба на англосаксонскиот алитеративен стих како калап за неговото *Пеење Прво* е помалку доследна и помалку успешна во споредба со неговата верзија на англосаксонскиот *Морепловец*. Прозодијата во *Пеење Прво* се заснова врз слободниот стих но Паунд успева да задржи во просек четири нагласени слогови во секој стих. Алитерацијата е присутна но не е толку доследна како во случајот со неговиот *Морепловец*. Поетската дикција, од друга страна, е осовременета (со неколку исклучоци), за разлика од целосно архаизираната дикција кај Петрушевски и онаа во Паундовиот *Морепловец*. Хомерските епитети кај Паунд се или загубени или изменети до неприпознатливост: на пример, она што кај Петрушевски е кораб *с' кљунот синкав* кај Паунд станува едноставно *swart ship* (темен/мрачен брод) а Кирка е *trim-coifed* (нешто што Ѓузел го предава со *смасно-скастрена коса*), а длабокостујниот океан станува едноставно *deepest water*. Паунд, меѓутоа, се обидува да надомести додавајќи ѝ го сликовитиот епитет *close-webbed* на маглата што го покрива градот на Кимеријците (Ѓузел го преведува со *густоткаена* магла), повикувајќи на тој начин во умот на читателот слика на магла толку густа што потсетува на густо ткаената пајакова мрежа. Впрочем, овој епитет го содржи зборот *web* едно од чишто значења е токму „пајакова мрежа“. Уште една семантичка компензација кај Паунд наоѓаме и во сложенката *sun-rays* (тука употребен во својство на псевдо-кенинг со значење *сончеви зраци*), којашто би требало да го постигне ефектот на *сонце-лач(и)*.

##### 5. Ѓузеловиот превод на Паундовото *Пеење Прво*

Богомил Ѓузел е првиот преведувач на некои од раните песни Паунд во Република Македонија. Првиот коментар за Паундовиот живот, дела и нивните особености се сретнуваат во Ѓузеловиот оглед, *Езра Паунд*

– поет на парадокси, објавен во списание *Разгледи* (1964-65/VII, бр. 3, стр. 254-276), во чија придружба Ѓузел препеал *Пет песни: Молитвата на Изолда, De Aegypto, Пјер Видал Стариот. Морепловец. Тажаленка на граничната стража* (Разгледи, 1964-65, VII, бр. 3, стр. 277- 286). Во 2013 година, во проектот *Свезди на светската книжевност*, Богомил Ѓузел преведе избор од поезијата на Паунд, со наслов *Одбрани песни*, со поговор на Зоран Анчевски (Скопје, Три, 2013).

Имајќи ја предвид генезата на *Пеење Прво* од Паунд, Ѓузеловиот препев се накалемува и врз хомерскиот изворен текст. По старогрчкиот оригинал доаѓа Андреас Дивус и го преведува него на латински. По него, латинската верзија од Дивус ја преведува Езра Паунд на англиски. Најпосле, Богомил Ѓузел, кој ја преведува англиската верзија од Паунд на македонски, хронолошки ѝ се придружува на оваа генеза на Одисевиот *katabasis*. Ѓузел прибележува дека Паундовото *Пеење Прво* е преработка на латински превод од *Рансодијата XI* од Хомеровата *Одисеја* но тој не го преведува ниту Хомер ниту Дивус во строго текстуална смисла, ами го препејува Паунд, кон чиј текст се придржува. Во фигуративна смисла, Ѓузеловиот препев воспоставува однос кон хомеровскиот изворник аналоген на односот што еден правнук го има кон својот предок пред три поколенија (во низата татко, син, внук, правнук). Во поглед на мотивите *katabasis* и *pekuia*, Ѓузеловиот превод на Паундовото *Пеење Прво* претставува превод (Ѓузел), од превод (Паунд), од превод (Дивус), од оригинал (Хомер):

Хомер ->	Дивус ->	Паунд ->	Ѓузел
оригинал	прво поколение	второ поколение	трето поколение
татко	син	внук	правнук

Далеку од тоа дека на Ѓузеловата верзија ѝ ги припишуваме книжевните одлики на старогрчката верзија (најмалку формалните), но може да се тврди дека Ѓузеловата верзија ги задржува (како препев на Паунд, не на Хомер) барем најосновните податоци што ги соопштува

старогрчкиот оригинал во првите сцени од *Pan Codyja XI* од *Одисеја*. Имено, дека Одисеј, со своите придружници, се упатува на пат кон подземјето (*katabasis*), при што најпрвин се случува товарањето на коработ во општа тага и страв, потоа пловењето по морето, пристигањето во градот и во земјата на Кимеријците, принесувањето жртви, општењето со мртвите (*nekyia*) Елпенор и со Тајресија итн. Впрочем, може да се тврди и дека во истата поширока рамка во сите гореспоменати верзии се зачувани мотивите *katabasis* и *nekyia*.

Следуваат *Пеење Прво* од Паунд, сопоставен со верзијата од Богомил Ѓузел:

<p>Canto I by Ezra Pound</p> <p>And then went down to the ship, Set keel to breakers, forth on the godly sea, and We <b>set</b> up mast and <b>sail</b> on that <b>swart</b> ship, <b>Bore</b> sheep <b>aboard</b> her, and <b>our</b> <b>bodies</b> also Heavy <b>with</b> weeping, so <b>winds</b> from <b>sternward</b> <b>Bore</b> us out onward with <b>bellying</b> canvas, Circe's this craft, the trim-coifed goddess. Then sat we amidships, wind jamming the tiller, Thus with stretched sail, we went over sea till day's end. Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the bounds of deepest water, To the Kimmerian lands, and peopled cities Covered with close-webbed mist, unpierced ever With glitter of sun-rays Nor with stars stretched, nor looking back from heaven Swartest night stretched over wretched men there. The ocean flowing backward, came we then to the place Aforesaid by Circe.</p>	<p>Пеење прво – прев. Богомил Ѓузел: Од <i>Cantos I</i></p> <p>И потем слеговме до коработ, Со кобилицата спроти крајбрежните далги, напред кон боговското море, па Го подигнавме јарболот и едрото на тој темен кораб, Натоваривме овци на палубата, како и сопствениите тела Бремени со плачење, а ветрови откај кормилото Не повлекоа напред со надуеното платно, Што е умешност на Кирка, божицата со смасно-скастрена коса. Па заседнавме на средина, дур ветрот го туркаше лостот од кормилото, Така со распнато едро пловевме преку море до зајдисонце. Со сонцето на починка и сенки насекаде по океанот, Стигнавме тогаш до мегите најдлабока вода, Кон Кимериските земји и населени градови, Покриени со густоткаена магла, никогаш непробиена Од сјајот на сончевите зраци Ни од свездите растегната, ниту одбиена од небото, Најтемна ноќ распната над луѓе напнати од неволји. Со океанот што течеше назначки, стасавме тогаш до местото Спомнато претходно од Кирка.</p>
--	--

Во Ѓузеловата верзија, формата на *Пеење Прво* до Паунд е генерално задржана - се работи за слободниот стих. Очевидни се, меѓутоа, неколку стихови кои би можеле да добијат постегнат облик, на пример, вториот стих кај Паунд:

„Set keel to breakers, forth on the godly sea, and”

е предаден кај Ѓузел со:

„Со кобилицата спроти крајбрежните далги, напред кон боговското море, па“.

Да се преведува песна напишана во слободен стих не значи да се пренебрегнат нејзините ритмички одлики. Во тој случај поезијата се чита многу слично на проза, што е непожелно од ритмички причини. Се разбира, на Ѓузел му била на располагање и употребата на архаизми па дури и хомерска дикција во стилот на Петрушевски, бидејќи ниту Паундовиот (во однос на Ѓузел) оригинал не е имун на архаизмот, на пример:

„Elpenor, how **art thou** come to this dark coast?

**Cam'st thou** afoot, outstripping seamen?”

Освен тоа, на Ѓузеловата верзија ѝ недостасува алитерацијата на англосаксонскиот верс којашто Паунд беше одбрал за своето *Пеење Прво* (Knapp, 1979, Ruthven 1969:214), т.е., делумно зачуваниот алитеративен стих, што може да се согледа преку споредба на стиховите со алитерирани согласки во Паундовата верзија и соодветните стихови во Ѓузеловата верзија.

### Литература:

- Beekes, Robert. 2010. *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, Leiden, Boston.
- Frye, Northrop 2000. *Anatomy of Criticism*, with a new foreword by Harold Bloom, Princeton University Press, Princeton and Oxford.

- Knapp, James F. 1979. *Ezra Pound*, Twayne Publishers.
- Munday, Jeremy. 2008. *Introducing Translation Studies – theories and applications*. 2<sup>nd</sup> ed. Routledge, Taylor and Francis Group.
- Pound, Ezra. 1960. *Literary essays of Ezra Pound*. Edited and with an Introduction by T.S. Eliot, Faber and Faber Limited. (LE)
- Pound, Ezra. 1910. *The Spirit of Romance. An Attempt to Define Somewhat the Charm of the Pre-Renaissance Literature of Latin Europe*, London, Dent. (SR)
- Schulte, Rainer and Biguenet, John. 1992. *Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago and London.
- Weissbort, Daniel and Eysteinnsson Astradur. 2006. Ed. *Transaltion – theory and practice, a historical reader*, Oxford University Press.
- Арсова-Николиќ, Лидија. (1999) Преведување: теорија и практика. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје.
- Ѓузел, Богомил. 2002. *Бовча - избрани есеи*. Магор, Скопје.
- Ѓузел, Богомил. 1964-65. *Езра Паунд – поет на парадокси*, Разгледи, 1964-65/VII, бр. 3. стр. 254-276, и Пет Песни од Езра Паунд: Praise of Ysolt, De Aegypto, Piere Vidal Old, The Seafarer and Lament of the Frontier Guard (Разгледи, 1964-65, VII, бр. 3, стр. 277- 286).
- Паунд, Езра. 2013. *Поезија: (избор) / Езра Паунд; прев. Богомил Ѓузел, Три, Скопје,*
- Петрушевски Д. Михаил, 1983. *Љубовта кон вистината и културата и мера за сликата на постоењето*, Разгледи, XXV, 2, февруари 1983, стр.204-220.
- Петрушевска, Калиопа. 2011. *Преведувачкото credo на Михаил Д. Петрушевски*, Жива антика, монографија бр. 10, Прилози од меѓународната конференција, 100 години од раѓањето на академик Михаил Д. Петрушевски, МАНУ, Скопје, 14-15 октомври 2011.
- Хомер, 2008. *Одисеја*, прев. Михаил Д. Петрушевски, Магор, Скопје.

**ODYSSEAN KATABASIS IN TRANSLATIONS BY  
EZRA POUND, MIHAIL D. PETRUŠEVSKI AND BOGOMIL GJUŽEL**

**Vladimir Cvetkoski**

**Summary**

After a brief treatment of the difference between the concepts *katabasis* and *nekya*, the paper gives a portrait of Mihail D. Petruševski and his approach to translating in light of the translation paradigms by Schleiermacher and Jean-René Ladmirał. Furthermore, Bogomil Gjužel's and Ezra Pound's views on myth are contrasted. The paper analyses the starting 22 lines of the 11<sup>th</sup> Book of the Odyssey (the Odyssean *katabasis* scene) by considering Homeric epithets, prosody and other formal features of the Homeric source and Divus' Latin version, on the one hand, and their respective translations by Pound, Petruševski, and Gjužel, on the other.



**ТЕОРИЈА / ПОЕТИКА**  
**THEORY / POETICS**



## ТРАУМАТА НЕКОГАШ И ДЕНЕС: ОД ШАРКО ДО ХОЛИВУД

д-р Јасна Котеска

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

**Клучни зборови:** траума, Шарко, Фројд, Жане, меморија,  
репрезентација на траумата

**Key words:** trauma, Charcot, Freud, memory, representation of trauma

### 1. Траумата и брзината

„Ултимативниот автомобил ќе се движи толку брзо,  
дури и кога мирува, што ќе биде невидлив.“

*Ј. Г. Балард*

Во *Граѓанинот Кејн* (1941) на Орсон Велс клучниот двигател на филмското дејство е една навидум безначајна ситница од детството на главниот лик, немилосрдниот тајкун Кејн– неговата детска санка за снег *Роузбад*. Малото превозно средство во филмот станува синоним за трката на Кејн по моќ и пари. Кодното име „роузбад“ кај Велс ги отвори клучните теми на траумата: детството, спомените, идентитетот и брзината.

Брзината за која зборуваме не е само метафора. Раѓањето на модерниот концепт на траумата е директно врзан за подемот на железничкиот сообраќај. Половина век по првите железници во Франција и Британија, клиниките се полнат како со жртви на фактичките судири

на возовите, така и со една нова категорија пациенти кои страдаат од *траумата* на возењето. Нечовечката брзина ги збунува перцепциите, патувањата стануваат низи од регистрирани, но недоживевани моменти. Акцелерација предизвикува искривување на времето; просторот се стеснува до временски секвенци, па сетилата иако сè уште може да ги регистрираат настаните, умот веќе не може нив да ги процесира. Брзината предизвикува *раздвојување на искуството*: патникот ги гледа брзите промени во пејзажот низ прозорецот, но ги запаметува само како искривена слика, блиска до анормалниот израз, што докторите подоцна ќе го наречат: нервна болест. На крајот на XIX век железниците масовно ги отфрлале барањата за оштета, но поплаките станале толку чести, што невролозите морале да воведат нова дијагноза: *железнички 'рбет*, со која ги воделе болните кои иако немаат анатомски повреди, сепак страдаат од траума предизвикана од брзината. Прашањето гласело: но, како човек може да страда од болка што нема видлива рана? Ова прашањето довело до раздор и на редовната средба на „Виенскиот кралски лекарски сојуз“ во 1886 година, на која една група невролози инсистирале дека болката е предизвикана од фактичка повреда што не се гледа, додека другата група сметала дека пациентот навистина не доживеал физички удар, туку раздвојување на искуството во извесен тип несвесна *траума*. На втората група доктори припаѓа таткото на модерната неврологија, Жан-Мартен Шарко, најпознатиот лекар од пред-Фројдовската ера. Иако зборот *траума* бил во употреба уште од Антиката, зборот се однесувал на физичкиот удар, физичката траума. Шарко за првпат регистрирал дека постои болест без телесни повреди, но со телесни симптоми: парализи на екстремитетите, хистерично слепило, тикови, неспособност да се зборува итн.

Сознанието на Шарко отворило низа прашања што веќе не можеле да се одговорат само со медицината, туку со комплексен преплет на медицината, филозофијата, херменевтиката, психологијата и културологијата. Дел од тие прашања се: дали човек може да страда од

*минатото*? Дали *споменот* за еден настан боли исто колку и самиот настан? Зошто телото реагира на траумата *подоцна*? Како се лечи болката чиј причинител (временски и просторно) е оддалечен од болката? И најважно: како се лечи *невидливата* рана? Како се лечи раната што *одбива* да биде залечена? Во нуклеусна форма модерниот концепт на траумата е резултат на брзината што го раскинува традиционалното општество, но и на професионализацијата на психијатријата.

Психијатарот, така да се рече, се раѓа во оној момент кога општеството има потреба од посебен вид *херменевтичар* на минатото, културолог, филозоф или филолог што ќе објасни какво е искуството од живеењето во култура која го лишува човека од бавност? За првпат медицината престанува да биде само прашање на телесното, а се претвора во сложена *семиотичка мрежа* што бара толкување: како траумата се „впишува“ на човечкото тело и како да се чита трауматизираното тело? Модерниот човек, пак, за возврат добива „гаранција“ дека тоа што го изгубил брзајќи по модерните улици на лудата денешница, ќе го надомести со бавноста со која ќе го преиспитува и ќе му се навраќа на своето минато во психијатрискиот кабинет. А тоа го отвора просторот за појавата на Фројд и неговите увиди во човечката психа.

## 2. Траумата и повторувањето

„Потребни се две трауми за да направат траума.“

*Жан Лапланиш*

Целокупното творештво на Фројд е големо истражување на тема: *Што е траума*? Фројд се појавува токму во моментот кога културата има потреба од тип на експерт што ќе објасни што се случува со модерниот човек кој е лишен од бавност? Како човек да го поврати спокојот што културата му го одзема? Зборот траума Фројд првпат го споменува

веќе во своето прво јавно предавање *За психичкиот механизам на хистеричниот феномен* од 1893. За да ја опише траумата што осум години порано ја видел на клиниката Сал-Петриер со која раководел Шарко, Фројд наведува хипотетички случај: „Да замислиме дека тешко дрво паѓа на рамената на некој работник“, пишува Фројд. „Ударот го соборува, но тој набрзо дознава дека ништо не се случило и си оди дома со мала контузија. По неколку недели или месеци, се буди едно утро и забележува дека раката што била предмет на ударот му виси неподвижна и парализирана, иако во интервалот, во она што може да го наречеме период на инкубација, совршено добро му служела“ (Breuer, Freud 1955: 5).

Зошто престанува да функционира раката на која нема телесна повреда *одеднаш*? Во осумте години по престојот кај Шарко, Фројд интензивно собирал клинички докази за траумата и извел три основни заклучоци: 1) Траумата не се врзува само за *еден* настан од минатото, туку најчесто станува збор за *серија* од афективни искуства (*трауматски синџири*, како што ги нарекол Фројд). 2) Траумата може да биде предизвикана и од сосема тривијални настани, но такви што субјектот лично ги доживува како патолошко страдање. 3) Фројд за првпат прогласува дека траумата може да се лечи, но услов е пациентот да се *сети* на своето минато! А сеќавањето мора да се случи, пред сè, како *говорен чин*!

Раѓањето на психоанализата, оттука, е чин на *повластување на говорот*, херменевтичка анализа на *нарацијата* на пациентот. Првиот клинички случај на Бројер и Фројд е Ана О. (псевдоним на германската феминистка Берта Папенхајм), која страдала од парализа на нозете, на раката, како и од хистерично слепило, иако во телесна смисла нејзините екстремитети и сетилата анатомски функционираше беспрекорно. Проблемите на Ана О. датирале од времето кога го негувала својот смртно болен татко. Кога на една од сеансите, Бројер ја реставрирал собата во која за првпат се појавиле симптомите, Ана О. со ужас целосно се *сетила* на моментите додека била покрај болниот татко и за првпат ја *вербализирала*

траумата од негувањето на болниот татко, по што симптомот (парализата на раката) веднаш исчезнал! Бројер и Фројд доаѓаат до заклучокот дека патот по кој субјектот се ослободува од траумата е говорот, и тоа „говорот на несвесното“ кое зборува преку симптомот, преку вербализирањето на она што дотогаш било телесно, или како што Ана О. изјавува: *зборовите лекуваат!* Нејзиниот клинички случај (заедно со четири други) Фројд и Бројер за првпат го објавуваат во книгата *Студии за хистеријата* (1895), првата прото-книга на психоанализата, која стои на сложениот пресек помеѓу медицината, херменевтиката, филологијата, културологијата и прашањата за конструирањето на модерниот субјект.

Од тезата дека *зборовите лекуваат* Фројд го изведува заклучокот дека траумата се лечи по обратен пат од патот по кој се развила болеста. Ако болеста е движење од *траумата кон симптомите*, тогаш лекувањето е движење од *симптомите кон траумата*, па психоанализата се воспоставува како *историски и филолошки потход по минатото* на субјектот! За да се разбере човекот, Фројд вели, потребно е да се оди нанзад и својата наука ја споредува со херменевтиката карактеристична за *археологијата*. Како што археологот ги реставрира урнатините и фрагментите од столбовите за во нив да ги препознае некогашната палата или храм, така и психоаналитичарот од парцијалните известувања на пациентот за своето минато, преку *бавна* реконструкција доаѓа до кохерентна нарација, што произведува ослободување од траумата. Траумата е влез во подземјето на битието, истовремено и на реставрација на минатото, но редица онтолошки прашања остануваат неразрешени: каде да запре потрагата по патологијата? Кога интерпретацијата е завршена? Дали постои точка кога херменевтичкиот потход по минатото запира во иницијалното постоење? На дел од овие прашања Фројд ќе даде одговор една деценија подоцна во 1906 година во текстот за етиологијата на неврозите, во кој изведува три важни заклучоци:

1) Секоја лична исповед е чин на *лага!* Хистериците вели Фројд почесто имаат *фантазии* за траумата, одошто реални трауми.

Ова е случај кога *самата фантазија ја игра улогата на траума*, а разоткривање на траумата како *фантазам* го лечи и симптомот (Freud 2000: 1578). 2) Субјектот е природно наклонет кон потиснување, што значи дека најголем дел од субјективното постоење е – несвесно. Три години подоцна, веќе познатиот Фројд на првото од петте американски предавања на универзитетот Кларк во Масачусетс во 1909 година, Фројд се навраќа на проблемот на траумата и заклучува дека *симптомот секогаш е остаток, мнемички симбол*: како што државите градат паметници за одреден историски настан (Freud 2000: 2206), така психата „гради симптом“ на местото каде е сочуван споменот за *траумата како фантазам* или за *фантазмот како траума* со што за првпат се поставени клучните тези на современите студии на траумата.

2) Траумата секогаш се јавува како *повторување*! Иако симптомот исчезнува кога пациентот вербално ќе ја повтори првичната сцена, проблемот што го следи помнењето е дека тоа секогаш се враќа со *афект*. Самиот споменот на траумата самиот по себеси е веќе - трауматски. Траумата никогаш не се вербализира само како фактографско сеќавање, туку секогаш се *повторува* како афект! Двојниот парадокс пак се состои во фактот дека токму афективното сеќавање е и единственото што го ослободува субјектот од симптомот. Имено, симптомот исчезнува само доколку во чинот на сеќавањето се врати токму онаа интензивна емоција што не била изживеана во оригиналната сцена. Ако човек не изреагира кога дрвото му паднало на раката, ако изреагира како да се случило нешто „вообичаено“, тогаш вентилот на емоцијата останува блокиран, а ненормално „искористените“ емоциите се природно „преземени“ од несвесното. Несвесното нив потоа ги претвора во *телесни, соматски записи*, знаци кои се „впишуваат“ на телото во форма што за субјектот конечно станува *видлива*: парализа, привремено слепило, хистерија, итн. Со други зборови, симптомот е *претерување на исказот*, создадено со цел блокираната емоција *одново* да се изживее (Freud 2000:2207).

3) Во траумата се случува извесно *распаѓањето на личноста* и Фројд и Бројер го актуелизираат терминот двојна свест (double consciousness). Во еден непатолошки субјект може да живеат повеќе различни ментални групирања, кои може да останат повеќе или помалку независни едни од други, при што едната ментална група да не знае ништо за другата ментална група (Freud 2000: 2208), заради што Фројд сметал дека субјектот во траума нема начин за нормална интеграција на личноста. Дисоцијацијата е *одговор* на траумата, и парадоксално претставува еволуциски *здрав избор* за преживување. Субјектот продолжува да живее, но така што разни ментални сегменти од личноста се „оддалечени“ од трауматските настани. И во доцната фаза од својата работа Фројд инсистирал на врската помеѓу брзината и траумата. Дисоцијацијата на личноста, вели Фројд, наликува на френетична жена во *шопинг*. Таа брза да купи што повеќе од она што се нуди на пазарот (производи, стилови на живот, идентитетни пакети, предмети на посакување, итн.), и откако ќе заврши со „културниот шопинг“, таа брза дома со голем број кутии и кеси. Но, не може да го држи целото купче во двете раце и со десетте прсти, па најнапред еден објект паѓа од нејзината прегратка, таа застанува да го собере, но истовремено веќе друг предмет паѓа од нејзините раце, и така натаму (Freud 2000: 2210). Брзината на културата од 19 век наваму за Фројд останува тесно врзана за траумата, а делумно и неговата најпозната доцна студија *Неугодното во културата* (1930) го актуелизира истиот проблем.

### 3. Траумата, забавата и реалната телевизија

„Би било чудесно да ги создавам овие болести според мојот каприц и фантазија. Но, вистината е дека тука сум само фотограф.“

*Жан-Мартен Шарко*

Врската меѓу *траумата и забавата* започнува со Шарко. Иако бил одличен дијагностичар, титулата најпознат невролог во светот, на Шарко не му ја донела само експертизата, туку и фактот дека на отворените предавања (подоцна отпечатени во девет тома со наслов *Вторнички предавања*) во медицинскиот амфитеатар во клиниката Сал-Петриер во Париз, двапати неделно *во живо* ги покажувал своите пациентки пред публиката! Самиот Шарко себеси се сметал помалку за теоретичар на хистеријата, а повеќе за човек кој може да ја *види* болеста појасно од другите. На критиките дека ги „произведува“ симптомите кај своите пациентки, во 1887 тој одговара: „Би било чудесно да ги создавам овие болести според мојот каприц и фантазија. Но, вистината е дека тука сум само фотограф“ (Roth 2012: 63)! Да се види болеста, да се повласти *окото* станало централно прашање за третманот на траумата.

Шарко рано научил дека *иднината* на науката ќе биде таков *спој* на ученоста и забавата, со кој науката ќе престане да биде здодевна и макотрпна осаменичка работа, па од клиниката Сал-Петриер Шарко создал извесен микросоцијален хабитат во кој медицинскиот амфитеатар станува театар! И тоа не каков било театар. Како што е познато, под палката на Шарко хистеријата станува и сексуален перформанс, во кој женското хистерично тело било прикажувано пред публиката, тоа било изложувано, голо и немо, а лудилото било јасно сексуализирано. Сите машки погледи уживале во тој спој на болното и загрижувачкото, на опасното и привлечното. Женското тело во Шарковиот амфитеатар одеднаш се стекнува со сè што ѝ треба на публиката: и болеста и задоволството, и заразата и страста! Шарко имал осет за театар, на

своите пациентки пред предавањата им давал капи со долги пердуви за да ги драматизираат своите парализи и конвулзии, а на предавањата пуштал гонг и том-том музика. Освен тоа, клиниката Сал-Петриер редовно печатела фотографски каталози со болните, а пациентките им позирале на фотографите во нешто навидум како еротски каталози, со сите етапи на екстаза, заведување, закана, измама, тајна. Кон крајот на XIX век Шарко воведува фотографски сервис во клиниката Сал-Петриер, а во фотоиндустријата се воведени упатства како да се фотографира хистеричното тело. Нешто подоцна е воспоставен и *Патолошкиот музеј* во париската болница Бисетр: колекции на човечки скелети, портрети на пациенти во разни фази од нивните болести, како и восочните фигури на тела избличени од болеста. Шарко им велел на соработниците дека Сал-Петриер е „жив музеј на патологијата“. Мајкл Рот пишува: „(Во желбата да ги сочуваат траумите на своите пациенти од заборав) би било претерано да се рече дека клиниките се однесувале како нивните пациенти. Но, сепак гледаме дека патолошките музеи, во желбата да се спротивстават од забот на времето, и самите започнале да личат на хистерици; болната манифестација на хистеријата и студената манифестација на болеста и смртта во музеите се внатрешна метафора едни за други“ (Roth 2012: 73).

Во извесна смисла, предавањата на Шарко се претходница и рана антиципација на денешните *медицински реални шоуа*! Реалната телевизија е англизам со кој се означува посебен тип телевизиска програма во која се следи животот на „обичните“ луѓе, а настаните се вообичаено од натпреварувачки карактер со цел да се стекне симпатијата на гледачите и да се освои награда. Почетоци на жанрот се лоцираат еден век по работата на Шарко, во 1990-тите години, кога холандскиот телевизиски формат *Големiot брат* (името е преземено од романот *1984* на Орвел) станува мега популарен, а за претходница на овој нов телевизиски формат, се сметаат филмските експерименти на Енди Ворхол, на пр. неговиот авангарден филм *Девојките од Челзи* (1966). По

повод овој филм, Ворхол во 1968 година, ја дава познатата изјава: „Во иднина секој ќе биде светски познат 15 минути“, што генерално е реплика на тезата на Мек Луан дека медиумот е порака. Од крајот на XX век и почетокот на XXI век речиси нема сегмент на живеењето кој не е освоено од реалната телевизија: семејниот (*семејството Кардашијан, Очајни домаќинки*), музичкиот (*X фактор*), модниот (*Топ модел*), кулинарскиот (*Мастер шеф*), танцовачкиот (*Танцување со ѕвездите*), емотивниот живот (*Ерген, Прељубници*) и други. Почетокот на XXI век е обележан со медицински реални шоуа: *Траума: Животот во Ургентниот центар* (1997), *Медицински сестри* (1999), *Extreme Makeover* (2002), како и *Мистериозна дијагноза* (2005) во која докторски тимови се обидуваат да определат дијагноза на честопати ретка болест.

Иако постојат очигледни разлики помеѓу *Вторничките предавања* на Шарко и медицинските реални шоуа (во времето на Шарко не постои телевизијата), филмот како уметност се раѓа токму *истата* година кога и психоанализата! Првите кратки филмови на браќата Лимиер од 50-тина секунди се прикажани во Париз во декември 1895, а истиот месец од печат излегува и првата книга на психоанализатата, *Студии за хистеричката* на Фројд и Бројер. Ерата веќе е подготвена за трауматските спектакли што ќе бидат емитувани во домовите на граѓаните, а кои Шарко веќе ги перформирал пред живата публика, а кои Фројд подоцна ќе ги претвори во пишани документи за чудната привлечност на патолошкото, сексуализираното и опасното. Дел од чудната привлечност на реалната телевизија е слична на восхитот од јавните предавања на Шарко: 1) воспоставување на феноменот на т.н. „славен заради славата“; човек станува познат заради едноставниот факт дека е познат; слично со ѕвездениот статус за хистеричните пациенти на Шарко, познати единствено заради фактот дека биле хистерични; 2) т.н. „човечка забава“. Забавата е обезбедена преку давање увид во *процесот на живеење* или во процесот на работење на својата професија. Моделот на јавната работа што Шарко ја понудил била токму комбинација од

можност публиката да ужива во глетката што инаку би останала дел од тајните на медицинската ординација. Шарко сфатил дека заклетвата на Хипокрит е пречката за тоталната, апсолутна забава за публиката гладна за спектакл.

Шарко стои на почетокот на модерната ера на разнишување на границата меѓу јавното и приватното. Во предговорот кон германскиот превод на *Вторничките предавања* на Шарко, Фројд пишува дека задачата на Шарко била огромна: „Тој се обврза да се однесува пред својата публика како што секојдневно би го правел тоа во својата медицинска практика, со исклучокот дека сега размислува гласно и ѝ дозволува на публиката да учествува во неговите претпоставки и истражувања“ (Freud, Sigmund, 1887-8, 132). Описот на Фројд за работата на Шарко е идентичен со начинот на кој функционираат модерните медицински реални шоуа. Да се спореди, на пример, начинот на кој кардиологот Мехмед Оз од *Доктор Оз шоу* (2009) ја урива бариерата помеѓу пациентот и медицината, или на шоуто *Мистериозна дијагноза* (2005) во кое докторите пред камери ја одредуваат дијагнозата за пациентот. Во реалните шоуа, исто како и кај трауматизираните пациенти на Шарко, ликовите во исто време додека се случуваат настаните, повремено мора да застанат во мал затворен простор за исповед (кај Шарко пред публиката во амфитеатарот) каде ќе рефлектираат над настаните пред камерите, со цел да го усогласуваат своето однесување и размислување според импулсите што ги добиваат од публиката.

Постои една суптилна линија што ги врзува Шарко и Фројд, а заврши со уметноста на Ворхол. Идејата на Ворхол дека „кабелката телевизија е ултимативната Америка“, а дека во иднина најуспешните телевизиски програми ќе бидат тие што ќе го емитуваат животот на „обичните луѓе“, започнува токму со психоанализата и со ерата на Шарко, а завршува со Фројдовите клинички студии кога од пациентот не се создава само спектакл – туку, многу посуштествено – се создава *книжевност!*

#### 4. Шокот наспрема траумата

„Еве го трауматскиот субјект и тој има апсолутен авторитет.“

*Жан Лаплани*

Зборот траума потекнува од старогрчкото *τραυμα* со значење *рана*. Кај старите Грци раната е доказ за *борбата* и за светоста на херојот. Од средината на XIX век се јавува друг тип однос кон раната како *отвореност* на секое едно тело. Тој нов однос се двои на две подзначења. Денеска правиме разлика меѓу искуството на *шокот* и искуството на *траумата*. И шокот и траумата се врзани со раскинувањето на приватното и јавното, на чиј пресек се јавува видливоста на *раната*. Но, разликата помеѓу шокот и траумата е иста со разликата помеѓу работата на Шарко и Фројд, помеѓу француската неврологија и австриската психоанализа. И Фројд сакал да ја *сочува* траумата од заборав, но не го сакал пристапот на Шарко да го повласти *окото* и обратно, го повластил *говорот* со цел да ја остави траумата - *да зборува*. Додека Шарко го поставувал пациентот на увид пред целата публика, Фројд се одлучил за осаменичка работа во психијатрискиот кабинет. Додека Шарко го фотографирал пациентот, Фројд седнувал на каучот зад него. Фројд не ја сакал *сликата на траумата*, туку го сакал *говорот на траумата*. Во овој пристап треба да се бара одговорот на прашањето зошто Фројд упорно ја игнорирал филмската уметност, иако холивудските филмови во негово време стануваат светски популарни. И токму иронија е дека најголем дел од денешната филмска индустрија паразитира на Фројдовите откритија за траумата. Холивудската индустрија се базира на приказната што во својата основа ја има траумата, а Холивуд ја претвори траумата во најпродаваната стока на пазарот на современата уметност.

Класичното холивудско сценарио се состои од елемент што сценаристите го нарекуваат „backstory wound“ (заднинска *рана*, *повреда*) што е главен атрибут на протагонистот. Таа „заднинска повреда“ служи

како мотивација за сè што прави ликот, неговата рана е мотивирачки фактор за сите потези на херојот. И додека во реалниот живот, серискиот убиец, на пример, не секогаш има вознемирувачко детство (да се сетиме на случајот на Бревик, како понов пример), мотивацијата на ликот преку трауматското минато е редовно клише во современиот филм. Тоа се должи на генералниот сензационализам на филмовите и на луѓето: ние повеќе сакаме да ги гледаме луѓето во екстремни одошто во вообичаени ситуации, а најдобро е екстремните околности да се врзани за некаква мината траума.

Но, дали траумата воопшто може да се претстави, дали постои репрезентација на траумата? Фројд инсистирал дека трауматскиот настан е „секогаш веќе незавршен“. Тоа е затоа што траумата е премногу ужасна за да биде претставена преку зборови или слики, па упорно се *повторува*, со барањето субјектот конечно да ја извади на виделина, „да ја опише со зборови“ (Roth, 2012: 91). Траумата е *двојно и парадоксално искуство*: таа е настан кој мора ургентно да се претстави, но истовремено е настан кој никако не може да биде претставен! Ако траумата се претстави, во тој миг таа станува дел од очекуваното, нормалното, припитоменото, домашното, но дали тоа ја прави траумата разбирлива? Мајкл Рот со право пишува дека „успешната“ презентација на траумата или би се свела на тривијализација, или уште полошо би била предавство на оригиналната сцена. Самиот факт дека публиката успеала да ја *разбере* траумата, значи дека траумата или не била толку интензивна колку што публиката сметала дека е (Roth 2012: 91), или дека е лажно сведоштво за кое пишува Фројд. Затоа секој обид за реалистичко претставување на траумата однапред го губи интензитетот, или пак обратно се претвора во *мит*. Парадоксот на траумата е дека најголемиот интензитет е *непретставлив*. Иако современата теорија на репрезентацијата е траума-филична (Roth 2012: 99), таа токму затоа е и невозможна.

Фројдовата мисла е производ на крајот на 19-век во Европа. Еден век подоцна, масовните форми на школство, медицина, уметност и

забава се зајакнуваат и улогата на нуклеарното семејство врз психичкиот развој соодветно се намалува. Детството какво што го знаел Фројд, ние веќе не го знаеме. Фројд работел во ера кога нуклеарното семејство било релативно затворено за погледите однадвор. Денес нуклеарните семејства се видливи, а честопати живеат пред целиот свет (во форма на реалните шоуа), соодветно наместо лоцирањето на одговорноста за човечката траума во доменот на нуклеарното семејство (како што го правела тоа Фројдовата психоанализа), лоцирањето на траумата денес се рашири во домените на апстрактната бирократија, политиката и на мас медиумите (Holland 2001:767).

Додека модерната култура е култура на шокот, постмодерната е култура на траумата. Шокот се однесува на настанот и на неговите ефекти, а траумата се однесува на тоа што следи по тие ефекти (Seltzer 1997: 5). Шокот се однесува на контактот на телото со технологијата (брзината, за која зборувавме во првата глава), кога луѓето се сретнуваат со брзината на новите превозни средства, со првите „возбуди“ од отворањето на приватното и телесното кон јавното, кога луѓето се собираат околу повредените и отворените тела и рани. Во траумата пак нема само отвореност на телото, туку има нешто *отповеќе*, токму заради непретставливоста, заради херменевтичката затвореност. Тоа ја прави траумата вечно привлечна за медиумите, за уметниците, за таблоидите, за реалните шоуа, кои се опседнати со културата на страдање, и со сите фази на повредите. Тоа конечно доведе до претворање на нашата култура во *култура на траумата* во која „денешните трауми се носат како беџ на идентитетот или како моден додаток“ (Seltzer 1998: 2).

Но, меѓу траумата сфатена како „моден додаток“ и реалната траума треба да се прави разлика, а тоа е разликата помеѓу *структурната* и *историската траума*. Структурната траума за која зборува Фројд е врзана за малиот субјект и за неговите искуства на сексуалноста, *историската траума* пак е низа настани со контингентна историска причина. (Roth 2012:101). Студиите за траумата во XXI век, освен со генералниот третман

на траумата во медиумите, филмот и во литературата, се засилија и со искуствата на холокаустот и на феминизмот. И холокаустот и феминизмот пледираат против т.н. „заговор за молчење“, а за соодветно давањето глас на болните мемории. Двата политички феномени оперираат со два концепти: идентитетот на „преживеаниот“ и „сведоштвото“. Првиот елемент (идентитет на „преживеаниот“) станува синоним за човек што минал низ траума, па се филмуваат сеќавањата на преживеаните, за нивните сведоштва да се сочуваат од заборав, и за да се стави акцент на терапевтска цел што исповедта ја има за преживеаниот. Вториот елемент „сведоштвото“ е покомпликуван, оти кај овој случај ретко се поставува прашањето за фактографската точност и за практичната вредност на исповедта, затоа што „Самото зборување за траумата станува сопствената вистина“ (Roth 2012:96). Зошто моралниот авторитет на тој што доживеал траума стои над прагматичните прашања? Во нашата ера, зборувањето за траумата стана вредност по себе. Вниманието што траумата го добива во нашето доба е неспоредливо со сè друго: траумата се смета за вредност по себе, за начин на градење на карактерот, дури и за морално воздигнување (дури и кога ништо не може да се научи од самата траума), нејзиниот интензитет е доволен да ја извлече нашата почит што доведува до ефект на *трауматската аура* (Roth 2012: 96) која траумата ја остава надвор од интелектуалните кодови на мислење, вообичаени за секоја друга ситуација. Од друга страна, тие се логични затоа што траумата навистина ги руши структурите на нашето искуство, а вредноста на емпатијата останува важна за чинот на прифаќање на туѓата траума.

Познато е дека човек кој доживува траума нема чувство дека се наоѓа во настанот. Многу жртви се опишуваат себеси едвај како *набљудувачи* на сопствената траума. Траумата не се регистрира преку стандардната невролошка мрежа, затоа прагматиката и емпиријата не премногу важни за траумата. Траумата се исповеда не затоа што од неа секогаш може нешто да се научи, или затоа што настанот е прецизно

опишан, туку затоа што едноставно се случил. Рот пишува: „Еве го трауматскиот субјект и тој има апсолутен авторитет, затоа што човек не може да ја предизвикува траумата на другиот: човек може или да и’ верува, да се идентификува со неа, или да не ѝ верува. *Во трауматскиот дискурс, субјектот е истовремено и евакуиран и елевиран.*“ (Roth 2012: 97). Оттука е често однесувањето на сведоците на траумата да имаат уверување дека мојата траума може да ја разбере само тој што ја преживеал заедно со мене, што траумата ја изолира не кај еден човек, туку кај одредена историска група. Но, што се случува кога ја историзираме траумата? Во историзирањето на траумата, ако ја редуцираме до сингуларност, настанот го правиме дел од нешто поголемо. Дали со тоа ја тривијализираме токму сингуларноста од личната траума? Или обратно, како што пишува Хајден Вајт историските трауми од XX век бараат друг тип на претставување, затоа што веќе се загубени нашите надежи во моќта на нарацијата? (Roth 2012: 93) Со други зборови, дали традиционалните техники на нарација денес се’ уште може успешно да се применуваат само за пародијата?

Во срцето на невозможноста од репрезентацијата на траумата е и парадоксот на темата на траумата. Во траумата секогаш има едно *предоцна* (секогаш предоцна го искусуваме интензитетот на траумата) и едно *повторно* (мора да го повторуваш искуството на траумата, за да се вратиш „дома“ во своето битие).

Во таа смисла треба да се чита изјавата на францускиот психоаналитичар Жан Лапланш дека „Секогаш требаат две трауми за да направат траума“. Со други зборови, не е важна првата траума, туку фактот дека таа продолжува да дејствува како траума, дека е повторлива и дека траумата инсистира на себеси како на минатото кое никогаш не било сегашност! Траумата е секогаш *промашена*. Шокот од трауматската сцена евозможен дури предоцна, толку е интензивна траумата додека ја доживуваш, што неа вистински може да ја доживееш не кога навистина се случува, туку само во *доцнење*. Како што рековме погоре, ова за

првпат го осветлува Фројд во американските предавања од 1909 кога зборува дека во траумата секогаш има чин на *повторување*, а лечењето се случува само кога сеќавањето на трауматската сцена предизвикува *нова траума*, кога сеќавањето повлекува трауматски *афект*! Циничната крајност на оваа теза ја предложи францускиот физиолог Шарл Рише кога праша: „Дали траума е меморија што сакам да ја продолжам, дали траума е *пролонгирање на возбудата*“?

Овој цинизам произлегува токму од парадоксалноста на траумата, што конечно доведе и до опседнатост на денешната масовна култура со темата на траумата, но и со нејзината радикализација. Една таква е темата на *серискиот убиец* како носител на точката во која се пресекуваат приватноста, јавноста, раната, желбата, криминалот и спектаклот, раѓањето на нов тип антихерои. Една од хит сериите во последната деценија беше американската серија *Декстер* (2006-2013), емпатична претстава на „абнормална нормалност“, која игра на картата дека: „Серискиот убиец еднаш веќе бил ’убиен’, па токму затоа може да живее само ако ги трансформира сите други во исти такви ’убиени’“ (Seltzer 1997:6). Стереотипите како Декстер освен што служат за да генерираат клише за траумата, тие доведуваат и до *инфлација на траумата* денес, затоа што ако се’ е траума (психоаналитичката претпоставка е дека секое сексуално искуство е секогаш веќе трауматично), тогаш валидното прашање гласи: а што е вистинска траума?

Колку што траумата произлегува од потребата на денешната култура да го осветли трауматичното минато, толку таа е автореферентно упатување токму кон современата култура како трауматична. Во едно од раните писма до Флис (бр. 52, напишано на 6 декември 1896) Фројд го воведува поимот последователност (*Nachträglichkeit*, на англиски *afterwardsness*), за да ја објасни трауматичната меморија како потисната, но: *по настанот*, то ест во моментот кога ќе се доживее со истата сила како кога еднаш била доживеана (Spence 1997: 81). Последователноста за која зборува Фројд значи дека траумата има и ретроспективен, но

и *прогресивен* правец! Траумата не е само движење од иднината кон минатото, туку е и активирање на културата во правец на регресија, од сегашноста и од иднината - кон минатото! Колку што денешната култура ја осветлува траумата со идеја да ја излечи, толку се чини дека истата култура прогресивно и последователно ја произведува траумата токму *во минатото*, како бесконечна перпетуална *потреба од раната* вградена во цикличноста на самото човештво.

### Литература:

- Breuer J. and Freud, S. *On the Psychic Mechanism of Hysterical Phenomena: Preliminary Communication (1893)*, Studies on Hysteria Volume 2 (1883-1895). Translated by James Strachey. London: The Hogarth Press, 1955.
- Freud Sigmund. "My Views on the Part Played by Sexuality in the Aetiology of the Neuroses" *Sigmund Freud, Complete Works*. Ivan Smith, editor. 2000.
- Freud, Sigmund, *Preface and Footnotes to the Translation of Charcot's Tuesday Lectures* (Charcot's Leçons Du Mardi De La Salpêtrière (1887-8), 132.
- Holland, Eugene. "The Postmodern Contextualization of Psychoanalysis". *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers*. Vol. II (ed. Gary Genosko), Routledge 2001.
- Seltzer, Mark. "Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere". *October 102*, vol. 80, New York: MIT Press, 1997.
- Seltzer, Mark. "Serial Killers". *Death and Life in America's Wound Culture*. New York and London, Routledge, 1998.
- Spence, Donald P. "Case Reports and the Reality they Represent: The Many Faces of Nachtraglichkeit" *The Presentation of Case Material in Clinical Discourse*. Ward, Ivan (ed). London: Freud Museum Publication, 1997.
- Roth, S. Michael. *Memory, Trauma, and History. Essays on Living with the Past*. New York: Columbia University Press, 2012.

---

**TRAUMA AFORE AND NOW: FROM CHARCOT TO HOLLYWOOD**

**Jasna Koteska**

**Summary**

The study “Trauma Afore and Now: From Charcot to Hollywood” by Jasna Koteska is a historical reading of the complex notion of trauma, from its medical beginnings in the 19<sup>th</sup> century French neurology and its obsession with the maladies of memory (1880-1900) via Freud’s concept of trauma’s *Nachträglichkeit* to the contemporary trauma studies. The text examines the differences between the so-called *culture of shock* (in modernism) and *culture of trauma* (in postmodernism) to highlight today’s cultural obsession centered around the notion of trauma, a neat intersection of the fragile place between the public and the private, the wound and the spectacle, and the desire and the crime.

## НИЧЕ КАКО ФЛУКС ВО ПОСТМОДЕРНАТА МАШИНА

д-р Ристо Солунчев

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје  
Филозофски факултет, Скопје

**Клучни зборови:** Ничеанизам, флукс, машина, Фуко, Делез, постмодерна философија, терапевтика, субјект, себност, синхронија, дијахронија, континуитети, дисконтинуитети.

**Key words:** nietzscheanism, flux, machine, Foucault, Delleuze, postmodern philosophy, therapeutics, subject, self, synchrony, diachrony, continuities, discontinuities.

Инхерентно постмодерна би била онаа философија во која субјектот воопшто не би фунгирал како средиште, каде што не би постоела никаква можност за некакво искуство кое би го воведувало субјектот како клуч на слободата. Целосното надминување на философијата на субјектот е клучна интенција во постмодерната философија. Ова произлегува од дијахрониската поставеност во однос на структурализмот и постструктурализмот. Природно, ако модернизмот историски завршува со исчезнувањето на субјектот како крепител на синтетичката свест, никако постмодернизмот не би можел смисловно да го враќа на сцената оти тогаш би бил прикриен модернизам. Но, дали она што се нарекува постмодернка философија, (и воопшто сите постмодернистички дискурси) има едно средиште, и дали ако има тоа противречи на самата интенција на постмодернизмот да го укине средиштето и да го дезавуира системот? Дали постои единство на сите постмодернистички дискурси на философијата?

Во еден разговор со Жерар Роле од 1983 година објавен во списанието „Телос“ Фуко самиот истакнува дека не разбира „што

нарекуваме постмодернизам? ” (Fuko, Role, 1984: 165) Тој не се гледал себеси нити како постмодернист, нити како структуралист или постструктуралис. Вели: „Не разбирам кој вид проблем им е заеднички на луѓето што ги нарекуваме постмодернисти или постструктуралисти.” (Fuko, Role, 1984: 166) Но, и покрај сето ова, не постои сериозна студија којашто не го поставува Фуко како почеток на постмодернизмот во философијата или пак неговиот систем на мислење да го вбројува во структурализмот или постструктурализмот.<sup>35</sup> Педантната историско-философска класификација создава еден поим на постмодерна философија и преку тој поим ги иследува сите различни дискурси. Но, за сите овие иследувања е клучно дека постмодернизмот е јасно темпорализирана философија во чистиот дијахрониски ход, оттука и философијата на Фуко. Но, според мене, има два вида постмодернисти: едни кои се надоврзаа на феноменологијата, структурализмот и постструктурализмот, и тоа се Дериде, Лиотар, Бодријар. За нив може да се каже дека целосно ја напуштија референтната рамка на субјективноста. И на друга страна се Фуко и Делез кај коишто философијата на субјектот е археологија на нивната постмодерна дискурзивна доксологија. Во основата, тие не ја напуштија традицијата на субјективноста како главна референција, туку само побараа нови начини на субјективност. Тезата е дека главниот разлог за ова е ничеанизмот. Самиот постмодернизам тендира кон прекин, кон излегување, но, во суштина, токму она постукажува на „дијахрониска секвенца на периоди од кои секој за себе е јасно препознатлив” (Лиотар, 1995: 55). Токму она пост- темпорализира и го хегелијанизира концептот на прекин.

Но, Фуко и Делез ја нарушија линерната хронологија имплицирана во постмодернизмот, којашто како таква е имплицитно совршено модерна, а постмодернизмот е некакво продолжување на

<sup>35</sup> Сериозни студии од овој вид се на Лоренс Кахун (види Кахун, 2006), Зигмунд Бауман (Бауман, 2005) и на Стивен Бест и Даглас Келнер (види Бест, Келнер, 1996). Никола Милошевиќ (види Milošević, 1980) и Џани Ватимо го определуваат Фуко како структуралист односно постструктуралист. (Vatimo, 1991)

модернизмот. (види: Лиотар, 1995: 55) Тие на тој начин избегнувајќи ја противречноста на темпорализираниот постмодернизам, преку ничеанизмот и создавањето на нова субјективност, (што може да упатува на модерност како кај Хабермас) се иставаат токму од модерната, од дијахрониската инерција (и парадоксално во оној миг кога се модерни се, всушност, супстанцијално постмодерни). Отфрлајќи ја дијахронијата, создаваат една философска машина каде што Ниче фунгира како флуks. Таа нивна постмодерна машина во својот синхронитетот го содржи и дисконтинуитетот и континуитетот во исто време. Населувајќи се во постмодерната сфера на философирање фундирана во условите на една интерпретативна стратегија за Ничеовата философија,<sup>36</sup> самата нивна постмодерна е проголтана низ една типична трансмодерна синхронија каде што едно време се препознава во друго. Тие се надоврзуваат на Ниче, избегнувајќи ја линераноста што постмодернизмот ја имплицира, и со тоа правејќи прекин во сопственото време, модулираат мислење на континуитетот преку потребата да се философира за субјективноста. Синхронија на едно ниво создава дијахронија на друго ниво која пак создава синхронија на трето. (Стравотен надреалистички интензивно-противречен труп!). „Филозофијата е настанување, а не историја; таа е коегзистенција на планови, а не последователност на системи.”<sup>37</sup> (Делез, Гуатари, 1996: 69) Духот само побара нови форми на конституирање на субјективноста. Субјективноста е произведување на машина, како што и философијата е настанување и спојување на флуkсови во една синхронична машина. „Што филозофот како прво и последно бара од себеси? Во себе да го совлада своето време, да стане ‘безвремен’“ (Ниће, 1988: 5).

<sup>36</sup> Сета философија на Делез за разликата и повторувањето може да се изведе од неговата интерпретација на философскиот ситем на Ниче. (Deleuze, 1962). Генеалогскиот пристап на Фуко буквално се раѓа во неговите два есеи: *Ниче, Генеалогија, Историја и Вистина и јурidички форми*. (види: Foucault, 2000, 2002a)

<sup>37</sup> Ваквата концепција потсетува на филмот *Прашина* на Милчо Манчевски и сфаќањето за отсуство на дијахрониска перспектива во Македонија. Земјата во која вековите не минуваат, ами стојат едновремено еден крај друг. Таквата синхронија станува првин наративна стратегија за потем целосно да ја повлече сета стварност на светот во антидијахронискиот амбис.

За Фуко дискурзивната творба не е тоталитет во развој, со свој динамизам и инерција. Тоа не е богато распрснување, туку распоред на фалинки, празнини, отсуности, граници, пресеци. Дискурсот на Ниче е токму ваков, философија која не се збира во себе, туку зјае отворена кон надвор, множејќи ги своите празнини. Нема текст под, ами исказот е на површината, и само таму тој не крие друг говор под него. Барањето на повест под скудноста на манифестната историја, е јадро на втемелувачката субјективност која бара траги, постојаност на историско-трансценденталната тема. Ничеовата философија има за цел да го урне она когито на Декарт, оној супстратум на субјектот кој е самоидентичен. Ниче понудува схизофрен говор, дискурс чија конфигурација ги дава можните места не на философскиот рефлексивен субјект, туку на говорниот. Сите ликови во Заратустра, се можни положби што ги зазема субјектот, а зависат од самата дискурзивна формација. Класичниот философ од говорот се враќа секогаш кон некакво си назад, некоја предаденост, примордијална присутност, која го раѓа и самиот говор како вообличено знаење за самата таа трансценденталност.

Другата можност е да се задржиме на нивото на самиот говор, и да не се враќаме кон потеклото, да останеме на самата површина на дискурсот, анализирајќи ги исказите во нивното постојано дисперзирање и растурање. За Дерида сета историја на метафизиката и историја на Западот се истории на метафори и метонимии како облици во кои се дофаќал Центарот. Но, настанал прекин, одвојување, по коешто почнало да се мисли „дека нема центар, дека центарот не може да се замисли во форма на некакво присутно битие, дека тој немал свој природен локус, туку функција, еден вид нон-локус во кој се одвива проблематичното универзално поле; тоа бил моментот кога при отсуство на центар или почеток *сè станува дискурс...*” (Дерида, 2003:219). Низ ова призма субјектот е само функција во рацете на дискурзивната формација, и неговиот тропос и топос се само дискурси.

Оттука трансценденталноста е само можност произлезена од определена дискурзивна конфигурација. Можноста за најразлично

реконфигурирање на исказите внатре дискурсот, ја отвора можноста за постојано пребивање на говорниот субјект во различни положби, и за расредиштување на субјектот како центар од којшто може да се извлечат сите знаења. На овој начин се интерпретира дискурсот на Ниче. Можно е Фуко, читајќи го Ниче, да го согледал аспектот на схизофрениот философ кој игра најразлични ликови во Заратустра, и на тој начин да пронашол момент за превозмогнување на трансценденталноста. Самата конфигурација на текстот кај Ниче е таква што има потполно пренебрегнување на системското излагање, и токму како таква го условува субјектот и неговите положби во говорот. Тој е фатен во игра на една надворешност. Значи во основата на сета философија на Фуко го согледуваме Ниче како иницијатор на новото движење во философијата. Говорната субјективност е резултат на исказното поле. Самото прашање на Ниче е *кој говори*, кое може да се толкува во две насоки, во смисла дека самиот дискурс го произведува субјектот (пример за ова е дека доктрината на христијанството го произведува христијанинот), но втората насока е дека позади врзаноста на еден субјект за еден дискурс стои игра на моќ, одредена физиологија, нешто што ќе го постави Фуко во една политичка димензија на врската на дискурсот со моќта и сета проблематика на произведувањето на субјектот. „Јас се обидов да ја оставам философијата на субјектот, низ генеалогитата на модерниот субјект како историска и културна реалност, како *нешто што може да се измени*”<sup>38</sup> (Foucault, 2000:117). Субјектот се губи во исказноста, тој се нема себеси, тој е мисла која не се враќа на себе, туку исчезнува во полето на анонимноста. Исчезнува во опис на збирот на исказите не како тоталитет, затворен систем, туку како непотполн и растргнат лик, во опис на исказите кои се натрупуваат, опис во кој нема реконструкција на внатрешна телеологија. Субјект и чист позитивитет. Ниче е Дионис, вечно растргнатиот, а книгите на Ниче се месото на Дионис, кој потполно се раѓа во следната книга. Таа нова книга е натрупување на искази кои

---

<sup>38</sup> Подвлекол Р.С.

го овозможуваат одново во сета таа анонимна комбинаторика новиот Ниче како говорен субјект. Историјата станува растуреност во време. Антропологијата стана стварна и можна само по Кант и откривањето на трансценденталната сфера. Затоа уривањето на едната значи пропаѓање на другата. За Фуко значењето на Ниче лежи токму во ова потресување на философијата. Ниче е лекар, дијагностичар. Дури и Фуко за самиот сопствен дискурс, вели дека тој е дијагноза, дека анализира разлики, распренатости, и не трага за изворно единство.

Интерпретацијата во херменевтички клуч значи фузија на хоризонти, и постмодернистичката интерпретација на Ничеанската философија не значи ништо друго освен фузија на два хоризонта. Претопувањето на ничеанизмот и постмодернизмот не значи дека сè што е постмодерно е ничеанско, или дека сè што е ничеанско е подложно на постмодернистичка призма, фузијата значи нешто друго. Имено, дека постмодернизмот е конотиран ничеански, потполно синхрониски, и е де-постмодернизиран затоа што е де-темпорализиран. Враќањето кон Ниче значи дека превозмогнувањето на трансценденталниот субјект, оди повторно преку субјективноста, но сега како една ничеанска терапевтика. Значи не станува Ниче постмодернист, ами обратно, постмодернизмот станува ничеански, односно повторно го воведува субјектот на сцена, како пракса на сопството врз самото себе, односно како естетика на егзистенцијата. Децентрирањето на субјектот е заради самиот субјект, а постмодернизмот кај Фуко и Делез се населува во рамките на дискурсот на генеалогичката на субјективноста. Со тоа воспоставува континуитети, де-постмодернизирајќи го постмодерно конотираниот Ниче, депостмодернизирајќи се и себеси. Врши двојно движење. Ниче е воведен во дискурсот на постмодерната за да ја ослободи од неа самата од континуитетот со модерната репрезентирана низ каршилакот на она пост-. Токму тоа е клучната поента што ја пронаоѓам кај Фуко и Делез.

Лиотар, Бодријар и Дерида го немаат ова во вид. Кај нив дискурсот на постмодерната го следи историскиот дискурс на конечно

разложување на репрезентацијата без да ги види можностите што се отвораат за субјектот како за уметничко дело. Екстериорноста кај Ниче нема цел во самата себе, туку во тоа да ја спаси субјективноста, да го спаси оној однос на сопството кон самото себе како практика, а не како самопознание.

За Хусерл трансценденталното поле на интенционалноста е поле на конституирање на значењата, (философија како строга наука), и со самото поставување на едно нешто е поставена и можноста за одењето во спротивна насока, тоа е сферата на дискурсот. Затоа е и можен Дерида, тој мора да мине низ „шинелот” на Хусерл: ако има идеи има и дух кој ги перципира, ако има значења мора да има предсфера на нивно конституирање, можност за конституција воопшто, и тука е дијаболичната можност секој дискурс да се сврти спроти себе. Што ако се појде од значењето не во насока да се утврди субјектот, неговата трансцендентална бесмртност, ами спротивното, неговата смрт, назначување на значењата, произволност на секое значење, и оттука, трансценденталноста да е само дискурс, иманенција во хусерловска смисла, да не реферира на ништо трансцендентно? Дискурсот и стварноста како нешто што на дискурсот му е трансцендентно, се во раскол, тие се непреводливи една за друга, дискурсот е иманентно самозгуснување. Не е производ на трансцендентален субјект кој го обединува светот со свеста како последната извесност за философијата како строга наука, последното метафизичко упориште на философијата. Значи сета драматика на философијата на Дерида, на неговата деконструкција, се одигрува во сферата на дискурсот, на некој начин уривајќи го дискурсот, поточно, уривајќи го претпоставениот крепител на дискурсот. Не се урива стварноста, оти тие не се поврзани во суштинска смисла, дискурсот може да се однесува на стварноста, но не како превод ами како потполна контингентност, имајќи го првичниот постулат дека стварност отгаде дискурсот и не знаеме.

Бодријар пишува: „Ние се наоѓаме во cool фаза на знакот. Сегашниот систем на трудот е cool, парите се cool, секој структурален

распоред е општо гледано cool ... Coolness представува чиста игра на вредноста на дискурсот, заменливоста на записите; тоа е леснотија, дистанција на оној кој си игра само со бројките, знаковите и зборовите, тоа е семокта на оперативната симулација” (Bodrijar, 1991:35). Дискурсот се самоконституира низ играта на значењата, во една дисеминативна иманентност. Тој е „интензивна релативност на поимите, лишена од афекти, една игра која се храни исклучиво со правилата на играта, со заменливоста на поимите” (Bodrijar, 1991:35). Бодријар се исцрпува во имплозијата на значењата, Лиотар детектира промена во философијата на ниво на самата природа на знаењето. Навидум и Фуко е тука, но кај него парадоксално потребата да се урне трансценденталниот субјект не е консеквенција на дијаболичниот дискурс кој ги реализира потенциите на сопствената епистема, туку е поради можноста за една нова субјективност, или субјективност како транстемпорална константа на тоталитетот на самата западна философија. Да се сетиме на ставот дека сета култура извира од основот на субјективноста кон елементарните форми на искуство. Затоа е враќањето кон Ниче, кон неговата философија на активниот субјект, којшто ги прифаќа сопствените ефекти, прифаќајќи ја хиерархијата која извира од начелото на волјата, отфрлајќи го токму релативизмот. Фуко сака да ја одбие епистемата, интенцијата е токму субјектот, сè друго, (анализата на дискурсите и моќта), е со оглед на субјективноста.

## 2.

Во еден есеј насловен како *Postmodernism’s Use and Abuse of Nietzsche*, Кен Гемс ја има предвид оваа можна бифуркација. Според него, Ниче се „согласува со постмодернистите дека единството на субјектот не е пред-дадено, но она по што се разликува од нив е во однос на нивното целосно отфрлање на единството како цел.” (Gemes, 1992: 49) На ниво на дескриптивност, и за Ниче, картезијанското единство на свеста е мит, но отфрлањето на единството на субјектот на прескриптивно ниво, според

Гемс е својство на нихилизмот. „Де-центрираното себство славено од постмодернистите за Ниче е само-концептуализирање на Последниот човек. Конструкција на обединето себство е целта на Ничеовиот Натчовек” (Gemes, 1992:49). Навистина, кај Ниче (Ниче, 1972: 201-202) можеме да прочитае: „Субјектот: тоа е терминологијата на нашата вера во извесно единство меѓу сите различни момент на чувствување на стварноста: ние ја разбираме таа вера како последица на една причина - ние веруваме во својата вера така што поради неа ја замислуваме „вистината”, „стварноста”, „супстанцијалноста” – „Субјектот е фикција...”. Но, повторно, кој вид на субјективност? Фалсификуваната реалност која е конструкт, но не е прикована во автореферентноста на дискурсот, ами како таква реферира и на нешто повеќе, на нешто вон сферата на јазикот.

Треба да се прави разлика меѓу фалсификат и конструкт. Конструктот е неутрална консеквенца на исчезнувањето на значењето во самата игра на дискурсот којшто се одвоил од стварноста и пребива недопрен во сопствената иманенција. Фалсификатот е погрешно и тенденциозно толкувана стварност, вредност произлезена од нижа физиологија. Имено, за Ниче апсолутно постои свет надвор од сферата на јазикот, а тоа е волјата за моќ којашто произведува разлики со онтолошка примарност во однос на јазичките игри. Игрите за позитивизмот, но и за Дерида, којшто го следи токму Витгенштајн и е дел од дијахрониска поставеност, се ентитет кој извира однатре, од самиот сооднос на правилата и слободната игра на назначувањето. Но, Дерида, пак, сосем неавтентично ваквото сфаќање му го припишува и на Ниче. За Ниче сепак постои одредена трансценденција на јазичката игра, а играта е секогаш производ на вредност, таа е произведена разлика, облик на волја за моќ. Една ничеанска метафизика на екстериорното останува потполно непозната за Дерида.

Излезот кон надворешното го има кај Фуко и Делез, затоа кај нив можноста за субјективност е условена од познанието на

трансцендентната моќ, која се епитомизира во субјектифициран субјект. Субјектот како супстанција и идеалитет е екстраполација на свеста, на внатрешниот модус на самоизвесноста. Ако сè е конструкт, ако навистина границите на јазикот се граници на светот,<sup>39</sup> тогаш деконструкцијата е крај, довршување на монолотот како дел од самиот монолот. Ако имате фалсификат, уривањето на фалсификатот би значел можност за референција вон нивото на јазикот и дискурзивноста. Имено, можност за превреднување, за воспоставување на вистински критериум на стварноста.

Во физиологијата се наоѓа диференцијалното, и во основа, хиерархизирачко начело, волјата за моќ, која со сигурност воспоставува бинарности, виши и нижи природи. Границата на светот поставена од јазикот е само нова ретериторијализација на волјата за моќ, повторно на ниво на дискурзивност. Во *Самракот на идолите* Ниче е во потполност јасен. „За да постои уметност, за да постои какво било естетичко творештво и контемплација, неопходен е физиолошки предуслов: опиеност. Опиеноста треба првин да ја зајакне возбудиливоста на сета машина: инаку делото нема да ја досегне уметноста ... Она што е битно во опиеноста е чувството на зголемување на силата и изобилството” (Ниче, 1999:76-77). И понатаму: „Во таа состојба сè се обогатува од своето сопствено изобилство: тоа што се гледа, тоа што се сака, се гледа набујало, збиено, силно, преполно со сила. Човекот во ова состојба ги менува стварите сè додека тие не почнат да ја одразуваат неговата моќ - сè додека не станат рефлексии на неговото совршенство. Оваа неопходност на преобразувањето во совршено е - уметност. Дури и сè што не е тој, и покрај тоа станува за него уживање во самиот себе; во уметноста човекот ужива во себе како во совршенство” (Ниче, 1999: 77-78).

<sup>39</sup> „Границите на мојот јазик значат граници на мојот свет. – Логиката го исполнува светот; границите на светот се и нејзини граници.“ И понатаму: „Јасно е дека етиката не може да се искаже. Етиката е трансцендентална. (Етиката и естетиката се едно)“ (Витгенштајн, 2000: 100, 124).

Кај Фуко и Делез ничеанизмот повлекува екстериорност, разградбата на фалсификатот не е довршување на проектот на внатрешноста (на самата иманентна дијаболичност на философската дискурзивност), туку е разградување однадвор па затоа е и генеалошко. Има телос надвор од самата разградба. Не е движење внатре самата дефиниција. Се бара стварноста покриена со фалсификатот, имено субјективноста, и на овој начин и Фуко и Делез се философи на субјективноста, на себноста (ничеански, киркегоровски, бодлеровски), односно се де-постмодернизирана постмодерна. По двојната негација, дали е тоа само прочистување на концептите на неостварената модерна во ничеанска смисла, и оттаму дали на овој начин Ниче би можел да остане апсолутно постмодерен меѓник?<sup>40</sup>

### 3.

Би можело да се каже дека потрагата по единството е лингвистичка инспирација, дека структурализмот во лингвистиката ги инспирираше деконструкциите, но тоа е сфера на филологија како облик на исцеден дестилат на импулсите на философијата. Самата философија како да сака да се супстратизира и финализира во наука, философијата како метафизика која копнее за сопствено довршување во она другото, во смртта. Тоа е Кант, но и Витгенштајн, а тој импулс е споредлив со ролјата на Брандо во филмот *Апокалипса денес* на Френсис Форд Копола. Науката како дестилат на философијата. Еден е импулсот и кај Хусерл и кај лингвистиката, а тоа е потрага по структури. Копнежот за холизам, е *diferentia specifica* на *philosophia prima*. Кај Ниче имаме сосем друга филологија, како философија секунда, како субверзија, генеалогичка. Обид не за шпирт ами за месо, за плот, за квантифициувано тело, коешто се самоизградува не низ морал ами низ етос. Философска аскеза.

---

<sup>40</sup> Во однос на модернизмот или постмодернизмот кај Ниче види ги студиите на македонските автори Иван Цепароски (Цепароски, 2000: 41-53) и Ферид Мухиќ (Мухиќ, 2000). Во светски рамки е исклучителен Зборникот Ниче како постмодернист, про и контра (Koelb, 1990). Би можело да се наведе и површната но интересна студија на Робинсон (Robinson, 2000).

Терапевтика на субјективноста. Ниче говори за физиологија. Кај Фуко постепено бледнеат генеалогииите на системите пред проблематизацијата на субјектот. На овој начин е сфатливо скршнувањето и на Делез и на Фуко кон Ниче.

Имено, има парадоксално движење кое го брише она пост, оти конституирањето на нова субјективност значи философирање како вонвременска инстанција, а токму инстанцијата време го осигурува она пост како темпорална одредница. Интерпретацијата на Ниче значи всушност обид за самоинтерпретација, за поставување на сопствените координати. Ниче функционира како основа за создавање на концепт за нова субјективност и поставување на *философијата како пракса, како физиологија и како терапевтика на субјективноста*. Рефлексијата за философијата на Ниче е всушност расправа за сопствените постмодернистички континуитети и дисконтинуитети. Само го констатирам фузионирањето на хоризонтот како позитивитет, го анализирам како археолошки настан, како едно знаење се поместува во однос на пукнатините што ги отвора Ниче. Како сето западно философирање е производ на самата можност историчноста да се сфати како можност за суспензија на дијахронијата, во која дисконтинуитетите ги условуваат континуитетите.

Ниче ја најавува иднината, сите философираат во таа празнина и смрт, само Фуко и Делез философираат мислејќи на субјективноста, на она по смртта, на една можна терапевтика на субјективноста. Празнината како услов за терапевтика, а не како телос сам по себе. На пример, која е смислата на Анти-Едип? (Delleuze, Guattari, 1972). Делото е обид Фројд да се деконструира низ ничеанска перспектива за тела и сили. Желбата е всушност волјата за моќ како чисто хотение за произведување. Но, и Ниче треба да проговори низ еден постлакановски жаргон, она апстрактно создавање на вредности да се претвори во едно произведување што ќе може да влезе во објаснувачката схема на сите односи внатре универзумот.

4.

Можеме да говориме и за разлики кај Фуко и Делез. Кај Фуко моќта бара да се понадворешниш во дискурс, а ти повнатрешнуваш логои самообликувајќи се. Кај Делез ваквата разлика е небитна, постои само интериоризирање на антипроизводство и репресија, а понадворешнувањето е можно само како желбено произведување. И двајцата бараат можност за субјект а и двајцата говорат за самоконструкција низ постојана самодеструкција, само режимите на дискурсот се поинакви. Но, во философска смисла, битна е врската на нивното философирање со проблемот на лудилото, тоа неверојатно свртување на философскиот говор кон Другоста. Кое е значењето на ова свртување?

Зошто е толку битен лудиот или схизофреничарот? Имено, схизофреничарот чувствува, и е внесен во еден појас на интензитети. Ништо тука нема природа на претстава, ами сè е живот и доживеано, постојат само појаси на интензитет, потенцијали, прагови и градиенти. Тука имаме едно раскинувачко искуство, со кое схизофреничарот е најблизок до материјата, до интензивното и живо средиште на материјата (Delleuze, Guattari, 1972: 121)<sup>41</sup>. Оној што испаѓа од општото. Зошто? Во врската на лудиот со материјата се насира, тоа движење кон надворешноста, кон материјалноста.

Да ја земеме хегелијанска перспектива на развој на духот, на философијата, во која фазите на отуѓување се фази на рефлексивност, духот се отуѓил во материја, во сопствената спротивност, таа е апсолутна другост, духот во неа не е при себе. Духот, гледано од перспективата на последната фаза, кога е отуѓен во материја е во сопствена фаза, но таа и не е негова фаза оти таму бидува како отуѓен дух. Потоа умот се артикулира себеси во философски поим и од таа перспектива го набљудува процесот и враќа во себе сè што пропуштил, трансценденталниот субјект се

---

<sup>41</sup> Види го и делото *Илјада платоа* (Delleuze, Guattari, 1987).

обидува да ја собере сета историја во себе, собирањето е акт на свеста и материјата е посредувана материја, момент од нужноста на рефлексијата, материјата е вратена во духот, но само како момент од рефлексивната самоекспликација. Таа реално и понатаму останува другост, оти во моментот на отуѓувањето духот не бил свесен за себе, и реално немало отуѓување на свеста, на духот сфатен како свест. Хегеловата филозофија рекапитулира само една фаза на филозофијата на духот, рефлексивна, фазата на умот кој никогаш не пребивал во другоста, оти за да пребива мора да е свесен за себе и оттаму да е свесен за другоста од себе, и тоа како апсолутна другост. Свеста не се отуѓила никогаш, се отуѓила идејата, свеста на крајот само ја мислела другоста како рефлексивен момент, елемент на самоекспликација, самозгуснување.

Просто е неверојатно како хегелијанизмот пропаѓа и парадоксално повторно се наметнува како можен модел на објаснување. Умот кој се артикулирал, сега како ум мора да навлезе во материјата, да го мисли она што испаѓа од умот, да ја мисли материјата како апсолутна другост на довршениот дух, не само како еден рефлексивно вратен момент во перспективата на свеста. Се чини лудилото ја отвара таа другост за умот. Се додека умот не се згуснал во обликот на хегелијанската филозофија и не може да станува збор за другост, мора да го има она истото чијашто другост треба да ја мислиш. Другоста на материјата мора да се мисли сега во времето на умот како другост, токму на довршениот ум, и таа не може поинаку да се мисли освен како лудило и схизофренија. Лудилото ја донесува филозофијата до прагот на можноста таа себеси да се мисли како недовршен проект, да ја мисли токму недовршеноста. „Недовршеноста го руши системот, имплицира или негово суспендирање или испаѓање од него” (Солунчев, 2004:51). За Киркегор „системот и довршеноста се толку едно и исто што систем воопшто и нема ако не е довршен... систем на егзистенцијата нема... За да би можела систематската мисла да ја мисли егзистенцијата, таа мора да ја замисли како поништена - значи не како егзистенција” (Kierkegor, 1990: 52). Филозофијата може да ја мисли

недовршеноста само како произведување на субјективност, како модус на живеење.

За Емил Сјоран „ние вистински започнуваме да живееме таму каде што завршува филозофијата, на нејзините урнатини.” (Сјоран, 1996: 97) Имено, самата филозофија на Ниче имплицира проблем, кој го разбива обидот за постмодерна тематизација. Жорж Батај (Bataj, 1988: 112) смета дека Ниче „критикува во име на една подвижна вредност, до чие потекло и цел, очигледно, не успеал да допре. Да се допре до некоја изолирана можност, која има некоја посебна цел, а која сама за себе не е цел, зарем тоа во суштина не значи да се коцкаш?” Ако натчовекот е јасна цел, тогаш има систем што би требало да доведе до него, и наеднаш тој станува еден метафизички проект. Ако пак се работи за поим чија суштина се состои во себе-превозмогнувањето, тогаш е невозможно тој поим темпорално да се фиксира, дијахрониски да заврши во конкретно историско време. Каде е тогаш можноста за 'постмодернизам' на тој поим?

Ерата на нихилизмот за којашто говори Ниче е таа нова фаза во развојот на духот. Хегел беше фатен во рамките на сопствената епистема, па не можеше да се трансцендира себеси па да ја мисли својата рекапитулација како само една фаза од духот, тој ја виде како завршена и заклучна. Духот постојано создава тези, антитези и синтези, на микро и на макрониво. Фазите низ којшто помина Апсолутниот Дух се дел од една метафаза. Целината на Хегеловата рекапитулација на саморефлексијата на Духот може да се види како една теза на онтолошко ниво по која следи антитеза, во овој случај не на ниво на идејата којашто сè уште не дошла до поим, ами на идејата којашто веќе дошла кај себе. Како нова фаза на самиот Дух, на самата апсолутна свест, оти ако е апсолутна таа мора и понатаму да се мисли себе и сè околу себе, како елементи кои треба да ги присвои, оти би си противречела себе си ако тврди дека надвор од неа има нешто неприсвоивливо или редундантно. Значи Духот дошол кај себе и сега изискува антитеза на сета досегашна сопствена историја.

Имено, затоа е клучен Ниче затоа што тој токму ова го виде. Постмодерната философија е таа антитеза на Духот кој дошол кај себе, затоа е и таа опседнатост со лудилото и схизофренијата. Таа не престана да се занимава со субјектот, со обидите да се видат нови облици на субјективност во коишто духот ќе пребива, таа мораше Хегел да го надмине, но и да го задржи, барајќи облици за субјективноста, без притоа да биде ауфхегбунг, оти не е синтеза ами антитеза. Затоа Фуко и Делез се битни. Дерида го екзекутираше значењето, тој го доизрече дискурсот до целосно растворување, оној говор како инерција на умот. Тој го заврши говорот на тој начин што доведе до тоа да видиме дека таму веќе исчезнал умот. Дерида е инерција, нема ништо ничеанско кај него, нема активност, произведување, тој се исцрпува во констатацијата, тој е изморен нихилист во кој западната философија целосно се егзекутира себеси.<sup>42</sup>

Кај Фуко и кај Делез постмодерната се превозмогнува себеси како крај затоа што се закачува на Ниче, за флуksот што го произведува ничеовата волја за моќ сфатена како машина, и согледува сега можности за продолжување на приказната за субјективноста, но како нова антитеза, антитеза на друго ниво, како екстериоритет, како физиологија, како уметничко схизофренирање, како произведување на произведувањето. Ниче ја отвори вратата лудилото да влезе во воздухот на философијата, како нејзин најголем страв и јанса, како смрт, како можност за крај, како опасност за реактивните сили на умот што сакаат да ја сочуваат истоста на еден ум кој се затвора себеси, и токму тоа е Хегел. Ниче се виде себеси како анти-философ и со тоа парадоксално ја продолжува можноста за философирање на западното тло, духот мора да си постави каршилак, антитеза - другоста на лудилото.

На Фуко и Делез лудилото ќе им биде експликанаторен модел кој ќе ги врзе длабоко за субјективноста. Кај Фуко создавањето на лудиот субјект е реалната историја на западниот субјект, тезата за

<sup>42</sup> Види го заклучокот на Д'Амиго за постмодернистите како тим убијци и несмасни касапи на философијата. (D'Amico, 1999: 292). Но ова не важи за Фуко и Делез.

фалсификуваната историја на субјективноста е конкретум на состојбата на современата т.н. постмодерна философија, конкретум на една состојба на духот мислена како антитеза на онтолошко ниво. Кај Делез схизофреничарот е производ на капиталот како тело без органи, како крај на репетицијата, на производството, како угнетување на желбата, исклучителен катализатор на реактивните и репресивни за активноста сили. Но, и кај него схизофренијата ќе овозможи создавање на иманентна историја на произведување на детериторијализирана желба или схизо-субјект којшто ги избегнува кодирањата на реактивните сили. Нема ништо друго освен субјекти коишто се односи на сили, квантификувани тела, облици на фрагментарност, контингенција на флуксевите, на силите што ги присвојуваат. Реалната историја на западниот субјект станува можност за произведување на друго ниво, самосоздавање на субјективноста како слобода. Не се бара пред-даден субјект, туку се говори за искуство на интензитети коишто на ниво на материјалитет го произведуваат субјектот.

Фуко ја насети опасноста дека и постструктурализмот „седи во скутот“ на феноменологијата, дека е философирање по инерција, философирање коешто не го спасува бескрајот на субјективноста оти е дестилат на внатрешноста, оти е говор за бескрајот на говорот и значувањето, за игра внатре играта што самата се игра, па затоа се врати кон Ниче, кон екстериорноста што треба да произведе анти-човек. Не значи дека Ниче говореше за друг род небаре е можно да се нарушат логосите на стварите, туку за човек кого не го произведува философијата, не е плод на интериоризација на реактивните сили (сфатено фукојански) туку тој самиот се самопроизведува во екстериорноста. Имено, ако човекот е производ на антропологијата, потребна е смрт за да се роди новото, тој човек мора да умре за да се роди нов, којшто ќе биде нешто друго, не-човек во философска смисла, натчовек како сеќавање на една смрт, низ која поминал животот. Можноста за слобода како да стои на крајот на развојот на западното општество, како израз на умот, на

реактивните сили, ефектот на територијализирањето на желбата е услов за произведување на схизофреничарот којшто во истовреме е и граница на капитализмот, можност за негов крај. Лудиот на Фуко и схизо-субјектот се истата можност за ново обликување на субјективноста, место каде рациото се прекршува и не може да посредува. Рациото во облик на општествено производство не може да ја колонизира желбата на схизофреничарот, рациото е редуциран дискурс, а нешто секогаш му испаѓа на дискурсот.

Практата на субјективноста е говор за практични начела како насоки на „терапија“. Схизофренијата е во ист миг и сид, пробивање на сидот, и порази на тоа пробивање. Уметничката машина, аналитичката машина и револуционерната машина мораат да го избегнат системот репресија-потиснување. Философијата на овој начин станува терапевтика. На пример, Фуко е смета дека не е философ и за него денешната философија е „философска дејност“ како „критичка активност на мислата врз самата себе. Да се мисли поинаку одошто се мисли, да се познае поинаку одошто се познало.“ (Фуко, 2004: 13) Во предговорот на *Археологијата на знаењето*, Фуко самиот со себе разговара: „повторно се припремате да кажете како не сте биле она што ви се префрлува дека сте, барате излез за во следната книга да се појавите другаде, и да се подбивате со она што го правите, не, не сум јас таму каде што ме меркате, туку тука“. (Фуко, 1998: 22) Одговорот е: „зар мислите дека би си приуштил толку мака и задоволство во пишувањето, да не припремав лавиринт во кој ќе можам да се впуштам во авантура, да го пресметувам својот говор, да му отварам подземни премини, каде тој понира длабоко од себе, да му наоѓам прегиби што го стеснуваат и извитоперуваат неговиот пат, во кој се губам и конечно појавувам пред очи кои никогаш веќе нема да ги сретнам? Повеќе од нив пишуваат за да не би имале веќе лице. Не ме прашувајте кој сум и не ми велите да останам ист: тоа е морал на личните податоци и важи за нашите исправи. Но, нека ни се остави слобода кога станува збор за пишувањето.“ (Фуко, 1998: 22) Киркегор

пишува со псевдоними за да не би имал лице, Ниче се потпишува како Дионис и во исто време како Распнатиот. Ова е схизофреничното разбивање на единството на јазикот за кое говори Делез, едно начело: повторување, една форма на тоа начело: разлика. Не деридијанска на ниво на дискурзивност, на ниво на идеалитет, туку ничеанска разлика во материјалитет, схизофреничен процес без крај, схизо-субјективност, интензитети на машината. Философијата е критика само како терапевтика, акција, дејност на самата мисла којашто се ослободува од самата себе, од дијалектичкото подвојување, од идеалитетот, и станува схиза-флукс закачена на машини, на други флуксеви. Мислата не како идентитет туку како разлика. Субјектот како разлика.

Историјата на мислата не е процес на акумулација и развој, ами напротив таа е процес на постојано бегање на мислата од самата себе. Односот на постмодерната философија кон философијата на Фридрих Ниче јасно го покажува ова. Ниче е точка на една интензивна бифуркација. Тој е артикулација на нихилизмот, но и можност за негово превозмогнување. Таа бифуркација ја согледаваме и во самата постмодерна философија. Дијахрониската поставеност е само влегување во нихилизмот и останување при него, ништо повеќе од јасен *баш* пост-модернизам, констатација на крајот, производ на забрвтаното време. Пасивно ничеанска постмодерна философија. Синхрониската поставеност, кај Фуко и Делез, создава дисконтинуитет на самата постмодерна философија со самата себе. Пресекувањето на философскиот флукс на Ниче и закачувањето на него овозможува мислата во постмодерната философија да бега од себе. Токму таа до крај проицирана модерна, радикална критика и прекин, поетски и уметнички изметафизичарена низ двата концепти за *Натчовекот* и *Вечното враќање*, како концепти кои осигуруваат можност за проект и трансцендирање на нихилистичката замореност, таа ултрамодерност, синхрониски внесена преку интерпретацијата во постмодернистичкиот простор, условува континуитет на западната мисла на онтолошко ниво,

на ниво на археологија, а дисконтинуитет на ниво на доксологија.

Апсолутниот историцизам на Ниче, ги определува Фуко и Делез во насоката на барање на субјективноста како приватен проект, во насока на критика на општествената стварност и отворање можности општеството, она заедничкото, да се отвори кон субјективноста сфатена токму како мноштво приватни проекти, бесконечни, трансгресивни себе-создавања. Ако Ниче е тој што ги схизофренизира нивните дискурси и ги отвора кон проектот на субјективноста, тогаш тој не може да биде пост-модернист, тој е ултра модернист или поточно трансмодернист. Насекаде само преклопувања на континуитети и дисконтинуитети, создавање на синхрониски философски машини, машини-визии, психолошки машини. Сепак, критиката на Ниче не е апсолутно иманентистичка, туку повеќе е психолошка и аксиолошка, затоа Фуко и Делез се философи кои се наклонети кон психологијата, патологијата, психијатријата, историјата и литературата. Таму каде што реално се создава субјектот, како психолошка и аксиолошки произведена стварност. Само на тоа ниво, искуството на субјективноста може да се ослободи а философијата тоа ослободување да го стори возможно.

### Литература:

Bataj, Žorž. 1988. *Knjiga o Ničeui*, Novi Sad, Književna zaednica Novog Sada.

Бауман, Зигмунд. 2005. *Постмодерна етика*, Скопје, Темплум.

Бест, С. Келнер, Д. 1996. *Постмодерна теорија*, Скопје, Култура.

Bodrijar, Žan. 1991. *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac, Dečje Novine.

Vatimo, Đani. 1991. *Kraj moderne*, Novi Sad, Svetovi.

Витгенштајн, Лудвиг. 2002. *Логичко-философски трактат*, Скопје, Магор.

- Gemes, Ken. 1992. *Postmodernism's Use and Abuse of Nietzsche. Philosophy and Phenomenological Research*, LII-1.
- D'Amico, Robert. 1999. *Contemporary Continental Philosophy*, Westview press.
- Делез, Ж. Гуатари, Ф. 1996. *Што е филозофија?*, Скопје, Култура.
- Deleuze, Gilles. Guattari Felix. 1972. *L'Anti-Œdipe*, Les Editions de Minuit, Paris.
- Deleuze, Gilles. 1962. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presse Universitaires de France.
- Deleuze, G. Guattari, F. 1987. *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Дерида, Жак. 2003. Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки. *Естетика на играта*, (ур. Џепароски, И.), Скопје, Магор.
- Kjerkegor, Seren. 1990. *Brevijar*, Beograd, Moderna.
- Лиотар, Жан-Франсоа. 1995. *Постмодерна за деца*, Скопје, Темплум.
- Milošević, Nikola. 1980. *Filozofija strukturalizma*, Beograd, BIGZ.
- Muhic, Ferid. 2000. Postmodern Theory and its Two Major Self-deceptions. *Al-shajarah, Journal of the International Institute of Islamic Thought and Civilization*, 5-Н.1.
- Ниче, Фридрих. 1999. *Сумрак идола*, Нови Сад, Светови.
- Ниче, Фридрих. 1972. *Воља са моћ*, Београд, Просвета.
- Ni~e, Fridrih. 1988. *Slu~aj Vagner*, Beograd, Grafos.
- Koelb, Clayton. (ed.) 1990. *Nietzsche as Postmodernist, essays pro et contra*, New York, State University of New York Press.
- Кахун, Лоренс. (ур.) 2006. *Од модернизам до постмодернизам*, Скопје, Темплум.
- Robinson, Dave. 2000. *Nietzsche and Postmodernism*, London, Icon books Ltd.
- Сјоран, Емил. 1996. *Оглед за распаѓањето*, Скопје, Култура.
- Солунчев, Ристо. 2004. Сферите на егзистенција кај Сорен Киркегор. *Филозофија* 12.

- Фуко, Мишел. 1998. *Археологија на знања*, Београд, Плато, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Foucault, Michel. 2000. *Essential Works of Michel Foucault 1954-1984: Ethics*, Paul Rabinow (ed), London, Penguin books.
- Foucault, Michel. 2002a. *Essential Works of Michel Foucault 1954-1984: Aesthetics*, James Faubion (ed), London, Penguin books.
- Foucault, Michel. 2002b. *Essential Works of Michel Foucault 1954-1984: Power*, James Faubion (ed), London, Penguin books.
- Фуко, М. 2003. *Историја на сексуалноста: Волја за знаење*, Скопје, Три.
- Фуко, М. 2004. *Историја на сексуалноста: Употреба на задоволствата*, Скопје, Три.
- Fuko, Mišel. Role, Žerar. 1984. *Strukturalizam i poststrukturalizam. Treći program*, 60, Beograd.
- Цепароски, Иван. 2000. *Отпаде системот*, Скопје, Култура

## NIETZSCHE AS A FLUX IN THE POSTMODERN MACHINE

**Risto Solunchev**

### **Summary**

There are two possible postmodernist discourses. The first one is that it is completely a consequence of the linear history of philosophy itself, which ends in the metaphysical self-execution of philosophy as a nonsense. Deconstruction is only an artistic euphemism. Philosophy is a game in which we could only deconstruct the constructs that have only immanent referential frame in the reality of the language without any meaningful connection with the outside world as a transcendence. The death of the subject is a pure ramification of the reconfiguration of the contemporary philosophical discourse, a matter of claim of the honest “language game” player. Postmodern philosophy is some kind of fulfillment of the time, because it is strongly temporalized by the prefix “post”. The doxology of postmodernism is suggesting discontinuity, but the archeology, paradoxically, tells us that the discontinuity is an effect of continuity and illusion. Simply, postmodern discourse is tied up in the diachronic, in becoming directly irrelevant for the world. The other postmodern philosophy is a machine created on the nietzschanism as a flux. Foucault and Delleuze have produced philosophical machines of synchronicity. Language is not neutral instance but it is one regime of power. It is the regime of the transcendence; the Power that produces subject, but also leads us to resistance, to open possibility of self-subjection. The self is a creation, not dying figure in the archive of statements. Philosophy as a genealogy provides therapeutic tools for the new subjectivity. The search for the new philosophy of the self as a machine of synchrony with Nietzsche is some kind of non-linear continuity with the western thought, and at the same time is a discontinuity with that same thought as a difference produced on the “body” of the postmodernism.

**МИТ / ФОЛКЛОР**  
**MYTH / FOLKLORE**



398.87(=163.3)(049.3)

398.87(=162.4)(049.3)

изворен научен труд

## СЛИКАТА НА ТУРЧИНОТ ВО НАРОДНИТЕ БАЛАДИ НА СЛОВАЦИТЕ И НА МАКЕДОНЦИТЕ

д-р **Мартина Зајичкова**

Универзитет „Константин Филозоф“ во Нитра

Филозофски факултет

Катедра за словачка литература

**Клучни зборови:** сликата на Турчинот, македонски балади, словачки балади, словачко-македонски врски

**Key words:** Image of Turks, Macedonian ballads, Slovak ballads, Slovak-Macedonian relations

Сликата на Турчинот во рамките на историјата на постарата словачка литература се оформувала во различни жанрови и постојано од средновековието, па сè до крајот на периодот од барокот. Унгарскиот дел од територијата на австроунгарската монархија бил речиси од самиот крај на седумнаесеттиот век обележан со турски завојувачки и ограбувачки напади,<sup>43</sup> па затоа тој претставува и логично произлез на историските настани кои во конкретните книжевни жанрови и во текстовите од постарата словачка книжевност ги довеле таму доминантните противтурски ставови. (Под синтагмата „противтурски ставови“ е навистина можно да се смести поголемиот дел од текстовите што го отсликуваат Турчинот). Посебно во периодот на барокот, во унгарскиот

<sup>43</sup> Сепак, ситуацијата е, разбирливо, уште посложена: „Формирањето на барокот во унгарскиот дел од австроунгарската монархија било условено и од засилувањето на противнародната и против градската политика на унгарското високо благородништво и на Хабсбурговците, од стабилизирањето на моќта на хабсбуршката династија (...), од зацврстувањето на хабсбуршката апсолутистичка монархија (...), од зајакнувањето на феудализмот и од продлабочувањето на економското и на општественото назадување. Голем удел во таквото назадување имале и турските напади (...), хабсбуршката жолднерска војска, против хабсбуршките востанија на унгарското благородништво (...) и против реформаторските (рекатолизациски) религиозни борби (...)“ (Minárik, 1985:207).

дел на австроунгарската монархија е таквиот негативистички став особено нагласен со оглед на тоа што токму тој период е означен со „општа длабока криза, хаос и мрачна атмосфера, кои биле карактеристични за целиот европски барок“ (Minárik, 1985:207).

Во македонската литература, сликата на Турчинот се здобива со неспоредливо побогати атрибути и карактеристики, кои претставуваат составен дел од обемните студии на македонските книжевни научници<sup>44</sup>. Во согласност со фактот што заемниот контакт во рамките на петвековниот „заеднички живот“ на Македонците и Турците бил, во суштина, поинтензивен, и нивните врски добивале, во споредба со нашето историско искуство, некои поинакви облици и квалитети, поврзани со тамошните историско-општествени, политички (и географски) предуслови. Нивниот непосреден и долготраен контакт оставил во македонската култура и трајни белези, па во сегашноста може дури и да се зборува за директни македонско-турски врски<sup>45</sup>.

Исклучиво со намера да го стесниме просторот на книжевно-научната компарација, ќе се сосредоточиме првенствено на текстовите со противтурска тематика. Што се однесува до словачката книжевна наука, природно е пообјективно да се зборува попрво за сликата на Турчинот. Зузана Какошова ја решава ваквата проблематика прецизно и во полн контекст, па затоа ги користи ознаките „турска тематика“

---

<sup>44</sup> Трудовите што ја интерпретираат, меѓу другото, и сликата на Турчинот во македонските народни балади и во јуначките епски песни се најчесто во форма на предговор или на аналитичка студија во рамките на нивните собрани дела. Нивни автори се Кирил Пенушлиски, Томе Саздов, Марко Китевски, Блаже Ристовски, Танас Вражиновски и други.

<sup>45</sup> Во прилог на тврдењето за „позитивните заемни врски“ (независно од тоа што земјите не делат заедничка граница) сведочи и фактот што на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје работи Катедрата за турски јазик и книжевност. Од друга страна, пак, на Интернет-страницата на Министерството за надворешни работи на Република Турција се соопштува следново: „Turkey and Macedonia have maintained strong bonds of friendship based on common historical and cultural roots and shared values, since the inception of the independence of Macedonia...“ [Турција и Македонија ги поврзува силна нишка на пријателство, кое е засновано врз заедничките историски и културни корени и објавени вредности, од раѓањето на независна Македонија...] Достапно на Интернет-страницата: <[http://www.mfa.gov.tr/relations-between-turkey-and-macedonia\\_en.mfa](http://www.mfa.gov.tr/relations-between-turkey-and-macedonia_en.mfa)>.

односно „сликата на Турчинот“. Во една од своите студии, во тој домен, таа пишува: „Ставовите кон Турците, кон турската војска, турската моќ и, секако, кон различната религија, кои се поврзуваат со нив, кај нашите луѓе се создавале во текот на многу години, па дури и векови. Тие произлегувале истовремено од директното искуство, од директниот контакт што се одвивал во непријатните околности на битките и на војните во кои Турците биле претставници на агресорот, напаѓачот, освојувачот. Подоцна, сепак, многу луѓе од унгарскиот дел на австроунгарската монархија патувале во Турција, пред сè во Константинопол и во Мала Азија. Ставовите се создавале, исто така, и индиректно, преку раскажувањата од различен вид“ (Kákošová, 2009:49-50).

Зузана Какошова во своите трудови наведува дека битките против Турците претставуваат во словачката хуманистичка поезија од шеснаесеттиот век исклучителен мотивски топос. Во суштина, секој текст (без ограничувањата на жанрот: поетски композиции, песни, мемоари, епиграми...) со општествена или со политичка тематика од периодот на ренесансата содржи рефлексија или барем алузија на оваа истрајна проблематика (на пример, делата на Павол Рубигал, Јакуб Јакобеус, Јан Дерншвам, Јан Самбукус, Јан Филецки, анонимните историски песни *Песна за Мохачката битка – Píseň o bitvě Moháčské* – најверојатно од 1526 година, *Песна за сиветскиот замок – Píseň o sigetském zámku* – 1566, *Песни за некои замоци: За Модар Камен, Дивин и Зволен – Písňě o některých zámkoch: O Modrom Kameni, Divíně a Zvoleně* – 1596 – и композицијата *За Јагр и неколкуте витези – O Jágri a některých vítězích* – 1599 од Штефан Комодицки). Што се однесува, пак, до седумнаесеттиот век, во тој период веќе можеме да зборуваме и за самостојна тематска (поетска и прозна, лирска и епска) струја, која се карактеризира со описи на противтурските битки, непријателски заробеништва, суровости и затворања (Ibid, 32-41).

Во ареалот на избранава проблематика се чини како релевантен и претходниот жанр од периодот на барокот, каква што е историската

стихувана епика. Првиот тип историска песна (која користи слични постапки за рефлексивност на историските настани, како во „временската“ песна) го застапува анонимната *Песна за Нове Замки – Píseň o Nových Zámkoch* (1663). Вториот и третиот тип ги претставуваат текстовите што инклинираат кон народното творештво и кон панаѓурните (саемски) песни. Посебно место тука зазема епската стихувана композиција од Штефан Пиларик – *Sors Pilarikiana. Los Pilárika Štěpána* (1666), која жанровски се прелева со автобиографијата. Пиларик се навраќа кон противтурската тематика и во германското белетризирано прозно мемоарско дело *Турско-Татарска суровост или Суровоста на Турците и на Татарите – Turecko-Tatárska ukrutnosť alebo Ukrutnosť Turkov a Tatárov* (1684) (Ibid, 41-43).

Горенаведениот (разбирливо, мошне концизен) преглед на турската тематика во постарата словачка книжевност го изложивме и заради оправдувањето на потребата за кратка споредба на генезата на нејзиното развивање во сооднос со македонскиот контекст. Во процесот на високошколската настава, станува збор за една од главните тези на која во двете држави ѝ се посветува внимание на ниво на културниот, книжевно-историски развој, како и на интерпретативно ниво. Оваа проблематика нуди необично широк простор за компарација, бидејќи турската експанзија на различни начини (директно и индиректно) поврзала повеќе етникуми и народи. Во меѓулитературниот простор, значи, таа тематски го поврзува и народното и авторското творештво на Македонците и на Словаците, во чии рамки ќе се осврнеме и на некои одбрани текстови. Избраната тематика наедно претставува и досега

неистражена допирна површина во нашите заемни врски<sup>46</sup>.

Овој труд твори, впрочем, еден своевиден лак над вековите за да ѝ ја приближи на словачката книжевна наука досега не многу познатата постара книжевна традиција на Македонците. Се работи за еден од малкуте обиди да се стапне во провалијата на заемната рефлексивност, која се наоѓа некаде меѓу деветтиот и осумнаесеттиот век. Ваквото испитување несомнено го компликуваат – а тоа е изгледа и причината за досегашниот недостиг на заеман компаративен пристап кон литературата во периодите меѓу кирилometодиевската мисија и осумнаесеттиот век – ненаклонетите историско-општествени околности на формирањето на националниот идентитет на обете страни. Ограничувањето на идентитетот на малите словенски народи е процес што понекогаш е толку сложен што во некои периоди отсуствува и какво било егзактно сознание за генезата на книжевниот развој, а да не говориме за развојот на јазикот или за непрекинатото развивање на меѓулитературните контакти. Валентина Миронска-Христовска во воведот на книгата *Литературни студии за македонскиот идентитет – Literary Studies of Macedonian Identity* (2012) ја истакнува токму сложеноста на историската генеза на македонскиот идентитет и временски променливиот статус на територијалната припадност на Македонија: врз основа на континуираното преземање од времето на Римското царство поврзано со византиската култура, преку петвековната османлиска надмоќ, подоцна преку територијалната припадност кон Југославија, па сè до денешната независност, пишува

<sup>46</sup> За книжевните и културните врски на Словаците и на Македонците, претставени преку заемните рефлексии, преку личните контакти и преку преведувачката дејност прецизно нè информира првиот комплексен монографски труд за таа проблематика од Звонко Танески со наслов *Slovensko-macedónske literárne a kultúrne vzťahy – Словачко-македонски книжевни и културни врски* (2009). Тој монографски труд ги регистрира, на пример, истражувањата на Иван Доровски што упатуваат на инспирацијата на П. Зографски од чешко-словачката идеја на Јан Колар во прилог на бугарско-македонското единство, рефлексивност на К. П. Мисирков на дејноста на штуровската генерација, понатаму рефлексивност на Ј. Шкулети за македонскиот јазик и за македонските Словени, истражувањата на Јан Јанкович во областа на поновата македонска книжевност и неговата преведувачка дејност, лингвистичко-научните прилози на Емил Хорак за карактеристиките на македонскиот јазик во споредба со словачкиот јазик итн. Повеќе види: Taneski, Z. 2009. *Slovensko-macedónske literárne a kultúrne vzťahy*, Bratislava, JUGA – Ústav svetovej literatúry SAV.

Миронска-Христовска, за мултиетничката култура на формирачкиот македонски идентитет. И ваквите околности претставуваат, според нас, причина за мноштвото досега неоткриени трудови и дела што содржат потенцијал за објаснување на македонскиот идентитет во поширок контекст (Миронска-Христовска, 2012:7).

Слични искуства со изделувањето од поголемите територијални и етнички целини има најпосле и Словачка, ама како што наведува Јан Јанкович, ситуацијата на Македонците била уште покомплицирана: „Македонската литература е драматичен и трагичен пример за дисконтинуитивниот развој. Учениците на Кирил (Константин) и Методиј по прогонството од Великоморавското царство се закотвиле на бреговите на Охридското езеро, каде што се родила т.н. охридска книжевна школа. Од крајот на деветтиот век, сепак, народот и литературата балансирале меѓу животот и смртта (...) Дури на почетокот од деветнаесеттиот век се појавиле првите дела на Кирил Пејчиновиќ и Јоаким Крчовски напишани на македонски дијалекти (...) Но, Македонците морале да се борат не само против силите на „болниот маж“, како што ја нарекувале Турција, туку и против соседните етникуми – Србите, Бугарите и Грците“ (Jankovič, 1990:72-73).

Многу е веројатно дека една од причините за тоа зошто на „постарата македонска литература“ од страна на словачката книжевна наука не ѝ било досега обрнато поголемо внимание е недоволното рефлектирање или дури и несфаќање на врските меѓу балканските народи. Сè до првата половина на дваесеттиот век, всушност, постарите текстови напишани на македонски дијалекти биле презентирани како составен дел од бугарското културно и книжевно наследство. Дури подоцна (освен другите), и еден од најпознатите словачки бугаристи ја реинтерпретирал таквата комплицирана ситуација во сооднос со чешко-словачкиот контекст: „не само неколку Словаци на чело со Колар и Шафарик, туку и некои Бугари не го прифатиле чекорот на Људовит Штур. Наводно, не треба да се раѓаат други словенски стандардни

јазици, други словенски народи. Македонскиот стандарден јазик тогаш уште немал испливано. Бил некаде во недогледна иднина. Уште требало да дојде, во 1945 година. Одамна пред македонскиот стандарден јазик, Бугарите одбиле да ги запознаат Словаците. Во закоренетите бугарски национални претстави, Словаците изгледале како чешки Македонци“ (Koška, 2003:162).

Со оглед на тоа што една од главните цели на нашиов прилог е, исто така, и стремежот за надоврзување кон досегашните истражувања на турската тематика во словачката литература, ја поместуваме веќе проблематиката во насока кон компарацијата. Практичниот метод и работата со новопреведениот текст си го задава за цел поместувањето, барем делумно, на ниво на меѓулитературниот контекст и со негово посредство ни го овозможува спознавањето на сопствената литература од новата перспектива што ни се отвора. И наспроти тоа што во македонската литература не е можно да се зборува за период на ренесанса или за книжевен барок, постојат дела (особено оние од жанрот на баладите) со (против)турска тематика и тоа во значителен обем. Од гледна точка на квантитативната застапеност на материјалот, мораме македонската литература, „благодарение“ на петвековната надмоќ на Турците, од тој аспект, да ја согледаме како побогато развиена. Обратно, пак, попроблематичен момент – и заради погоре наведените причини за околностите на историско-општествените движења на територијата на денешна Македонија– е датирањето на голем број анонимни текстови.

Кога станува збор, пак, за народните балади кои во Македонија собрани во едно издание се објавија дури во 1983 година под наслов *Македонски народни балади* (1983), составувачот Кирил Пенушлиски ги вреднува како тематски многу слични со словачките балади и со другите словенски баладични песни при што оперира со повеќе дефиниции на жанрот. При проблематиката на именувањето на жанрот на баладата, тој (изненадувачки) се потпирал и врз словачкиот литературно-научен контекст, а тоа го докажува и самостојната фуснота во неговата воведна

студија: „Во Зборникот на Миладиновци *групата жаловни песни* содржи само балади – 34 на број. Овој народен термин за песните со трагичен крај е употребен овде за првпат. Во народот и денес баладите се именуваат како *жаловни, жални, жаловити* или *тажни* песни (...) Слични именувања имаат и некои други словенски народи (Словаци)“ (Пенушлиски, 1983:13). На сличен начин, тој ги дели баладите на текстови со митолошка, историска, семејна и социјална тематика. Евидентната (против)турска тематика во народните балади подлабоко не ја анализира, затоа што негова цел во времето на составувањето на збирката била вклучувањето на собраните македонски балади во поширокиот европски контекст, како и самата карактеристика на жанрот за потребите на македонската книжевна наука<sup>47</sup>. Доказ за тоа дека Пенушлиски наоѓа сличности токму во контекстот со словачките народни балади е и другата негова фуснота во која освен на публикацијата *European Folk Ballads* (1967) од Ерих Симан упатува непосредно и на збирката *Словачки народни балади – Slovenské ľudové balady* (1956) од Јиржи Хорак (Ibid, 19). Бидејќи планираме да ѝ се посветиме на споредбата на избраните народни балади во последниот дел од прилогов, сакаме да се вратиме уште еднаш накусо кон другите текстови што го отсликуваат Турчинот, кои потекнуваат од перото на анонимните автори.

Недостигот од можноста за датирање на постарите авторски македонски текстови не ни овозможува да создадеме сличен преглед како во случајот со (против)турската тематика во постарата словачка литература. Меѓутоа, мноштвото од такви текстови и нивните бројни варијанти претставуваат неодминлив составен дел од „постарата македонска литература“. Од поезијата е важно да се потенцира групата од епски творби во кои учествува јуначкиот лик на Болен Дојчин. Тоа е јунак кој војува против турската тиранија, заштитник и чувар на поробениот македонски народ, при што неговата судбина

---

<sup>47</sup> При собирањето на баладите, Пенушлиски црпел и од погоре наведениот Зборник на народни песни од браќата Миладиновци што бил објавен во 1861 година во Загреб и содржел мноштво текстови на македонски струшки дијалект.

во конкретните епски творби е опишана од различни гледни точки. Болен Дојчин е речиси митологизирачки лик, чие минато е делумно обвинено со превезот на тајната. Првпат, епските творби со ликот на Болен Дојчин биле регистрирани во Зборникот на народни песни од браќата Миладиновци. Социјалната тематика на тие песни ненаметливо евоцира извесна еквивалентност со словачките разбојнички песни и со отсликувањето на ликот на Јурај Јаношиќ во словачките песни (на пример: *Песна за Јаношиќ, разбојникот – Píseň o Jánošíkovi, zbojníkovi; За Суровец Јабуб, разбојникот – O Surovec Jakubovi, zbojníkovi; Песна за Адам и Илчик, разбојниците – Píseň o Adamovi a Ilčíkovi, zbojníkoch*). Друг хиберболизирачки јунак со бројна група од епски творби (и нивни подоцнежни варијанти) е ликот именуван како Крале Марко, при што во овој случај се работи за конкретен историски лик. Крале Марко потекнувал од градот Прилеп (роден околу 1335 година), а загинал во четиринаесеттиот век (17 мај, 1395 година) како османлиски вазал во битката со Власите. Во рамките на постарите прозни текстови од македонската литература, (против)турската проблематика се појавува во определен број кратки народни умотворби. Нивни најзначаен собирач е Марко Цепенков. Двете негови едичии со книги во повеќе тома се објавени во редакција на Кирил Пенушлиски.

Концизното изложување на „генезата“ на (против) турската проблематика во обете литератури сакаме сега да го надградиме со најавената компарација на две избрани балади, кои освен очигледниот противтурски тон ги поврзува, исто така, и отсликувањето на семејната трагедија. Што се однесува до словачкиот контекст, во седумнаесеттиот век во кругот на баладите со лично сиже и со семејни трагедии сместуваме повеќе песни и балади, каде што несреќата се одигрува на позадината од мотивот на турската окупација: *Во унгарска земја голема навала стои – V uherskej krajine veľká šturma stojí; Белград, Белград, турски меѓник – Belehrad, Belehrad, turecké pomezí; Во Саботица Турчин престојува – Na Sabatke Turek býva; Турскиот собирач на данок – Ten turecký tútnik*

и *Ограбувале Турци сè до Белите гори – Rabovali Ľurci až po Biele hory* (Minárik, 1985:190). Пенушлиски иако ја изделува групата на македонски балади со сиже од семејните трагедии (Пенушлиски, 1983:76-94), понатаму веќе не ја карактеризира посебната група текстови во кои таквите трагедии се одигруваат на позадината од мотивот на турската окупација, како што тоа го прави Јозеф Минарик во својата *Историја на словачката литература I* или во книгата *Литературата од периодот на ренесансата и хуманизмот. Светска, чешка, словачка литература* (1985). Парадоксално, токму во збирката на Пенушлиски наоѓаме веднаш неколку такви балади: *Оздола идат, бабо, Сејмени (Babo, zdola idú Sejmeni)*, *Ајдучка глава (Hlava Hajdukova)*, *Јана и нејзините два брата јаничари (Jana a jej dvaja bratia janičari)*, *Турска робинка и нејзиниот брат (Turecká otrokyňa a jej brat)* и други. Затоа, ќе ја споредиме едната од нив со наслов *Бог да убије Дебрани [Nech Boh pobije Debranov]* (Ibid, 242-243) со познатата словачка народна балада *Турскиот собирач на данок – Ten turecký mýtnik* (Minárik, 1997:383-388).

На увод од интелектуално-комуникационата сонда што следува го причленуваме и оригиналниот текст, како и словачкиот превод<sup>48</sup> на избраната македонска балада.

---

<sup>48</sup> Превод – Звонко Танески (2015), препев – Мартина Зајичкова (2015).

**Бог да убије Дебрани**

Бог да убије Дебрани,  
 Дебрани, долнограѓани,  
 што настанаја азбии,  
 по таја река Радика.  
 Одиле што ми одиле,  
 пление што ми пление,  
 по тие села рисјански,  
 дојдоа в село Галичник.  
 Береја што ми береја,  
 колеја што ми колеја,  
 пленија едно неевече  
 од три вечери земено.  
 Терале што го терале,  
 младо неевече постана.  
 – Невевче, око калешо,  
 дали ти тежи ѓерданот,  
 дали ти тежи рувото? –  
 – Дебрани, клети азбии,  
 нити ми тежи ѓерданот,  
 нити ми тежи рувото,  
 тук ми е жал за лудото.  
 Кога го вие колевте,  
 право во мене гледаше,  
 крвави солзи ронеше!

**Nech Boh pobije Debranov**

Nech Boh pobije Debranov,  
 Debranov, dolnomešťanov,  
 bo Turci sú to zbojnícki  
 pri našej rieke Radike.  
 Chodili veru chodili,  
 pokradli veru pokradli,  
 po tých dedinách kresťanských  
 vtrhli do sela Galičnik.  
 Pobrali veru pobrali,  
 rezali veru rezali,  
 ukradli mladú nevestu  
 len po tretí deň vydatú.  
 Uhnali veru uhnali,  
 mladá nevesta povstala.  
 – Nevesta, oko počerné,  
 ťažká ti tvoja retiazka,  
 ťažký ti je tvoj rubášik? –  
 – Debrani, krutí zbojníci,  
 nie mi je ťažká retiazka,  
 nie mi je ťažký rubášik,  
 lež mi je žiaľ za mužičkom.  
 Ako ste ho vy rezali,  
 oči len na mňa hľadeli,  
 krvavé slzy ronili!

Македонската балада *Бог да убије Дебрани – Nech Boh pobije Debranov* ја чинат дваесет и четири стихови од осум слога. Во споредба со другите балади во книгата *Македонски народни балади* станува збор за еден од пократките текстови кој, пак, со својата едноставност за споредба, а, сетне и со емоционалната наситеност на дејството, со ништо не заостанува зад подолгите баладични песни. Едноставниот стил овозможува лесна интерпретација на дејството, иако лексиката – слично како во случајот со словачките народни балади – е богата со архаизми, историзми и дијалектни зборови. Дотолку повеќе, текстот е збогатен и со турцизми што природно проникнувале во зборовниот фонд на мултикултурниот македонски народ. Првите десет стиха пејат за пленењето и за кражбите при нападите на Турците што ненаметливо ги евоцираат описите на турските ништења, убивања и суровости во многу други македонски, но и словачки балади, што претпоставуваме дека ни дава за право да говориме за извесен топос на отсликување на Турчинот во народните балади на двата народа. Дејството во песната започнува драматично да градира од единаесеттиот и дванаесеттиот стих во кој „пленија едно невестче / од три вечери земено“ – „ukradli mladú nevestu / len po tretí deň vydatú“. Врз позадината на турското доаѓање и напад во селото Галичник, значи, почнува трагичната судбина на младото семејство, за во последното „тристишије“ да се заврши со ужасната емотивна глетка на убиениот сопруг.

Од аспект на отсликувањето на сижето, баладата *Бог да убије Дебрани – Nech Boh pobije Debranov* би можела да се постави во споредбен однос и со други песни, како на пример *Во Суботица Турчин престојува – Na Sabatke Turek býva*. И тука во краткото епско дејство, млада девојка (во овој случај и поради личната неразумност) паѓа во рацете на турските јаничари, кои ѝ го одземаат „венчето зелено“ – „vienok zelený“. И други словачки народни балади аналогно го претставуваат пустошењето на земјата, при што продуцираат многубројни описи на одвлекување во турско заробеништво (на пример, *Ограбувале Турци сè до Белите гори*

– *Rabovali Ľurci až po Biele hory*). Баладата *Турскиот собирач на данок* – *Ten turecký mútnik*, сепак, земајќи го предвид и нејзиниот обем (172 стиха) се јавува како репрезентативна, имено, ако решиме да ги анализираме и да ги споредуваме, исто така, уметничките изразни средства.

Сиџето на личната и на семејната трагедија во баладата *Турскиот собирач на данок* – *Ten turecký mútnik* се одигрува подеднакво врз позадината на мотивот на турската окупација. Прилично обемната (неразделена на строфи) песна со стихови од шест слога ја претставува трагичната судбина на ќерката на даночникот– Катарина, која е принудена да се омажи за Турчин, но попатно ќе се удави во Дунав, затоа што пред животот во заробеништво ѝ дава предност на смртта. Минарик за таа балада пишува: „Тоа е една од најубавите балади. Трагедијата во неа произлегува од длабоката љубов кон слободата и кон родниот крај, кои за хероината претставуваат најголемо богатство“ (Minárik, 1985:190). Во завршниот монолог на мртвата Катарина е, најпосле, градирана силната емоција што ја искажува љубовта кон татковината, па дури и на мал простор тука со помош на еден експресивен епитет, главниот лик е закотвен во домашната културна (христијанска) средина: *Подобар е Дунав / отколку харемот турски, / подобра е смртта христијанска / отколку животот пагански* - „*Lepší je ten Dunaj / než hárem turecký, / lepšia smrt kresťanská / než život pohanský.*“ (Minárik, 1997:388). Споредлив израз на (иако територијален) патриотизам се провлекува и во четирите воведни стиха на македонската балада: „*Бог да убије Дебрани, / Дебрани, долнограѓани, / што настанаја азбши, / по таја река Радика*“ - „*Nech Boh pobije Debranov / Debranov, dolnomešťanov, / bo Ľurci sú to zbojnícki / pri našej rieke Radike*“ (подвл. М. З.). Иако ознаката „Турци“ не се појавува во оригиналниот текст, беше важно да се вклучи во третиот стих од преводот токму заради интерпретациската пристапност на скицираната мисла во контекстот на историско-општествените случувања на конкретната територија на која баладата и се однесува. Мавровско-дебарскиот регион во денешна Македонија, впрочем, до

денеска се карактеризира со раширена муслиманска вероисповед, која ја придружувала турската експанзија и т.н. потурчување. „Дебраните“ условно можеме да ги идентификуваме (а, во стремежот за поголемо приближување на ситуацијата на историско-општествениот контекст на словачка територија, можеме така и да ги разбереме) како турски јаничари, кои во баладата *Во Суботица Турчин престојува – Na Sabatke Turek býva* ѝ го одзеле „венчето зелено“ на девојката. Второто четиристишије („Одиле што ми одиле, / плениле што ми плениле, / по тие села рисјански, / дојдоа в село Галичник“ – „*Chodili veru chodili, / pokradli veru pokradli, / po tých dedinách kresťanských / vrhli do sela Galičnik*“, (подвл. М. З.) јасно потврдува дека напаѓачите ги претставуваат муслиманите што на крајот– слично како „смртта христијанска“ на Катарина– и упатува на христијанската културна средина на нападнатото село Галичник.

За најемотивен момент на баладата *Бог да убије Дебрани – Nech Boh robije Debranov*, слично како во случајот со баладата *Турскиот собирач на данок – Ten turecký mýtnik*, може да се смета нејзиниот завршеток. Последното тристишије: „*Кога го вие колевете, / право во мене гледаше, / крвави солзи ронеше!*“ – „*Ako ste ho vy rezali, / oči len na mňa hľadeli, / krvavé slzy ronili!*“ претставува отсечно, но затоа, пак, и подраматично градирање на мрачната атмосфера, која е столб на жанрот на баладата. Експресивноста на изразот<sup>49</sup> со која се поврзува и погибијата на ликовите го претставува и другиот обединувачки момент. Додека очите на мажот на младата невеста „ронеле крвави солзи“ – е момент на експресивен епитет, Катарина „со една рака пиеше / со другата се давеше – „*jednou rúčkou pila, / druhou sa topila*“ (Minárik, 1997:386) е момент на привлечна антитеза. Емоционалниот стил на баладата *Турскиот собирач на данок – Ten turecký mýtnik* се засилува со очигледната тричлена градиција: „*Еднаш потегнаа, / рипката ја извлекоа. Не му е таа риба / на моево*

<sup>49</sup> Експресивноста на изразот во баладата ја сфаќае како надреден поим што во себе опфаќа „различни видови на обележани стилски средства. Посебна група творат емоционалните именувања, кои се тесно поврзани со експресивноста. Емоционалноста на изразот е непосредно поврзана со експресивноста на изразот (...) Границата меѓу емоционалноста и експресивноста е соединета“ (Plesník, 2011:55-56).

*срце драга!* / *Втори пат потегнаа, рипката ја извлекоа. `Ах, не е му таа риба / на моево срце драга!* / *Трети пат потегнаа / рипката ја извлекоа*“ – „*Jeden raz zatiehli, / rybečku vytiahli. ,Nenie je to ryba / tuoymu srdcu lubá!*“ / *Druhý raz zatiehli, / rybečku vytiahli. ,Ach, nie je to ryba / tuoymu srdcu lubá!*“ / *Tretí raz zatiehli, / rybečku vytiahli.*“ (Ibid, 386). Градацијата од овој тип во пократката македонска песна не е употребена, ама неа ја заменува христијанската симболика на бројот три поврзана со клучниот (во случајот со оваа балада и најтрагичниот) момент на дејството: „*пленија едно неевче / од три вечери земено*“ – „*ukradli mladú nevestu / len po tretí deň vydatú (...).*“

Друг типичен знак на жанрот на баладата е богатата кулминација на синоними и користењето деминутиви. Единствениот деминутив „неевче“ (nevestička), кое потекнува од оригиналниот македонски текст, во преводот го заменува ознаката „mužiček“. Во некои други македонски балади, разликата во бројот на таквите именувања е ненадминлива. Претпоставуваме, сепак, дека единствена оправдана причина за тоа е различниот број на стихови. Што се однесува, пак, до трупањето на синонимите, состојбата е слична како во случајот со групата на деминутивни ознаки. Суштинска заедничка црта на обете народни балади е нивниот жанровски привиден дијалогски карактер. Споредливиот емоционален стил е употребен во дијалогот на невестата со грабливите Дебрани, како и во дијалогот на Катарина со нејзиниот татко. Баладата *Турскиот собирач на данок – Ten turecký tútnik* содржи и бројни хиперболи (на пример: „*Таква коса имаше, / Дунав да го замота! Таква сукња имаше, / Дунав да го загради!*“ – „*Takie vlasy mala, / Dunaj obkrútila! / Takú sukňu mala, / Dunaj zahatala!*“). Кога станува збор, пак, за присутноста на различните видови на повторувачки стилски фигури, баладата *Бог да убије Дебрани – Nech Boh pobije Debranov* во нивната употреба никако не заостанува зад словачката народна балада. Неколките анафори што го досоздаваат реченичниот паралелизам („*тешко ти е синџирчето, / тешко ти е кошулчето? – / (...)* / *не ми е тешко синџирчето,*

/ не ми е тешко кошулчето“ – „*ťažká ti tvoja retiazka, / ťažký ti je tvoj rubášik?* – / (...) / *nie mi je ťažká retiazka, / nie mi je ťažký rubášik*“), повеќето епизеукси („*Оделе што ми оделе / покрале што ми покрале, / (...) / Собрале што ми собрале, / сечеле што ми сечеле, / (...) Давеле што ми давеле...*“ – „*Chodili veru chodili, / pokradli veru pokradli, / (...) / Pobrali veru pobrali, / rezali veru rezali, / (...) / Uhnali veru uhnali...*“) и епанострофата од воведот („*Бог да убије Дебрани, / Дебрани, долнограѓани*“ – „*Nech Boh pobije Debranov, / Debranov, dolnomešťanov*“) сосема ја надоместуваат и ја заменуваат пониската фреквенција на употребените синоними. Врз основа на овие и на претходните анализирани уметнички средства во првата компаративна сонда за народните балади на двата словенски народа си дозволивме да зборуваме за недвосмислена материјална, тематска, мотивска, но и стилска сличност на истражуваните текстови.

Во најмала рака е вредно за внимание тоа што Кирил Пенушлиски при своите испитувања и при составувањето на обемните публикации за народното творештво на Македонците воопшто посегнал по зборникот *Словачки народни балади – Slovenské ľudové balady* од Јиржи Хорак. Фактот што врз база на компаративниот пристап кон жанровската карактеристика дотолку повеќе и потенцирал неколку сличности меѓу македонските и словачките народни балади, нè обврзува да пристапиме кон истражувањето и на потенцијалните заеднички црти во народното творештво. Го сметаме за не помалку важно и вредно и тоа што наведените соодноси произлегуваат токму од таквите текстови (поточно умотворби од народната ризница), кои настанувале во периодите што биле неповолни за заемна рефлексивност. Сакаме да веруваме дека и оваа кратка компаративна сонда може да претставува основа за создавање цврста подлога на среде провалијата во заемната рефлексивност во периодите меѓу кирилометодијевската мисија и осумнаесеттиот век.

**Литература:**

На кирилица:

- Цепенков, М. (ур.) 1985. *Македонски народни приказни*, Скопје: Кочо Рацин.
- Цепенков, М. (ур.) 1972. *Македонски народни умотворби во десет книги*, Скопје: Кочо Рацин.
- Пенушлиски, К. (ур.) 1983. *Македонски народни балади*, Скопје: Македонска книга.
- Пенушлиски, К. (ур.) 1986. *Болен Дојчин*, Скопје: Македонска книга.
- Петровски, Б. *Трансформирањето на македонскиот јуначки епос*, Скопје, Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Симитчиев, К. 1981. *Марко Крале во македонската народна епика*, Скопје, Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

На латиница:

- Jankovič, J. 1990. Básnik – legenda. In *Biele úsvity*, Bratislava, Tatran.
- Kákošová, Z. 2009. Recepčné stereotypy obrazu Turka v slovenskej literatúre 16. a 17. storočia. In Kerul'ová, M. (ed.) *Revitalizácia kultúrnej tradície v literatúre*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Kákošová, Z. 2010. Podoby zobrazenia Turka a tureckých reálií v slovenskej literatúre 16. a 17. storočia. *Bohemica litteraria*, 13.
- Koška, J. 2003. *Recepčia a tvorba (slovensko-bulharské literárne vzťahy 1826 – 1989)*, Bratislava, Veda – Ústav svetovej literatúry.
- Minárik, J. 1985. *Dejiny slovenskej literatúry I*, Bratislava, SPN.
- Minárik, J. 1985. *Renesančná a humanistická literatúra. Svetová, česká, slovenská*, Bratislava, SPN.
- Minárik, J. (ed.) 1997. *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva*, Bratislava: Slovenský Tatran.

- Mironska-Hristovska, V. 2012. *Literary Studies of Macedonian Identity*, Skopje, Institute of Macedonian Literature.
- Plesník, L. i dr. 2011. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*, Nitra, Univerzita Konštantína filozofa v Nitre.
- Rychlík, J. – Kouba, M. 2003. *Dějiny Makedonie*, Praha, Lidové noviny.
- Taneski, Z. 2009. *Slovensko-macedónske literárne a kultúrne vzťahy*, Bratislava, JUGA – Ústav svetovej literatúry SAV.
- Zilynskyj, O. 1978. *Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte*, Bratislava, Veda.

## THE IMAGE OF TURKS IN MACEDONIAN AND SLOVAK FOLK BALLADS

**Martina Zajíčková**

### Summary

The first part of this paper tries to outline the genesis of Turkish themes in Macedonian and older Slovak literature (especially in the 17th century). The second part follows the comparison of two selected texts of folk ballads (Slovak and Macedonian). The contribution is based on results of literary research experts from both countries (Kiril Penušliski, Jozef Minárik, Zuzana Kákošová etc.) and the source to the analysed issue also comes from the fields of linguistic research and history. Slovak and Macedonian folk ballads have many common genre characteristics. Both are comparable in thematic, motive and stylistic issue and very often use the same ways of expressing. This paper is one of the rare attempts to detect direct or (at least) indirect interactions of cultural and “literary” Slovak-Macedonian relations between the 9th and 18th centuries. Finally, the first translation of the Macedonian folk ballad *Бог да убије Дебрани* to Slovak language is a contribution of this work.

## УЛОГАТА НА ПАГАНСКИОТ СТАТУС НА САРАЦЕНИТЕ ВО ЕПОТ *ПЕСНА ЗА РОЛАНД*<sup>50</sup>

д-р Кристина Димовска

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

**Клучни зборови:** *Песна за Роланд*, Франки, Сарацени, христијани, пагани, еретици

**Keywords:** *La chanson de Roland*, Franks, Saracens, Christians, pagans, heretics

### 1. Франки версус Сарацени или христијани версус пагани?

*Песна за Роланд*<sup>51</sup> започнува со увертира во којашто ги добива читателот неопходните информации што ја сумираат и ја најавуваат содржината на епот. Пред него е претставен Карло Велики, којшто престојува седум години во Шпанија и кому му останува да го освои само уште градот Сарагоса, за неговата кампања да биде заокружена. Со оваа Сарагоса владее кралот Марсије, кој преку ракурсот на авторот

<sup>50</sup> Експресивноста на изразот во баладата ја сфаќаме како надреден поим што во себе опфаќа „различни видови на обележани стилски средства. Посебна група творат емоционалните именувања, кои се тесно поврзани со експресивноста. Емоционалноста на изразот е непосредно поврзана со експресивноста на изразот (...) Границата меѓу емоционалноста и експресивноста е соединета“ (Plesnik, 2011:55-56).

<sup>51</sup> Понатаму Роланд. Цитатите се наведени според четири англиски изданија: прозниот превод на Цеси Кросленд, препевот и поделбата по строфи на Леонс Рабијон, римваната верзија на Џон О’Хаган и препевот и предговорот со забелешки на Дороти Сејерс. Во загради се дава годината на препевот, цитираниот фрагмент и бројот на страница, кога се наведува сегмент од препевот на Кросленд и бројот на строфата и страницата, кога се наведува сегмент од препевот на Рабијон. Во случаите со цитати од О’Хаган, се наведува само бројот на строфата. За цитирањето на Беовулф според препевот на Гринфилд, се наведува стихот и бројот на страница (стиховите наведени на македонски се слободен превод во полза на контекстот), а за *Песна за Нибелунзите* пеењето, строфата и бројот на страница.

/ запишувачот, е портретиран како неверверник, само заради тоа што наместо во „единствениот“ бог на христијаните, верува во паганската тријада на Махомет, Терваган и Аполин.

Битката што претставува основа за епотишто функционира како извесен хипотекст, се одиграла на 15 август 778 година, на шпанската страна на Пиринејскиот Полуостров, во превојот Ронсево. Како што Франките се повлекувале преку Пиринеите, така Гасконците го фатиле во заседа задниот одред, со што успеале да ги убијат неговите членови. Овој исход се смета за пораз за кој Карло Велики не бил во ситуација да се одмазди и историските записи сугерираат дека тој се вратил неколку години подоцна на овој простор, каде што и ја формирал зоната на франкиско влијание позната како ‘Шпански марш’ (Dominik, 2003: 2-8). „Вистината е дека Карло Велики бил пресретнат од екстремно силен отпор во Шпанија и Еинхард<sup>52</sup> претерува кога тврди дека тој ја освоил целата земја сè до реката Ебро. Тој, всушност, постојано бил во војна на пиринејскиот регион.

Постојат различни дилеми за тоа зошто токму оваа битка, во која Карло Велики доживеал незаборавен пораз, станала темел на епот. Ако се има на ум дека епот веројатно својата финална верзија ја доживеал кон крајот на единаесеттиот век (Sayers, 1957: 9), тогаш нужно е двоумењето за опевање на историски настан кој се збиднал во десеттиот век. Една од очигледните причини и за помалку компетентните читатели, би била актуелната и жива христијанска струја што го обмислува епот, која соодветствувала на штимунгот во кој се пеел / изведувал *Роланд*. Токму врз оваа основа е и однапред смисленото, пропагирачко опевање на христијанските јунаци како очигледно супериорни во однос на нивните непријатели, за кои се сервирали различни епитети: во препенот на Леонс Рабијон (1885), често се употребуваат епитетите „пагани“ и „Мори“ за Сарацените (Rabillon, 1885, LXXXVII: 32), а во прозниот превод на Џеси Кросленд (1999), за Кралот Марсије и неговиот табор се употребуваат епитетите „Сарацен“/ „Сарацени“. Во римуваната,

---

<sup>52</sup> Личниот биограф на Карло Велики.

прозаизирана верзија на О'Хаган, препејувачот почесто се служи со епитетот „паган“, но ја користи и одредницата „Сарацени“ онаму каде што Рабијон го употребува називот „Мори“ (O'Hagan, 2001, LXXXIX).

## 2. Сарацените како еретици

Ако во христијанскиот табор на Франките се слави единствениот христијански бог, тогаш во паганскиот табор на Сарацените постои впечатливата божествена тријада составена од Тервагант (или Термагант), Аполин и Мухамед. Сè уште не е јасно дали овие божества претставуваат фикционален изум или реферираат на конкретни историски ентитети што треба да ја отслика верно верата на Сарацените.

Името на Махомет / Маомет, очигледно упатува на пророкот Мухамед (цит. спор. Kinoshita & Calkin, 2012: 29; види и Малуф, 2001: 57). Меѓутоа, определени историографи од Западот од XII век, забележаа дека Мухамед не бил идол, ни пророк, туку бог. Сарацените во средновековните христијански списи се среќавале и под латинското 'Mahummicolae', со значење „Обожувачи на Мухамед“ (Tolan, 1999: 98, 102). Овие три идоли претставуваат пагански еквивалент на христијанското свето тројство. Хејнсворд и Хејто предлагаат дека трипартитното божество на Сарацените всушност на имплицитен начин ја разоткрива претставата што Франките ја имале за нивните непријатели како „демонско суштество со повеќе глави“ (Hainsworth & Hatto, 1989: 266). „Законот“ (односно учењето) на 'Махунд и Термагант' е содржано во книга, но не е јасно дали поетот бил свесен за постоењето на *Куранот* или чисто претпоставувал, по аналогија на *Светото писмо*, дека секоја религија морала да поседува своја света книга“ (Sayers, 1957: 20).

Определбата „паган/ пагани“<sup>53</sup> подразбира општост во именувањето и може да се однесува на секој оној што практикувал пагански обичаи. Сличен случај постои и со определбата „еретик“ присутна во епот и очигледно дадена во контекст на некој што е отпадник од христијанството. Во случајот со именката „Сарацен“, веќе станува збор за конкретна номенклатура што опфаќа заедница со религиозни убедувања или наклонетост кон верски систем што инклинира повеќе кон исламот, отколку само кон паганството. Сарацените, слично како Црна Арапина во јужнословенската епика, се туѓинци и дојденци отаде. Во строфа CLXXII, Роланд насетува дека „туѓинска рака“ ќе биде одговорна за крадењето на Дирендал, што ја имплицира јасно претставата за непријателот како некој што е несроден, неприпаден и туѓ.<sup>54</sup> Историографијата го потенцира ова многу повеќе од епот, оти познато е дека Арабија пред Мухамед постоела само како немарна номенклатура во грчкиот јазик подведена под назнаката ‘Sarakenoi’. Името наводно потекнува од арапскиот назив ‘Sharqiyyun’ со значење „Луѓе од Истокот“ (Дјурант, 1998: 197). „Зборот Арабјанин, односно Араб / Ариб првпат се појавил на еден асирски натпис од 853 г. пр. н.е. во обликот [X]абир. [...] Некои лингвисти овој асирски збор го толкуваат како ‘западњаци’, додека некои други го разбираат како збор со семитско потекло и со значење ‘да се премине’, односно ‘оној кој преминува’ [од едно место на друго], т.е., со други зборови – ‘номад’. Други пак во семитскиот корен *абр*, од кој се изведува и името за еврејскиот народ, го препознаваат

<sup>53</sup> Понатаму *Роланд*. Цитатите се наведени според четири англиски изданија: прозниот превод на Деси Кросленд, препевот и поделбата по строфи на Леонс Рабијон, римуваната верзија на Џон О’Хаган и препевот и предговорот со забелешки на Дороти Сејерс. Во загради се дава годината на препевот, цитираниот фрагмент и бројот на страница, кога се наведува сегмент од препевот на Кросленд и бројот на строфата и страницата, кога се наведува сегмент од препевот на Рабијон. Во случаите со цитати од О’Хаган, се наведува само бројот на строфата. За цитирањето на *Беовулф* според препевот на Гринфилд, се наведува стихот и бројот на страница (стиховите наведени на македонски се слободен превод во полза на контекстот), а за *Песна за Нибелунзите* пеењето, строфата и бројот на страница.

<sup>54</sup> И Грендел и неговата мајка се портретирани како „туѓински духови“ (Greenfield, 1982, 83: 1347), односно како потомци на „Каин срамнославен“ (Михајловски, 2013: 41), што ја илустрира нивната алиенираност од авторската перцепција за христијанската вера.

значењето ‘да се биде сув, неплоден’“. Божовиќ верува дека во грчката книжевност за Арабјаните било резервирано името „Сарацени“, што можеби бил назив за едно пустинско племе во областа на Синај (Божовиќ, 2007: 12-13). Со чест на исклучоците, ранохристијанските автори не ги користеле определбите „муслиман“ или „ислам“, туку веќе етнитизирани термини „Арап“, „Сарацен“ или „Ишмаелит“ (Tolan, 2002: 4; Божовиќ, 2007: 13). *Прва книга Мојсеева* говори за Исмаил / Ишмаел, првородниот син на Аврам / Ибрахим, роден од (X)Агара, слугинката на Сара (*Прва книга Мојсеева*, 16:11). Уште од првиот век од н.е., христијанските и хебрејските историчари ги идентификувале дванаесетте синови на Ишмаел, со дванаесетте племиња на Арапите.

„Карактеризирањето на Сараценот како еретик ги задоволувало итните потреби на црквата во справувањето со тогашните предизвици [се мисли на превирањата во доцниот единаесетти век – К.Д.]. За да ја разбереме претставата за муслиманскиот Друг мораме прво да ги согледаме факторите што биле актуелни во самата христијанска заедница. Основната социо-политичка функција на оваа претстава произлегувала од нејзината корисност како алатка во борбата за дефинирање на идентитетот на оваа заедница, повеќе отколку од нејзиното согледување на ‘вистинската’ природа на Другиот“ (Levin, 2007: 172). Во епот се среќава и е актуелна реитерацијата на формулата „паганину, сину на роб“ и тоа еднаш во зборовите на архиепископот Турпин, во зборовите на Роланд и во зборовите на Карло (со исклучок на првиот епитет) (Crosland, 1999, 95: 26; 46: 170; 249: 68), со што се асоцира на неслободната природа на Другиот. Во препевот на Рабијон се среќаваат епитетите „кукавица“ и „подлец“ како квалификативи за непријателот (Rabillon, 1885, CCLI: 91). Споредено со ова, терминот или определбата „Франки“ се однесувала истовремено и на Франките, но и на оние кои

биле родени „како слободни луѓе“ (Simpson, 2008: 197).<sup>55</sup>

Христијанската вера во епот служи како средишна точка и мерило за исправноста или неисправноста (Brandt, 1989: 8) на дадени типови однесување. Војводата Фалсарон / Фалсаун, братот на Марсије, владетел на Датан и Абиран, има име во чија основа се наоѓа латинското *falsus*, перфект пасив партицип од *fallō*, со значење „измамува, мами“. Малдуи, ризничарот на Марсије, носи име во чија основа стои зборот *mal, malum*, со значење „зол“ (Ørberg, 1998: 22). Копјето на Балигант го носи името Малтет, што значи „Зло“, слично како што мечот на паганинот Валдабран носи име што гласи Грамимонд или „Мрачен“ (Sayers, 1957: 38). Во споредба со ова, позлатениот балчак на Дирендал, мечот на Роланд, е богат со реликвии што се врзуваат за христијанските светци: забот на свети Петар, крвта на св. Василиј, дел од косата на Сен Дени и парче од облеката на Дева Марија (Crosland, 1999, 173: 47). По принципот на симулакрум, присуството на светците преку Дирендал укажува на општата наклонетост кон христијанскиот херој, кој не бидува заборавен дури ни во часот на својата подла смрт: како супституција за Бог, на земјата се појавуваат еден керубин, Св. Михаил и Св. Гаврил, кои ја прифаќаат душата на јунакот (Crosland, 1999, 176: 48).<sup>56</sup> Меѓутоа, Роланд не е единствениот кон кого се наклонети христијанските светци, оти

<sup>55</sup> Квалификативите ‘поган, поганин’ се изведенки од латинските зборови *pagus* и *paganus*, со значење на „село“, „селски“ и означувале нешто што е нечисто. Зборот подоцна добива значење на неук, безбожник (Čubelić, 1988: XII). Во препенот на Сејерс се користи изразот ‘*paupims*’ за паганите. Во француската верзија се користи изразот ‘*païen*’.

<sup>56</sup> Забележлив е и бројот на паладините. Тие, заедно со Карло Велики, го сочинуваат бројот тринаесет. Оваа аналогија може да упатува на бројот на апостолите во христијанството, а не е целосно исклучена интерпретацијата на Карло Велики како супститутивна фигура за Исус (Bulatkin, 1972: 93-94). И во финалето на Беовулф, бројот на хероите што му упатуваат последен поздрав на умрениот крал е ист со бројот на паладините (Greenfield, 1982, 142: 3170). Бројот е уште пофреквентен во Песна за Нибелунзите и се однесува не само на бројот на рицари што го придружуваат Сигфрид до земјата на Гунтер (Томовски, 1979, трето пеење, фрагмент 59: 15), туку и на бројот на убиени „нибелуншки луѓе“ (трето пеење, фрагмент 94: 19), бројот денови што Сигфрид ги минува со Кримхилда (петто пеење, фрагмент 305: 45) и бројот денови потребни за да се стигне од градот Исенштајн, по море, до Исланд (шесто пеење, фрагмент 382: 55). Наместо Олриковата сугестија за битноста на бројот три во епскиот наратив, што соодветствува на третата ставка во неговата шема од четиринаесет закони на епскиот наратив, би можела да се предложи битноста на бројот тринаесет во епската семантика.

подоцна во епот се споменува мечот на Карло на чиј балчак се наоѓа дел од копјето со кое бил прободен Исус (Crosland, 1999, 183: 50). Претставата на Карло кој во текот на целиот еп метафорично носи христијански нимбус и финалето на епот што навестува симболичен ацилак, укажуваат на месијанската улога што му е доделена на овој лик во борбата против неверниците.

Никој од таборот на Сарацените не може да ја надмине величествената озлогласеност на Чернубле де Валнер (Чернубле од Мунигре), чија „коса е толку долга, што достига до земјата и тој / за забава, може како мечка / да крене четиристотини натоварени мулиња“. Во земјата од каде што доаѓа овој Чернубле сонцето „никогаш не грее и пченката не расте / дождот не паѓа, а росата не ја влажни земјата / сите камења таму се црни и се вели / дека во таа земја живеат демони“ (Rabillon, 1885, LXXIX: 29).<sup>57</sup> „Секој со мало познавање на словенските јазици ќе увиди дека во основата на името на Чернубле е старословенското *chrŭnŭ*, ‘црн’. Не е ли чудно што авторот на старофранцускиот *Роланд*, кој самиот бил Норманец, го споменува лукавиот паган чие име значи ‘црн’ на старословенски и кој доаѓа од земјата на темнината? Крајот – *ubles* не предизвикува двоумења. Знаеме дека арапското *ал-емир*, ‘командант’, вообичаено се изобличувало во ‘*amuafle*’, ‘*amirafle*’, ‘*amirauble*’, ‘*amirafle*’ во песните за [херојски – К.Д.] дела. [Во сегашниов случај можно е зборот *chrŭnilo*, ‘мастил о’, да бил изобличен]“ (Holmes, 1941: 244-245). Старословенскиот збор *chrŭnovlasŭ*, со значење „црнокок“, би можел да биде етимон за Чернубле. Холмс ја доведува етимологијата на името на овој лик во врска со манихејството и значењето што темнината го имала во тој гностички систем, сметајќи дека

---

<sup>57</sup> Една слична претстава постои и во *Беовулф*. Фреквентни кенинзи што се користат за да се портретира стравотијата на местото каде што живеат Грендел и неговата мајка, се: „мочур-голот“, „страшиместо“, „монструм-пештери“, „душман-дворец“, чијашто функција е сликање на овие демонски суштества како инакви од Геатите и *Беовулф*, кои се претставени како ноторни христијански верници. Во рускиот препев за мајката и синот е избран атрибутот „кромешных“ (Тихомирова, 1975: 93), што може да значи „пеколни“ или „темни“ (Segal, 1953: 320).

француските катари најверојатно одржувале живи контакти со нивните бугарски еквиваленти и дека е возможно во тогашниот француски јазик да се инфилтрирале бугарски зборови.

Од исто толку голема важност е појавата и на Сараценот Абисме, „најлошиот подлец меѓу своите“, „потонат длабоко во злотвори и срам“, кој не верува во бога, синот на света Марија, и има црно лице „како растопена смола“. <sup>58</sup> За него архиепископот Турпин вели: „Овој Сарацен не е ништо друго освен еретик; / подобро... да го убијам, / оти кукавичлукот никогаш не ми бил драг“ (Rabillon, 1885, CXXVI: 46). Етимологијата на неговото име упатува на францускиот збор за амбис. Слично како што Чернубле беше опишан како дојденец од земја на демони, така и Абисме не е лишен од врската со темната страна. Неговиот штит е опточен со аметист, топаз, смарагд и кристали и се вели оти е подарок од емирот Галафе, што овој го добил од некој демон (Rabillon, 1885, CXXVII: 46; O’Hagan, 2001, CXLI; „ѓавол“ кај Кросленд; Crosland, 1999: 31). <sup>59</sup> На овие два исклучително впечатливи лика може да им се приклучи и Балигант од Вавилон, древниот емир за кого се вели дека е постар дури и од Хомер и од Вергилиј и кој е претставен како „паганот кој управува со змејот“ (Crosland, 1999, 52: 189; 257: 70; Rabillon, 1885, CCLIX: 93) или „оној кој го држи змејот“ (Bedier, CCLVII: 112).

Сознанието дека во средновековниот еп Сарацените се систематично или дури и преобладајќи претставени како црни е, со други зборови, искривоколчување создадено од селективното цитирање што ризикува да се утврди како пророштво што само по себе се остварува, на еден смислено конструиран дискурс (Kinoshita, 2007: 84). Дискурсот

<sup>58</sup> И поданиците на Марганис, вујкото на кралот Марсије, се опишани како „црни како мастило“, кои „на себе ништо бело немаат, освен своите заби“ (Crosland, 1999: 39; Rabillon, CXLVI: 54). И членовите на војската под раководство на Балигант, инаку, меѓу другото составена и од Персијци и Турци, се опишани со кожа тврда како железо, „и тие немаат потреба од шлем или панцирни кошули“ (Rabillon, 1885, CCXXXV: 86), што оди во прилог на потенцирањето на анималната природа на овие како опоненти на епските јунаци.

<sup>59</sup> И Грендел и неговата мајка се портретирани како „туѓински духови“ (Greenfield, 1982, 83: 1347), односно како потомци на „Каин срамнославен“ (Михајловски, 2013: 41), што ја илустрира нивната алиенираност од авторската перцепција за христијанската вера.

на авторот неоспорно има пропагандни квалитети во име на христијанството. Дури и преку зборовите што Марсије му ги упатува на Ганелон, а се однесуваат на Карло Велики, се насетува наклонетоста на авторот кон кралот, којшто е опишан „како да има повеќе од двесте години“ и е „белокос и прастар“ (Crosland, 1999, 40, 41: 12; Rabillon, 1885, XLI, XLII: 18);<sup>60</sup> овој Карло е безвремена фигура, лик со божествени квалитети за кого како да не важат правилата што важат за останатите јунаци. „Неговата возраст е неискажлива – или, поточно, тој е безвремен и не старее. И неговиот син и неговиот внук се млади“ (Sayers, 1957: 14). Оваа квалификација го сместува кралот на Франките на пиедестал над останатите ликови и преку потенцирање на краlevата безвременост, се создава впечатокот за неговата непобедливост, натчовечност и недопирливост. „Бог го надари со таква доблест, што тој (Карло Велики – К.Д.) по прво ќе умре отколку да ги напушти своите барони“, гласат зборовите што Ганелон му ги упатува на Марсије (Crosland; Rabillon, *Ibid.*). „Карло е безбеден оти не мора да се плаши од ниеден човек“ (Crosland, 1999, 42: 13; Rabillon, 1885, XLIII: 19).

### ЗАКЛУЧОК

Иако *Роланд* често пати се чита како книжевна творба во која за првпат се загатнува прашањето за француската нација, оперирањето со категориите какви што се „нација“, „идентитет“, „другост“, „верски алтеритет“, не се оптимални во херменевтичките анализи на текстот, оти не постоеле во времето кога усно се изведувал или се читал епот. Дури и да постоеле, тие секако дека не би ја имале важноста што денеска им се доделува и секако дека би биле сфатени во инаков контекст кој би бил во дослук со социополитичката клима актуелна во раното феудално доба. Фикцијата не нуди веродостоен портрет, туку квази-историска реалност

---

<sup>60</sup> Слични квалификативи се среќаваат и за кралот Хротгар во Беовулф кој е „стар и многузимен“. Разликата во тежиштето лежи во тоа што овие епитети колку и да се позитивни за Хротгар (кој е исто толку стар и искусен, како и Карло Велики), толку се и негативни (оти ја илустрираат неговата психолошка истоштеност од наездите на Грендел).

што не може лесно да се разоткрие. Нејзината функција не е да прави „копии од стварноста“ (Ќулавкова, 1989: 235), ниту пак веродостојно да архивира личности што очигледно не се само фикционални. Оние кои ни се неприпадни се демонизирани, а сите приклонети кон нас и нашата верба и идеологија се идеализирани. *Песна за Роланд* покажа дека се потребни векови за да се симне лажниот превез од една идеолошки конструирана претстава, што секако е подобро отколку слепото прифаќање на вештачки конструираниот противник како неверник и отпадник.

## Литература:

Кирилични изданија

Божовиќ, Раде, 2007, *Ислам и Арапи: Бог и човек*. Београд: Народна књига: Алфа.

Дјурант, Вил, 1998, *Доба вере: историја средновековне цивилизације – хришћанства, ислама и јудаизма – од Константин до Дантеа*. Београд: Народна књига: Алфа.

Малуф, Амин, 2001, *Погубни идентитети*. Скопје: Матица македонска.  
Михајловски, Драги (преп.) 2013, *Беовулф*. Скопје: Конгресен сервисен центар Макавеј.

*Свето Писмо*. 1990. Скопје: Свиндон: Македонска књига.

Тихомирова, В. (преп.) 1975. *Беовулф*. Москва: Издательство „Художественная литература“.

Томовски, Душан. (преп.) 1979. *Песна за Нибелунзите*. Скопје: Мисла: Култура: Македонска књига: Наша књига.

Ќулавкова, Катица. 1989. *Одлики на лириката*. Скопје: Наша књига.

- Bédier, Joseph (trans.) 1922. *La chanson de Roland*. Paris.
- Brandt, Miroslav. 1989. *Izvori zla*. Zagreb: August Cezarec.
- Bulatkin, Eleanor Webster. 1972. *Structural arithmetic in the Oxford 'Roland'*. Ohio State University Press.
- Crosland, Jesse (trans.) 1999. *The Song of Roland*. Cambridge, Ontario.
- Čubelić, Tvrtko. 1988. *Povijest i historija usmene narodne književnosti: historijske i literarno-teorijske osnove te genološki aspekti – analitičko-sintetički pogledi*. Zagreb, [s.n.].
- Dominik, Mark. 2003. "Holy war in *The Song of Roland*: the mythification of history". In: *Stanford Undergraduate Research Journal*, spring 2003, 2-7.
- Greenfield, Stanley B. (trans.) 1982. *A readable Beowulf: the old English epic newly translated*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Hainsworth, John Bryan & Hatto, Arthur Thomas (eds.) 1989. *Traditions of heroic and epic poetry: characteristics and techniques*. London: The Modern Humanities Research Association.
- Holmes, Urban T. 1941. "Chernubles de Munigre". In: *Speculum*, vol. 16, 244-245. doi:10.2307/2853619.
- Kinoshita, Sharon & Calkin, Siobhain Bly. 2012. "Saracens as idolaters in European vernacular literatures". In: David Thomas & Alexander Mallett (eds.) *Christian-Muslim Relations. A bibliographical history*. Volume 4 (1200-1350), 29-45.
- Levin, Paul T. 2007. *From "Saracen scourge" to "terrible Turk": medieval, renaissance and enlightenment images of the "Other" in the narrative construction of "Europe"*. [Doctoral thesis]. Los Angeles: University of Southern California.
- Ørberg, Hans H. 1998. *Latin-English vocabulary I*. Newburyport: Focus Publishing.
- Rabillon, Léonce (trans.) 1885. *La chanson de Roland: translated from the seventh edition of Leon Gautier*. New York: Henry Holt & Co.

- Sayers, Dorothy L. (trans.) 1957. *The song of Roland*. Penguin Classics; Reprint edition.
- Segal, Louis. 1953. *Russian-English dictionary*. London: Lund Humphries & Co. Ltd.
- Simpson, James S. 2008. "Feudalism and kingship". In: Gaunt, Simon & Kay, Sarah (eds.) *The Cambridge companion to medieval French literature*. New York: Cambridge University Press, 197-210.
- Tolan, John V. 1999. "Muslims as pagan idolaters in the chronicles of the first crusade". In: Blanks, David & Frassetto, Michael (eds.) *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe*. New York: St. Martin's Press, 97-117.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Saracens: Islam in the medieval European imagination*. New York: Columbia University Press.
- O'Hagan, John (trans.) 2001. *The Song of Roland*, vol. XLIX, part 2. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14; Bartleby.com, 2001. [www.bartleby.com/49/2/](http://www.bartleby.com/49/2/). [Date of Printout].

**(THE ROLE OF THE) SARACENS AS IDOLATERS IN THE  
FRENCH EPIC *THE SONG OF ROLAND***

**Kristina Dimovska**

**Summary**

The main focus of this research paper is to show the status the Saracens have in the French epic *La chanson de Roland / The Song of Roland*. The paper aims to present how the ‘author’s’ / scribe’s Christian view point, focalization and discourse, has lead to presenting the Saracens as idolaters, pagans, heretics, compared to the Franks as monotheists and ethically better than their enemies.

**ПРИКАЗИ – РЕЦЕНЗИИ – ОСВРТИ**  
**REVIEWS**



**Александар Радоман (Подгорица)**

## **КАПИТАЛНА СИНТЕЗА НА МАКЕДОНСКОТО КНИЖЕВНО СРЕДНОВЕКОВИЕ**

(По повод објавувањето на книгата: Илија Велев, *Историја на македонската книжевност*. Том I. *Средновековна книжевност*, изд. „Гирланда“, Скопје 2014, 520 стр.).

Првиот том од *Историјата на македонската книжевност* којшто ја обработува средновековната книжевност од IX до XIV век, претставува круна на тридеценискиот научноистражувачки интерес на проф. Илија Велев со прашања од македонската медијевистика во областите на книжевноста, културата и историјата. Неговата *Историја* е реализирана како сеопфатна книжевноисториска монографија од аналитичко-синтетички тип. Покрај хронолошкиот преглед на националната книжевност, која истовремено претставува извор за севкупната словенска култура и писменост, таму се изнесува уште жанровскиот и типолошки преглед на споменатата проблематика и монографски се обработуваат позначајните автори и дела на македонскиот книжевен средновековен период. Осмислена во 24 поглавја, *Историјата на Велев* обезбедува сеопфатна синтеза, не само на писменоста и на книжевноста туку и на целокупната македонската средновековна култура.

Книгата *Историја на македонската книжевност*, Том I, *Средновековна книжевност (IX-XIV век)*, претставува издание кое во доменот на монографска обработка на една јужнословенска средновековна книжевност поставува нови методолошки стандарди.

Пред да се впушти во изработка на волуминозна монографија за македонската средновековна книжевност, Илија Велев, редовен

професор и научен советник во Институтот за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, се профилира како еден од водечките медиевисти и палеослависти, со објавување на десетици монографии и околу 350 научни и стручни трудови од областа на средновековната книжевност и култура. Во тој контекст ќе споменеме само некои од нив: *Преглед на средновековни цркви и манастири во Македонија, Македонскиот книжевен XIV век, Свети Гаврил Лесновски во книжевната традиција, Лесновскиот книжевен центар, Скрипторски центри во средновековна Македонија, Кирилометодијевската традиција и континуитет, Средновековни книжевни антологии, Творци на македонската литература во IX-XVIII век, Македонски споменици со глаголско и со кирилско писмо, Во почетокот беше Словото, Македонска книжевност IX-XVIII век, Беседа против богомилиите на Презвитер Козма, Историја на македонската средновековна книжевност* и други. За книгата *Византиско-македонски книжевни врски* Велев во 2006 година ја доби највисоката награда за научни достигнувања во Република Македонија– „Гоце Делчев“. Во годината 2014-та кога ја објави монографијата *Историја на македонската книжевност*, том I, од печат излезе и книгата *Хронографијата и романот за Александар Велики-Македонски*, која покрај обемната студија за овој значаен белетризиран средновековен состав, содржи и проследување на неговата текстолошка генеза преку творчката еволуција од антиката па натаму низ историскиот развој сè до средновековната книжевна традиција. За конкретното проучување на *Александридата* од особено значење е разграничувањето на поимите хронографија и роман што го прави Велев, како и луцидната споредба со содржината на *Библијата*, која во светлината на новите истражувања на Велев се појавува како текст без чие познавање средновековниот *Роман за Александар* не може да се поима на вистински начин.

Книгата што е предмет на нашето научно и критичко толкување, всушност е второ проширено издание на монографијата *Историја на*

македонската средновековна книжевност (изд. Дијалог, Скопје 2013) и прв том од *Историјата на македонската книжевност*, чиј втор том ќе го опфати книжевноисторискиот развоен период од XV до XVIII век, презентирајќи ги просветителските пројави.

Всушност првиот том од *Историјата на македонската книжевност* кој ја обработува средновековната книжевност од IX до XIV век, претставува круна на тридеценискиот научноистражувачки интерес на проф. Илија Велев со прашања од македонската медијевистика во областите на книжевноста, културата и историјата. *Историјата* е реализирана како сеопфатна книжевноисториска монографија од аналитичко-синтетички тип. Покрај хронолошкиот преглед на националната книжевност, која истовремено претставува извор за севкупната словенска култура и писменост, таму се изнесува уште жанровскиот и типолошки преглед на споменатата проблематика, т.е. монографски се обработени позначајните автори и дела на македонскиот книжевен среден век. Осмислена во 24 поглавја, *Историјата* на Велев обезбедува сеопфатна синтеза не само на писменоста и на книжевноста туку и на целокупната македонската средновековна култура, чии корени се нераскинливо поврзани со византиската култура и цивилизација на којашто Велев ѝ посветил одделна монографија, веќе погоре споменатата *Византиско-македонски книжевни врски* (Скопје 2005).

Во првата глава на монографијата „Континуитетот на македонскиот книжевноисториски развој“ Велев го истражува односот на општата историја (историјата на општествата), културната историја и книжевната историја; македонскиот културноисторискиот идентитет го согледува низ призмата на македонската книжевна историја; а по овие првични теоретски и методолошки увиди, најнапред го изнесува хронолошкиот пресек на античките и на ранохристијанските книжевни текови на почвата на Македонија, потоа ја дефинира македонската средновековна книжевност во контекст на словенско-византиската и притоа христијанска цивилизација и култура, и на крајот го

проектира феноменот на кирилometодиевската традиција. Авторот на монографијата не им робува на традиционалните романтичарски модели, туку при истражувањето на најчувствителните прашања за 'национално' разграничување на средновековното наследство му пристапува од аспект на глобалната културноисториска реконструкција— избегнувајќи псевдоисториски конструкции со кои најчесто современите политички констелации се проектираат длабоко во минатото. Во поглавјето „За суштината и обемот на македонската средновековна книжевност“ е определена суштината и развојниот интегритет на македонската средновековна книжевност, од IX до XIV век и е дадена периодизацијата на тој корпус, при што се разликуваат три историски и развојни книжевни етапи. Првата етапа хронолошки е сместена од 845 до 1018 година, втората од 1018 до 1204/1261 и третата од 1261 до крајот на XIV век, а во рамките на секој од конкретно определените периоди се опишани посебни историско-развојни фази. Во поглавјето „Кирилometодиевската традиција и воспоставување на словенската цивилизација“ Велев исцрпно дискутира за историските и за културните претпоставки на мисијата на светите Браќа, анализирајќи ги словенските, византиските и латинските извори за животот и за дејноста на св. Кирил и Методиј и детално го реконструира нивното мисионерско дејствување, со особен осврт на, во историографијата оспорувана, но со новите толкувања на изворите докажаната, Брегалничка мисија; како и на Моравската мисија, т.е. особено на нејзините политички и воено-стратешки тенденции. На *Панонските легенди*, како на примарен извор за историско согледување на активноста на светите Браќа, Велев им пристапува со оправдана внимателност, истакнувајќи дека хагиографските текстови создадени врз основа на утврдени жанровските обрасци, не можат да бидат веродостоен извор, како што е прифатено во традиционалистичката наука. Животот и делото на светите Браќа, св. Константин (Кирил) Филозоф и св. Методиј Солунски, се презентирани во посебни монографски конципирани поглавја. Посебни поглавја од книгата Велев

им посветил и на следбениците на кирилometодиевската традиција, на Охридската книжевна школа; особено на нејзините најистакнати претставници св. Климент Охридски и св. Наум Охридски. На личноста на Црноризец Храбар и на неговиот филолошки трактат „За буквите“ авторот на монографијата му посветува особено внимание, а во неговите синтетизирани истражувања е посветен простор и за описот на активноста на Брегалничкиот книжевен центар, како и поглавја за книжевната дејност на Константин Презвитер, за богомилство и за богомилската книжевност во македонската средновековна традиција, и сл.

Илија Велев својата книжевноисториска монографија ја реализира како синтеза на досегашните сознанија во споменатата научна област, како и на неговите повеќедецениски истражувања кои често даваат и нови одговори на бројни прашања што пред науката беа одамна поставувани, а се поврзани со овој книжевноисториски корпус. Тоа е очигледно, особено во поглавјето за Презвитер Козма каде со внимателна текстолошка и културноисториска анализа на неговата *Беседа против богомилите*, позната и во зетската (црногорска) книжевна традиција по фрагментарниот препис во составот на *Поп-Драгољевиот антологиски зборник* од XIII век, овој беседнички спис го датира во првата половина на XI век. Како и на некои други феномени на македонското средновековие, Велев на Презвитер Козма му посветил и одделна монографија, објавена во Скопје во 2011 година (Види: *Беседа против богомилите на Презвитер Козма*).

Во вториот дел од книгата, Велев се навраќа на теориско-методолошките и културноисториските разграничувања преку поглавијата „Историско-развојниот континуитетот на македонската средновековна јазична и писмена традиција“ и „Природата и карактерот на македонската средновековна книжевност“, каде што по расправата за историските предуслови за континуитетот на македонската книжевна традиција и опсервацијата врз словенските писма, се укажува на термилолошката условеност во поделбата на преводната и на

оригиналната средновековна книжевност, така што се разграничуваат поимите книжевна школа, книжевен центар и скрипторски центар, како клучни топови на организираниот книжевен живот, на просветата, на научно-сознајните и на идејно-создавачките активности во средновековниот период. Со поглавјето „Класификација на жанровскиот систем во македонската средновековна книжевност“ Велев нуди модел на жанровска класификација според кој тој корпус може да се подели на *официјално-канонски богослужбени текстови*, кои се поделени на библски и на литургиски текстови, *текстови со правно-канонска содржина*, во кои фигурираат црковни и граѓански правно-канонски книжевни зборници, *патерично-хагиографски, панегирично-проповедни и патристички текстови*, потоа *неофицијални, неканонски текстови*, кои ги вклучуваат популарните апокрифи и, во рамките на петтата најхетерогена група, *творечко-функционални прозни, реторички и поетски книжевни текстови*, меѓу кои се издвојуваат прозни книжевни состави, ораторско-реторички книжевни состави, поетски книжевни творби, историско-летописни текстови, летописи и летописни записи и кратки книжевни форми. На сите споменати форми Велев им посветил одделно исцрпно поглавје. По овие книжевно-теориски, типолошки класификации, Велев се враќа на хронолошкиот книжевно-историски модел на дескрипција, посветувајќи ги следните три поглавја од монографијата на книжевните дејци од XI до крајот на XIV век, како и на влијанието на самите феномени на Света Гора во македонската средновековна книжевна традиција— а во тој контекст уште и на исихазмот и на схоластикиот рационализмот како духовен мост што ги поврзува или ги разграничува источната и западната духовна и културна традиција. Својата обемна монографија реализирана на повеќе од 500 страници проф. Велев ја збогатил и со вообичаените додатоци, со обемен селективен преглед на консултирана литература и со био-библиографска белешка.

Монографијата *Историја на македонската книжевност*. Том I, *Средновековна книжевност*, претставува целовита книжевноисториска синтеза која го осветлува не само средновековниот период на македонската книжевност туку и поширокиот интеркултурен контекст на словенската цивилизација, почетоците на словенската писменост и култура и сл. Комбинирајќи ги аналитичко-синтетичките, книжевно-историските и книжевно-теориските модели за реконструкција на националната литература, Илија Велев понуди веродостојна научна синтеза на македонското средновековно културно и книжевно наследство, која е резултат на повеќедецениското истражување и напорна работа врз осветлување на помалку познати или на непроучени сегменти од националното културноисториско наследство и идентитет. На овој начин тој научно оствари не само репрезентативна книжевноисториска монографија во рамките на македонистиката туку даде и значаен придонес во современата славистика.

Превод од црногорски на македонски јазик: доц. д-р Марија Паунова

**Ангелина Бановиќ-Марковска**

***КОН КНИГАТА О/АБДУКЦИЈА НА ТЕОРИЈАТА ОД ВЕНКО  
АНДОНОВСКИ***

Своите тинејџерски години ги паметам по многу нешта, но една од нив е досетката со која, мислејќи дека сум духовита, ги збунував врсниците со прашањето, каква е разликата меѓу судска медицина и форензика. Која лекува, а која суди? Или и двете сецираат само мртви тела: престапници и жртви...

Со време научив дека судска медицина е научна област која користи широк спектар дисциплини во корист на судството, а дека форензика е, всушност, синоним за законски доказ или јавно претставување. Коренот и е во латинската придавка *forensis* што значи „пред форум“. Имено, во римско време, да се покрене некакво (кривично) обвинение значело случајот да се претстави пред независен публикум/форум. Обвинителот, како и обвинетиот, ги интерпретирале своите видувања на настанот, додека форумот не го прогласел за победник тој со најдобри форензички вештини. Денеска знам дека доказите не вредат многу без моќта на убедувањето, без доблеста на знаењето и заведливиот шарм на ораторот (скриптор) кој ве тера да поверувате дека црното е бело. А кога во едно исто лице ќе се совпаднат обвинителот и (право)бранителот, како во случајот Андоновски, предметот добива друга димензија.

Книгата *О/Абдукација на теоријата* е замислена како повеќетомен речник на теориски поими, но бидејќи дескрипцијата и анализата (односно, лексикографската обработка на поимите и полемичноста како емоционален израз на критичка свест) не одат рака под рака, Андоновски избира специфична форма за претставување на доказниот материјал. Слично на обдукциски протокол или писмен наод кој содржи детален

опис на симптомите од една патоморфолошка анализа, тој ги детектира и ги опишува причините за смртта на теоријата, односно нејзината патогенеза, во која, покрај дедукцијата и индукцијата, *абдукцијата* станува најважниот чинител на логичкото расудување. Опишана од Чарлс Саундерс Пирс, уште во далечната 1867 година, таа употребува означувач од познат код за да изведе категорички силогизам, чиј втор суд е само веројатен, па затоа и заклучокот е таков– веројатен. За да го илустрирам ова тврдење ќе се осврнам, накусо, на првиот том од замислениот серијал *О/Абдукција на теоријата*, оти е многу важен за разбирањето на вториот.

Се сеќавате дека– како модерен Питагоровец, убеден во своето учење за метемпсихозата– Андоновски тргна од претпоставката со која, благодарение на една своевидна реинкарнација, теоријата (како „мртва“ наука) го продолжила својот живот во повеќето денешни, „гранични“ теории, кои– кажано со речникот на Пирс– не се ништо друго, туку „интерпретанти на еден репрезентамен“ или, попрецизно, „амбициозна рециклажа“ на старата добра семиотика. Претставено со вербалната формула на еден категорички силогизам, до кој дојдов следејќи ја логиката на Андоновски, тоа изгледа вака:

*Теоријата е мртов корпус од поими. Семиотиката е жива дисциплина.*

*Како жива дисциплина, таа е „душата“ на секоја теорија.*

Сецирајќи, значи, „мртво тело“ од поими, Андоновски – на нему својствен начин – докажува дека абдукцијата на теоријата е, заправо, *вивисекција на семиотиката*, чија клиничка смрт не само што придонела за развојот на научната мисла кај нас туку и за нејзината (авто)критичка свест. Затоа, нема да го премолчам фактот дека овој амбициозен *патоанатомски* серијал на Андоновски е, истовремено, и еден деонтолошки<sup>61</sup> чин на однесување и комуницирање, морална обврска на професорот кон самиот себеси и кон своите студенти. И не

<sup>61</sup> Деонтологија, наука за должностите.

само што станува неодминлива лектира во формалното образование на новите обдуценти и во толкувањето на старите болести/грешки, туку *веќе е* и крупен влог во развојот на една самосвесна теориска мисла, која постојано (ќе) ги преиспитува, и елитноста на академската позиција, и (не)погрешливоста на својата професија.

Вториот том од оваа макроскопска анализа има едноставен (под)наслов – *Наратологија (шеесет години македонски роман: 1952-2012)*<sup>62</sup>. Обезбедува нови докази во врска со „заблудите“ и „вистините“ на теоријата, и насоки за нивно избегнување во иднина. Но, ако *Жива семиотика*<sup>63</sup> како прв том од споменатиот серијал *О/Абдукција на теоријата*, беше насочена кон абдуцирање на туѓите умисли и грешки, вториов ги преиспитува личните заблуди и пропусти, што Андоновски ги направил како докторанд, во студијата под наслов *Структурата на македонскиот реалистичен роман*, отпечатена пред безмалку 17 години, во 1997.

Имено, како вметнат репринт – или „книга во книга“ – но со видоизменет и малку скептичен наслов (поради прашалникот придодаден кон поимот *реалистичен?*, овој пат ставен во заграда), споменатата дисертација се покажа како добра илустрација за тоа колку наратолошките ставови од структуралистичка фаза на Андоновски го издржале (или не?), тестот на времето.

Ревидирајќи, поточно дополнувајќи, некои од тезите што ги детектирал како „слаби места“ во споменатата студија (со датум од минатиот век) – во еден подолг, но мнооогу! важен есеј, Венко дава краток, а индикативен теориски пресек на македонскиот роман и на неговиот шестдецениски развоен пат. Во есејот констатира дека, како чудесна генеолошка појава, „овој жанр изоде(л) еволутивен пат за кој обично се потребни два века: од суровиот историски реализам, преку интензивниот

---

<sup>62</sup> Венко Андоновски, *О/Абдукција на теоријата*. Том 2: *Наратологија (шеесет години македонски роман: 1952-2012)*, Галикул, Скопје, 2013.

<sup>63</sup> Венко Андоновски, *О/Абдукција на теоријата*. Том 1: *Жива семиотика (лингвистика, семиотика, семантика, стилистика)*, Галикул, Скопје, 2011.

психолошки реализам, до модернизмот и постмодернизмот“ (2013: 44), но не пропушта да каже дека – пред точно 17 години – во парадигмата *реалистичен македонски роман*, неправедно (или праведно?) класирал и такви романи што покажувале, тогаш, изразито модернистички, па дури и постмодернистички црти. Што направил Венко?

Тргнувајќи, не само од теоријата на Голдман (онаа за романот како повест за „деградираната потрага по автентичните вредности на светот“) туку и од Греимасовиот критериум за атрибуција (како надворешна или внатрешна вредност по која трага субјектот на желбата), Андоновски скроил, тогаш, таксономиски модел со два пола: *хипотаксички* и *хипонимиски*. Првиот го резервирал за апсихолошкиот тип нарација и за омнисцентот кој инсистира на една (историска!) вистина, а вториот за психолошкиот тип нарација и за недоверливиот раскажувач кој го деконструира поимот *вистина*, допуштајќи повеќе верзии на еден ист настан.

И покрај тоа што, во тој период, не ја занемарува структурата на наративот, *само* со тоа што ја сведува на опозитот историско/психолошко, Андоновски, всушност, ја става својата таксономија на „стаклени нозе“. Но, историјата е сведоштво, а сведоштвото субјективен чин, па штом ќе ја согледа разликата меѓу историското и психолошкото како идеолошка, како „разлика меѓу две сосема спротивставени филозофии по однос на вистината... преку која ја дефинираме и стварноста (а... романот е *најстварносниот* од сите книжевни жанрови)“ (2013: 27), во фокусот на својот теориски интерес Венко ја внесува *идејата за симулакрумот* – како „изотоп на вистината“, како „вистина од највисок степен, (како) фабрикат на вистинитоста“ (2013: 41).

Така, уверен (како и Рорти), дека вистината не се пронаоѓа, туку дека се создава благодарение на човечкиот ум<sup>64</sup>, како извонредно суптилен пато-нарато-лог, во центарот на својата втора *а/обдукциска*

<sup>64</sup> Во Контигенција, иронија и солидарност, Ричард Рорти вели: „Вистината не е априорна, таа не постои независно од човечкиот ум... Светот е априорен, но описите на светот не се“ (R. Rorty, *Kontingencija, ironija i solidarnost*, Naprijed, Zagreb, 1995, p. 21).

анализа, Андоновски ќе ја стави *алката* што недостига. Ќе го воведете *хипертекстуално-симулакричниот модел*, за да покаже и докаже дека, заедно со петходните две, тој е онаа „*нераскинлива и жива врска меѓу реализмот и постмодерната* во македонскиот роман“ (2013: 36 – курзивот е мој). Овој стилски „хибриден“ модел, оваа хибрид(изира)на специфика до која доаѓа Андоновски, не само што е употреблива како таксономија, туку е оној квалитет кој македонскиот роман го разликува како жанр меѓу другите европски жанрови роман (2013: 43). Еве како, со извонредна – но, ајде обиди се! – леснотија го докажува Венко тоа.

Издвојувајќи го *Вкусот на праските* (1965), како преломна точка во развојот на македонскиот роман, Андоновски констатира дека овој модернистички текст на Влада Урошевиќ се наметнува и како автореферентен роман, кој вниманието на читателот го пренасочува, од она *што* значи, кон тоа *како* значи приказната, за да заклучи дека „македонскиот модернизам, уште од самите свои почетоци, во себе ги носи никулците на драстичната постмодерна“ (2013: 35). Укажувајќи на симулакрумот како произведувач на вистини, Андоновски потсетува дека овој роман открива: „*code-switching*..., цитирани кодови, колажирање на дискурси..., тенденција кон *patchwork* (крпеница) и пастиж... дека користи есеистички текстови, меѓу кои и цитати од енциклопедии, еден текст на Жан Кокто... и слично“ (2013, 34-35). Нивната паралелна присутност во текстот само ја потврдува тезата дека, иако класиран како модернистички, овој роман не е „чиста“ книжевна конструкција. Неговата фрагментарна, отворена, хибридна и автореферентна структура му го носи приматот „прва постмодерна ластовица“ на македонското книжевно небо.

И со оглед на фактот дека македонскиот роман мошне рано станал несвесно-свесен за металитерарната функција на зборот, со која, освен што проектирал светови, можел да говори и „за сопствениот план на градба, за кодните игри и преиначувања во просторот на текстот“ (2013: 40), тој, исто така, покажал дека *референцијалноста* (карактеристична за

реалистичките и модернистичките романи) и *авторереференцијалноста* (карактеристична за постмодернистичките), „не се тули или блокови кај кои може да се определи строга граница... туку се, многу повеќе, конгенитални својства на секој книжевен текст“, со доминација на едно од двете, тврди Венко Андоновски (2013: 41).

Затоа, благодарение на исклучително големата еволутивна брзина со која македонскиот роман ги „проживеал“ сите регуларни фази на својот развоен пат, нашиот постмодерен роман не треба и не може да се разгледува како изолирана појава (сврзана, главно, за помладата генерација писатели), туку како „полигенерациски феномен“ кој – благодарение на својот симулакричен однос кон вистината – „директно се надоврзува на реалистичкиот историски роман, психолошкиот реалистичен роман и модернистичкиот роман“ (2013: 38). Поради тоа, за Венко Андоновски, македонскиот роман (иако доцнороденче), е чудесна генеолошка појава, која не само што ги достигнала европските регуларни книжевни стандарди, туку благодарение на своите преводи, станала и „легален *жител* на европската книжевно-жанровска метропола“ (2013: 16).

Почитуван публикуме, ќе му се обратам сега на Венкотата наш Македонски, за да му кажам нешто што одамна сакав да му го речам – тоа дека, без оглед на пропустите, недореченостите или слабите места во неговата *Структура...*, таа не само што беше, туку сè уште е, една толку темелна и сериозна дисертација што студентите и денес ги фаќа блага вртоглавица од начинот на кој е презентираан оној комплексен наратолошки арсенал од поими. Тоа самоизмачување на умот (таа опсесија да се кажат работите комплицирано, да се замаглат толку, што и самите да почнеме да веруваме колку сме биле паметни, а не сме го знаеле тоа) е резултат на една авторитарна теориска дискурсоманија, која многумина од нас не остава мирни и денеска. Затоа, без да се оправдувам себеси – иако се препознав и во покудените и во пофалените актери на овој теориски серијал – ќе речам дека не умира теоријата (како

систем од знаци), туку модата (поточно, епигонството) да се пишува и предава на еден сувопарен, бременин, а едновременно, стерилан начин. Контекстите се сменија. Светот одамна излезе од сенката на голите поими и ја напушти идејата дека значењата треба да се бараат само во вертикалната структура на текстот. Но, иако ритамот на нашите реакции – барем кога станува збор за новите „гранични“ теории – е поприлично бавен, дојде време „голата“ семиотика да облече „живи“ бои и со нова рубра да прошета, повторно, низ нашите дискурзивни простори, како што се шета гордо и низ последните два текста од оваа Венкова книга. Иако во неа ретроактивно ревидира тој дел од своите ставови, не ги крие своите теориски темели, ниту пак, го отфрла фактот дека, за него, семиотиката е онаа архисема на која со радост ѝ се враќа, секогаш.

Ние можеме да стигнеме до вистината, само ако го разбереме и совладаме нашето искуство, велеше Гадамер. Се разбира, искуството не е конечно. Променливо е и способно за нови перспективи. Затоа е важно да се разбереме себеси, да ја отфрлиме предрасудата дека сме непогрешливи. Ако, барем врз туѓите примери го сфатиме тоа, ќе ги согледаме и сопствените грешки. Јас ги видов моите во една своја книга од 2001 година, но тоа ќе биде предизвикот со кој ќе треба да се фатам во иднина. Доволно е што научив дека добар теоретичар е тој што мисли со своја глава, тој што од стари алатки создава нови, користејќи ги, не само на инаков туку и на подобар начин.

Затоа книгата *О/Абдукција на теоријата* ја доживеав како мета-теорија. Таа е чист симулакрум, „херменевтика од втор степен“ која ја релативизира границата меѓу референцијалната и металингвистичката функција на зборот. Но, оваа чудесна (псевдо)обдукција е, истовремено, и вербална мета-илустрација (небаре одговор на прашањето за значењето на значењето) на една Рембрантова слика – онаа, „Час по анатомија на доктор Николас Тулп“. Затоа, со мирна совест би можела да ја преименувам во „Лекција (или лекции) по литературна теорија на проф. Венко Андоновски“, оти таа не покажува што значи, туку *како* значи *тоа*

што *значи*, соголувајќи ги пред нас своите аналитички стратегии.

И, да бидам искрена, со нетрпение го очекувам нејзиното продолжение – третиот том резервиран за постмодерниот роман во целост. Познавајќи го Венката кој со брзина на светлината ги пишува своите книги, уверена сум дека веќе догодина, тимот на *Галикул*, ќе ја отвори својата филозофско-теориска едиција, за уште една умна книга.

**Сарита Трајанова**

**ПОПУЛАРНАТА КУЛТУРА ВО СРЕДИШТЕТО НА  
КУЛТУРОЛОШКИТЕ СТУДИИ**

**(За Меѓународната научна конференција *Popular Culture: Reading From Below* / *Популарната култура: поглед одоздола*)**

Во организација на Институтот за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје на 3 и 4 ноември 2014 година во Македонската академија на науките и уметностите се одржа Меѓународната научна конференција *Popular Culture: Reading From Below* / *Популарната култура: поглед одоздола*.

Конференцијата, по повод педесетгодишниот јубилеј од основањето на Центарот за современи културолошки студии на Универзитетот во Бирмингем, Велика Британија (1964-2014), беше посветена на развојот и унапредувањето на докторските и магистерските културолошки студии на Институтот за македонска литература. Популарната култура, која теориски се проучува во наставните програми на културолошките студии се стави во средиштето на научната дебата. Од пријавените 140 учесници, на конференцијата зедоа учество 100-тина научни истражувачи, професори и културолози, како и повеќемина успешни студенти на студии од областа на културата. На самиот почеток беше прочитано обраќањето на **Ангела Мекроби**, која го одбележи заминувањето на **Стјуарт Хол**, случено истава година и го истакна неговиот грандиозен придонес кон минатото, сегашноста и иднината на културолошките студии. Несомнено, Хол е еден најугледните претставници на британските културолошки студии и ќе биде застапен во повеќе излагања на конференцијата, особено што тој, популарната култура како „едно од подрачјата каде се одвива борбата за и против културата на моќните“ ја направи вредна за проучување. Поздравувајќи ги организаторите и

учесниците, **Мекроби** ги покани да ја проследат конференцијата, која во чест на Хол ќе се одржи на 28 ноември 2014 година и ќе се емитува во живо<sup>65</sup>. Оваа британска теоретичарка на културата и феминизмот, ја најави и својата најнова книга *Feminism, femininity and the perfect*. Sage (2015) во која ја критикува површноста на пост-феминистичката идеја за женската еманципација. Во пленарна сесија зедеа учество неколку истакнати културолози, меѓу кои Jo Littler од Сити Универзитетот во Лондон, која користејќи примери од популарни филмови и ТВ емисии (вклучувајќи ги “Downton Abbey” и “The King’s Speech”) ја покажа сè почестата застапеност на дебатите за статусот и позиционирањето „над“ и „подолу“ во доминантната социјална хиерархија. Понатаму, книжевната теоретичарка Катица Ќулафкова, анализирајќи го бестселерот (bestseller) во книжевната и филмската уметност, изнесе констатација дека современата популарна култура, која е апсолутно отворена кон реакциите на публиката (читатели, гледатели, купувачи и сите видови т.н. консуматори) и мошне често поттикната од профитен, идеолошки или политички интерес, доведува до релативизација на категоријата естетска вредност. Александар Ќосев, професор по историја на современата култура на Софискиот универзитет „Св. Климент Охридски“, говореше за читањето како основна културна техника на модерноста. За разлика од посветените читатели на осумнаесеттиот и деветнаесеттиот век, кои преку книгата остварувале духовно и емоционално патување во друг свет, Ќосев преку повеќе интересни примери, покажа дека читателите во XXI век, не само што читаат на различни локации туку и читаат со правење повеќе активности во исто време, а недостатокот на слободно време им прави да читаат најмногу за функционалистички цели, а помалку за задоволство. Осврнувајќи се на променетата природа и улога на читањето во дигиталната ера, тој на крајот поентираше дека јазичната компетентност и успешниот пат во кариерата се сосема невозможни без читање. Холандската професорка

<sup>65</sup> Венко Андоновски, *О/Абдукација на теоријата. Том I: Жива семиотика (лингвистика, семиотика, семантика, стилистика)*, Галикул, Скопје, 2011.

Лидеке Плате (родови студии, книжевност и културолошки студии) се надоврза на истата тема, лоцирајќи ја трансформацијата на културата на читање првенствено во западната култура. Сè повеќе се намалува читањето на класиците на западната книжевност, а сè повеќе доживува подем читањето на популарна литература поради што, таа истакна потреба од редефинирање на она што се чита. Ана Мариноска, македонска професорка на културолошки студии, претстави повеќе популарни митови за совршената мајка, кои, за жал, може да доведат до неосновани заблуди и преголеми очекувања, а како резултат на тоа и до социјална анксиозност. Согледувајќи ја историската перспектива на идеологијата за мајчинството и изразената улога на медиумите, таа зазема критички став кон третирањето на женственоста за еквивалент на мајчинството, како и кон градењето нереални претстави за модерни мајки со совршени тела, наспроти суштинската улога на мајката – родител.

Понатамошната работа на конференцијата се одвиваше во 12 сесии со амбициозна идеја да се претстави целокупноста на манифестациите на популарната култура преку телевизијата, филмот, музиката, книжевноста, модата, интернетот, спортот, стрипот итн.

Во сесијата за **родовите, телото и популарната култура** настапија Сенка Анастасова, Весна Мојсова-Чепишевска, Наташа Аврамовска, Мирела Макурат, Драшко Костовски... Почнувајќи од критички дискурси во врска со постфеминизмот и неолиберализмот поради прекумерниот фокус кон репродукцијата, потрошувачката, женственоста, преку анализа на исклучителните женски ликови во романите на современите американски и македонски автори како Алис Вокер (Alice Walker), Анита Дијамант (Anita Diamant) и Оливера Николова, сесијата ја продлабочи својата тема преку согледување на неизбежното влијание на информациската ера врз објектификација на телесноста и врз свесноста за нејзината клучна улога во развојот на човештвото, со критички став кон нашата негрижа за живеење и сето тоа пропратено со неколку согледувачки примери од делата на Михаил Епштејн и

Марина Абрамовиќ како и древните источни ритуали за усогласување на телесното и духовното. Во рамките на оваа сесија успешно се вклопи и темата за социјалниот маркетинг преку обработување на владините рекламни кампањи против абортусот, во кои сведувајќи го на убиство и со присуство на машките ликови се насира целта за зајакнување на ретроградните патријархални вредности. За влијанието на популарната култура во политичката сфера се посочи фокусот на поединци (креатори на политики или активисти) кои со изгледот и начинот на претставување во јавноста се стекнуваат со статус на славна личност, без оглед на нивното знаење и искуство.

Во сесијата за **популарната култура наспроти политичките и идеолошките концепти**, елаборираа Златко Крамариќ, Маруша Пушник, Елизабета Шелева, Александар С. Јанкович, Сарита Трајанова и Златко Поповски. Популарната култура се разгледа преку политичката стратегија за создавање југоносталгија, која се дефинираше како идеолошка конструкција без потенцијал за еманципација, потоа се согледа масовното влијание на телевизијата и негувањето на одредени идеологии во годините на социјализмот (1960-тите и 1970-тите), а преку една студија на случај - бруталната смрт на чилеанскиот поет и музичар Виктор Јара (1974), се согледа важната улога на (популарната) уметност и култура како моќна алатка за изразување контра-позиција, вредности, алтернативи и начини за преземање на светот. Во рамките на историјата на филмот се обработи периодот на холокаустот, како особено драматичен и неизоставен дел од популарната култура, а во истата конотација се споменаа уметничките изрази на Лу Рид, Дејвид Боуви, Малколм Мекларен, Арт Шпигелман, Роџер Вотерс, Џој Дивиџн и сл. Со оглед на интердисциплинарниот пристап во културолошките студии и во проучувањето на популарната култура, се разгледа и интердисциплинарноста, која станува сè повлијателен научен концепт, со критички ставови во однос на процесите на глобализација (Болоњскиот процес и сл.). Понатаму, со анализирањето на спектакуларноста и

надзорот како појавност на **моќта** преку делата на Ги Дебор (Guy Debord), Мишел Фуко (Michel Foucault) и Џонатан Крери (Jonathan Crary) се констатира нужната и нераскинлива релација помеѓу моќта и културата (уметноста).

Во сесијата насловена како **супкултури / културата како маркет**, настапија Маја Јакимовска-Тошиќ, Славица Србиновска, Јордан Плевнеш, Милена Саздовска-Пигуловска, Крсто Скубев, Симона Трајанова, Ангела Ренцова ... Најпрвин се согледаа супкултурните форми во културното наследство каде поради современите трендови се случува мешање на традицијата и модернизмот, потоа политичките супкултури на Балканот, еден вид европска (суп)култура создавана преку медиумите со жаргонот на Европската Унија, за да се продолжи со објаснување на идеологијата и значењата на поимите популарна култура, субкултура и контракултура и специфичниот однос помеѓу популарната и елитната култура. За културата како маркет се претставија современите облици на промовирање на културниот производ (промоции на книги, театарски претстави, концерти, изложби), како и апликациите на паметните телефони кои денес ги менуваат културните и општествените норми, со посебно внимание кон корисниците често доведени во контролирана околина. Во сите излагање беше присутен критичкиот став за тоа што добиваат, а во што се ограничени целните групи со модерните начини на рекламирање во културата.

Во сесијата за **новите форми на популарна култура** настапија Иван Цепароски, Ангелина Бановиќ-Марковска, Крешимир Пургар, Стијн Вервает, Румена Бужаровска, Александар Филипович... Стана збор за односот помеѓу културата, природата и популарната култура, за уметничкиот перформанс како попкултура преку сеприсутноста на холивудската поп икона Марина Абрамовиќ на елитната уметничка сцена, во медиумите и документарниот филм, потоа влијанието на спектаклот на слики врз нашето разбирање на светот преку *Теорија на слики* на Мичел, еден од клучните теоретичари во современите визуелни студии,

како и за наративниот и визуелниот потенцијал на стриповите во нашето размислување за минатото преку српскиот стрип уметник Александар Зограф. Во оваа сесија се поставија прашањата дали стендап комедијата е нов хумористичен правец во македонската популарна култура и како овој жанр стигнува до публиката, дали во денешниот дигитален свет видео игрите стануваат доминантна форма на популарната култура.

Клучни прашања, поврзани со популарната култура, продолжија да се поставуваат и во сесијата за **медиуми и познати личности**, во која се претставија Соња Стојменска-Елзесер, Елизабета Баковска, Иван Антоновски, Ирина Јаневска, Магдалена Аврамовска, Јетон Рашити, Мартина Николовска-Крстевска. Така, преку документарниот филм *По потрага по човечкиот дух (Searching for Sugar Man)*, добитник на Оскар за 2012 година, се констатира дека не постои рецепт за популарност и дека најважно е влијанието на општествениот контекст, духот на времето и на културната клима во која се појавува овој културен феномен. Се анализираше македонската Фејсбук поезија, која преку неконвенционалната употреба на јазикот со голем број улични сленгови успева да стигне до поширок круг читатели, потоа улогата на социјалните интернет медиуми во промоцијата на млади македонски поети, наметнувањето на реалното шоу како културен производ, медиумската хегемонија остварувана преку рекламата како најмоќна алатка за манипулирање со широките маси со посебен осврт кон медиумски конструираниот идеал за убавината кај женската популација, масовната медиумска застапеност на порнографија како негативен општествен тренд итн.

Во сесијата за **популарната книжевност** своите размислувања ги презентираа Лидија Капушевска-Дракулевска, Сузана Кос, Анастасија Ѓурчинова, Јованка Попова, Филип Јовановски, Ивана Васева, Симона Груевска-Мацовска, Стојка Бојковска и Свето Тоевски. Се разгледа популарноста на Фауст како безвременска фигура, препознатлив белег и амблем на Гете, кој станува инспирација за многубројни

книжевни остварувања (од Булгаков до Оскар Вајлд), но и филмски и музички обработки, компјутерски и видео игри. За Јан Чемберс, теоретичар на културата од Бирмингемската школа се изнесоа неговите интердисциплинарни и интеркултурни проучувања на поп музиката, на урбаната култура и политиките на моќта, преточени во неговата оригинална визија за флуидната и хибридната природа на Медитеранот. Се претстави контроверзниот чешки бестселер автор на популарната фикција, Михал Вивег (Michal Viewegh), кој ги обработува односите на моќ во транзицијата на чешкото општество со главните проблеми—сомнителна финансиска добивка на новата елита, социјална нестабилност и нови родови улоги. Се претстави проектот „живи библиотеки“ како отворена архива за собирање колективно знаење и како една нова форма на граѓански активизам и на неформално алтернативно образование. Во сферата на медиумите, интернетот и електронската комуникација (со нови зборови, изрази и скратеници), се согледаа бројни ситуации на градење лингвистичка (не)култура, која ќе резултира со (не)едукативна улога, особено кај младите генерации.

Во сесијата за **популарната култура и општеството** своите истражувања ги презентираа Гоце Смилевски, Лила Мороз-Грзелак, Солзица Поповска, Ивица Баковиќ, Билјана Камчевска, Симона Палчевска и Марија Леонтиќ. Преку книгата „Историја на читање“ од Алберто Мангуел, чинот на читање се доведе во врска со моќта и градењето личен идентитет, а потоа преку примери од полски и македонски веб-сајтови се покажа влијанието на сликите (пр. за националните симболи) во обликувањето на претставата за сопствената држава и нација. Стана збор и за југоносталгијата како форма на колективно сеќавање на животот во Југославија со примери од современиот роман и расказ (претежно хрватски и македонски). Се покажа влијанието на популарната култура во развојот на свеста во 19 и 20 век, преку моделот на Спиралната динамика на Дон Бек и Крис Коуван. Сесијата се заокружи со констатација за сè поизразената потреба

од интеркултурна комуникација и искусвено учење во модерната училиница, како и за развивање на мултикултурализмот, а како позитивен пример беа наведени двојазичните детски книги (турско-македонски) во Македонија.

**Историски пристап** во истражувањето на популарната култура имаа Илија Велев, Валентина Миронска-Христовска, Рита Куздер, Катерина Петровска-Кузманова, Сафет Ахмети, Валентина Поцеска, Мери Батакоја. Почнувајќи од средновековните текстови, преку современите навраќања на националниот икони на XIX век, се побара поврзаност на хероите и идолите во средниот век со оние кои се појавуваат во сегашно време на Тибет, главно поради живеењето во егзил. На оваа тема се надоврза анализата на карневалите како културални перформанси кои на свој начин придонесуваат за зачувување на традиционалните ритуали и за промоција на регионот каде што се одвиваат. Тековниот владин проект „Скопје 2014“ преку концептот на Јансон и Лагерквист беше разгледан како „поглед кон иднината“ но во обратна насока, односно „поглед кон минатото“, но сепак во согласност со создавањето на постмодерен, современ европски град. Понатаму, се согледа развојот на културната политика за заштита на културното наследство, која од некогашните академски пристапи и конзерваторска пракса се движи во правец на површна презентација на културното наследство и наметнување на вкусот на доминантните елити и се постави дилемата за постоењето на вистинско уживање на љубителите на уметноста при посетите на уметничките музеи.

Во сесијата посветена на **модата, дизајнот, спортот и популарната култура** настапија Грегор Старц, Радомир Виденовиќ, Нина Стефанова, Радомир Поповски, Здравко Стојкоски, Славица Петровска, Андријана Јосифоска и Сунчица Трифуновска. Се констатира дека живееме во време на „естетизација“, каде што доминантни визуелни идентитети на нашето време се модата и дизајнот, кои ни ги одредуваат не само однесувањето и вкусот, туку и нашата суштина и цели. Се согледа отвореноста на

трансхуманизмот како појава, со оглед на неговата повеќенасочност и содејство со виртуелниот, сајбер-свет. Се обработи и темата за спортот, кој се повеќе игра важна улога во промоцијата и зачувувањето на државите и нивните идентитети. Се разгледа и појавата на *хипстерите* - млади со отворен ум и желба за нешто ново и поразлично, вистински аутсајдери на својата генерација, кои прераснуваат во едно глобално популарно движење.

Во сесијата **популарна музика** дебатираа Срџан Атановски, Владимир Мартиновски, Снежана Моцовиќ, Соња Здравкова-Џепароска, Славчо Ковилоски, Александра Кузман, Дејан Методијески и Христо Стојаноски. Се обработија етномузиката, како жанр со моделирани народни песни и присуство на национални музички инструменти (кавал, флејта и сл.), како и феномените на интермедијалност и мултимедијалност кои се препознаа во продолжувањето на поетската традиција за рецитирање поезија во придружба на музички инструменти—еден од можните адути за популаризацијата на поезијата. Потоа, преку Бјорк како уметник се направи обид да се согледа уметничката вредност на популарната култура и се разгледаа супкултурите во танцовата уметност, особено балетот (цез стил, хип-хоп, улица танц, итн.) како начин за приближување кон публиката, посебно кај помладата популација. Анализата на музичкиот правец хип-хоп сè направи во подолг временски период од 70-тите години, кога укажувал на тешкиот живот на обоеното население, 80-те години со добивањето политички конотации, 90-те години со оформувањето конечен изглед преку рап музиката, брејк денсот, цртањето графити и пуштањето плочи, се до почетокот на XXI век и популарноста на Еминем. Преку музичката група „Чалгија саунд систем“ се согледа ревитализацијата на староградската музика и автентичното пренесување на чалгискиот звук кој бил негуван од македонските чалгиски тајфи во втората половина на XIX век, како и музичкиот туризам преку фестивалите, концертите и настапите низ светот, прилагодени на профилот на туристите.

На темата **синеманиа** се посветија Александар Павловиќ, Александар Прокопиев, Калина Малеска, Ана Опачиќ, Жарко Иванов, Кристина Димовска, Биљана Рајчинова-Николова и Анита Георгиевска. Популарната култура се бараше во филмот, кај филмските критичари, во застапеноста на темите за современите проблеми и предизвици на транзицијата (кризата на семејните вредности, сиромаштијата, алкохолизмот, дрогата, насилството, мачоизмот, геј темите и сл.), потоа во: анимираните филмови на Волт Дизни и позитивниот прием на нивните реинтерпретации, скриениот маркетинг во филмот, поетиката во филмските сценарија, хипотекстот и неговото модифицирање во хипертекст, рецепциите кај гледачот, документарниот филм како медиум за промовирање на културните вредности и сл.

Сесијата посветена на **телевизијата и медиумската култура** ги поврза размислувањата на Јасмина Мојсиева-Гушева, Василија Антонијевиќ, Снежана Веновска-Антевска, Африм Реџеџи, Искра Тасевска-Хаџи Бошкова, Гоце Ристовски и Аника Илиевска-Ѓоргиева. Работата во оваа сесија потврди дека постоењето и ширењето на популарната култура имплицира медиумска поддршка. Се обработија медиумите (печатени и електронски) кои, наспроти образовната и сознајната функција во раниот степен на нивниот развој, денеска се обременети со комерцијализам и консумеризам, масовно производство на лесна забава и вулгарности, сензационализам, манипулација и деградација. Се согледа тенденцијата на американските телевизиски серии за воведување анти херои како главен лик (Декстер, Станувајќи лош/Breaking Bad, Сопранови), како и порастот во емитувањето на турските серии и создавањето зависност и негативно влијание кај младите. Се опфати колумната како специфичен жанр во македонската популарна култура, која има свој историски претходник во еден исклучителен македонски жанр– беседата (словото) со задржување на псевдофикционалните колумни (наративи) на Венко Андоновски.

Конференцијата беше одлична можност да се демонстрираат интересни и мноштво различни пристапи, аспекти и двоумења, со што се постигна посакуваната отвореност и критичност како едни од одликите на културолошките студии. Поттикната од педесетгодишното опстојување на британската културолошка традиција, оваа конференција на најкомпетентен начин ги афирмираше и културолошките студии на Институтот за македонска литература, отворени во 2008 година. Многу добро се оцрта физиономијата на популарната култура, нејзиниот семантички потенцијал и динамична природа, а разновидните излагања нè доведоа до заклучокот дека контекстот, општествената позиција и идентитетот управуваат со нашите културни избори. Важно е што младите истражувачи и идни специјалисти во подрачјето на културолошките студии зедоа учество во искристализирањето на основните проблемски жаришта – односот кон популарната култура, односот кон моќта, односот на/кон публиката и местата за производство на културата.

## Ана Мартиноска

### **ВТЕМЕЛУВАЊЕ НА НЕПРОЦЕНЛИВИ КУЛТУРНИ МОСТОВИ**

(„Macedónsko-slovenské literárne, kultúrne a jazykové vzťahy/ Македонско-словачки книжевни, културни и јазични врски/ Macedonian-Slovak Literary, Cultural and Linguistic Relations“, Maja Jakimovska-Tošić, Zvonko Taneski, Martina Zajíčková (editori), Nitra, 2015)

Зборникот на научни трудови „Macedónsko-slovenské literárne, kultúrne a jazykové vzťahy/ Македонско-словачки книжевни, културни и јазични врски/ Macedonian-Slovak Literary, Cultural and Linguistic Relations“, уреден од страна на нашите ценети колеги проф. д-р Маја Јакимовска-Тошиќ, доц. д-р Звонко Танески и д-р Мартина Зајичкова е објавен неодамна во Нитра, Република Словачка. Составен е од стручните материјали презентирани на Првата македонско-словачка конференција, која се одржа на Филозофскиот факултет при Универзитетот „Константин Филозоф“ во Нитра на 28-30 ноември 2013 година под истиот наслов „Македонско-словачки книжевни, културни и јазични врски“.

Би сакале да потсетиме дека врските меѓу Филозофскиот факултет при Универзитетот „Константин Филозоф“ во Нитра и Институтот за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ од Скопје се повеќегодишни и се одвиваат на различни нивоа, преку голем број проектни активности, размена на стручна периодика и научни сознанија и соодветни академски настани меѓу кои и споменатата конференција, за која без двојби може да кажеме дека ги собра сите пофалби и највисоки оценки на извонредност. Како што во таа пригода истакна Бернард Гарај, деканот на Филозофскиот факултет во Нитра, целта на Конференцијата беше „да ги истакне заедничките долгогодишни интердисциплинарни испитувања, како и истражувањето на нашето

заедничко културно наследство, ама, исто така, и предизвиците што се оцртуваат на хоризонтот на иднината “.

Оттука, јасно е дека овој зборник е исклучително значаен заради својата првичност, но и дека наскоро очекуваме тој да добие свое логично продолжување со резултатите од научните излагања кои имавме можност да ги слушнеме и да ги продискутираме на втората, сега веќе слободно може да речеме, традиционална конференција од овој тип, одржана во Скопје, Република Македонија на 2-3 јули 2015 година. Се надеваме дека, како што подвлече и директорката на Институтот за македонска литература Маја Јакимовска-Тошиќ, овие две и сите наредни конференции на кои им се радуваме однапред „ќе придонесат кон уште поквалитетни и поживи македонско-словачки културни врски“.

Прочувањето на македонско-словачките книжевни, културни и јазични врски за нас значат искажување почит кон заедничкото културно наследство, но и доказ дека ја цениме единственоста и уникатноста на двете култури од една, како и културната различност и посебност, од друга страна. Ваквите научни тенденции водат кон втемелување на непроценливи културни мостови, го поттикнуваат длабинското разбирање на македонските и словачките културни практики и перспективи, ги зајакнуваат заедничките вредности и интеркултурниот дијалог. За таа цел, технички беспрекорното издание „Македонско-словачки книжевни, културни и јазични врски“ кое го претставуваме овде, има содржина и воведни обраќања на три јазичи- словачки, македонски и англиски, додека 35-те научни трудови поместени во него се објавени на јазикот на кој биле изложени (покрај македонскиот и словачкиот, има текстови и на англиски, чешки и српски јазик), но со придружна апаратура од апстракт и клучни зборови на истиот и на англиски јазик.

Покрај неспорното културолошко, па дури и историско значење на овој прв македонско-словачки зборник, несомнено дека неговата најголема вредност се токму самите научни истражувања, кои тематски се однесуваат на навистина широк спектар на теми и подрачја кои

ги опфаќаат. Така, по поздравните обраќања на амбасадорот на Р.Македонија во Австрија н.е. Ѓорѓи Филипov, амбасадорот на Р. Словачка во Р. Македонија н.е. Мартин Безак, деканот на Филозофскиот факултет при Универзитетот „Константин Филозоф“ во Нитра Бернард Гарај и директорката на Институтот за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје Маја Јакимовска-Тошиќ, низ страниците на овој зборник се сместени повеќе компаративни лингвистички истражувања, како и извесни историски, археолошки и архитектонски анализи на колеги од двете средини.

Со оглед на фактот дека Конференцијата беше поттикната од јубилејот 1150 години од великоморавската мисија на светите браќа Кирил и Методиј, очекувано најопсежниот блок во Зборникот го сочинуваат медијевалистичките толкувања на Кирилометодијевската мисија и традиција, каде може да се прочитаат трудови посветени на Св. Методиј Солунски, Св. Константин – Кирил Филозоф, Св. Наум Охридски и други имиња, процеси и аспекти од средновековното културно наследство. Покрај нив, забележителни се и голем број книжевни интерпретации на современите литературни дела и трендови (во распон од Душан Митана и Рудолф Слобода до Матеја Матевски и Звонко Танески), потоа промислувања на тематско-мотивските упоришта, поетските слики и лирските рефлексии на автори како на пр. Милан Руфус и Милан Рихтер или Ристо Лазаров, Славица Гацова или некои други современи македонски поети. Тука се и интеркултурните теми во контекст на толкувањата на водечкиот словачки литерарен теоретичар и компаратист Диониз Ѓуришин, како и многубројните размисли за многу други посредници и постојни паралели меѓу двата јазика, литература и култури.

Се разбира дека еден ваков преглед нема претензии подетално да се осврне на сите учесници и конкретните теми, но верувам дека е сериозна провокација за сите кои во иднина ќе ги проучуваат различните аспекти на македонско-словачките културни врски. Покрај тоа, дури

и површно прелистување на страниците на овој зборник е доволно да покаже дека тука се собрани импресивен број значајни имиња на научници од двете средини, меѓу кои да споменеме само неколку - Емил Хорак, Илија Велев, Иво Поспишил, Валентина Миронска-Христовска, Јан Јанкович, Елизабета Шелева, Мартин Хусар, Петер Иванич, Мартин Хетењи, Александар Прокопиев, Наташа Аврамовска и многу други, што дополнително ја зголемува неговата релевантност и респективност.

На крајот на ова кусо осврнување на Зборникот „Macedónsko-slovenské literárne, kultúrne a jazykové vzťahy/ Македонско-словачки книжевни, културни и јазични врски/ Macedonian-Slovak Literary, Cultural and Linguistic Relations“, ни останува само да им честитаме на уредниците на изданието за професионалниот однос и одлично завршената работа, како и на сите вклучени автори за вложените научни напори за расветлување на македонско-словачките културни односи.

**Издавач:**  
Институт за македонска литература – Скопје

„СПЕКТАР“ МЕЃУНАРОДНО СПИСАНИЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА

**Лектура на македонски јазик:**  
д-р Снежана Веновска-Антевска

**Лектура на англиски јазик:**  
д-р Калина Малевска

**Компјутерска подготовка и печат:**  
Винсент Графика – Скопје

**Тираж:**  
300 примероци

**Publisher:**  
**Institute of Macedonian Literature – Skopje**

**“SPEKTAR” INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL**

**Macedonian Language Editor:**  
**Snezana Venovska-Antevska**

**English Language Editor:**  
**Kalina Malevska**

**Computer editing and printing:**  
**Vinsent Grafika – Skopje**

**Copies:**  
**300**

**Skopje, 2015**



