



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

СПЕКТАР	год. XLII	бр. 83	стр. 269	Скопје, 2024
---------	-----------	--------	----------	--------------

Редакција:

д-р Гоце Смилевски (Македонија, главен и одговорен уредник),
д-р Петер Иванич (Словачка), д-р Горан Калоѓера (Хрватска),
д-р Ала Шешкен (Руска Федерација), д-р Лех Мјодински (Полска),
д-р Намита Субиото (Словенија), д-р Емине Инанир (Турција),
д-р Даниела Костадиновиќ (Србија),
д-р Валентина Миронска-Христовска (Македонија),
д-р Славчо Ковилоски (Македонија), д-р Тамара Ќупева (Македонија),
д-р Славица Петровска-Ѓорѓевска (Македонија, извршен уредник)

**Текстовите се рецензирани од рецензенти
во потесната научна област на секој од објавените прилози**

Излегува двапати годишно



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

Адреса:

Институт за македонска литература
(за списанието „Спектар“)
Григор Прличев 5, п.фах 455
1000 Скопје
тел./факс (02) 3220-309

електронска верзија на списанието
<https://iml.edu.mk/спектар/>
<https://spektar.edu.mk>

Скопје, 2024

“SPEKTAR” INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL



Institute of Macedonian Literature
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

SPEKTAR	Vol. XLII	№ 83	pp. 269	Skopje, 2024
---------	-----------	------	---------	--------------

Editorial board:

Goce Smilevski (Macedonia, Editor in Chief),
Peter Ivanič (Slovakia), Goran Kalogjera (Croatia),
Ala Sheshken (Russian Federation), Lech Miodyński (Poland),
Namita Subioto (Slovenia), Emine Inanir (Turkey),
Danijela Kostadinovic (Serbia) Valentina Mironska-Hristovska (Macedonia),
Slavcho Koviloski (Macedonia), Tamara Kjupeva (Macedonia),
Slavica Petrovska-Gjorgjevska (Macedonia, Executive Editor)

All submissions are peer reviewed

Published twice a year



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

Address:

Institute of Macedonian Literature (for Spektar)
Grigor Prlichev 5, POB 455
1000 Skopje Republic of North Macedonia
phone/fax ++389 2 3220-309

e-version of journal at:
<https://iml.edu.mk/спектар/>
<https://spektar.edu.mk>

Skopje, 2024

СОДРЖИНА / CONTENT

ПОВОДИ OCCASIONS

Научен собир по повод 60 години од смртта на Ѓорѓи Абаџиев / Scientific meeting on the occasion of the 60th anniversary of Gjorgji Abadjiev's death

Наташа Аврамовска

ПОЗДРАВНА РЕЧ НА ДИРЕКТОРКАТА НАТАША АВРАМОВСКА 9

Лорета Георгиевска-Јаковлева / Loreta Georgievska - Jakovleva

ИСТОРИСКАТА МЕМОРИЈА НА ФИКЦИЈАТА: ЖАНРОВСКИ И
СТИЛСКИ ВАРИЈАЦИИ / Historical Memory of Fiction: Genre and
Stylistic Variations 13

Валентина Миронска-Христовска / Valentina Mironska-Hristovska

ЃОРЃИ АБАЏИЕВ И МАКЕДОНСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН КРУЖОК /
Gjorgji Abadjiev and Macedonian Literary Circle..... 21

Гоце Смилевски / Goce Smilevski

АПСУРДОТ И ПОБУНАТА ВО РОМАНОТ ПУСТИНА ОД ЃОРЃИ
АБАЏИЕВ / The Absurd and the Rebellion in the Novel Desert by
Gjorgji Abadzjev 35

По повод 100 години од раѓањето на Мехмедали Хоџа / On the Occasion of 100 Years Since the Birth of Mehmedali Hoxha

Африм Реџеџи / Afrim Rexhepi

КНИЖЕВНОСТА ЗА ДЕЦА НА МЕХМЕДАЛИ ХОЏА / Children's
Literature of Mehmedali Hoxha..... 43

Научен собир „Македонски преродбеници“ / Scientific Meeting „Macedonian Revivalists“

Сарита Трајанова / Sarita Trajanova

ОДБЕЛЕЖУВАЊЕТО НА ЈУБИЛЕЈНИ ГОДИШНИНИ ОД
МАКЕДОНСКИОТ КНИЖЕВЕН XIX ВЕК – ЗНАЧАЕН ПРИЛОГ
ЗА КУЛТУРНАТА МЕМОРИЈА / Marking Jubilee Anniversaries
from XIX Century Macedonian Literature – Important Contribution to
Cultural Memory..... 51

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА LITERARY HISTORY

Славчо Ковилоски / Slavcho Koviloski

МАКЕДОНСКИ ЖЕНСКИ ДРУШТВА ВО XIX БЕК / Women's Societies
in the 19th Century..... 85

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

Иван Додовски / Ivan Dodovski

ЗАГАТЛИВИОТ БИСЕР ШТО ЈА ЗАТВОРА РАНАТА: КОН ПОЕТСКАТА
КНИГА ДНИ, ГОДИНИ ОД ДИМИТАР БАШЕВСКИ / The Enigmatic
Pearl that Closes the Wound: on the Poetry Book Days, Years by
Dimitar Bashevski..... 109

Ана Јовковска / Ana Jovkovska

РОДОВАТА ОПТИКА ВО РОМАНОТ БЕЛА САМА ОД ВИОЛЕТА
ТАНЧЕВА-ЗЛАТЕВА / Gender Optics in the Novel Bela Alone by
Violeta Tancheva-Zlateva 115

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ LITERARY CONNECTIONS

Елизабета Шелева / Elizabeta Šeleva

СПОРЕДБЕНО ТОЛКУВАЊЕ НА РОМАНИТЕ ОД ГЕОРГИ
ГОСПОДИНОВ / Comparative Study of Georgi Gospodinov 131

ТЕОРИЈА – ПОЕТИКА THEORY – POETICS

Марија Ѓорѓиева-Димова / Marija Gjorgjieva-Dimova

(АВТО)РЕФЕРЕНЦИЈАЛНОТО НИШАЛО ВО БЕЛИ МУГРИ НА КОЧО
РАЦИН / The (Auto)referential Pendulum in Kocho Racin's Beli Mugri 153

Славица Србиновска / Slavica Srbinovska

ТРАНСГРЕСИЈАТА И НАСИЛСТВОТО НИЗ ПРИЗМА НА ФИЛМСКАТА
НАРАЦИЈА ВО ИЗГУБЕНИОТ АВТОПАТ ОД ДЕЈВИД ЛИНЧ /
Transgression and Violence through the Prism of Film Narrative in Lost
highway by David Lynch 175

МИТ – ФОЛКЛОР

MYTH – FOLKLORE

Виктор Јованоски / Viktor Jovanoski

(ПРЕ)УСТРОЈУВАЊЕТО НА ПРОМЕТЕЈА: ИСТОРИСКО-ТИПОЛОШКИ
ПРЕГЛЕД / (Re)constructing Prometheia: Historical-Typological Study 213

ПРИКАЗИ – РЕЦЕНЗИИ – ОСВРТИ

REVIEWS

Димитар Пандев / Dimitar Pandev

ОД АВТОРОТ И ГЛАВНИОТ РЕДАКТОР НА РЕЧНИКОТ НА
МЕДИУМСКАТА ПИСМЕНОСТ: ВОВЕД ВО СЛАВИСТИКАТА /
From the Author and the Chief Editor of The Media Literacy: Introduction
in Slavistics 257

Гоце Смилевски / Goce Smilevski

АНТИЧКАТА ЛИТЕРАТУРА И НЕЈЗИНАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА,
РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА И РЕЦЕПЦИЈА КАКО ПОСТОЈАН
НАУЧЕН ПРЕДИЗВИК / Ancient Literature and Its Interpretation,
Recentextualization and Reception as a Permanent Scientific Challenge 263

ПОВОДИ

OCCASIONS

Научен собир по повод 60 години од смртта на Ѓорѓи Абаџиев / Scientific meeting on the occasion of the 60th anniversary of Gjorgji Abadjiev's death

Наташа Аврамовска

ПОЗДРАВНА РЕЧ НА ДИРЕКТОРКАТА НАТАША АВРАМОВСКА

Почитувано семејство Абаџиеви,
Почитувани колешки и колеги,
Почитувани ученици од скопските гимназии „Раде Јовчевски – Корчагин“, „Јосип Броз – Тито“ и „Алгоритам“,

Особена и задоволство ми е да ве поздравам отворајќи го нашиот денешен Научен собир посветен на творештвото на Ѓорѓи Абаџиев, што ја одбележува 60-годишнината од неговата смрт на 2.8.1963 г. Дозволете веднаш на почетокот да забележам дека чествувањето на годишнината од смртта е попрво црковна, духовна практика, додека во световните практики повообичено е да се чествуваат јубилејни годишнини поврзани со раѓањето на авторот или публикација на негово значајно дело. Во дадениов случај, меѓутоа, годишнината од смртта на Абаџиев е повод да се чествува неговото творечко дело во револуционерните светлини на минатото: 120-годишнината од Илинденското востание и 120-годишнината од Мисирковиот „просветен Илинден“, 100-годишнината од публикацијата на сведоштвото „Страдањата на 323 македонски заточеници во Дијар Бекир“ од прилепчанецот Георги Т. Ачков – која ќе послужи како основа за сценариото на филмот „Најдолгиот пат“ на Бранко Гапо, потем, 65-годишнината од продукцијата на филмот „Мис Стон“, по сценарио Ѓорѓи Абаџиев, и 70 години од публикацијата на неговата збирка раскази „Последната средба“.

Како книжевен деец Ѓорѓи Абаџиев им припаѓа на две преломни раздобја, на она меѓу двете големи војни и на раздобјето на

социјалистичко испишување на новиот „почеток“ на националниот и книжевен наратив. Публикувана во првите петнаесет повоени години на слободен социјалистички развој, прозата на Абациев го премостува националниот заборав на минатото при еуфоријата на испишувањето на новиот почеток и новото време на социјалистичката изградба. Темите на ајдутството и анархистичките традиции на македонската борба за национално осамостојување, постојано присутни во неговата проза и во неговото сценарио за филмот „Мис Стон“, се единствени сведоштва во повоениот книжевен наратив за „светлините на минатото“, претходницата на НОБ, со што во дадениот миг сведочи за историскиот континуитет на македонската борба за самобитност. Секако, присутен е и до тој миг книжевниот наратив за Гоце Делчев и неговите соборци, иконите на Илинден, но плејада други борци и водачи, војводи и атентатори остануваат подзаборавени на сцената на националното паметење и живеат во усниот локален наратив. Исто така, подоцна и други македонски книжевници ќе ја одберат оваа тема за своја трајна преокупација, но првенството во таа смисла, инаугурацијата на темата во националната литература во период којшто можеби и не е наклонет кон нејзиното продлабочување, му припаѓа на Ѓорѓи Абациев.

Несомнено, токму животната врвца на Абациев, три децении долгиот живот во иселеништво, најпрвин во Грција, а потем долго, до 1948-тата во Бугарија, каде што се образува и го формира својот интелектуален профил насочувајќи се кон книжевната дејност и проучувањето на историјата на Македонија, ќе биде пресудна и за изборот на доминантните теми во неговото подоцнежнo плодно книжевно творештво што ќе го развие по преселбата во Македонија од 1948. година.

Детството во Благоевград, Пиринска Македонија каде што ги завршува основното образование и гимназијата, несомнено се задое и со кажувањата за ајдутството и комитските подвизи. Воопшто, и анархистичката борба на Македонците е тесно поврзана со територијата на денешна Бугарија, со оглед на фактот што многу од македонските анархисти, борци за слобода, по извршените акции и пред опасноста за нивниот живот, за време на османлиското владеење, пребегнувале на ослободената од Турците бугарска територија и оттаму ја продолжувале својата борба. Архивските податоци за овие личности и дела исто така главно се складирали во бугарските архиви – но оваа ситуација се менува по Втората

светска војна кога некои од нив ја губат вербата во бугарските архиви (како Петар Манџуков, на пример, па своите спомени ќе и ги завешта на централата на анархистичката организација во Париз) и кои половина столетие подоцна се преведени и објавени во Македонија.

Токму институцијата на архивот е клучна да се разбере разликата во односот кон историјата во Македонија и Бугарија по Втората светска војна. Македонскиот државен архив е основан и се формира во периодот од педесеттите години до шеесеттата – од нула. Нашата вековна историја дотогаш е растурена по бројни архиви во светот (во Русија, во турски документи, грчките архиви го кријат сите податоци за присуството на словенското население на нивна почва), а дел од документите од македонската преродба и револуционерната борба се во архивите на Србија, но повеќето се во бугарските архиви.

По доаѓањето од Бугарија во Македонија во 1948-тата, Абациев е несомнено особено свесен за дискрепанцијата меѓу бугарската вечна историска сегашност и македонската социјалистичка насоченост кон утрешнината и новата изградба. Како научник, тој се вложува во изградбата и конституирањето на Државниот архив, како писател, пак, во новата социјалистичка Македонија ја наоѓа својата вокација, среде вителот на новото време, да ги отргне од заборавот ликовите на ајдутите како Мануш, Трајко и Муса, главните протагонисти на романот *Арамиско ѝнездо*, коишто ги слика делумно во битов манир, делумно романтизирано среде сценографијата на шумите и ридовите, притоа настојувајќи да ги прикаже во полнокрвноста на човечката сушност, не само како борци, туку како луѓе кои љубат, копнеат и стравуваат и кои имаат многу што да загубат. Процесот на книжевно домислување и полнокрвно портретирање на ликовите и настаните што го водат дејствието во неговите раскази и романи е несомнено домислувачки и ги фикционализира историските факти врз коишто се засновани. Но основната интенција на Абациев, притоа, како што тоа недвосмислено го посочува и насловот на неговата збирка раскази „Епопејата на ножот“ којашто реферира на историската битка од 1907 на врвот Нож, е да ги внесе овие настани во писмениот архив на меморијата – книжевноста, и да го обезбеди нивното паметење.

Особеностите на раскажувачкиот стил во збирките расказите и романот *Арамиско ѝнездо* му доделуваат на Ѓорѓи Абациев своевидна издвоена

родоначалничка позиција налик на онаа што ја има Стале Попов со романот *Крѝен живоѝ* во сликањето на животот на мариовското село. Од друга страна, неговото последно дело, романот *Пусѝина*, којшто во македонската книжевност ја инаугурира темата на македонскиот анархизам во борбата за ослободување, низ призмата на длабокото, понорно психолошко иследување на светоста на заклетвата „смрт или слобода“, низ модерната парадигма на раскажувањето широко ѝ ја отвора вратата на оваа тема или аспект на македонската револуционерна борба и ја вбројува во тематско-мотивскиот канон на современиот, модерен национален наратив или национална меморија. Но не само меморија, зашто, дилемата на романот е поставена и на начин на загатка што го интригира и модерниот сензибилитет и наведува на длабоко вживување во нејзиниот лавиринт во којшто неминовно се нурнува и модерниот и современиот читател.

Навраќајќи се повторно на почетокот, на поводот на нашата денешна средба, годишнината од смртта на Ѓорѓи Абациев, која нè поттикнува да се замислиме пред завештанието што ни го остава неговото творештво, тоа секако ќе треба да го бараме во смислата и важноста на паметењето на минатото што ја одредува нашата сегашност, на нашите предци, жртви паленици во виорот и конфликтите на историјата, но пред сè, големи сонувачи и светотворни визионери.

Научен собир по повод 60 години од смртта на Ѓорѓи Абациев / Scientific meeting on the occasion of the 60th anniversary of Gjorgi Abadjiev's death

УДК 929Абациев, Ѓ.
УДК 821.163.3-3.09

Лорета Георгиевска-Јаковлева

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

lgeorgievska@yahoo.com

ИСТОРИСКАТА МЕМОРИЈА НА ФИКЦИЈАТА: ЖАНРОВСКИ И СТИЛСКИ ВАРИЈАЦИИ

Клучни зборови: Ѓорѓи Абациев, меморија, усност-писменост, запишана историја, проза.

Текстот поаѓа од тезата дека во творештвото на Абациев можат да се препознаат три основни начини со кои се повикува колективната меморија врзана за слободарскиот дух и потребата од отфрлање на ропството, парадигматични за расказите и романите на Абациев. Тие начини се соодветни на времето во кое настануваат, па оттука историската меморија во делото на Абациев е во функција на изградба на колективниот национален идентитет. Прозата на Абациев, видена од овој аспект, се толкува како можност за потврда на сопствениот идентитет и запишување на сопствената историја. Тоа го потврдува и самиот избор на теми од колективната меморија кои во делата се актуализираат, како: ајдутството, историски значајни ликови, гемициството... итн.

На самиот почеток ќе сублимирам три тврдења како општи места во македонската книжевна критика за прозата на Абациев:

1. Абациев опсесивно е посветен на историската тематика и заедно со Стале Попов е родоначалник на македонската историска проза;

2. Таа проза е обележана со првичност и може да се разбере и како литературен обид за меморирање на минатото, па оттука создава илузија на историска реалност;
3. За делото на Абациев пресудно е времето во кое тој се јавува, па за неговата проза се вели дека е запишана историја на колективната меморија со сите нејзини историски, етнички, регионални, идеолошки и други околности, заблуди и предрасуди што припаѓаат на одреден, временски и просторно дефиниран, социокултурен контекст.

Во однос на првото тврдење несомнено е дека тој ги одредува појдовните насоки во позиционирањето на македонската уметничка визија спрема историјата и нејзините интерпретации. Оттука, и едно од клучните прашања: каква е книжевната меморија на одредена историска стварност и како одредени настани од минатото се актуализираат во романите и на расказите на Абациев?

Во второто тврдење ја нагласувам првичноста и ја поврзувам со времето од третото тврдење, т.е. со преминот од усна кон пишана историја, што кај нас се случува во педесеттите години на 20 век, токму тогаш кога Абациев ги објавува расказите и романот *Арамиско ѓнездо*.

Ако се има предвид тријадата *првичност - време - уметничка визија*, тогаш делото на Абациев може да се види и од сосема поинаков агол. Фактот дека тој знае да раскаже приказна на уверлив начин, ја побива тезата дека до *Пусџина* тој не ја достигнува творечката зрелост. Расказите, особено *Табакерџиџа*, како и романот *Арамиско ѓнездо* припаѓаат на стилската формација класичен реализам и се нужна етапа во достигнувањето на психолошкиот реализам во *Пусџина*.

Следејќи ги истражувањата во културолошките студии, би можеле да кажеме дека во одреден момент во историјата на некој народ, секогаш постои одреден дискурс, низа од правила и конвенции кои управуваат со дејствувањето на општеството. Од тој дискурс, кој е збир од политички, книжевни, историски, лингвистички, етнографски итн. текстови, произлегуваат доминантните идеи, кои пак ги отелотворуваат верувањата, вредностите и категориите што го конструираат начинот на поглед на свет, односно ја потенцираат средишната улога на идеологијата. Оттука, прозата на Абациев истовремено е и резултат и го одредува доминантниот дискурс на неговото време, што е особено важно и денес, кога го

вреднуваме неговото дело. Тој дејствува во времето непосредно пред и по конституирањето на македонската национална држава. Тоа пак значи дека македонската официјална историографија е во фаза на создавање, како што е во фаза на создавање и македонскиот литературен јазик. Во услови на изведување на Револуцијата, општествената формација на раниот социјализам и официјализирањето на социјалниот реализам како пожелно поетичко начело, традиционалната историска проза каква што е во најголем дел прозата на Абациев, има своја логика. Одбележана од првичноста и настанувањето, таа е втемелена врз практиката на историската фикција која кореспондира со официјалната историографска фактографичност или уште повеќе, со оглед на не сосем до крај востановената историографија, има намера да биде „и објективна истористичка нарација, и еден вид надополнување на историјата, и инструмент на официјалната историографија, и нејзина уметничка илустрација(...)“. Тој е поврзан со модусот на епска, веродостојна, идеологизирана, конјуктурна и референцијално-миметична фикција и нарација“ – како што ќе рече Ќулавкова за овој тип историска метафикција (Ќулавкова 2008: 158).

Ако првичноста и настанувањето се обележани со недостаток (во историографска смисла на недоволен број историски дела коишто ја афирмираат самобитноста на македонскиот народ и држава, а во книжевна – недостаток од раскажувачко искуство), уметничката, а особено прозната продукција, ја зема врз себе улогата на компензирање на тој недостаток, при што си доделува функција на опишување и на меморирање на минатото по пат на раскажувачки ситуации со висок степен на миметичност. Прозата на Абациев создава илузија на историската реалност, при што историјата е сфатена како „литераризиран облик на меморијата (...). Фикцијата е жива слика на факцијата (...). Историската фикција (...) се стреми да направи проактивна слика на историското минато (...) во склад со усвоените колективни мемории за минатото и неговата епско-национална херменевтика“ (Ќулавкова, 2008: 158). Сепак, во самиот негов опус има диференцијации, па од едноставните раскази се поминува на посложени и покомплексни уметнички форми, каков што е романот *Пусџина*.

Во творештвото на Абациев можат да се препознаат **три основни начини** со кои се повикува колективната меморија и тоа онаа врзана за слободарскиот дух и потребата од отфрлање на ропството. Првиот е заснован преку постапката сказ (дел од расказите), вториот како испитување

на односот меѓу персоналното искуство и колективно прифатената меморија (романот *Арамиско ѓнездо*) и третиот преку психологизација на ликот (романот *Пусџина* и дел од расказите, особено *Табакераџа*). Сите се соодветни на времето во кое настануваат, значи време на втемелување на македонската државност, а потоа и нејзин развој, време на востановување на подолгите прозни форми, а потоа и нивен развој, па оттука историската меморија во делото на Абациев е во функција на изградба на колективниот национален идентитет. Поаѓајќи од ставот дека нашето разбирање на минатото се конструира и по пат на вплеткување на историјата и книжевноста, и дека секое пишување секогаш е прикажување, творечки спој на фактите и фикцијата, делото на Абациев ќе го толкуваме како можност за потврда на сопствениот идентитет и запишување на сопствената историја. Техниките со кои се користи се паралелни со оние кои во архитектурата се познати како монументални и се врзани со идеолошкото ниво на текстовите. Тоа го потврдува и самиот избор на теми од колективната меморија кои во делата се актуализираат, како: ајдутството, историски значајни ликови, гемициството..., сите поврзани со отфрлање на ропството како услов за сопствена запишана историја и сопствен идентитет.

Јас сега ќе се задржам на две негови парадигматични дела во однос на техниките на меморијата, расказот *Табакераџа* и романот *Арамиско ѓнездо*, дела кои претставуваат неопходна етапа која води до романот *Пусџина*, како негов најпознат и најуспешен роман.

Расказот *Табакераџа* е дел од циклусот раскази посветени на историскиот лик Гоце Делчев, но се издвојува по тоа што во прозната продукција овој лик прв пат се јавува во одредена животни ситуации. Во сите раскази, тој е граден речиси без измислици, но во различни анегдотални констелации. Користејќи ја историски доверливата синтагма „Летечки ѓавол“ создадена од самите Османлии, Абациев ја литераризира веќе востановената хероизирана слика во народната меморија за овој лик, глобрифицирајќи ја неговата остроумност, вештина на маскирање, подготвеност на ризик – со цел да се ослободи земјата од вековното ропство. Врз основа на легендите, преданијата, анегдотите кои ја конструираат сликата за величината на овој историски лик, авторот, на моменти нијансира. Во таа насока посочениот расказ навестува еден поинаков однос кон историјата и историското, карактеристичен за романот *Пусџина*. Внесувањето на психолошкиот момент при средбата на Гоце Делчев и Сулејман-бег ја

надминува стереотипната поделеност на „лошите тие“ и „добрите ние“ и го претставува ликот на непријателот како морално чесен и праведен млад интелектуалец. Доведувањето во заедничка исходна точка во чија основа лежи хуманистичката визија на идејата за македонската национална слобода и идејата за Младотурската револуција, ја отвора можноста за едно поинакво од традиционалното констелирање на ситуациите, а процесот на симболизација кој се изведува преку предавањето на табакерата ги отвора патиштата на една нова, модернистичка естетика. Во таа насока се движат и расказите „Двајца другари“, „Ножот“, „Господинот Модигано“ во кои факцијата и фикцијата се елементи на организацијата на наратијата.

Романот *Арамиско ѓнездо* се повикува на идеологизираната меморија проектирана низ колективната свест и официјализираните етички, етнички, социјални и културни вредности. Општиот систем на идејната слика на светот го сочинува идеолошкото ниво, кое пак е најопштото ниво од кое може да се воочи позицијата од којашто нешто се вреднува. Тој вреднува од една доминантна гледна точка, онаа која, според востановената слика ја споделува народот, и оттука можеме да зборуваме за колективната меморија која ја евоцира.

Тој се вбројува во видот – животни приказни, односно ја претставува животната сторија на ликовите Мануш и Трајко, заштитници на етичкиот кодекс на ајдутството кој, според официјалната историографија, се создал кај народот во Македонија за време на османлиското ропство. Временското и просторно дефинирање, во спрега со случувањата поврзани со ликовите Мануш и Трајко, овозможуваат условно да се идентификуваат два раскажувачки плана – општ план, оној официјално усвоениот, поткрепен од фактографијата и документот и индивидуален план – поврзан со мислите, чувствата и дејствувањето на ликовите. Општиот план е фон врз кој дејствуваат ликовите, а формално, романот напредува со сменување на општото и индивидуалното, објективното и субјективното. Ако овде двата плана се сменуваат на ниво на надворешни случувања за да евоцираат одредени настани, во *Пусџина* тоа ќе се случува на ниво на психологија на ликот. И во двата романа, на крајот, двопланското раскажување го губи своето значење зошто и двата произлегуваат од еден идеолошки состав. Тој во *Арамиско ѓнездо* е организиран околу толкувањето на појавата на ајдуците, како борци за правото на рамноправност и слобода, а во

Пусџина се проблематизира кодексот на гемициството како задолжителна жртва на атентаторите, видено во психичката структура на ликот.

Во *Арамиско ѓнездо*, користејќи ја техниката на објективен набљудувач, нараторот создава илузија на објективно регистрирање на настаните, при што се стекнува впечаток дека причините за ајдутството произлегуваат од реално реконструираниите услови на општественото живеење во наведениот период во Македонија. Еден од ликовите, Ејуп, Албанец, изнесува една од филозофијата на ајдутството: „Кога друг те повела можеш ли своето да го земеш? Твое е тоа што го земаш со сила. Мислиш лесно е ... Главата в торба ја клаваш. Тоа со јунаштво што си го добил, само појунак од тебе може да ти го земе“. На позадината на вака аргументираното тврдење, се наметнува дилемата: дали насилството кое оди рака под рака со ајдутството, може да биде оправдано. Одговорот е позитивен и тоа од гледна точка блиска на народот, кој вели: ајдутството има свои норми, кодекс на однесување со јасни правила на игра и етика. Тоа е последица на општествените прилики и односи: ропството, подредената положба на рајата, гладот, сиромаштијата, маргинализацијата, исклученоста. Оваа слика е фон врз кој се одвиваат личните драми на двата главни лика. Фонот припаѓа на периферијата на описот, а бидејќи ликовите Трајко и Мануш припаѓаат на народот, тие го дефинираат и општото вреднување на појавата на ајдутството како одговор на неповолната општествена положба. Оттука општиот план е надополнет со индивидуалниот став, акциите на Мануш и Трајко не се во доменот на борбата против неправдата, туку се лично мотивирани: кај Мануш – изгубените родители и украдениот коњ, кај Трајко – изгубената чест на Јана. При тоа, ако се има предвид фактот дека нараторот секогаш е во близина на главниот лик и со него сочувствува, т.е. постои синхронизитет на двете гледни точки, се наметнува ставот дека индивидуализацијата нема цел да го доведе под сомнение општиот став, туку претставува единечен случај на општата појава – ајдутство. Поединечното тука само го „надополнува“ општото, сликата ја прави покомплетна и на тој начин влијае таа да стане единствено прифатлива.

Оваа точка на вреднување е во согласност со сликата која едновременно се создава во рамките на официјалната историја, односно го дефинира минатото на македонскиот народ во рамките на слободарскиот

дух како природна потреба на човекот да се ослободи од ропството, но и во согласност со потребата да се хероизира и со тоа да се запамети личниот влог во таа борба. Тој пак е засилен со претставувањето на светогледот на „спротивниот табор“, односно на Османлиите изразени со народната синтагма „Сила бога не моли“ и „Од лошо има полошо“, со што, во идеолошка смисла, се подигнува вредноста на стореното. Композицијата на романот промовира идеолошко вреднување на светот во романот од една, доминантна гледна точка која минатото го доживува како место на неправда и потчинетост. Нужноста од промена е природно право на онеправданиот и секој напор во таа насока, како личен така и колективен, е херојско дело кое не само што треба да се запамети, туку треба и да се запише, а со тоа да се изврши преминот од усност кон писменост, неопходен за формирање на една национална држава.

Литература:

- Андоновски, В. 1997. *Структурирања на македонскиот реалистичен роман*. Скопје: Детска радост.
- Бошковски, Ј. „Историјата и прозата на Ѓорѓи Абациев“, во: *Македонската книжевност во книжевната критика*, том 3, Скопје: Мисла. стр. 217.
- Георгиевска-Јаковлева, Л. 2008. „Историската белетристика на Ѓорѓи Абациев“, во: Абациев, Ѓорѓи. *Пуслина*. стр. 5-20.
- Георгиевски, Х. 1983. *Македонскиот роман: 1952-1982*. Скопје: Мисла.
- Мојсова – Чепишевска, В. 2001. „За поимот 'оружоси' или за дулирање на идентитетот“, во: Ѓорѓи Абациев – живот и дело. Скопје: Институт за македонска литература.
- . 2001. *Ѓорѓи Абациев – Живот и дело (90 години од раѓањето)*. Зборник на трудови, Скопје: Институт за македонска литература.
- . 1973. *Македонската книжевност во критиката*, том 3. приредил Алдо Климан, Скопје: Мисла.
- Ќулавкова, К. 2008. „Македонската историографска метафикција“, во *Предавања на XV меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура*, Скопје, стр. 158.

Loreta Georgievska-Jakovleva

HISTORICAL MEMORY OF FICTION: GENRE AND STYLISTIC VARIATIONS

Summary

The text emerges from the thesis that three basic ways can be recognized in Abadziev's work that invoke the collective memory linked to the libertarian spirit and the need to reject slavery, paradigmatic for Abadziev's short stories and novels. Those ways are appropriate to the time in which they arise, and hence the historical memory in Abadziev's work is in function of building the collective national identity. Abadziev's prose, seen from this aspect, is interpreted as an opportunity to confirm one's own identity and record one's own history. This is confirmed by the very choice of topics from the collective memory that are updated in the works, such as: the ajud-tism, historically significant characters, shipwreck, etc.

Keywords: Gjorgji Abadziev, memory, orality-literacy, recorded history, Prose.

Валентина Миронска-Христовска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

vmironskah@yahoo.com

ЃОРЃИ АБАЦИЕВ И МАКЕДОНСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН КРУЖОК

Клучни зборови: Ѓорѓи Абаџиев, Македонски литературен кружок, македонска кауза, основоположник, национален деец, писател, публицист.

Македонската културна и национална преродба во 19. век се одвивала под максимата „Спознај се себеси“, спознај го своето минато, историјата, фолклорот. Овие зборови ја движеле македонската преродба, ги напојувале и интелектуалците, писателите, револуционерите во 20. век, го инспирирале и Ѓорѓи Абаџиев, кој својот живот го посветил на македонската историја и во литературна и во научна смисла. И токму тој чин на самоспознавање, на знаење на сопствената историја беше неопход за да може да „отстои“, како што велеше Коле Чашуле, во моментите на „премрежија“ и „црнила“, на асимилации, поделби, присвојувања, негирања итн. Тоа беше најзначајно и за Ѓорѓи Абаџиев.

Самоспознавањето, односно познавањето на сопствената историја неопходно ни е и во денешново време, во времево на глобални вредности, на дигитално живеење, во времево на едно условно кажано - хибридно живеење - во реалниот и виртуелниот свет, во кој се низат секундни информации, во кои се настојува минатото, историјата да се префрлат во „треш“, а печатените книги да се заменат со кратки прераскажани содржини во електронски изданија. Токму во тој свет, потребно е да се спознаеме, да ги знаеме нашите претходници, да се внурнеме во страниците на

нивните печатени книги за да ги доживееме настаните и за да можеме да сочувствуваме со нивните јунаци.

Еден од бројните нашите претходници кој го прераскажува нашето минато, историја, нашето културно и национално воздигнување е Ѓорѓи Абациев. Неговите дела се реална слика на нашето минато, тие се базираат на историски факти, а неговите јунаци се реални, изнедрени од македонскиот народ.

Ѓорѓи Абациев и членовите на Македонскиот литературен кружок го претставуваат континуитетот односно алката во создавањето на македонската современа литература и на македонската национална култура. Заложбите на Абациев и на Македонскиот литературен кружок ја воздигнаа македонската литература и го овозможија нејзиното вградување во светски рамки. Затоа неоспорно е голем влогот на Абациев во македонската прозната продукција како и во македонската историографија и публицистика. Поради тоа и го одбележуваме неговиот јубилеј, ги чествуваме нашите претходници, за да го проследиме континуитетот на нашето постоење, на мојата институција – Институтот за македонска литература, и на македонската култура воопшто.

Претходниците на Македонскиот литературен кружок

Развојот на македонската литература и култура го следиме низ векови, при што се нижат бројни имиња од антиката преку средновековиот период, преку вртот од имиња од 19. и 20. век кој е до недоброј. Нивното творештво е алката преку која до израз доаѓа богатото културно, литературно, историско наследство од минатото и кое го претставува просветниот во современото културно богатство.

Македонскиот литературен кружок се појавил во најпотребниот момент и го докажал континуитет на македонската национална литература и на македонската култура воопшто. Корените на Македонскиот литературен кружок ги согледуваме во бројните здружувања уште од почетокот на 19. век, како во еснафските здруженија, на пример во Општествено-еснафската група основана во Скопје, во 1827 година, од македонски занаетчии и трговци, која водела борба против Цариградската патријаршија и грцизмот, и која не дозволувала богослужбите во црквите

и манастирите да бидат изведувани на друг јазик освен на црковнословенскиот (*Македонски...* 2007: 20); потоа во бројните читалиштата, како Славјански дом од 50-тите години на 19. век, во Скопје; во културно-просветните друштва како „Развитие“ во Скопје од 1874 година; во друштвото за народна просвета „Искра“ во Велес од 1875 година; во научно-литературните друштва и кружоци, чија цел, според Славко Димевски, најдобро се согледува од една безнасловна статија во в. *Македонија* (Русе, 1881), напишана од „Г. К.“, во која станува збор за: развитокот на Македонија и Македонците; традицијата кон Александар Македонски; македонските Словени кои неколку века живееле самостојно од околните словенски народи итн. На крајот од статијата бил упатен повик за формирање македонски друштва кои ќе имаат: 1) добротворна цел – да ги помагаат македонските училишта и 2) да ги помагаат луѓето што издаваат свои книжевни и научни дела – ако се во согласност со идејата на друштвото (1980: 282-283).

Од бројните друштва во тој период од особено значење се: друштвото од 1884 година „Македонски глас“ со печатениот орган *Македонски глас* на Коста Шахов, културно-просветното друштво „Св. Климент“ во Охрид од 1885 година; Тајниот македонски комитет на Коста Групче, Наум Евро, Васил Карајовов и Темко Попов од 1885 година; Словено-македонската книжевна дружина на Пулевски (1888, Софија); Македонското студентско друштво (1890, Софија); Младата македонска книжевна дружина (1891, Софија) со сп. *Лоза*; Ученичкото друштво „Вардар“ (1894, Белград); Македонскиот клуб (1902, Белград); Македонското научно-литературно другарство во Петроград (1902) на Димитар Чуповски, Гаврил Константинович, Наце Димов, Крсте Мисирков и други.

По поделбата на Македонија во 1913 година неопходно било некој повторно да ги обедини македонските творечки сили. Тоа го направил Ѓорѓи Абациев заедно со Никола Вапцаров, Антон Попов, Михаил Сматракалев, Асен Шурдев, Антон Великов – Беломорски, Кирил Николов, Тодор Јанев, Иван Керезиев, Васил Александров, Коле Неделковски, Венко Марковски, Димитар Митрев, основајќи го Македонскиот литературен кружок. Тие имале јасни ставови за македонското прашање, македонистички, сепаратистички како и своите претходници.

Целта на членовите на Македонскиот литературен кружок била постепено да ги организираат македонските литературни творци и да ги

поттикнат кон пошироко творештво на македонската култура. Тие дејствувале во најсензитивното т.е. во невозможното време, кога било забрането да се зборува и да се твори на македонски јазик, но сепак успеале.

Но дали ние успеавме да им се оддолжиме?

Македонскиот литературен кружок

Третата деценија од 20. век е период на бројни национални, социјални, политички и општествени противречности. Тоа е период кога Македонија била поделена, кога се вршела асимилација на македонскиот народ, кога се обидуваа на Македонците „устите да им ги зашијат“ за да не прозвучи македонскиот збор, кога било уништувано односно кога се присвојувало македонското културно наследство за да се избрише постоењето на македонскиот народ. Но, по 1935 година, како што бележи Димитар Митрев, во Бугарија започнала една сè позасилена активност за истакнувањето на македонското национално прашање во печатот, започнале да излегуваат македонски прогресивни списанија и весници со изразит патриотски карактер, при што како прва позначајна пројава од таков вид било списанието *Македонски весџи* под редакторство на Ангел Динев (Митрев, 1986: 217). Митрев истакнува дека превостепената задача на списанието била да се отстранеле: „фалсификациите во однос на македонската историја од страна на великобугарските, великосрпските и великогрчките историчари. Се објавуваа посебни огледи за сите поизразити манифестации и акции на македонската национална мисла во минатото. Главното настојување беше да се истакне самата историска обусловеност на македонската нација, за да се отстранат заблудите околу некаква политичка префорсираност од тактички карактер“ (исто, 217).

Од 1936 години списанието продолжило да излегува како неделен весник, задржувајќи ја својата првенствено историографска физиономија. Интересот за *Македонски весџи* кај читателската публика се зголемувал и поради објавените прилози од млади македонски писатели, во чии прилози основен мотив бил борбата на Македонците за национална самостојност. Блаже Ристовски овој прогресивен македонски орган го означува како Книжевниот круг на *Македонски весџи*, во кој активно учествувал и Ѓорѓи Абациев, круг кој го подготвил теренот да се образува Македонскиот

литературен кружок во Софија што претставува најзначајна манифестација на борбата за создавање македонска нова литература (1982: 231)¹.

Но поради изразитата македонска патриотска физиономија, весникот бил забранет. Во тој болен и конвулзивен период за македонскиот народ, кога македонските интелектуалци го дале својот несебичен влог во издигнувањето на македонската национална свест, во проучувањето и афирмирањето на македонската историја, значајна улога одиграле и: весникот *Македонска земја*; книгата на Ангел Динев *Македонскиот Славјани*; *Преродбата на Македонија и Илинденскиот востание* од Коста Веселинов, книга која според Димитар Митрев претставува „прв сериозен обид од страна на Македонец од Пиринска Македонија да се постави прашањето за македонската преродба како чин на изразита самобитност и аргументирано да се отфрлат фалсификаторските присвојувања на највидните македонски преродбеници“ (1986: 219).

Во тој период од особено значење биле и појавата на литературните дела, пишувани на македонски јазик, со македонска борбена тематика, како драмата на Никола Киров Мајски посветена на Крушевската република (1921), поетските збирки на Венко Марковски, Коле Неделковски (1936 – 1941), збирката *Македонска китка* од Волче Наумчевски (1941).

Сепак, меѓу најмаркантните пројави на македонската национално-културна активност во Бугарија, Митрев оценува дека било формирањето на нелегалниот македонски литературен кружок во Софија во 1938 година, по иницијатива на Никола Вапцаров, Андон Попов, Михаил Сматракалев, Асен Шурдов, Кирил Николов, Ѓорѓи Абациев и Димитар Митрев; подоцна негови членови станале и Коле Неделковски и Венко Марковски, и повремено соработувал и Митко Зафировски (исто, 223). Во кружокот биле читани и разгледувани творби од неговите членови, биле изнесувани реферати за проблемите околу изградбата на македонската национална култура, се воделе дискусии за особеностите на македонскиот литературен јазик и за негово афирмирање.

Македонскиот литературен кружок како најактивна македонска асоцијација во периодот од 1938 до 1941 година бил најголемиот афирматор на македонската национална мисла. За целта на кружокот, Ѓорѓи

¹ За дејноста и за членовите на овој книжевен круг повеќе кај Б. Ристовски во *Пројави и профили*, 1, 230-246.

Абациев објаснува дека, редакцијата на *Македонски весити* е една форма на легална општествена пројава на македонските прогресивни емигранти во Бугарија, а Кружокот – друга, со поодредени и специфични задачи – создавање македонска по дух и содржина литература“ (исто, 248).

На основачкото собрание на Кружокот, Никола Вапцаров во својот реферат истакнал „Ние сме Македонци. Оттука и нашето творештво треба да биде во служба на македонската кауза“. Национално свесните членови на МЛК, во Статутот на друштвото од 1939 година дефинирале: „Кружокот е самостојна, независна група од македонски поети и писатели, обединети од заедничката цел да работат за создавање на македонска уметничка литература“ (Тоциновски 2001: 11).

Тука веќе е јасно дека членовите на МЛК имале јасни ставови за македонското прашање, кои претставуваат продолжение на идеите и заложбите на лозарите, Пулевски, Шахов, Чуповски, Мисирков, Делчев, на илинденците.

Влогот на Ѓорѓи Абациев

Поради низата општествено-политички услови, многубројни македонски автори се недоволно проучени и афирмирани, и покрај тоа што нивниот влог во создавањето на македонската литература и култура бил огромен.

Некои се афирмирани и признати, но сепак не докрај. Меѓу нив, ако може да кажам на еден начин е и Ѓорѓи Абациев кој за време на својот живот не бил доволно признат како што заслужува. Во корпусот на македонската литература се вградени неговите романи *Арамиско ѓнездо* и *Пусишина*, збирките раскази *Изјрејев*, *Ејојејата на ножот* и *Последната средба*, но сепак македонската јавност долги години не ја знаеше неговата вистинска вредност, неговото обемно дело, со кое во 1997 година нè запозна мојот колега Васил Тоциновски во книгата *Тројца кружочници*, и по која следеа уште неколку негови книги посветени на Македонскиот литературен кружок и неговите членови. Но и покрај тоа, денешново потсетување на нашиот претходник Ѓорѓи Абациев, ни укажува дека за да му се оддолжме достоинствено потребни се уште нови истражувања и јавни презентирања, треба да ги проследиме и сумираме и неговите историски

записи, сценаријата, публицистичките трудови, бидејќи тој е една од клучните фигури, т.е. алка во континуитетот на македонската литература и култура и на научната мисла.

Ѓорѓи Абациев – писател, новинар, публицист, историчар, сценарист, еден од основачите на Македонскиот литературен кружок (1938-1941) – единствената македонска национална илегална писателска асоцијација меѓу двете светски војни, член на Друштвото на писателите на Македонија.

Во проследувањето на влогот на Ѓорѓи Абациев во македонската култура воопшто, поточно во контекст на текстот, за нас од особено значење е да се потсетиме на неговите активности пред 1948 година. Ѓорѓи Абациев кој по емигрирањето на неговото семејство во 1918 година во Плевен (Бугарија), извесен период живеел во Благоевград (1924-1931), па студирал во Софија, уште од своите средношколски години пројавил интерес за литературата и сликарството. За гимназиските денови, Александар Спасов забележал дека уште од тие денови започнала и белетристичката дејност на Абациев (1993: 449).

Сензитивноста, емпатијата кон обесправените, кон својот народ со која пишува Ѓорѓи Абациев, се чувствува уште од неговите први творби. Ракописната стихозбирка од 30 песни со наслов „Печални песни за душата“ е напишани во периодот кога бил VII клас, поточно во периодот од 1929 до 1931 година. Абациев стихозбирката ја замислил како „Албум“, во чиј предговорот ја истакнал пораката до оние кои имале намера да пишуваат во него, да внимавале на естетската страна и дека:

*„Сосем е неоптребно да зашпишуваи стихови и мисли на зна-
мениш мислиштели – шоеиш“, шку „Јас сакам ти, шријашелу
(ке), да ошшрпнеш дел од швојаша душа и да то зашечашш
со ‘крвша на своешо срце’ – како шшо вели Фридрих Ниче“;
би сакал да ошшавиш скриен шшмен за нашешо свешо ученич-
ко доба, како добри шријаштели (во најубаваша смисла на шшј
збор)“ (Тоциновски 1993: 9).*

Оцената за неговите први стихови од страна на Тоциновски е дека преку нив ги открил и своите први пориви за изразување со стихови, нивната поетика, означувајќи се себеси и како човек и како творец (исто, 9). Песните се лирски, а насловени се: „Мојата песна“, „Живот“, „Суета“,

„Утра“, „Мака“, „Има ли бесмртност?“ во која одговорот е „Ако има бесмртност, тоа е смртта!“ итн. Во песните длабоки се неговите размисли и ставови за животот, смртта, утопијата, религијата, науката, за состојбата и перспективите на туѓинецот, идеалите, татковинските завети, егзистенцијалните димензии односно трудот и работата како единствена можна мерка за вредноста на човекот, за принципите како етички категории низ кој се остварува како човечко и разумно битие.

Младиот Абациев размислувал и за ослободувањето на Македонија:

*„Ослободувањето на Македонија! - / тоа не ли е химера? /
Сиремен сум да го обвинам за наивноста оној / кој мисли оти
таа ќе се ослободи; тој / што не ја разбира денешната ка-
питалистичка и / алчна стварност./ Македонија е љачка на
толемие имаме -/ријалистички нации./ А има ли надеж која ќе
и зафати / крвожедниот – свеп?/ ... “* (исто, 14).

Но, и покрај сè, Абациев верувал дека светот се менува и дека ќе дошол денот кога царската палата ќе била разурната. Од раните творби се насетува неговата склоност кон филозофијата, кон морално-етичките норми, кои до вонреден израз ќе дојдат во подоцнежното негово творештво. Во песните застапени се и љубовниот мотив, социјалниот мотив, критиката против господарите, сочувството со судбината на жената робинка, туѓинка итн. Во нив се проткајуваат новите правци во литературата и ангажираноста на самиот поет².

Ѓорѓи Абациев од средношколските години пројавил интерес и за публицистиката. За оваа негова активност најдобро сведочи Михаил Сматракалев кој истакнал дека Абациев уште во 1936 година, со уште двајца млади белетристи во 1936 година ја отпечатиле малата книшка *Труд и луѓе*, во која тој поместил свои репортажи и раскази (исто, 24-25). Објавувал репортажи и раскази во повеќе весници и списанија, а бил и еден од главните членови на списанието *Македонски весити*. Во уводната статија под наслов „Нашата задача“ е забележан програмскиот концепт на списанието: „одамна се чувствува потребата од едно македонско списание кое да внесе јасност по мошне интересната и неразумна историја на македонското ослободително движење, како и да го сумира творештвото на Македонците во областа на науката и литературата“, поточно целта

² За песните повеќе кај Васил Тоциновски во *Тројца кружочници*, стр. 8-22.

им била да ги објавиле надлежните историски материјали, да ги публикувале портретите и биографиите на заслужените македонски дејци, „да ги дадеме политичко економските услови кои го породиле македонското ослободително движење и да ги изнесеме литературно-културните форми со кои народот ги изразуваше и ги изразува своите болки и страдања“ (исто, 44).

Во списанието *Македонски весџи*, Ѓорѓи Абациев под своите текстови најчесто се потпишувал со псевдонимот Кобус. Во него го објавил расказот „Еден разговор со дедо Петре“ за кој бил инспириран од македонската долговековна историја поточно претставува исечок од петвековното ропство и организираната борба на македонскиот народ за слобода, во кој симболот на борбата и вербата е олицетворен во ликот на Гоце Делчев³.

Во втората половина на октомври 1938 година, во станот на Асен Шурдев-Ведров било одржано основачкото собрание на Македонскиот литературен кружок. Со членувањето во Кружокот, Абациев го започнал и неговиот револуционерен, општествен и политички придонес за македонското прашање, за изградбата на македонската национална култура, за проучувањата за особеностите на македонскиот литературен јазик и негово афирмирање, како и за афирмирање на македонската национална мисла, односно за Македонија да биде слободна и самостојна држава.

Тоа било исклучително тежок период со бројни национални, социјални, политички и општествени противречности, кога Македонија била поделена, кога се вршела асимилација на македонскиот народ, кога се обидуваа „устите да им ги зашијат“ за да не прозвучел македонскиот збор. За тој период, Гане Тодоровски бележи дека „Во македонски контекст, двете децении меѓу двете светски војни се веројатно најгорчливиот период што нашиот народ требал да го издржи низ милениумот од нашето опстојување“. Додека пак, Македонскиот литературен кружок, Гане Тодоровски го означил како блескатно поглавје во нашата литературна историја, дека за македонската национална литература тој е доказ за континуитетот во нашата литература во 20. век и жив пример за недозапрената, никогаш низ времињата пуласиција на творечката литературна мисла во што и треба да согледа смислата на континуитетот (1990: 67).

³ За расказот повеќе кај Васил Тоциновски во *Тројцајна кружочница*, стр. 45-48.

Во тој период твори Ѓорѓи Абациев, творат и другите напредни и национално свесни Македонци. Притоа Ѓорѓи Абациев сметал дека една од најважните задачи на членовите на Кружокот е да се пресоздаде македонската историска реалност, дека требало да се создаваат македонски историски раскази, да се изваја ликот на македонската хероина, да се пресоздаде уметнички минатото во рамките на историската правда – задача што навистина не е лесна. Според него ајдутските и комитските песни, револуционерната традиција и илинденската епоха требале да бидат базата врз која ќе творат.

Па токму творештво на Ѓорѓи Абациев се заснова на историјата. За Абациев македонската историја била вртокот од кој се напојувал и во својата литературна дејност, и во својата публицистичка активност како и во науката за историјата.

За тоа кон што биле определени авторите од Македонскиот литературен кружок сведочи Михаил Сматракалев, кој истакнал дека во МЛК доминирале поетите од „горниот кат“, додека во „долниот кат“ имало помалку членови, од кои најпројавен бил Ѓорѓи Абациев, кој пишувал проза. Михаил Сматракалев истакнал дека Абациев пишувал со бесспорно мајсторство, со сликовит јазик и стил, дека умее да направи добра композиција на расказите, и дека извонредно добро ја познавал нашата македонска историја од која ги земал своите теми. Сматракалев забележал и дека Абациев особено ги познавал законите на белетристиката, на прозата, поради што тој вонредно правел анализа на творбите, а неговите раскази биле читани и посочувани (Тоциновски 1997: 50). Од сеќавањата на Сматракалев дознаваме и дека раскази на Абациев биле со историска тема поради што биле доста читани, им се допаѓале на членовите на Кружокот и често биле повод за дискусии.

Ѓорѓи Абациев во раниот творечки период, пишувал и репортажи, кои ги објавувал под псевдонимот „Гоце Полинчанец“ (исто, 52). Во периодот пред Втората светска војна, Абациев доста творел, бил пројавен и како писател и како публицист, бил ангажиран во неколку редакции, бил активен и во јавниот живот, поточно земал учество во низа организации и движења на македонската прогресивна емиграција. Со почетокот на Војната, односно од 1941 година, започнала да се стеснува можноста за објавување на творби, па така започнала да згаснува и работата на МЛК. Но, како што информира Васил Тоциновски, појавата на малиот црно-бел

весник – *Литературен критик*, го овозможила оживувањето на дејноста на кружочниците. Тоа бил весник во кој објавувале прогресивни автори, и кои прифатиле Вапцаров да биде член на редакцијата. „Најдовме добра трибина за присуство. Оживеа и дејноста на кружокот. Кога работите се објавуваат и луѓето повеќе пишуваат, се мобилизираат“ (исто, 63). Во весникот свои творби објавувале Никола Вапцаров, Михаил Сматракалев, Антон Попов, Ѓорѓи Абациев, Асен Шурдов-Ведров, Васил Александров, Димитар Митрев, Коста Веселинов, Константин Цапев и други.

Во весникот *Литературен критик*, Ѓорѓи Абациев ги објавил расказот „Браќа“ и репортажата „Одберете си жена“⁴. Во 1942 година, Абациев работел како благајник на фото студиото „Холивуд“; Кружокот бил оневозможен да работи, полицијата ги следела на секој чекор, посебно по смртта на Коле Неделковски (1941), по убиството односно стрелањето на Никола Вапцаров и Антон Попов (1942) и по затворањето на Венко Марковски и Кирил Николов.

На 30 декември 1944 година, под редакција на Ангел Динев излегол првиот број на весникот *Доброволец*, и веќе во вториот број на весникот, Ѓорѓи Абациев објавил пообеман прилог односно разговор со Венко Марковски; потоа во 1945 година го објавил новинарскиот коментар „Една историска задача“, кој е пишувачки пресрет на Конгресот на македонските братства, и во кој согледувајќи определени историски факти, Абациев ќе забележи дека „Македонската држава е веќе непобитен факт“ (исто, 78). Во 1945 година, Националниот комитет на македонската емиграција во Бугарија, издала издание посветено на тројца големи македонски револуционери во кое прилог имал и Абациев „По блиску до татковината“.

Втората фаза од творештвото на Абациев, ако може така да ја означиме, го опфаќа периодот по враќањето во Македонија во 1948 година. Тој ја продолжил својата литературна и публицистичка активност, го напишал сценариото за играниот филм Мис Стон (1958), но дал и голем влог во развојот на македонската научна мисла. Тој бил еден од основачите на Институтот за национална историја, автор е на вонредната историско – политичката монографија *Балканските војни и Македонија*, односно „научно дело за драмата на Македонија што ѝ ја донесоа Балканските војни“ како што ја нарекува Вера Весковиќ-Вангели, и на бројни студии и

⁴ За расказите повеќе кај Васил Тоциновски во *Тројцајќа ...*, 63-66.

трудови од областа на нашата национална историја, односно од македонското културно, национално и револуционерно движење, кои за жал не се систематизирани и не се публикувани во една целина за да бидат афирмирани пред македонската јавност.

За овој влог на нашиот претходник Абациев кој одиграл клучна улога и во развојот на македонската наука не му се оддолживме!

Ѓорѓи Абациев живеел со и за историјата. Односно како што бележи Георги Старделов, „Абациев беше уверен дека сè се збиднува во историјата, дека сè ни доаѓа од историјата и дека, најпосле, сè заминува во историјата. Заради тоа раскажувачкото дело на Ѓорѓи Абациев беше сето обземено од неговата голема творечка амбиција да воспостави своевидно единство меѓу историјата и литературата“ (2001: 11).

Ваквиот творечки потфат на Абациев се должи на податокот за кој нè информира Иван Катарџиев, кој истакнува дека потребата на македонската емиграција, која мечтаела за својата македонска држава, изворно да го познава своето минато беше фактор за градење и јакнење на нејзиното единство, па оттука и фактот зошто историската тематика во делата на Абациев како публицист, историчар и како прозаист зазема важно место и дека кај него не се работи за преодна преокупација. „Напротив, во случајот на Абациев како историчар, пред себеси имаме личност, која се одликува со луцидни проникнувања во историските процеси на македонскиот народ ...“ (Катарџиев 2001: 24).

Воедно, затоа за Абациев, и Миодраг Друговац истакнал дека како писател и белетрист тој е внатре во историјата, во нејзините главни или споредни магистрали и оттаму ја испорачуваат пораката на светот и времето (1990: 717). Друговац оценува дека и покрај условно краткиот престој во литература, Абациев успеал да го освои тоа царство, да влезе, да остане, и да опстојува во него и да стане негова исклучителна фигура.

Наместо заклучок

Македонската историја била муза за Ѓорѓи Абациев и за неговото творештво. Историските „Табакерата“ и „Последната средба“, психолошкото преживување во пустината и дилемите околу животот и смртта на историските ликови Глигор и Арсо, Балканските војни и Македонија

– историски факт, се клучните зборови со кои Абациев влегува во одредницата македонска литература, а со кои е препознатлив и пошироко.

Поради тоа, за да му се оддолжиме на нашиот претходник Абациев во целост, за да осознаеме како „Човекот може да преживее само како човек“ и дека „Нема заедничка вистина за него (Арсо) и за оние што му ја украде слободата ...“ треба повеќе да го афирмираме неговото творештво од првата творечка фаза, да ги систематизираме неговите историски записи и да го читаме и препрочитаме неговото литературно творештво за да опстанеме и во денешново време – невреме.

Литература:

- Друговац, М. 1990. *Историја на македонската литература 20 век*. Скопје: Мисла.
- Ѓорѓи Абациев – живото и дело – 90 години од раѓањето. 2001. Скопје: Институт за македонска литература.
- Митрев, Д. 1986. „Појави на македонска национално-културна дејност во Бугарија“ во: *Пиринска Македонија*. Скопје: Наша книга, стр. 214-225.
- Ристовски, Б. 1982. „Книжевниот круг на Македонски вести“ и „Македонскиот литературен кружок во Софија“ во: *Пројави и профили*, 1. Скопје: НИО „Студентски збор“, стр. 230-258.
- Спасов, А. 1993. „30 години од смртта на Ѓорѓи Абациев – поетот на Илинден“, *Разглед*, год. XXXV, бр. 7-8, Скопје.
- Тодоровски, Г. 1985. *Со збор кон зборови*. Скопје: Наша книга.
- Тодоровски, Г. 1990. *Македонска книжевност во 20 век*. Скопје: Наша книга.
- Тодоровски, Г. 2007. „Македонскиот литературен кружок во Софија“ во: *Избрани дела*, 8. Скопје: Матица, стр. 66-85.
- Тоциновски, В. 1997. *Тројца кружочници*. Скопје: Култура, Институт за македонска литература.
- Тоциновски, В. 2001. *Возбуда по зборови*. Скопје: Институт за македонска литература.

Valentina Mironska-Hristovska

GJORGI ABADJIEV AND MACEDONIAN LITERARY CIRCLE

Summary

Gjorgi Abadjiev is one of our numerous predecessors who retells our past, history, our cultural and national elevation. His works are a real image of our past, they are based on historical facts, and his heroes are real, born from the Macedonian people.

Gjorgji Abadjiev and the members of the Macedonian Literary Circle represent the continuity, that is, the link in the creation of Macedonian contemporary literature and Macedonian national culture. The efforts of Abadjiev and the Macedonian Literary Circle elevated Macedonian literature and enabled its framing in the world framework. That is why Abadjiev's contribution to Macedonian prose production as well as to Macedonian historiography and journalism is indisputable.

Keywords: Gjorgi Abadjiev, Macedonian Literary Circle, Macedonian cause, founder, national actor, writer, publicist.

Научен собир по повод 60 години од смртта на Ѓорѓи Абаџиев / Scientific meeting on the occasion of the 60th anniversary of Gjorgji Abadjiev's death

УДК 821.163.3-31.09

Гоце Смилевски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература, Скопје
g.smilevski@iml.ukim.edu.mk

АПСУРДОТ И ПОБУНАТА ВО РОМАНОТ *ПУСТИНА* ОД ЃОРЃИ АБАЦИЕВ

Клучни зборови: Ѓорѓи Абаџиев, Албер Ками, Сизиф, апсурд, побуна, самоубиство.

Осврнувајќи се на разликата помеѓу романот и историографијата, која се јавува во однос на нивниот пристап кон историјата, Милан Кундера во *Уметноста на романот* вели дека „историографијата ја пишува историјата на општеството, но не и онаа на човекот“. Кундера потенцира дека задачата на романсиерите е токму во сосредоточувањето на она што го пренебрегнуваат историчарите: романсиерите треба да го запомнат, да го запишат, она што е суштинско за човечкото суштество во даден историски момент (Кундера 1990: 38-39). Оттаму, една од одликите на романот е, преку ликовите и нивните размисли и дејствувања, да го сублимира и сочува она што извесни индивидуи го носат во себе, а кое нема да биде сочувано од страна на историографијата. Тоа го остварува Ѓорѓи Абаџиев преку двата главни лика во романот *Пустина*. Глигор и Арсо не се само претставници на гемициите од 1903 година: од една страна тие се индивидуи со силни лични карактеристики, кои придонесуваат да ги гледаме и како опозитни ликови, спротивставени еден на друг, а воедно, со своите морални и етички дилеми, тие се претставници на сите оние кои ја носеле во себе идејата за посебноста на Македонија и македонскиот народ. Во

нив се обединети историјата на поединецот и колективната историја впишана во еден конкретен општествен контекст.

Проникнувањето на личното, колективното и историското е направено на еден виртуозен начин на странците на *Пустина*. Самиот почеток, првата страница и пол претставува дескрипција, која ни доловува една затворска ќелија, неколку човечки фигури во неа, и нивните гестови и движења. Но веднаш по тој кус дескриптивен дел следува првото карактеризирање на еден од ликовите, во кое е обединето индивидуалното и историското. Тоа карактеризирање се одвива кога затворскиот службеник ќе им го побара на затворениците, кои се подготвуваат да се упатат кон судницата каде треба да им биде изречена пресудата за која веќе се очекува дека ќе биде смртна, она што тие го имаат во своите џебови. Во својата „акција“ затворскиот службеник ќе го земе часовникот на Арсо. Во тој часовник се соединети личната судбина и еден поширок општествен контекст. Тој едноставен предмет има своја комплексна историја – станува збор за часовникот кој таткото на Арсо го има добиено во 1877 година лично од генералот Скобелев, за своето херојство во Руско-турската војна. Едно поинакво проникнување на личната димензија и поширокиот историско-општествен контекст можеме да забележиме и веднаш потоа, во текот на завршницата на судскиот процес, пред самото изрекување на пресудата, кога во дефинирањето на себе и своите соборци Глигор ќе ги обедини индивидуалното, историското и националното: запрашан дали тие се анархисти или обични разбојници, тој вели дека се „Синови на еден поробен народ. (...) Кои сакаат да ја видат својата земја ослободена“ (Абаџиев 2008: 33).

Доловувањето на „егзистенцијалниот код“ на ликовите е во средиштето на уметноста на романот, смета Милан Кундера. „Сите романи од сите времиња се свртени кон енигмата на човековото ’јас’,“ тој во своето арс-поетичко дело (Кундера, 1990: 27). Која е енигмата на човековото Јас на Арсо и Глигор од романот *Пустина* на Абаџиев? Дали би можеле да кажеме дека она што Кундера го означува како *егзистенцијален код на ликови*, кога станува збор за Глигор и Арсо лежи во нивниот избор помеѓу животот и смртта, чиј исход е детерминиран од тоа како тие двајцата, секој различно, се соочуваат со чувството за апсурдноста на постоењето.

Албер Ками, кој својот опус го гради на идејата за апсурдот на човечката егзистенција, во своето филозофско дело *Мисли за Сизиф* говори за

свесноста на човекот за сопствената ограниченост и за конечното на своето постоење, кои водат кон поништување на смислата на егзистенцијата. Ками го ползува митот за Сизиф – осуден од боговите вечно да го турка каменот кон врвот, и откако ќе успее во тоа каменот да се стркала надолу до подножјето планината – како метафора за човековата егзистенција, затоа што смртта претставува негација на сето она што човек го постигнал во текот на своето постоење, па оттаму на сè што човек чини и што би можел да стори однапред му се одземени смислата и значењето, како што тоа е со Сизиф (Samus 1998: 111-112). Според Ками, во прифаќањето на апсурдноста на сè околу нас и во рамнодушното со која е обележано тоа прифаќање, лежи победата над апсурдното постоење: „Човекот, конечно, во себе ќе го пронајде виното на апсурдот и лебот на рамнодушното со кои ја храни својата возвишеност“ (Samus 1998: 47-48). Побуната над апсурдноста на постоењето, според Ками, лежи во дејствувањето на човекот и покрај тоа што тој е свесен дека постоиме во апсурден свет. Арсо од романот *Пусџина* е свесен во што лежи победата над бесмислата и над чувството за апсурдноста на постоењето (и во тие размисли овој лик од романот на Абациев е близок на ставовите на Албер Ками изнесени во *Митот за Сизиф*), но воедно тој се чувствува немоќен да дејствува кон извојување на таквата победа: „Во минути на смирување, кога спокојното размислување го потиснуваше трагичното чувство на безизлезност, Арсо се навраќаше кон напрежните свои убедувања дека вистинската смисла на човековото живеење е во непрекинливата акција, во непреодоливата волја на човекот да дејствува. Се обвинуваше себеси дека тој никогаш не бил и не може да биде никогаш способен да ја исполни таа страшна повелба. (...) Се зафатил за нешто што не било за неговиот ломлив дух“ (Абациев 2008: 143-144). Каменот кој на Арсо му е даден (или досуден) да го турка до врвот нема значење само за него, туку пред сè за неговиот народ – но тој таа задача која треба секогаш отпочеток да се исполнува не може да ја издржи: „Има да ја свршиш онаа твоја задача што си ја започнал и не си ја завршил и поради тоа падна во очај (...). Другарите кои загинаа го исполнија својот долг. Ние треба да го исполниме нашиот.“ Арсо не може да биде налик на визијата на Ками за Сизиф, затоа што, како што се вели за него на едно место во *Пусџина*: „Лишен од волја, од желби, празен и опустен, се влечкаше час во минатото час во сегашното. (...) Не може да истрае до крај. Зар има крај ова умирање. Да се враќаш и да мислиш дека

се уште умираш, дека се уште не си мртов“ (Абаџиев 2008: 128). Тој е очаен човек кој не може да се соочи со апсурдот.

Наспроти Арсо е Глигор со својата одлучност за дејствување. Затоа, и различни се нивните ставови во однос на тоа што тие двајцата преживеале гемициските акции, за разлика од своите соборци, и што сега, наместо на бесилка како што била првичната пресуда, се помилувани од страна на султанот. Во продолжувањето на животот Глигор гледа можност, а Арсо – казна:

„- Не сакам по мојата смрт да речат, беше трчилаж. Ние се заколнавме да загинеме заедно со оние што ги разнесоа бомбите!

- Секогаш сум среќен кога ја избегнувам смртта. Тогаш сум горд дека се уште дишам, дека се уште сум жив.

- Ти си ја загубил совеста! - рече Арсо возбудено.

- Не ја изневеривме совеста. По некаков случај ние останавме. И животот ќе го употребиме пак за онаа цел.

- Во овој смрдлив кауш, смешно!

- Навистина треба да сожалуваш што не си ја треснал главата. Тогаш беше сосема инаков. Од оној крениглавец Арсо не останало ништо. Ти си некој друг... плачливец, покајник, една жална урнатица“ (Абаџиев 2008: 118-119).

Судбината е ужасна, вели Ками, само ако се надеваме. Тој вели дека ние можеме да го победиме апсурдот, можеме да ја победиме апсурдната на постоењето, токму ако го прифатиме постоењето во апсурдниот свет, а предуслов за таквото прифаќање е да се откажеме од надежта. Откажувањето од надежта не значи откажување од дејствување. И токму со тој принцип на дејствување живее Глигор. Нема надеж кај него кога станува збор за неговото сопствено постоење: тој е свесен дека секогаш кога ќе го качи каменот до врвот, тој одново ќе се стркала, и тој пак ќе го турка нагоре по планината, до врвот и до следното стркалување; свесен е дека никогаш во животот нема да може да седне мирно на врвот и така да го продолжи своето постоење. Секогаш ќе се наоѓа на почетокот, секоја негова акција ќе биде тргнување одново од подножјето на планината, со товарот на каменот. Глигор решава да истрае во својот сизифовски подвиг, знаејќи дека она што го прави ќе биде апсурдно по неговото постоење, но

не и по борбата за слобода на македонскиот народ. Во тоа лежи отклонувањето на Глигор од камиевиот Сизиф: овој лик на Абациев не е потполно лишен од надеж, но таа надеж има нешто херојско во себе, затоа што има во себе и одлика на подготвеност за себежртвување во името на подобрата утрешнина на заедницата.

Една од одликите на побуната против апсурдноста на постоењето, според Ками, е презирот кон судбината, кон трагиката која ни е доделена со нашата минливост: „Нема судбина која не може да биде наткрилена со презир“ (Samus 1998: 111). Насловот на првото поглавје на *Пусџина* е „Презир“. Крајот на поглавјето може да нè подлаже во однос на тоа на кого се однесува насловот. Кога ќе биде прогласена смртната пресуда, на преbledеното лице на Арсо ќе се појави презир. Но тој само ја наместува презривата насмевка, па ние како читатели, водени од таа дескрипција, можеме да ја пренебрегнеме вистинската презривост, изразена преку еден мал детал, неколку страници пред тоа, која се однесува на вистинскиот презир кој самиот Арсо го забележува, и кој потоа само ќе се обиде да го подражава, за да ја сокрие својата вистинска душевна состојба: „Само го погледна Глигора, кој презриво го туткаше челото“ (Абациев 2008: 22). Насмевката на Арсо се јавува како реакција на неговиот сопствен ужас пред смртта. Презирот на Глигор не е само презир кон тиранијата на Отоманската империја против која се борел и која го затвора, тоа е презир кон севкупната тиранија, презир каков што наоѓа и Ками кај Сизиф во неговата победа над казната која му ја доделуваат боговите. Ова ни станува уште појасно кога подоцна, токму при прогласувањето на смртната пресуда со бесење, нараторот во романот на Абациев за Глигор вели: „Се роди меѓу робје и тирани и ги презре и робјето и тираните“ (Абациев 2008: 40).

Глигор, кој напати може да делува и строго кон Арсо, всушност сака да го спаси својот пријател и соборец од очајот и од чувството на бесмисла кои го имаат опфатено:

„ - Меѓу минатото и сегашноста се срушени мостовите, - смрачено рече Арсо.

- Да се сложиме во едно само: не го сакам од тебе тоа што ти бесно и фантазирано сам го даваше. - Му предлага откако ќе побегнат: - Ти треба само да лежиш и да бладаш и да шетка-раш во минатото, како досега што си правел и ништо друго.

- Па ти и ништо не бараш од мене.

- Тоа ништо за мене е сè, - уверено рече Глигор“ (Абациев 2008: 143).

Таа навидум безлична и рамнодушна констатација на Глигор, всушност ја открива неговата грижа за пријателот, затоа што „Тоа ништо за мене е сè“, во контекст на целата состојба на Арсо, не значи реплика на „Па ти и ништо не бараш од мене,“ туку е потврда на тоа колку на самиот Глигор му значи да успее во настојувањето да го увери Арсо да побегне со него од затворот и да продолжи со животот. Глигор е свесен дека очајот и бесмислата на крајот ќе го доведат Арсо до самоубиство, затоа што тој веќе е откажан од дејствување, односно како што самиот вели: „Јас нема што да свршувам. Сè е празно во мене. Јас немам цел.“ (Абациев 2008: 142). Валентина Миронска-Христовска во својата научна студија „Помеѓу алтруизмот и себичноста“ таа грижа на Глигор за Арсо ја согледува како средба помеѓу Аристотеловата етика, и стоицистичките учења на Епиктет за пријателството: „Поради тоа правел обиди да го убеди Арсо да се сврти кон себе, кон нивната положба, и да престане да мисли дека не постои, но во духот на Епиктет, кој сугерирал дека кога вашиот пријател страда, можете да сочувствувате со него ако тоа му предизвикува олеснување; но внимавајте да не дозволите сочувството да налегне во вашето срце или да ја вознемири таа смиреност што го претставува совршенството на мудроста“ (Mironska-Hristovska 2021: 124).

Уште на самиот почеток на делото доловено е колебањето и душевната слабост на Арсо. Додека тој и Глигор во судницата ги слушаат обвиненијата кои се изрекувани против нив и ја очекуваат пресудата, тој во себе почнува да ги обвинува своите соборци: *Поинаку ѝребаше да сѝане сејѝо ѝѝоа! Тука има некаква ѝодивеносѝ! Ѓавол нека ѝо носи! Зар има ѝѝука смисла едно ѝѝѝуро брзање да се лејне во скуѝѝиниѝе на смрѝѝѝа. Зар има смисла? Арсо ги чувствуваше градите, отежнати од гнев и од болка. Лесно е да седнеш на заѝалена бомба и да ѝо расѝарчиш своето ѝѝело. И валијѝа да осѝане, да ѝприсусѝѝува на ѝѝвоеѝо ѝонижување! Глѝѝаво е! Нейодносливо е! Своиѝе ѝради да му ѝи ѝоднесеш на сѝражароѝ, за да ѝи набодеш на ѝѝѝикоѝ! Му беше неподносливо тешко – главата ќе му прсне. Зар и јас сум овде на ова боиѝѝе каде ѝѝѝо има само самоубијѝи! Одврајно е!“* (Абациев 2008: 36). Зар има смисла?, се прашува Арсо – тоа

е запрашаноста на која нè принудува апсурдноста на нашето постоење за која говори Ками. Парадоксот на постоењето на Арсо и неговиот став кон човековата егзистенција, самоубиството и дејствувањето против апсурдот лежи во тоа што тој на почетокот од делото чувствува одвратност кон тоа животот да се заврши со херојски самоубиствен чин, а самиот на крајот од делото ќе го заврши својот живот со самоубиство, во одрекување од херојството.

На самиот почеток од *Митот за Сизиф* Албер Ками пишува: „Постои само еден навистина сериозен философски проблем: самоубиството. Да се просудува дали има или нема смисла да се живее значи да се одговара на основното философско прашање“ (Camus 1998: 9). За Ками самоубиството не претставува побуна, туку избегнување на соочување со апсурдот. „Самоубиството не е побуна, туку уништување на можноста за свесна побуна“, вели тој, затоа што тоа е негација на апсурдноста на постоењето, а не победа над таа апсурдност: „Свесноста и побуната, тие одбивања се спротивност на одрекувањето. (...) Треба да умреме непомирени, а не доброволно“ (Camus 1998: 50). За разлика од Арсо, кој ја избира смртта, Глигор во романот на Абациев ги избира животот, побуната и борбата.

Романот *Пусџина* од Ѓорѓи Абациев е првиот психолошки роман во македонската литература и воедно спаѓа меѓу најзначајните прозни остварувања во нашата книжевност. Неговото значење одново се потврдува низ децениите и со тоа што станува збор за дело кое е константен предизвик за нови толкувања. Можноста која овој роман ја нуди да биде толкуван и низ визурата на еден од предводниците на философијата на егзистенцијата и на егзистенцијализмот во книжевноста, говори за тоа дека Ѓорѓи Абациев создал роман кој може да се вброи во тогашните актуелни текови во европската литература, и дека со своите високи книжевни вредности ќе продолжи да биде предмет на научен и читателски интерес.

Литература:

- Абациев, Ѓ. 2008. *Пусџина*. Битола: Микена.
- Camus, A. 1998. *Mit o Sififu*. Prev. Stojan Vučićević. Zagreb: Matica hrvatska.
- Mironska – Hristovska, V. 2021. “Between altruism and selfishness” In: *The Ethical and Axiological Aspects in the Literature and Culture*. (Ed. Jakimovska-Toshikj,

M.; Žeňuchova, K., transl. Marija Girevska), pp. 115-161. Skopje: Institute of Macedonian Literature.

Goce Smilevski

**THE ABSURD AND THE REBELLION IN THE NOVEL *DESERT* BY
GJORGJI ABADZIEV**

Summary

The text is an attempt to interpret the novel *Desert* by Gjorgji Abadijev through some of the basic concepts of the philosophy of existentialism, more precisely through the premises presented in *The Myth of Sisyphus* by Albert Camus. The analysis of the novel focuses on comparing the ways in which the two main characters, Gligor and Arso, both sentenced to a life imprisonment, accept (or are unable to accept) the absurdity of existence, rely on hope or reject it with contempt, strive for freedom or give it up as something unattainable, choose life or death. The text thus indicates that Abadziev's novel was created in the context of existentialist trends in literature, current in the European culture at the time when *Desert* was written.

Keywords: Gjorgji Abadziev, Albert Camus, Sisyphus, absurd, rebellion, suicide.

По повод 100 години од раѓањето на Мехмедали Хоџа / On the occasion of 100 years since the birth of Mehmedali Hoxha

УДК 929Хоџа, М.
УДК 821.18(497.7)-93.09

Африм Реџеџи

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература, Скопје
aa_redzeji@yahoo.com

КНИЖЕВНОСТА ЗА ДЕЦА НА МЕХМЕДАЛИ ХОЏА¹

Клучни зборови: фигура, поетика, поезија, естетски вредности, естетска едукација и др.

Еден извонреден писател каков што е Марин Сореску, еднаш рекол „дека е многу среќен што ќе ја има честа да зборува за книжевноста за деца, за најдобрата книжевност во светот, за таа книжевност, волшебна и мека како лебот“. Претходната одредба, само ја потврдува извонредната важност на книжевноста за деца, за естетското и културното воздигнување на човекот. Додека во светот, книжевноста за деца има значајно внимание, не само од аспект на книжевната критика туку и во електронските медиуми, кај нас, книжевната критика за деца, а и електронските медиуми, некако не се на пожелните висини на креативните достигнувања какви што ги посакуваме. Ја имам предвид естетската едукација на децата – а која друга хуманистичка дисциплина може подобро да го направи тоа, ако не книжевноста. Детето – ученик и читател, кој ќе порасне под влијанието

¹ Во проектот 130 тома Македонска книжевност, во делот Албанската книжевност во Македонија, во книгата 124 - превод на македонски јазик на дела од Албанска и Турска книжевност во Македонија, со наслов *За твојот среќен ден* (избор песни за деца), по избор на Фејзи Бојку, е избран и писателот за деца Мехмедали Хоџа, основоположникот на Албанската книжевност за деца во Македонија.

на естетиката, ќе порасне во хумана и етичка личност, секогаш надвор од социјалните девијантни појави. Естетската едукација е значаен, а и потребен фактор за позитивно оформување на личноста кај децата, коишто се претставниците на идниот свет кој мора да биде подобар од нашиот. Во тој контекст, вечни и универзални естетски вредности, не пренесуваат само прозата на Софокле и Есхил, туку и добрите естетски реализирани творби за деца. Во предговорот на книгата *За тивојот среќен ден* (избор песни за деца на албански јазик, 2014), писателот за деца Фејзи Бојку ќе одреди: „Во годините 1963/1964, кога почнав да работам во списанијата за деца *Gëzimi* и *Fatosi*, прочитав многу преводи, адаптации, репортажи и песни од Лутви Руси и Мехмедали Хоџа, со идејно естетска и тематска униформа на тоа време“, факт кој докажува дека првите творби (песни, раскази итн., на албански јазик за деца), беа напишани освен од Лутви Руси, и од перото на Мехмедали Хоџа.

Мехмедали Хоџа (1924 – 1991) е еден од основоположниците на албанската книжевност за деца во Македонија. Роден е во струшкото село Ладоришта. Основното училиште го завршил во родното село, на српско-хрватски јазик, додека средното училиште во Медресата во Скопје, на прагот на Втората светска војна. Во 1942 година, завршил тримесечен курс по педагогија, во Приштина. По успешното завршување на курсот, ќе почне да работи како учител по некои села од Струшкиот регион. Во 1947 година ќе се префрли во Скопје, каде што ќе работи како новинар и главен уредник во весникот *Flaka* – НИП Нова Македонија. Од 1953 година, ќе работи како главен уредник на списанието за деца и млади *Fatosi* – НИП Нова Македонија, сè до неговото пензионирање. Објавил неколку книги за деца: *Kur fryn era* (*Која гува вејерој*, 1962); *Ditët tona* (*Нашиите генови*, 1979); *Këngët shkollore* (*Училишни песни*, 1984); *Kur u linda* (*Која се родив*, 1971); *Në sytë e majit* (*Во очите на мај*, 1973); *Vashat shkollore* (*Школските девојки*, 1976); *Si qihesh* (*Како се викаш*, 1989) и др. Неговите песни, освен на албански јазик, се преведени и на македонски јазик, српски, хрватски и англиски јазик. Почина во Скопје, во 1991 година.

Неговите книги што се наменети за децата, тој ги назначува преку една длабока и ретко разработена поетика. Забележлив е фактот дека поетот не трага по тоа, единствено преку поетскиот збор да ги исполни желбите на децата, туку трага и по своевидната книжевно – естетската еволуција, по иновативни поетски стремежи, карактеристични

за неговата генерација. Книжевното дело на М. Хоџа, длабоко го опишува идеалниот амбиент, со убавините на сончевите зраци, на цветните полиња, преубавите градинки, реките и др. Поетот ги носи во себе поттикнувачките емоции во функција на идеализацијата на животот и на природата, бидејќи така тоа го сака детскиот свет, без темни и застрашувачки појави. Тоа е тој позитивен елемент на песните кои бараат децата да созреат преку позитивните и убавите чувства, создавајќи можен свет, кој го трансформира постоечкиот свет, приспособен на детските игри, чувства и снискта.

„Омилена активноста на децето е играњата, а спротивноста од играњата на децето е реалноста. Сомението од действителноста изненадувачки влијаат на нивната фантазија, а тоа треба да го земаат предвид нивните креатори, да ја заменат нивната поранешна действателна фантазија на играњата, да ја трансформираат во креација за деца, за авторот да знае да биде пријател на децето – читател, и како психолог кој знае да размислува, чувствува и да си игра со својот ум, душа и менталитет“ (Frojd 2019: 12).

Поезијата на М. Хоџа, е во конструктивна функција на едукативно-моралната димензија на светот на децата. Поетот е во некоја длабинска врска со волшебниот свет на децата, тој не само што длабоко го сака тој свет, туку и ја чувствува нејзината волшебност и убавина, и кога создава едукативни и морални книжевни форми. Иако се препознатливи книжевни форми за историската поетика, поетот ќе се наврати на тие форми на поетски остварувања, за потоа да создаде нови изразни форми, со активна функција на едукативниот елемент. Преку изразниот збор, тој навлегува во светот на децата, и преку поетската слика, ги поттикнува да размислуваат, на пример за годишните времиња, за начинот како се создава пролетта и др. Во една од селектираните песни, со наслов „Пролет“, поетот преку стилските изразни средства претворени во поетска слика и во една едноставна естетска целина, посакува да ги разбуди чувствата на децата за пролетта.

*Штом пролет се буди,
Од снегот ќе прави река,
Планината позеленува,
Цветето тоа го чека.*

*Дрвјаџа оџворааџи очинџа,
Земјоделеџоџи семеџо сее
Тракџороџи силно бучи
Ороџо е сонце шџо џрее...*

(„Пролет“)

Во ова забележлива поезија на М. Хоџа, се забележуваат три суштински елементи на една поезија со естетски вредности: јазикот и римата односно ритамот на стиховите лесно прифатлив и за децата; фигуративниот дискурс приспособен за светот на децата и младите; нови изразни содржински форми со прифатливи пораки за деца и млади и др. Од страна на книжевната критика, а и од нашите теоретски сознанија, со право е одредено дека модернизмот на М. Хоџа, се изразува преку една нова поетска форма, и тоа од аспект на стилистиката, конфигурацијата и тематологијата. Значи, поезијата на М. Хоџа, за приоритет ги има единствено децата и нивните секојдневни проблеми.

„Специфичноста на книжевноста за деца на М. Хоџа, е фактот дека тој знаел да го џочииџува свеџоџи и да џи џочииџува снииџаџа на деџаџа. Тој џреку сџиховиџе џосџавени во различни форми, усџеа да навлезе во внаџреџниџи свеџи на деџаџа и да џи џоџиџикне џозиџивниџе чувсџа за живоџоџи и свеџоџи во целина“ (Џелику 2021: 3).

*Во муџриџе рани,
Одеџме во џоле,
Треџаџа до очииџе,
И џколскоџо џвеџе,
Беа радосџи џолема.
Така разбуџавени,
Песни си џееџме,
Книџи сонуџавме,
Покриени со џрева,
Трџавме, се радуџавме.*

*Сиџе радосџи наши,
Така џи доживуџавме...*

(„Еден појас ливада“)

Тоа што за книжевната критика значи забележителна карактеристика на книжевноста за деца на М. Хоџа, е фактот дека неговата поетика не се карактеризира со фантастиката и фантастичните елементи, карактеристични за динамичноста на книжевноста за деца, туку неговата поезија, неговите поетски творби за деца, се едноставни, прости и лесно прифатливи за свеста на децата читатели. Простиот начин на изразување, без херметички фигури, со лесно читлива и препознатлива конфигурација, ја прави неговата поетика едноставна и лесно пренослива на идеите преку кои се дообјаснуваат снитата и се поттикнуваат бескрајните желби на децата. Неговиот поетски стих, е достапен и прифатлив за светот на децата. Во неговите стихови, се нагласува оптимизмот, желбата за животот, а созревањето на децата не го бара предвреме, туку во склад со нивната возраст. Мотивот на учењето е еден од позабележителните мотиви на овој извонреден писател за деца. Во неговата стихозбирка песни со наслов *Училишните песни* во 2002 година, се објави и *Орото на буквите* како посебно издание. Интересен е идејниот состав на книгата, каде што за секоја буква авторот создава по една песна. Значи, тој создаде поема од 36 песни, исто колку што има букви албанскиот јазик, и тоа е интересно и идејно провокативно бидејќи децата – учениците, учејќи ги песните, ги учат, на полесен начин и буквите.

Ринџе џинџе о, ќе одиме на село /

Ринџе џинџе у, ќе одиме на расџусџи /

Ринџе џинџе е, ќе одиме на училишните...

(„Орото на буквите“)

Со право, книжевната критика одредува дека, „Мехмедали Хоџа, не пишува на една единствена поетска форма, иако понекогаш постојат повторувања на темите. Мотивите се разновидни. Според мене, поетот, во стихозбирката *Во очите на мај*, се менува повеќе од аспект на тежината на зборот, отколку од хармонијата на темите“ (Џелику 2021: 4)

Преку неговиот едноставен и лесно прифатлив стил, преку неговата лесно прифатлива поетска конфигурација на активностите на децата (примерното однесување на учениците во нивните училишта, примерното однесување по улиците, примерното однесување дома, примерното однесување кон другите, примерното однесување кон природата итн.), авторот успева да ги поттикнува и развие естетските чувства кај децата,

убавината, оптимизмот и позитивната страна на животот. Позитивната страна на животот, оптимизмот се забележуваа во неколку од неговите песни за деца, со разновидна тематика, а неколку од нив и со фолклористичка метрика на стихот. Гореспоменатите карактеристики на неговите поетски творби, се забележуваат во следниве песни: „Сликарот април“, „Убавиот мај“, „Што и реков на птицата“, „Во септември“, „Пред мојата кука“ и др.

*Дојдете друџари,
Да играме, да танцуваме,
Сити да се радуваме,
Убавиот мај, да го славиме,
Со китки да наздравиме...*

(„Убавиот мај“)

Во неколку од неговите бележити поеми, симболиката на ветерот кој ги спречува луѓето во егзистенцијалните потреби, ја назначува вечната борба помеѓу доброто и злото и секогаш во сите негови поеми, убавата страна, позитивната страна на животот победува. Авторот не само што ги информира децата со историските фигури и со љубовта кон татковината, на преден план, тој ја поставува нивната невина игра, преку која тие растат, се развиваат, и за одредено време се дистанцираат од секојдневието кое понекогаш знае да биде сурово и грдо, дури и трауматично.

Играта со стиховите ги хармонизира децата меѓусебно преку релаксацијата и хуморот, право кон светот на задоволствата и чудата.

Лајтмотивот на поезијата за деца на М. Хоџа, е природата со нејзините природни варијанти какви што се: дождот, цвеќињата, ластовиците, ветерот, сонцето, колоритните бои на природата и др. Всушност преку мотивот за природата, преку едноставниот стих, со не многу селектиран хармоничен јазичен ритам и стиховна ритмика, поетот кај децата посакува да ја поттикнува љубовта и грижата за природата. Според книжевниот критичар Фаик Шкодра, стихозбирката *Училишните девојки*, естетски е најреализираната поетска творба на М. Хоџа. Инаку во поезијата на М. Хоџа, доминира четворецот (стихот со четири слога) и шестерецот (стихот со шест слога), и тие го поставуваат моделот на поетската структура, длабоко прифатлива за децата. Додека децата растат, тие продолжуваат естетски да ја перципираат ритмиката, римите и сликите на песните.

Поезијата на М. Хоџа, како и секоја друга поезија, е уметност на зборот, многузначност на зборот, поетска и симболична, и ако се дистанцираме од ова суштинска одлика, ние го негираме нејзиното суштествување и нејзината посебност, односно нејзиното естетско влијание врз читателот.

Поезијата за деца на М. Хоџа, тематски е актуелна и значенски многузначна. Иако авторот не ја обработува фантастиката и волшебноста, неговите поетски остварувања го поттикнуваат поттекстот со изразито значенска конотација, дури и тогаш кога неговата поезија еволуира од поезија во поема. Книжевноста за деца на М. Хоџа, преку неговата едноставна поетика, успешно ги реализирала многу од предвидените естетски вредности: задоволството и волшебноста, проширувањето на хоризонтите на имагинацијата на децата читатели, вреднувањето на убавото, хуманизмот, збогатување на речникот кај децата читатели, сликата за јунакот, подигнување на концептот за себе, сликата на херојот, зајакнувањето на врската помеѓу децата читатели и возрасните, стимулација на когнитивниот развој, запознавање со приказни и текстуални структури, развој на емпатија, учење за решавање проблеми, проширување на хоризонтите на знаењето за светот, познавање на културното наследство и културата на другиот, стимулација на естетскиот развој и др. Практикувајќи ги уметничките вредности^{23*}, етичко-моралните (едукативните), когнитивните и атрактивните вредности, несомнено, М. Хоџа, останува извонреден писател за деца, оставајќи зад себе длабоки траги и извонредни естетски вредности, не само за сегашните генерации, туку и за генерациите коишто доаѓаат.

Литература:

- Carlson, K. 1998. *Ten Values of Childrens Literature*. Kansas: International Reading Association Conference.
- Frojd, Z. 2019. *Mbi letërsinë dhe artet*. Tiranë: Fan Noli.

² Детската литература носи безброј вредности, фокусот е ставен на десет придобивки што децата од три до петнаесет години ги добиваат од добрата литература создадена за деца и млади. Вредностите на книжевноста за деца, се поставени во книгата: Carlson, Kearney, *Ten Values of Children's Literature*, International Reading Association Conference, Kansas, 1998.

³

- Hunt, P. 1995. *An introduction to children's literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Plakoli, Z. 2015. *Edukimi estetik i letersise per femije*. Prishtine: Instituti Pedagogjik i Kosovës.
- Reynolds K. 2011. *Children's Literature: From the Fin de Siecle to the New Millennium*. Liverpool: Work. Liverpool University Press.
- Reynolds, K. 2011. *Children's Literature: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Paç ditën e mirë / За ѿвојој среќен ден, книга 124 – ѿревод на македонски јазик на дела од Албанска и Турска книжевносѿ во Македонија. 130 ѿома македонска книжевносѿ. 2014: Битола: Макавеј.*
- Çeliku, K. 2021. *Mehmedali Hoxha, Stili*. Shkup.

Afrim Rexhepi

CHILDREN'S LITERATURE OF MEHMEDALI HOXHA

Summary

The fact that for literary criticism is a notable feature of the children's literature of M. Hoxha, is the fact that his poetry is not characterized by fantasy and fantastic elements typical of the dynamism of children's literature, but his poetry and his poetic works for children, are simple, simple and easily acceptable for children's consciousness. The simple way of expression, without hermetic figures and with an easily readable and recognizable configuration, makes his poetry simple and easily transferable to the ideas through which dreams are explained and children's endless desires are encouraged. His poetic verse is accessible and acceptable to the world of children. In his verses, optimism and the desire for life are emphasized; the maturation of children is not required prematurely but in accordance with their age. The motif of learning is one of the most notable motifs of this outstanding children's writer.

Keywords: figure, poetics, poetry, aesthetic values, aesthetic education, etc.

Научен собир „Македонски преродбеници“ / Scientific meeting „Macedonian Revivalists“

УДК 821.163.3.09”18”
УДК 930.85(497.7)

Сарита Трајанова

Институт за македонска литература во Скопје
Универзитет Св. Кирил и Методиј, Скопје
vtsarita@yahoo.ca

ОДБЕЛЕЖУВАЊЕТО НА ЈУБИЛЕЈНИ ГОДИШНИНИ ОД МАКЕДОНСКИОТ КНИЖЕВЕН XIX ВЕК – ЗНАЧАЕН ПРИЛОГ ЗА КУЛТУРНАТА МЕМОРИЈА¹

Клучни зборови: годишнини, настани, личности, XIX век, меморија.

Пишувањето за културната меморија го започнуваме со потсетување на легендата за античкиот поет Симонид, која ни ја пренесуваат Цицерон и Квинтилијан (De Oratore II, 352 – 354) и се смета за мит за памтењето².

¹ Текстот е презентиран на научниот собир „Македонски преродбеници“, во организација на Институтот за македонска литература (20 декември 2023). На собирот се одбележаа јубилеи на повеќе македонски преродбеници: 205 години од раѓањето на Партениј Зографски (1818); 180 години од смртта на Теодосиј Синаитски (1843); 175 години од смртта на Анатолиј Зографски (1848); 175 години од раѓањето на Венијамин Мачуковски и Славка Динкова (1848); 130 години од смртта на Горѓија Пулевски и Григор Прличев (1893); 125 години од смртта на Димитар Македонски и Јосиф Ковачев (1898); 120 години од објавувањето на книгата „За македонските работи“ од Крсте Мисирков (1903).

² Околу петстотини години п.н.е., аматерскиот боксер Скопас, заедно со друг спортист од Тесалија, извојувал уште една победа на борбеното поле и за таа пригода сакал да приреди прослава, ангажирајќи го поетот Симонид од Кеос (557 – 467) за да го опеа неговиот нов спортски подвиг. Симонид, кој бил суверен, сервилен и среброљубец, напишал поема во која ги споредил Скопас и другиот спортист со митските близнаци и наместо да го велича спортскиот успех, поголемиот дел од своите стихови го посветил на славењето на боговите. Скопас, незадоволен што

Имено, поетот Симонид, успеал да ги идентификува загинатите благородници со помош на своите ментални белешки и според распоредот на седење и оттука покажувајќи ја својата вештина за добро памтење се смета за втемелувач на мнемониката. Денес, оваа техника, покрај поврзување на личностите или предметите со места или простори, користи најразлични визуелни и вербални асоцијации за памтење на информациите и е мошне развиена и проучена гранка на когнитивната психологија. Од читањето на античката легенда, може сликовито да се извлечат неколку најважни карактеристики на меморијата.

1. Меморијата е поврзана со смртта – како антрополошки контрапункт на секоја меморија. Симонидовата мнемоничка вештина добива значење во конфронтацијата со феноменологијата на човечкиот живот. Алеида Асман со право тврди дека антрополошкото јадро на културната меморија е паметењето на починатите (Assmann A. 1999: 27).
2. Меморијата е поврзана со идентитетот. Обезличените жртви немаат лице – клучниот маркер на секој идентитет. Симонид, со моќта на своето паметење, им го враќа нивното *јас*.
3. Меморијата е од вештачки карактер. Симонид применува одредена процедура за реконструкција на изгубените содржини. Во врска со ова, може да се зборува за поетика на меморијата.

во целост не ја окупира поетовата имагинација, со презир одлучил на поетот Симонид да му исплати половина од хонорарот, зајадливо упатувајќи го, остатокот да го побара од митските богови коишто ги величал. Значајно е тоа што Симонид, како што пристигнувале гостите аристократи, правел ментални белешки за тоа каде седеле, надевајќи се дека ќе напише кратки, поетски строфи што ќе им се допаднат на овие благородници, со што ќе придобие награди. И кога Симонид се подготвувал да ги рецитира своите пофалби, слугата го известил дека „двајца младици“ го чекаат надвор од салата за „итен“ разговор. Меѓутоа, кога Симонид излегол, на негово чудење не нашол никого надвор, помислувајќи дека ова е практична шега за фалењето на близнаците. Во тој момент се урнале покривот и столбовите на трпезаријата и ги затрупале сите гости заедно со домаќинот – боксерот Скопас. Единствениот преживеан бил поетот Симонид, кој успеал да ја избегне смртта случајно или како што тој верувал со интервенција на боговите. По несреќата, пронајдените тела на загинатите биле толку избличени, што дури и нивните блиски не успеале да ги идентификуваат. Тогаш, повторно на сцена стапува Симонид, кој врз основа на своето добро сеќавање успева да ги врати имињата на загинатите, според распоредот на седење.

4. Меморијата е поврзана со книжевно-уметничката имагинација. Не случајно поетот е главниот лик на клучната легенда за меморијата. Алеида Асман утврдува дека сеќавањето никогаш не може да го врати минатото онакво како што било/е, но со актот на реколекција, кој се одвива со помош на имагинацијата, односно со прибирањето траги доаѓа до замена, додавање за она што е неповратно изгубено. „Она што сеќавањето го губи на автентичноста, го добива на својата конструктивност“ (Assmann A. 1999: 103).

Што се однесува до современата теорија, го истакнуваме формирањето на интердисциплинарна работна група во Германија, којашто придонела за ставањето на меморијата во центарот на хуманистичките науки. Оваа група дејствувала во почетокот на 80-тите години на минатиот век под називот „Археологија на книжевната комуникација“, согледувајќи дека комуникацијата и археологијата на книжевноста се обединети во поимот на писмото – и тоа писмото во смисла на „писмената култура, во сите облици на нејзината општествена условеност“ (Assmann 1995: 200). Конрад Елих (Konrad Ehlich), кој е еден од членовите на истражувачката група, дошол до сосема нова дефиниција за книжевниот текст како „одново рецепиран исказ во рамките на развлечената комуникациска ситуација“ (Assmann 1995: 202). Поимот „развлечена ситуација“ се однесува на временската и просторната рамка во која се одвива комуникацијата. За разлика од усната, писмената комуникација во форма на текст не е упатена на моментот на соопштување на пораката, туку може да се рецепира и по овој момент. Таа е во состојба да воспостави мост помеѓу различни времиња, така што писмената комуникација овозможува контакт со минатото. Според Јан Асман, со појавата на писмото, принципот на културен континуитет овозможува премин од ритуална кон текстуална кохерентност (Assmann 2000: 87-102). Оттука, меморијата на една култура, произлегува токму од оваа специфичност на писмото да обезбеди трајност на пораката.

Кон книжевноста во XIX пристапуваме од гледна точка на културната меморија, потпирајќи се главно на теоретските согледувања на Јан и Алеида Асман. Јан Асман прави разлика меѓу два начина на меморија: комуникативна (социјална) и културна меморија. Комуникативната меморија се однесува на меморијата на групата и има колективен карактер, иако носителите се секогаш поединци. Всушност, таа е онаа меморија во

која се наоѓаат содржини и форми кои се неопходни за комуникација на поединецот со другите членови на заедницата. Оттука, комуникативната меморија пред сè има општествена димензија и ја изразува интерсубјективната меморијата како феномен кој се наоѓа помеѓу поединецот и заедницата (Assmann J. 2000: 48-66). Истовремено, таа е генерациона меморија (опфаќа три до четири генерации) и најдобро се илустрира со начинот на биографска меморија.

Од друга страна, културната меморија вклучува цврсти точки од минатото, висок степен на институционализација и ритуалност и има специјализирани носители. Културната меморија претставува посебен вид на комуникациско паметење. Нејзината посебност е во тоа што има поинаква временска структура и за разлика од комуникациската или социјалната меморија, коишто во потесна смисла на зборот, служат за непосредна ориентација на поединецот во општествената сегашност, а таа, пред сè, подразбира однос кон минатото како традиција (Assmann J. 2000a: 19). И додека комуникациската меморија има синхрониски карактер и нејзиното траење обично е поврзано со животниот век на една генерација (обично последните осумдесет години), културната меморија е дијахрониски ориентирана. Овој дијахрониски карактер на меморијата во поново време го овозможува медиумот на писмото.

Првиот што ја разбира меморијата како трансперсонален или колективен феномен е францускиот социолог Морис Халбвакс (Maurice Halbwachs). Во дваесеттите години на 20 век, тој ја поставува тезата дека меморијата се развива само во комуникацијата со другите. Во својата интерпретација на Халбваксовата концепција за меморијата, Јан Асман сликовито ја објаснува со тврдењето дека индивидуалната невронска база е хардверот на меморијата, додека неговиот софтвер, односно неговата содржина, доаѓа исклучиво однадвор и затоа мора да се сфати како социјален феномен (Assmann J. 2000: 11). Така ни е јасно дека колективната меморија ја одредува и обликува индивидуалната меморија, којашто е нејзин предуслов. Се разбира, колективната меморија не треба да се меша со историјата, како што предупредува Халбвакс, бидејќи колективната меморија од минатото го задржува она што е сè уште живо во заедницата, се одржува и нема толку јасно дефинирани граници, додека историјата, по правило, треба да биде единствена и определена со консензус

и методи, а колективни сеќавања има толку колку што има специфични групи во просторот и времето (Albvaš 1999: 63).

Книжевната и меморијата

Кога книжевноста се набљудува од гледна точка на меморијата, таа се појавува како мнемоничка уметност пар екселанс бидејќи ја втемелува меморијата на културата; ја бележи меморијата на културата; таа е чин на меморија; се запишува во меморискиот простор кој се состои од текстови; креира простор на меморија во кој текстовите-претходници се преземаат низ фази на трансформација (Lachmann 2002: 209). Во својот текст „Книжевни приказни: културна меморија“ (Literary Stories: Cultural Memory), Александар Кратохвил (Alexander Kratochvil) го толкува односот помеѓу книжевноста и меморијата преку три различни пристапи: едниот кој го застапува Лакман (Lachmann) како „меморија на книжевноста“ (memory of literature) која е поврзана со повторување на теми, мотиви, жанрови и така се допира до канонот и историјата на книжевноста и тоа е всушност авторовото сфаќање на интертекстуалната меморија на книжевноста, вториот кој го застапуваат Алеида и Јан Асман како „меморија во книжевноста“ (memory in literature) како однос на репрезентација на меморијата во книжевноста и третиот пристап на руските формалисти за „книжевноста како меморија“ (literature as memory) во смисла на медијалност, односно начин на манифестирање на сеќавањето и меморијата во книжевноста (Kratochvil 2013: 11-12).

Со одбележувањата на јубилејните годишнини, поврзани со истакнати личности и значајни настани, всушност се инсистира на меморијата на заедницата, која има идентитетска функција за заедницата која памети и „учеството во колективната меморија сведочи за припадност на група“ (Assmann 2006: 55). Клучното прашање е: „Што не смееме да заборавиме? (Assmann 2005: 36). Со одбележувањата се обидуваме, од богатата книжевна ризница, да одбереме настани што треба да станат дел од живата меморија на заедницата. Изборот на настан за паметење претпоставува селекција преку која се конструира заедница на меморија, но секогаш ослушнувајќи ги потребите на заедницата во која дејствуваме. Конституирањето заедница на сеќавања подразбира процес на вклучување

и исклучување, со што се постигнува чувство на сличност и континуитет, што е клучно за стабилноста на заедницата. Основната димензија на живата активна колективна културна меморија е да ги зајакне сеќавањата во иднината така што ќе ги обврзе подоцнежните генерации на заедничка меморија (Assmann A. 2011: 37).

Категориите на вистинитост, историчност и колективна меморија се клучни одредници на книжевноста во XIX век. Имено, просветителската ориентација на книжевноста во XIX век и нејзината содржина, која е пријатна и корисна за нејзините адресати, воспоставената врска со минатото ја прави активна во сегашноста. Огледувањето на познатите предци и наследувањето на нивните книжевни дела го всадува евоцираното минато во сегашноста, осигурувајќи го неговото дејствување во иднината. Така, Валентина Миронска-Христовска, пишувајќи за Димитар Миладинов, за неговото учителствување и за неговата публицистичка, афирмативна, преродбеноско-национална, собирачка и дипломатска активност ќе забележи дека тој „во народното богатство не гледал само преносник и заштитник на нашето културно наследство, туку во него ја гледал искрата на народното будење, во кое била пренесена љубовта кон татковината и кон јунаштвото, особено преку ајдучките и јуначките песни. По неговите стапки тргнале многумина, и тоа не само неговите директни ученици, туку и други преродбеници од XIX век: Кузман Шапкарев, Панајот Гиноси, Васил Икономов, Ефтим Спространов, браќата Костенцеви, Ј. Х. К. Џинот, Партениј Зографски, Ѓорѓија Пулевски итн. (2010: 32).

Одбележување годишнини на значајни настани и истакнати личности од XIX век

Македонската книжевност во XIX век опфаќа книжевни пројави на повеќе генерации творци во овој период и е препознатлива по појавата на весниците, списанијата и книгите, потоа по зачетоците на библиотекарството и отворањето на читалиштата, но пред сè по борбата за создавање на македонски литературен јазик. За македонската литература во XIX век има голем број монографски изданија посветени на книжевните дејци од овој период (просветители, преродбеници, учебникари, собирачи на народни умотворби), како и на процесите кои се одвивале во сложените

општествени услови. Со оглед на темата на овој труд, вниманието го задржуваме кон настаните (собири, симпозиуми) кои имаат за цел да се одбележи годишнина поврзана со одреден книжевен деец или книжевно дело, како и кон изданијата (зборниците) кои произлегуваат од тие настани. Книжевниот XIX век, всушност ги опфаќа и првите децении од XX век и затоа се прикажуваат одбележувањата на годишнини за истакнати личности од овој временски премин, кои со своето дејствување го обезбедиле континуираниот развој на македонската литература и култура. Си поставивме повеќе прашања со цел посеопфатно да одговориме на темата на овој труд. Што се памети? Кои содржини, кои упоришта на минатото влегуваат во просторот на меморијата?

Во процесот на настанување или, подобро кажано, создавање културен идентитет врз основа на културната меморија, првиот чекор е **архивирањето**, а вториот е **канонизацијата**. Особено во однос на пишаните документи, но и на сите траги од минатото, се поставува прашањето за канонизација. Заедничко за сите овие траги е тоа што тие се извлекуваат од темнината на архивите во светлината на денот и стануваат повидливи и подостапни од другите. Тие претставуваат презентација на минатото и зборуваат за тоа на што една заедница сака да се сеќава. Од нашето истражување произлезе „Преглед на одбележувањата на годишнините на значајни настани и истакнати личности од областа на македонската книжевност во XIX век“ (даден на крајот на трудот) и од него увидовме кои содржини и траги од преродбенски период имаат привилегирано место во културната меморија. Согледавме дека периодот на македонскиот книжевен XIX век е плодноносен според бројноста и значењето на личностите и настаните, коишто се сметаат за столб на културниот идентитет на нашата заедница. Тие го сочинуваат централното место во архивот на книжевната меморија, па затоа се наоѓаат и во истакнати делови од складиштето на пошироката културна меморија.

Нашето истражување покажува дека одбележувањата првично започнале по иницијатива на научните институции и на институциите од областа на култура, а во подоцнежниот период се нормираат и со правни акти на Собранието на Македонија. Имено, првите одбележувања на годишнини датираат од 60-тите години на минатиот век кога е направена доволна временска дистанца за да започне процесот на

оценување и вреднување на македонската литература во XIX век и во исто време се установува дека овој период е клучен за континуитетот на македонската литература од антиката, па сè до денес. Пред почетокот на XXI век, во 1998 година се донесува важен правен акт за годишнините – Одлука за одбележување јубилејни годишнини на значајни настани и истакнати личности во Р Македонија³. Во оваа Одлука, поврзано со значајните настани од македонската книжевна историја, е дефинирано дека треба да се вградени во историскиот развој на земјата и во народната традиција, со што се овозможува создавање на трајно чувство на патриотизам и инспирација на идните генерации. Предвидено е одбележувањата за периодот на XIX век да се прават на 25 години⁴ и тие се реализираат врз основа на Годишна програма за одбележување јубилејни годишнини на значајни настани и истакнати личности, што ја донесува Собранието на Македонија. Всушност, оваа Годишна програма ја подготвува Комисијата за култура при Собранието, а во соработка со државни органи, научни институции, здруженија на граѓани и други заинтересирани субјекти.

Сè до денес се одбележани бројни годишнини поврзани со македонските преродбеници, кои несомнено влегуваат во рамките на канонизацијата на македонската литература. Разбирливо е дека во оваа статија со ограничен простор, поради мноштвото книжевни дејци од периодот на XIX век, не е можно секој поединечно да се спомене. Сепак, ќе се прикажат најважните, коишто се сметаат за такви поради нивното книжевно и историско значење, за што зборува зачестеноста на одбележувањата и бројот и дигнитетот на носителите.

Македонската преродбенска книжевна историја е преполна со значајни личности и дела. Секое одбележување значи сеќавање и спомнување на одредена значајна личност и на неговите дела. Со поизразена зачестеност се одбележувањата на јубилеите што се поврзани со делото на браќата Миладиновци, со народното творештво на Марко

³ („Сл. Весник на Република Македонија“ бр. 24/1998, 4/2003, 149/2009)

⁴ Со Одлуката, за годишнините се предвидени следниве временски интервали: за периодот од 1991 година – на 5 години; за периодот од 1901 – на 10 години; за периодот од XVIII и XIX век – на 25 години и за периодот до крајот на XVII век – на 50 години.

Цепенков, со јазичните погледи на Крсте Петков Мисирков и со уметничките поетски творби на Григор Прличев.

Несомнено, едни од најчестите поводи за одбележување се годишнините што се поврзани со браќата Миладиновци и со нивниот Зборник на народни песни, како епохално дело за македонското усно народно творештво и за македонската преродба. Ова дело на струшките браќа се цени како најзначајна книга во македонската книжевна историја и се вреднува како „златниот фонд на македонската литература“ (Конески 1987: 13-15). Традиционалната меѓународна манифестација „Струшки вечери на поезијата“ во чија организација се вклучени Друштвото на писателите на Македонија и Градот Струга, првпат се организира по повод одбележувањето на јубилејот **100 години од излегувањето на Зборникот на браќата Миладиновци** (Струга, 15 јули 1961), а од 1963 година на манифестацијата започнува доделувањето на најпрестижната национална награда за поезија „Браќа Миладиновци“. „После 1944/45 година, кога македонскиот книжевен дискурс (канон) бил дефинитивно и институционално формиран“ Зборникот на Миладиновци „бил во текот на XX век издаван по повод на значајни годишнини поврзани со позначајните моменти на животот и делото на Димитар и Константин Миладинови: или раѓањето, или смртта на двајцата браќа“ и „Зборникот – како и целото дело на браќата Миладинови – може да се интерпретира како логично завршување на една многу битна етапа на културната и менталната еманципација на словенското население во Македонија“ (Коуба 2012: 129-132). Димитрија Миладинов, учителот на Прличев, П. Зографски, Жинзифов, со својата собирачка дејност ги инспирирал Цепенков и другите преродбеници од XIX век како Шапкарев, Спространов, Џинот, Пулевски и оттука се цени како „едно од водечките имиња на македонскиот 19 век“, кое „останува за века забележано и обврзувачко за македонскиот народ“, а за Зборникот на Миладиновци „скоро да нема научник во македонската наука кој не се произнесол за неговото значење и неговата возвишеност“ (Миронска-Христовска 2010 27-32). Константин Миладинов пак, со својата песна „Т’га за југ“ станува маркер за македонска уметничка песна во која е јасно присутна инспирацијата од народната песна.

Очекувано, меѓу одбележувањата за собирачите на македонското народно творештво се издвојуваат поводите што се поврзани со Марко

Цепенков кој има временски најдолга запишувачка практика (повеќе од 40 години) што резултира во огромен фонд собрани народни умотворби и лично запишани фолклорни и етнолошки материјали со жанровска разновидност. Оттука видно научно внимание предизвикува Цепенковиот опус во 10 тома, што претставува ризница на македонската фолклористика.

Првиот зборник на Институтот за македонска литература е „Животот и делото на Григор С. Прличев“ (1986) и тој произлезе од научниот симпозиум, одржан по повод 125-годишнината од првата награда на поетот и закитувањето со лавровиот венец на поетскиот конкурс во Атина (1860). Овој вреден зборник ја покажува уметничката и книжевноисториска вредност на Прличевите дела: *Авџиобиографија*, поемата *Сердарот* и епот *Скендербег* и со излагањата на учесниците од други земји (Грција, Србија, Хрватска) го посочува значењето на Прличев во словенски и балкански рамки. Темата „Книжевниот подвиг на Григор Прличев“ на научната конференција на Меѓународниот семинар за македонскиот јазик, литература и култура (Охрид 15 – 16 јули 2010) е обработена од ценети македонисти и е застапена во Зборникот од конференцијата (2011). Притоа охриданиецот Прличев се вреднува како „човек со проевропска духовна ориентација“ и „поетски гениј на својата генерација“ (Kalogjera 2011: 14) и најизразит продолжувач на Светиклиментовата книжевна и просветителска традиција во Македонија (Георгиевски 2011: 67).

Подеднакво значајни се научните собири посветени на Крсте П. Мисирков и книгата *За македонскиот јазик*, при што од книжевен аспект се разгледува неговата улога во развојот на македонската научна мисла. За истакнување е тоа што собирот од 2003 година во заедничката организација ги обединува речиси сите релевантни научни и високообразовни институции од областа на јазикот, книжевноста и културата, при што Зборникот „Делото на Крсте Мисирков“ во два тома обединува трудови на бројни истражувачи од земјата и странство на 1016 страници и во нив се истакнува повеќезначноста на ова дело за нормирањето на јазикот и за кодификацијата на македонскиот стандарден јазик, како и за откривањето на положбата на македонскиот народ и тогашната политичка и етнографска состојба на Македонија и пошироко.

46. **Делото на Крсте Мисирков, т. 1** : зборник од меѓународниот научен собир по повод стогодишнината од излегувањето на книгата *За македонскиот јазик* одржан во Скопје на 27–29 ноември 2003 година = The Work of Krste Misirkov, v. 1 : Proceedings of the International Scientific Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Publication of the book *On Macedonian Matters* held in Skopje on 27–29 November 2003 / уредувачки одбор: акад. Блаже Ристовски (претседател), акад. Георги Старделов, Људмил Спасов. – Скопје, 2005. – 533 стр. ; 24 см.

Содржина:

Поздравно слово на Матеја Матевски, претседател на Македонската академија на науките и уметностите, 11–12.

Поздравно обраќање на Борис Трајковски, претседател на Република Македонија, 13–14.

Поздравно писмо од Бранко Црвенковски, претседател на Владата на Република Македонија, 15.

Поздравно обраќање на Благој Стефановски, министер за култура, 16–17.

Поздравно обраќање на Методија Несторовски, проректор за наука и настава на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“, 18–19.

Поздравно обраќање на Трајан Гоцевски, декан на Филозофскиот факултет, 20–22.

Поздравно обраќање на Венко Андоновски, декан на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, 23–24.

Поздравно обраќање на Снежана Веновска-Антевска, директор на Институтот за македонски јазик „Крсте Петков Мисирков“, 25–26.

Поздравно обраќање на Тодор Чепреганов, директор на Институтот за национална историја, 27.

Поздравно обраќање на Јованка Стојановска-Друговац, директор на Институтот за македонска литература, 28–29.

Поздравно обраќање на Севим Пиличкова, директор на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, 30.

Поздравно обраќање на Танас Вражиновски, директор на Институтот за старословенска култура, 31.

Промотивна реч на Љубе Трпески, гувернер на Народната банка на Македонија, 32–33.

Слика 1 од Прегледот на изданијата на МАНУ 1998-2007, стр. 107

Повод за одбележување се датумите што се поврзани со: првите македонски просветители и учители Јоаким Крчовски и Кирил Пејчиновиќ – авторите на првите книги, напишани на македонски народен јазик; Ѓорѓија Пулевски, кој со неговите дела (речници, граматика и историја) се залагал за посебност на македонскиот народ, јазик и култура; Партениј Зографски, којшто научно и теоретски го иницирал процесот на премин од македонски народен кон стандарден литературен јазик; Цинот, кој придонел за архаизација на формите на писмениот јазик и за едноставен правопис и бил поборник

за воведување на македонскиот јазик во училиштата; Спространов, кој се грижел за акцентот и за особеностите на македонските говори; Жинзифов со поемата „Крвава кошуља“ и првиот расказ „Прошедба“ на македонски јазик; Чернодрински со првиот и најзначаен драмски текст „Македонска крвава свадба; Чуповски, кој имал важна улога во здружувањето на македонската интелигенција; Коста Абраш, еден од најпознатите пролетерски поети; Арсениј Јовков, поетот кој го овековечува Илинден, што исто така е повод за одбележување, особено поради одразот на овој значаен историски настан во македонската уметничка литература.

Како се обезбедува меморијата и кои се носителите на одбележувањата, т.е. кој памети?

Големите годишнини на личности важни за македонската книжевност во XIX век обично се прославуваат под државно покровителство, со поддршка на ресорните министерства – за образование и наука и за култура.

Интелектуалните елити отсекогаш биле задолжени за креирање на мнемостратегии, речиси во сите култури. Во минатото оваа задача ја остварувале индиските брамини и еврејските рабини, а денес тоа се современите научни институти, академии и сл. Видовме дека најсветлите делови од книжевната архива претставуваат содржини околу кои се конституира културниот идентитет. Меѓутоа, самите содржини не се доволни. Трагите не зборуваат сами за себе, дури ни пишаните и некој мора да ги натера да зборуваат. Оттука, третиот чекор, кој секогаш оди напоредно со вториот чекор (канонизација), е **интерпретација** на трагите. Во писмените култури интерпретацијата ја има истата функција како и повторувањето во обредните култури. Таа, имено, има цел да формира силна семантичка оска со културниот идентитет. Имајќи ја предвид специфичноста на XIX век, може да констатираме дека интерпретацијата е особено користена постапка од истражувачите кои го проучуваат овој период. Проследувањето, толкувањето и вреднувањето на процесите и идеологиите што се одвивале во сложените општествени, политички, економски и црковни состојби се неминовни за да се покаже нивното влијание врз развојот на книжевноста и културата воопшто. Сепак не се сите повикани да ги канонизираат и толкуваат трагите од минатото. Како носители на одбележувањата се определувани Владата на Р Македонија, Министерството

за образование и наука, Министерството за култура, Македонската академија на науките и уметностите, националните научни установи – Институт за македонска литература, Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Институт за национална историја, Институт за старословенска култура, единиците на локалната самоуправа, установите од областа на културата – центри за култура, заводи за заштита на спомениците на културата и музеи, библиотеки. Во одбележувањата се вклучуваат Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје преку Меѓународниот семинар за македонскиот јазик, литература и култура, Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, здруженијата – Друштво на писателите на Македонија, манифестацијата „Струшки вечери на поезијата“ итн.

Бидејќи вниманието го задржуваме кон одбележувањата на настани пред сè од аспект на книжевноста, ќе истакнеме дека по повеќе поводи за делото на Цепенков и Мисирков се пројавиле институтите чиешто патрони се токму овие значајни личности од македонската книжевна историја. Македонската академија на науките и уметностите и Институтот за македонска литература преку своето Одделение за македонска литература во XIX век организирале бројни научни собири и објавиле зборници за книжевните дејци од XIX век, тука е и посебната рубрика Поводи во научното списание *Сѝекѝар* и тематските блокови на Научната конференција на Меѓународниот семинар за македонскиот јазик, литература и култура и секако книжевните настани на Друштвото на писателите на Македонија и на Струшките вечери на поезијата.

Општините се поистоветуваат со значајните личности и тие речиси секоја година ги одбележуваат датумите што се поврзани со нивниот живот и книжевни дела. Во соработка со установите од областа на културата кои се во нивната надлежност – центри за култура, музеи, библиотеки итн. организираат свечености по повод годишнините на големите личности, кои се врежани во колективната меморија на населението од соодветниот крај, каде што се родиле и/или твореле. Формите на одбележување се најразлични – свечени академии, литературни читања, полагавање цвеќе пред нивните спомен-обележја, изложби. Личностите ги возвишуваат градовите, па така Струга е град на браќата Миладиновци, за Крива Паланка најголема вредност е името и делото на Јоаким Крчовски, за Тетово е Кирил Пејчиновиќ итн.

Заклучни согледувања

Во ова истражување се проследија одбележувања на годишнини што се поврзани со личности и книжевни дела кои конкретно ја опишуваат македонската реалност во периодот на XIX век, кога се случуваат интензивни настани на книжевен и историски план во сложени општествено-политички услови, а кои се значајни за македонската национална и книжевноисториска меморија. Има бројни монографии посветени на книжевните дејци од XIX век, но нашето внимание, со оглед на темата, беше сконцентрирано кон собираите по поводи и кон колективните изданија, објавени како резултат на одржаните собири. Евидентно е дека секое ново навраќање кон македонските просветители овозможува да се доистражи и дооткрие нивното значење и тие да се доближат до новите генерации и нивните следбеници. Со секое ново препрочитување и преистражување се доаѓа до ново превреднување на нивните книжевни дела, коишто со оглед на изворноста на идеите и времето на појавување си обезбедуваат значајно место во македонскиот национален концепт и во литературните граници на македонската култура. Јасно е дека одбележувањата на годишнините од XIX век, секогаш одново ја истакнуваат важноста на процесите во овој период со кои всушност започнало нормирањето на македонскиот литературен јазик и се овозможува континуираниот развој на современата македонска литература. Одбележувањата се индикатор за културната меморија, а да одбележуваат е во суштината на дејноста на научните и високообразовните институции кои го изучуваат македонскиот јазик, литература, историја и фолклор, како и на институциите од областа на културата. Тие, секоја од свој аспект ги дефинираат значењето и величината на македонскиот XIX век. Во рамките на својата мисија, го зачувуваат она што е суштинско и важно од минатото и на тој начин ја креираат и зајакнуваат културната меморија. А со сеќавањето се обезбедува и вклучување на новите генерации во колективната меморија.

Литература:

Миронска-Христовска, В. 2010. „Преродбеникот Димитрија Миладинов (200 години од неговото раѓање)“ во научното списание *Спектар* 55/2010, Скопје: Институт за македонска литература, стр. 27-36. <<https://spektar.edu.mk/sp/>

wp-content/uploads/2022/02/v.mironska-hristovska_spektar_55-2010-27-36.pdf>

Миронска-Христовска, В. 2018. „Рефлексиите на културно-историските премрежиња во македонската современост“ во научното списание *Context/Контекст* 18/2018, Скопје: Институт за македонска литература, стр. 55-72. <https://iml.edu.mk/wp-content/uploads/2013/04/Context_18.pdf>

Коуба, М. 2012 „Браката Миладиновци на јужнословенската книжевна карта“ во Зборникот од XXXVIII научна конференција на МСМЈЛК, Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, стр. 123-135.

Albvaš, M. 1999. „Kolektivno i istorijsko pamćenje“, *Reč – časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 56, 2, str. 79-80.

Assmann, A., J. 1995. „Exkurs. Archäologie der literarischen Kommunikation“: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. herausgegeben von Miltos Pechlivanos et.al. Stuttgart: Metzler, str. 200-206.

Assmann, A. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, str. 27.

Assmann, J. 2000 (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, str. 87-102.

Assmann, J. 2000a *Religion und kulturelles Gedächtnis*, München: Beck.

Assmann, J. 2005. *Kulturno pamćenje: pismo, sjećanje i politički identitet u ranimvisokim kulturama*, prev. Vahidin Preljević, Zenica: Vrijeme.

<https://vrismond.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/10/janassmankulturno-pamcenje.pdf>

Assmann, J. 2006. „Kultura sjećanja“, *Kultura pamćenja i historija*, ur. i prev. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, str. 45–78.

Assmann, A. 2008. „Canon and Archive“, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ur. Astrid Erll i Ansgar Nünning, Walter de Gruyter, Berlin i New York, str. 97–107.

Assmann, A. 2011. *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti*, prev. Drinka Gojković. Biblioteka XX. vek, Beograd: Knjižara Krug

Lachmann, R.. 2002. *Phantasia/ Memoria/ Rhetorica*, prev. Davor Beganović, ur. Vladimir Biti. Zagreb: Matica hrvatska.

Kratochvil, A.. 2013. *Literary Stories: Cultural Memory*, Bohemica Litteraria 16/2 (2013), str. 7–19.

<http://simplyknowledge.com/popular/biography/simonides>

<https://manu.edu.mk/wp-content/uploads/2017/02/Pregled-1967-1987-1.pdf>

<https://manu.edu.mk/wp-content/uploads/2024/02/Pregled-1988-1997-1.pdf>

<https://manu.edu.mk/wp-content/uploads/2024/02/Progled-1998-2007.pdf>

https://www.researchgate.net/publication/366310688_Kolektivno_secanje_i_politike_pamcenja

<https://vrismond.files.wordpress.com/2010/10/janassmankulturnopamcenje.pdf>

Sarita Trajanova

MARKING JUBILEE ANNIVERSARIES FROM XIX CENTURY MACEDONIAN LITERATURE – IMPORTANT CONTRIBUTION TO CULTURAL MEMORY

Summary

The central importance of literature in the XIX century is allocated to the category of memory, which is perceived as collective memory. The characters, events and literary works that stand out in the XIX century period function as reference points in the collective memory. By remembering renowned predecessors, new generations can partake in their glory. At the same time, the past is experienced as a living tissue that permeates the present and has the power to shape the future.

Keywords: anniversaries, characters, events, XIX century, memory.

Преглед на одбележувањата на годишнините на значајни настани и истакнати личности од областа на македонската книжевност во XIX век

Одбележувања	Носители
Јоаким Крчовски (1750 – 1820)	
1974 – 160 години од печатењето на првата македонска книга свечен собир (4 јуни 1974) и посебно издание Филиповски Ѓ. (ур.), 20 стр.	Македонска академија на науките и уметностите
2019 – 205 години од отпечатувањето на неговото прво книжевно дело <i>Слово исказаное заради умирање</i> (1814).	Општина Крива Паланка, ЛУ Градски музеј и МПЦ Кумановско-осоговска епархија

Свечена академија, промоција на книгата „Јоаким Крчовски во народната и духовната традиција“ од Јордан Михајловски и откривање на биста во дворот на ОУ „Јоаким Крчовски“ во Крива Паланка	
Кирил Пејчиновиќ (1771- 1845)	
1975 - 130 години од смртта. Свечен собир (24 март 1975) и посебно издание Филиповски Ѓ. (ур.), 26 стр.	Македонска академија на науките и уметностите
2005 - 160 години од смртта и 170 години од првата стихувана творба во нашата нова литература. Одбележување во научното списание <i>Спектар</i> 45-46/2005 (Миронска-Христовска В. стр. 37-44)	Институт за македонска литература
2022 - 250 години од раѓањето. Одбележување во научното списание <i>Спектар</i> 79/2022 (Цветаноска М. стр. 39-48) https://spektar.edu.mk/sp/wp-content/uploads/2022/09/m.cvetanoska_spektar_79-39-48.pdf	Институт за македонска литература
Димитар Миладинов (1810 – 1862), Константин Миладинов (1830 – 1862)	
1980 - 150 години од раѓањето на Константин Миладинов. Свечен собир на 30 октомври 1980 и посебно издание (Конески Б. ур. 1981)	Македонска академија на науките и уметностите
1982 – 120 години од смртта. Научен собир <i>Животој и делото на браќата Миладиновци</i> (Скопје, 15 – 16 октомври 1982) и Зборник (Конески Б. Поленаковиќ Х. ур.1984, 385 стр.)	Македонска академија на науките и уметностите
2002 - 140 години од смртта. Научен симпозиум „Димитрија и Константин Миладиновци“ (Дом на АРМ, 13 и 14 јуни 2002) и Зборник на трудови (2004, 172 стр.)	Институт за македонска литература

Тема со повод на XXIX научна конференција на XXXV МСМЈЛК (Охрид 19 – 20 август 2002) и Зборник (2003: 505-569) Одбележување во научното списание <i>Спектар</i> 39-40/2002 (Тушевски 2002: 9-13)	Меѓународен семинар за македонскиот јазик, литература и култура Институт за македонска литература
2005 - 195 години од раѓањето на Димитар Миладинов и 175 години од раѓањето на Константин Миладинов. Тема со повод: „Димитар и Константин Миладинови“ на XXXII научна конференција на XXXVIII МСМЈЛК (Охрид 15 – 17 август 2005) и Зборник (2006: 5-34)	Меѓународен семинар за македонскиот јазик, литература и култура
2010 - 200 години од раѓањето на Димитрија Миладинов. (Годишна програма на Собранието) Одбележување во научното списание <i>Спектар</i> 55/2010 (Миронска-Христовска 2010: 27-36) https://spektar.edu.mk/sp/wp-content/uploads/2022/02/v.mironska-hristovska_spektar_55-2010-27-36.pdf Свечен собир со уметничка програма и читање песни од Зборникот (10 ноември 2010)	Министерство за култура, Институт за македонска литература Друштво на писателите на Македонија
2012 - 150 години од смртта на браќата Миладиновци. (Годишна програма на Собранието) Омаж за браќата Миладиновци (август 2012) Објавен труд во списанието <i>Македоника</i> бр. 5-6/2012 (Радически 2012: 26-38)	Влада на Р Македонија, Министерство за култура Струшки вечери на поезијата (51 издание)
2022 - 160 години од смртта. Одбележување во научното списание <i>Спектар</i> 79/2022 (Миронска-Христовска 2022: 9-31)	Институт за македонска литература

https://spektar.edu.mk/sp/wp-content/uploads/2022/09/v.mironskahristovska_spektar_79-9-31.pdf	
Зборник на народни умотворби на браќата Миладиновци (24 јуни 1861)	
1961 - 100 години од излегувањето на Зборникот на браќата Миладиновци (15 јули, Струга)	Струшки вечери на поезијата
1981 - 120 години од излегувањето. Свечен собир (МАНУ, 24 јуни 1981) и посебно издание (Конески, ур. 1981)	Македонска академија на науките и уметностите
1986 - 125 години од излегувањето. Свечен собир (МАНУ, 5 ноември 1986) и посебно издание 1987	Македонска академија на науките и уметностите
1991 – 130 години од издавањето на Зборникот од Миладиновци. Научен собир (Струга, 29 и 30 јуни 1991) и Зборник (1994, 243 стр.)	Друштво за наука, култура и уметност „Браќа Миладиновци“ – Струга
2001 - 140 години од излегувањето. Свечен собир (МАНУ, Скопје, 21 јуни 2001) и Зборник (Ристовски Б. ур. 2001)	Македонска академија на науките и уметностите, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Институт за македонска литература
Тема со повод на XXVIII научна конференција на XXXIV МСМЈЛК (Охрид 13 – 14 август 2001) и Зборник (2002: 9-102)	Меѓународен семинар за македонскиот јазик, литература и култура
2011 - 150 години од Зборникот на народни умотворби. (Годишна програма на Собранието) Меѓународен научен собир „Браќата Миладиновци и времето на македонската преродба од XIX век“ (Струга, Спомен-дом на браќата Миладиновци, 16 септември 2011)	Министерство за култура, НУ Центар за култура „Браќа Миладиновци“ – Струга
Одбележување (23 јуни 2011) Читање стихови од добитниците на наградата „Браќа Миладиновци“ и две изложби - изданија на Зборникот и збирка на книги од добитниците на наградата	Градска библиотеката „Браќа Миладиновци“, Скопје

Тема со повод „Дејноста на браќата Миладиновци – иницијален влог во македонската национално-културна преродба“ на XXXVIII Научна конференција на МСМЈЛК (Охрид, 14-15 јули 2011) и Зборник (2012: 119-154)	Меѓународен семинар за македонскиот јазик, литература и култура
2021 - 160 години од излегувањето Научна трибина „Македонскојто народно творештво – показалка на степенот на умственојто развој на народот и огледало на неговата душа“ (Скопје, 24 јуни 2021) Чествување со беседа на Миладин Р. И Аврамовски П. и документарен филм за браќата Миладиновци (Струга, 23 јуни 2021)	НУ Центар за култура „Браќа Миладиновци“ – Струга
Ѓорѓија Пулевски (1817 – 1893)	
1993 - 100 години од смртта. Свечен собир на 14 јуни 1995 и посебно издание Ристевски Б. 1996. Ѓорѓија М. Пулевски: меѓник во нашата културно-национална историја, 1996, 25 стр.	Македонска академија на науките и уметностите
2017 - 200 години од раѓањето (Годишна програма на Собранието)	Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“, Институт за национална историја
2018 - 125 години од смртта (Годишна програма на Собранието) Одбележување во научното списание <i>Context / Контекст</i> 18/2018 (Миронска-Христовска 2018: 55-72) https://iml.edu.mk/wp-content/uploads/2013/04/Context_18.pdf	Општина Маврово-Ростуше и Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ Институт за македонска литература
2023 – 130 години од смртта Научен собир <i>Македонски преродбеници</i> (Скопје, 20 декември 2023)	Институт за македонска литература
Партениј Зографски (1818-1876)	

1976 - 100 години од смртта Свечен собир на 22 ноември и посебно издание: Попов Б., ур. 1977, 36 стр.	Македонска академија на науките и уметностите
1996 - 120 години од смртта Одбележување во научното списание <i>Сѝекѝар</i> 28/1996 (Трајановски, 1996: 35-53)	Институт за македонска литература
2001 - 125 години од смртта Научен собир (МАНУ, 4 април 2001) и Зборник <i>Парѝениј Зоѝрафски – живој и дело</i> , 2002, 56 стр.	Институт за македонска литература
2018 – 200 години од раѓањето Одбележување во научното списание <i>Context / Конѝексѝ</i> 18/2018 (Миронска-Христовска 2018: 55-72) https://iml.edu.mk/wp-content/uploads/2013/04/Context_18.pdf	Институт за македонска литература
Димитрија Дичо Зоѝраф (1819-1872)	
2019 - 200 години од раѓањето (Годишна програма на Собранието) меѓународен научен собир <i>200 ѝодини Дичо Зоѝраф (1819 – 2019)</i> (МАНУ, 17-18 октомври 2019) и Зборник на трудови <i>По ѝаѝекиѝе на Дичо Зоѝраф</i> , 2021, 202 стр. Изложба „Иконите на Дичо Зоѝраф“ (Ликовен салон на МАНУ, 16 октомври 2019) Објавен труд во списанието <i>Context/ Конѝексѝ</i> 20/2019 (Миронска-Христовска 2019: 59-72) https://iml.edu.mk/wp-content/uploads/2013/04/CONTEXT_20.pdf	Македонската академија на науките и уметностите и Македонската православна црква – Охридска архиепископија
2023 - 150 години од смртта Ревитализација на основното училиште „Димитар Ормански“ во Тресонче во мултифункционален културен центар Изложба „Од уметничкото наследство на дебарско-мијачките зоѝрафи“ (Ликовен салон на МАНУ, 17 ноември 2023)	Министерство за култура Македонската академија на науките и уметностите

Јордан Хаџи Константинов-Џинот (1820/21-1882)	
2011 - 190 години од раѓањето Свечен собир (Велес, 2 декември 2011)	НУЦК Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ и Општина Велес
2002 - 120 години од смртта Научен собир „Јордан Хаџи Константинов Џинот – 120 години од смртта“ (НУБ „Св. Климент Охридски“ во Скопје, 17 октомври 2002)	Институт за македонска литература
2022 - 140 години од смртта Одбележување во научното списание <i>Спектар</i> 79//2022 (Ковилоски 2022: 33-38) https://spektar.edu.mk/sp/wp-content/uploads/2022/09/s.koviloski_spektar_79-33-38.pdf	Институт за македонска литература
Марко Цепенков (1829-1920)	
1979 - 150 години од раѓањето Симпозиум посветен на животот и делото на Марко Цепенков (Прилеп, 15-17 ноември 1979) и Зборник Конески Б. ур. 1981, 463 стр.	Македонска академија на науките и уметностите
2004 - 175 од раѓањето (Годишна програма на Собранието)	Влада на Р Македонија, Министерство за образование и наука, Институт за национална историја, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Градот Прилеп
2010 - 90 години од смртта (Годишна програма на Собранието)	Институт за фолклор „Марко Цепенков“
2020 - 190 години од раѓањето и 100 години од смртта Научен собир „Марко Цепенков, македонската народна култура и фолклористиката“ (МАНУ, 4 ноември 2020) и Зборник (Кулавакова, ур. 2021, 316 стр.)	Македонска академија на науките и уметностите, Институт за фолклор „Марко Цепенков“

Тема „Шинелот на архивата на паметењето на терзијата Марко Цепенков“ на XLVII Научна конференција на LIII Летна школа на МСМЈЛК (Охрид 4 – 5 септември 2020) и Зборник (2021: 327-403) Зборник Предавања (Стамески 2021: 97-105) https://www.ukim.edu.mk/dokumenti_m/2020-53_seminar-predavanja.pdf	Меѓународен семинар за македонскиот јазик, литература и култура
2022 – 50 години од објавувањето на неговите дела Научен собир по повод 110 години од раѓањето на македонскиот фолклорист Кирил Пенушлиски и 50 години од објавувањето на целокупниот опус на Марко Цепенков во 10 тома (28 ноември 2022) и објавени трудови во <i>Спектар</i> бр.81/23, стр. 7-59. https://spektar.edu.mk/sp/wp-content/uploads/2023/10/spektar_81.pdf	Институт за македонска литература
Григор Прличев (1830 – 1893)	
1985 - 125 години од наградувањето на поетскиот конкурс во Атина (научен симпозиум) и Зборник „Животот и делото на Григор С. Прличев“ (1986)	Институт за македонска литература
1993 - 100 години од смртта Научен собир <i>Животојот и делото на Григор Прличев</i> (МАНУ, 21-22 април 1993) и Зборник Спасов А. ур. 1994, 240 стр.	Македонска академија на науките и уметностите,
1995 – 135 години од наградувањето на Атинскиот поетски натпревар Одбележување во научното списание <i>Спектар</i> 23-24/1994 (Кадах Д, 1994: 35-55)	Институт за македонска литература

2010 - 150 години од појавувањето на поемата „Сердарот“ и добивањето на лавровиот венец (Годишна програма на Собранието) одбележување во научното списание <i>Спектар</i> 56/2010 (Миронска-Христовска 2010: 29-36) https://spektar.edu.mk/sp/wp-content/uploads/2022/02/v.mironska-hristovska_spektar_56-2010-29-36-1.pdf	Институт за македонска литература
2010 - 180 години од раѓањето тема <i>Книжевниот ѝодвиџ на Григор Прличев</i> на XXXVII научна конференција на МСМЈЛК (Охрид, 15-16 јули 2010) и Зборник (2011: 7-124) https://www.ukim.edu.mk/dokumenti_m/Seminar-Literatura_2010.pdf	Меѓународен семинар за македонскиот јазик, литература и култура
2018 - 125 години од смртта (Годишна програма на Собранието) Одбележување во научното списание <i>Context / Контекст</i> 18/2018 (Миронска-Христовска 2018: 55-72) https://iml.edu.mk/wp-content/uploads/2013/04/Context_18.pdf	Општина Охрид, Завод за заштита на спомениците на културата и музеј – Охрид, Центар за култура „Григор Прличев“ – Охрид и Библиотека „Григор Прличев“ – Охрид Институт за македонска литература
2020 - 190 години од раѓањето (свечен собир)	Македонска академија на науките и уметностите
2023 – 130 години од смртта Научен собир <i>Македонски ѝрероробеници</i> (Скопје, 20 декември 2023) објавен труд во <i>Стожер</i> 152 (1/2024) (Цветаноска 2024:40-41) http://dpm-pisатели.mk/wp-content/uploads/2024/06/Stozer-152.pdf	Институт за македонска литература

Рајко Жинзифов (1839 - 1877)	
2004 - 165 години од раѓањето (Годишна програма на Собранието) Научен собир <i>Рајко Жинзифов (165 години од раѓањето)</i> (Градска библиотека „Браќа Миладиновци“, Скопје, 12 ноември 2004) и Зборник (ИМЛ, 2005, 31 стр.)	Влада на Р Македонија, Министерство за образование и наука, Институт за национална историја, Институт за македонска литература
2009 – 170 години од раѓањето со свечена академија во салата „Бели мугри“ и промоција на радиодрамата „Крвава кошуља“ на Александар Кукулев работена според истоимената поема на преродбеникот Жинзифов	Општина Велес
2014 - 175 години од раѓањето Книжевно пладне во чест на Рајко Жинзифов (19 февруари 2014)	Библиотека „Страшо Пинџур“ во Скопје
Ефтим Спространов (1868 – 1939)	
2018 - 150 години од раѓањето (Годишна програма на Собранието)	Општина Охрид, Завод за заштита на спомениците на културата и музеј – Охрид
Крсте Петков Мисирков (1874-1926)	
1966 – 40 години од смртта (научен собир на 24 и 25 јуни)	Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“
1973 - 100 години од раѓањето (свечен собир на 25 декември; посебно издание: Филиповски, ур. 1974)	Македонска академија на науките и уметностите
1993 - 120 години од раѓањето (научен собир „Македонскиот јазик од Мисирков до денес“, 16 и 17 декември; Зборник на трудови: Стаматоски, ур. 1994)	Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“
1996 - 70 години од смртта (свечен собир на 7 ноември и посебно издание 1997)	Македонска академија на науките и уметностите
2016 - 90 години од смртта (Годишна програма на Собранието) Чествување со беседа на Пандев Д. за делото на Мисирков (спомен-соба на Миладиновци, 21 септември 2016)	Македонска академија на науките и уметностите, Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ Градска библиотека „Браќа Миладиновци“

2021 – 95 години од смртта Научен собир на 15 јуни	Македонска академија на науките и уметностите
За македонскиите работи од Крсте Петков Мисирков (1903)	
1998 - 95 години од излегувањето (свечен собир на 16 декември)	Македонска академија на науките и уметностите
2003 - 100 години од излегувањето Меѓународен научен собир (МАНУ, 27-29 ноември 2003) и Зборник <i>Делото на Крстије Мисирков</i> , 2005, T1 533 стр., T2 483 стр. Тема со повод на XXX научна конференција на XXXVI МСМЈЛК (Охрид 11 – 13 август 2003) и Зборник (2004: 165-241) Предговор кон книгата <i>За македонскиите работи</i> од Крсте П. Мисирков, јубилејно издание по повод 100 години од првото печатење на книгата, Табернакул, Скопје (Миронска-Христовска, 2003: 5-33)	Македонска академија на науките и уметностите, Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“, Институт за национална историја, Институт за македонска литература, Институт за фолкор „Марко Цепенков“, Институт за старословенска култура и Филолошки факултет „Блаже Конески” Меѓународен семинар за македонскиот јазик, литература и култура
2013 - 110 години од книгата „За македонските работи“ (Годишна програма на Собранието)	Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“
2023 - 120 години од објавувањето Осма меѓународна научна конференција „Крсте Мисирков и македонскиот јазик – извор на научни истражувања“ (20 јуни 2023) Научен собир <i>Македонски преродбеници</i> (Скопје, 20 декември 2023) Објавен труд во <i>Стожер</i> 152 (1/2024) (Миронска-Христовска 2024: 32-33) http://dpm-pisateli.mk/wp-content/uploads/2024/06/Stozer-152.pdf	Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ Институт за македонска литература

Списанието <i>Вардар</i> (1905)	
2005 - 100 години од првиот број на списанието <i>Вардар</i> на Крсте Петков Мисирков (Годишна програма на Собранието) Свечен собир <i>Мисирковиоџи Вардар. Прво сѝсание на современиоџи македонски лиџературен јазик</i> (23 декември 2005) и посебно издание (2006)	Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ Македонска академија на науките и уметностите
Војдан Поп Георгиев-Чернодрински (1875-1951)	
2000 – 100 години од прайзведбата и првото издание на „<i>Македонска крвава свадба</i>“ Свечен собир <i>Сѝоџе џодини на „Македонска крвава свадба“</i> (Скопје, 20.11.2000) и издание Ристовски Б. ур. 2002, 15 стр. Научен симпозиум <i>Војдан Поџ Георџиев-Чернодрински - живоџи и дело</i> (Струга, 2-4 јуни 2000) и Зборник 2001, 420 стр.	Македонска академија на науките и уметностите Институт за македонска литература и Дом на културата - Струга
Димитрија Чуповски (1878–1940)	
2020 - 80 години од смртта Свечен собир „Димитрија Чуповски (1878 – 1940) и Македонското научно-литературно другарство во С.-Петербург (1902 – 1917)“	Македонска академија на науките и уметностите
2023 – 145 години од раѓањето Меѓународна конференција <i>Уложаџа на исџорискиџе личносџи во исџоријаџа и во колекџивнаџа меморија</i> (145 години од раѓањето на Димитрија Чуповски и 5 години од смртта на Блаже Ристовски) (МАНУ, 6-8 ноември 2023)	Институт за национална историја, Скопје

Македонското научно-литературно другарство во Петроград (1902-1917)	
1997 – 95 години од формирањето Научен собир <i>Македонското научно-литературно другарство и неговото континуирување до основањето на Македонската академија на науките и уметностите</i> (Скопје, 28 и 29 јуни 1996) и Зборник 1997, 350 стр.	Македонска академија на науките и уметностите
2022 - 120 години од формирањето на Македонското научно-литературно другарство Научна конференција „Македонското научно-литературно другарство во Санкт Петербург, Димитрија Чуповски и Крсте П. Мисирков“ (МАНУ, 28 октомври 2022) и Зборник <i>Македонското научно-литературно другарство во Петроград (Санкт Петербург) 1902-1917</i> , Скопје: МАНУ, 2023.	Македонска академија на науките и уметностите
Коста Абраш (1879 – 1898)	
2004 - 125 години од раѓањето на Коста Абраш – интернационален пролетерски поет (Годишна програма на Собранието) Научен собир <i>Коста Абраш (125 години од раѓањето)</i> (Дом на културата „Григор Прличев“, Охрид, 8 јуни 2004) и Зборник (ИМЛ, 2005, 30 стр.)	Влада на Р Македонија, Министерство за култура, Министерство за образование и наука, Институт за македонска литература и Градот Охрид
Арсениј Јовков (1884 -1924)	
2009 - 125 години од раѓањето (Годишна програма на Собранието) Свечен собир (ДПМ, Скопје 23 декември 2009) и објавен научен труд во списанието <i>Philological studies</i> Vol 8 No 1 (2010) (Миронска-Христовска, 2010: 257-266)	Македонска академија на науките и уметностите, Институт за македонска литература и НУ Кинотека на Република Македонија Институт за македонска литература, Друштво на писателите на Македонија

Списание <i>Лоза</i> (1892-1894)	
2002 - Сто и десет години од излегувањето на првиот број на списанието <i>Лоза</i> во Софија (Бугарија) 1892 година Објавен труд во списанието <i>Литературен збор</i> , Скопје: год. XLIX, бр. 3-4, 2002 (Миронска-Христовска, 2002: 21-35)	Сојуз на друштвата за македонски јазик и литература
2022 – 130 години од излегувањето Одбележување во списанието <i>Велес</i> 23/2023 (Миронска-Христовска 2023: 7-22)	Клубот на писатели „Коста Солев Рацин“, Велес
Илинден (1903)	
1993 – 90 години од Илинденското востание Научен собир <i>100 години од основањето на ВМРО и 90 години од Илинденското востание</i> (Скопје, 21-23 октомври 1993) и Зборник Богоев К. ур. 1994, 525 стр.	Македонска академија на науките и уметностите
2003 – 100 години од Илинденското востание Научен собир <i>100 години Илинден 1903-2003</i> (Скопје 6-8 мај 2003) и Зборник Тодоровски Г. ур. 2005, том I 472 стр. том II 593 стр. Одбележување во научното списание <i>Сѝекѝар</i> 41-42/2003 (Петровска-Кузманова 2003: 21-29)	Македонска академија на науките и уметностите Институт за македонска литература
2015 – 112 годишнина од Илинденското востание Меѓународна научна конференција <i>Ослободителните борби на Македонија од источната криза до Балканските војни</i> (Битола, 24 јули 2015) и Зборник 2016	Македонската академија на науките и уметностите и Бугарска академија на науките

2023 – 120 години од Илинденското востание одбележување во научното списание <i>Спектар</i> 82/2023 (Миронска-Христовска 2023: 17-34) https://spektar.edu.mk/sp/wp-content/uploads/2024/02/valentina-mironska-hristovska_spektar_82-17-34.pdf Научната конференција <i>120 години Илинденско востание</i> (Крушево, 1 август 2023) и Зборник 2023	Институт за македонска литература Матица на иселениците од Македонија
Балкански војни (1912) и Букурешки договор (1913)	
1988 – 70 години по војните Научен собир <i>Македонија во војните 1912-1918</i> (МАНУ, Скопје 16-17 ноември 1988) и Зборник Пандевски М. ур. 1988, 401 стр.	Македонска академија на науките и уметностите
2012-2013 – 100 години од започнувањето на Балканските војни и 100 години од Букурешкиот договор Научен собир <i>100 години од Балканските војни</i>, (МАНУ, 3-4 декември 2012) и Зборник 2013, 527 стр. Македонско-руски научен собир <i>Букурешкиот мировен договор (1913) и неговите долгорочни последици за Македонија и Југоисточна Европа</i> (Скопје, 27 и 28 јуни 2013) и Зборник 2017, 228 стр.) https://manu.edu.mk/wp-content/uploads/2024/02/06-Makedonsko-ruskiot-naucen-sobir.pdf Научен собир <i>Струмица и Струмичко во времето на Балканските војни и Букурешкиот мировен договор</i> (Струмица, 25-27 октомври 2012) и Зборник 2013, 344 стр.	Македонска академија на науките и уметностите Македонска академија на науките и уметностите Заводот за заштита на спомениците на културата и Музеј, Струмица

Меѓународен научен собир <i>Букурешкиот мировен договор, Македонија и Балканој</i> : (МАНУ, 31 октомври и 1 ноември 2013) и Зборник 2014	Македонска академија на науките и уметностите
Одбележување на сто години од Букурешкиот договор во списанието <i>Спектар</i> 61/2013 (Миронска- Христовска 2013: 26-36) https://spektar.edu.mk/sp/wp-content/ uploads/2021/12/v.mironska- hristovska_spektar_61-26-36.pdf	Институт за македонска литература

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА

LITERARY HISTORY

Славчо Ковилоски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

s.koviloski@iml.ukim.edu.mk

МАКЕДОНСКИ ЖЕНСКИ ДРУШТВА ВО XIX ВЕК

Клучни зборови: женски друштва, XIX век, Македонија, Славка Чакрова, Недела Петкова, револуција.

Кон појавата на женските друштва во светот и на Балканот

Организираното собирање на жените во посебни друштва својот зачеток го има во западноевропските салони, каде што образованата елита се состанувала за да се забавува, да дискутира и полемизира за општествени и културни прашања. Салионерското дружење било значајно поради можноста за разменување идеи. Присуството на жените на овие настани значело нивно вклучување во јавниот живот и можност да се слушне нивниот глас. Сплетките и интригите биле придружен дел од ваквите собирања, но исто така, ним им се давала можност да бидат видени и чуени од други надворешни кругови, каде што вообичаено не би ја имале можноста да бидат забележани. Меѓутоа, иако жените биле охрабрувани да земат учество во дискусиите, сепак нивното влијание останувало во внатрешниот круг и не постоеле можности директно да влијаат врз настаните и одлуките што главно ги спроведувале нивните партнери од спротивниот пол.

Трансформацијата на женските друштва се одвивала бавно и постепено. Од дворските интриги, преку литературните читања се дошло до организираните феминистички движења коишто барале порадикални промени во општеството. Членството во овие групи барало и подразбирало

ангажман доделен според можностите, односно според хиерархиската поставеност. Некои од друштвата внимавале на секој детаљ од своите активности, од собирањето членарина, до водењето записници, преку коишто пак, подоцна можат да се направат реконструкции, па и посебни изданија посветени на историјатите на ваквите литературни групи (Stinchomb 1910: 5).

Балканските салони се појавиле со извесно доцнење во однос на западноевропските и американските, но се обидувале да ги следат воспоставените правила. Нивните собирања, особено во високите кругови, најчесто се обидувале да ги пресликаат познатите француски и австриски салониерски настани. Кон крајот на векот, со ширењето на образованието, носители на иницијативите за формирање женски друштва станале учителките. Нивните заложби придонесле за отворање голем број вакви друштва од кои црпеле искуства и идните создавачи на македонските женски друштва. Во Бугарија, на пример, биле основани повеќе друштва во поголемите градови: Лом, Софија, Хасково, Трново, Сливен итн., додека пак, во Србија постоеле во: Нови Сад, Белград и на други места. Меѓу најстарите женски здруженија во овие земји биле: Еврејското женско друштво во Белград (1874), Белградското женско друштво (1875), Српското друштво на жените Новосаткини (1867) Бугарското женско друштво во Лом (1857), кое подоцна прераснува во Бугарски женски сојуз (1901) и др.

Целите и задачите на овие друштва биле да читаат и да разговараат за полезни книги, да ги учат ќерките на морал и дисциплина, да отвораат читалишта и библиотеки и да ги снабдуваат со книги, да организираат настани на кои преку забава се собирале материјални средства за опстојување на друштвата, што само по себе подразбирало и да привлечат што повеќе членки итн. Спроведувањето на овие задачи на жените од Србија, Хрватска и Словенија што живееле под австро-унгарска власт било значително полесно во однос на оние што живееле под власта на Османлиите или пак, во земјите штотуку ослободени од османлиската власт, каде што владееле построги патријархални правила и норми. Така на пример, првие според законот имале право самостојно да бараат работа и слободно располагаале со својот имот за разлика од вторите коишто во голема мера зависеле од своите мажи, односно од заедницата во којашто живееле.

Интересно е што голем број од српските женски друштва се создадени во Нови Сад, кој тогаш се наоѓал под австро-унгарска власт (т.н. Женски одбор, Добротворна задруга на Србинките Новосаткини, Огранок на Друштвото Марија Доротеја и др.), додека пак, бугарските женски друштва биле дисперзирани на повеќе места во повеќе градови, но тесно поврзани едни со други. Уште еден интересен податок: основач на првото бугарско женско друштво во градот Лом бил учителот Крсто Пишурка, а основач на првото српско списание за жени *Воспитување на женски* бил професорот и политичар Матија Бан. Се разбира, треба да се даде позитивна оценка на ваквата тенденција, бидејќи еден дел од мажите ја сфатиле потребата за еманципација на жените во општеството, а самостојно жените во тоа време никако не би можеле да се изборат за гласност и да основаат друштва и весници.

Преку своите печатени изданија тие ги образложувале своите ставови и барања за унапредување на женските права. Списанијата како *Домаќица*, *Женски свет*, *Једнаквост* и др., придонеле за насочување на енергијата на жените кон самообразување и кон зацврстување на ставот дека и тие играле сопствена и важна улога во тогашните општества.

Кон појавата на женските друштва во Македонија

Македонските женски книжевни друштва досега не биле предмет на одделни истражувања. Главно, за нив се сметало дека не постоеле (Božinović 1996: 101-102), понатаму, ги сместувале во рамките на други народи (Чолакова 1994: 32) или пак, на нив се гледало како на здруженија со револуционерни обележја, формирани во Илинденскиот период или во периодот по Првата светска војна (Весковиќ-Вангели, 1990: 38, 63). За жал, ваквите изнесени мислења и ставови биле прифатени и според нив се градела една генерализирана слика за пасивноста и неангажираноста на македонските жени во културно-просветните процеси, притоа занемарувајќи го нивното учество во образовните процеси преку кои тие изнашле начини и форми на здружување. Нашите истражувања покажаа дека во поголемите градски средини ширум Македонија постоеле женски друштва. Поактивни или попасивни, во зависност од околностите, дел од нив покажале исклучителни резултати, како што биле друштвата

именувани како: „Светлина“, „Надежда“, „Ученољубие“ и сл. За нив, главните податоци ги добиваме од тогашните весници *Новини* и *Време*, на чии страни можат да се најдат десетици женски имиња и информации кои го потврдуваат постоењето на ваквите женски друштва.

Пред да пристапиме кон натамошно разгледување на зададената тема, треба да се потсетиме дека општествено-политичките, економските и културните состојби во Македонија се сосема поинакви во однос на наведените балкански и западноевропски држави, а со тоа и состојбата со македонските женски друштва е исто така сосема поинаква од друштвата што се појавиле и егзистирале на просторите на слободните балкански држави. Основната разлика меѓу нив е токму таа: погоре наведените својата дејност ја изведувале во сосема подруг цивилизациски контекст и во сопствени држави, каде што можело слободно да се изведува настава и богослужба на мајчин јазик. Условите во Македонија во XIX век не го дозволувале ни едното, ни другото. Па дури и кога се појавиле низа српски женски друштва во Војводина, којашто тогаш била под власта на Австро-Унгарија, се работи за различен цивилизациски контекст во однос на Османлиската Империја. Под силен притисок на османлиската власт, од меѓународни влијанија, од странски пропаганди на верски и национален план, македонските жени првенствено воделе битки најпрво за зачувување на личниот интегритет, а потоа и за отворање женски училишта.

Женските училишта биле првиот чекор кон вклучување на македонските жени во јавниот живот и тие станале главниот иницијатор за формирање на женските друштва. Организираното описменување на девојчињата во Македонија започнало во 60-тите години на XIX век, иако и претходно имало случаи кога тие добивале образование во ќелијните (манастирски) училишта. Преку подвизите на Недела Петкова (со потекло од бугарскиот град Сопот), преку солунчанката Славка Динкова, стружанката Царевна Миладинова, воденчанката Ана Трпчева и уште неколку други пионерки во школството, биле отворени голем број женски училишта на македонски народен јазик во: Велес, Прилеп, Битола, Охрид, Солун итн. Подоцна биле отворени училишта и гимназии на српски и на бугарски јазик, а постоеле и италијанско, француско и грчко училиште, како и грчко женско друштво (основано 1873) сите во Солун, американско училиште во Битола итн. Општо земено, втората половина, а особено последните две децении од векот се забележува драстичен напредок на

женското образование кај нас, со што се отворале можностите и за појава и развој на женските друштва, што пак, ќе придонесе за појава и развој на женското творештво.

Бидејќи училиштата имале свој поредок, било замислено така да функционираат и женските друштва. Постоела практика на крајот од учебната година да се одржуваат завршни испити или по повод некој празник да се одржуваат јавни манифестации, при што се рецитирале песни, се читале уроци и се одговарало на зададените прашања. Учителките со поголема самодоверба истапувале јавно и зборуваа за потребата за женското образование, за улогата на жената во општеството, но пред сè, во семејството. Нивната појава требало да биде авторитетна за да можат да привлечат и други сомисленички. Потребата за описменување и на повозрасните жени, а не само на девојчињата придонела за отворање на низа неделни училишта, во чија основа се наоѓа и отворањето на женските друштва. Всушност, неделните училишта се преплетуваат, се надополнуваат и се во заемна корелација со основањето и дејноста на ваквите друштва.

Целта и задачите на училиштата, односно друштвата биле идентични како и оние во соседните земји, накратко, да помогнат во унапредување на женските права. Начинот на финансирање се одвивал преку собирање доброволни прилози од граѓаните, членарина, организирање базари со игранки, лотарии и сл. Со овие средства биле набавувани најразлични учебници: читанки, географии, аритметики, но и други книги со бележничка содржина. Во зависност од популарноста, во одредени периоди во нивните библиотеки се наоѓале списанијата и весниците: *Читалиште*, *Право*, *Турција*, *Македонија* и др. Нивното влијание врз околината се покажало како доста успешно и позитивно, па благодарение на усилбите на членките на здруженијата и благодарение на меценството на побогатите трговци, некои ученички биле испратени на школување и надвор од границите на Македонија. Како урнек кој требало да се следи биле земани друштвата и активностите на жените во: Нов Зеланд, Австрија, Норвешка, Италија, Англија итн.

Од идејата за просвета и културно унапредување, голем дел од овие женски друштва постепено прераснале и во ограноци на македонското револуционерно движење. Така, ако на почетокот тие имале исклучиво просветна улога, подоцна на неа била додадена и револуционерно-ослободителната компонента, на тој начин создавајќи го конечниот лик на

македонските женски друштва. Поради тоа, во одредени случаи кога некои од членките на друштвата биле разоткривани од властите, биле апсени и затворани. Токму тука ја наоѓаме најголемата разлика на македонските во однос на европските и балканските женски друштва. Додека кај нив организирањето можело да биде на естетска или идеолошка позиција (буржоазија наспроти пролетеријат), македонското искуство покажува дека кај нас не се успеало да се стигне до тој стадиум на развој, пред сè поради тоа што жените се соочувале со потребата најпрво да се издејствува слобода и во тие заложби биле единствени. Можеби затоа, за жал, во Македонија не се успеало да се формира центар којшто би ги обединил сите женски друштва.

За тоа, колку било важно женското образование не само за книжевноста, туку воопшто за еманципацијата на жената во општеството, накратко ќе ги повториме зборовите на Кузман Шапкарев за Солунската женска гимназија од која „секоја година излегуваат десетина завршени ученици и ученички коишто ја прифаќаат и обавуваат учителската професија низ цела Македонија“ (Шапкарев 1990: 241). Женските училишта придонесле за активирање на жените и на револуционерен и општествен план. Учителките формирале повеќе женски друштва, на чии средби се дискутирало за прашања што биле поврзани со положбата на жените во општеството и во домот, за ползата од образованието, како и за тековни политички актуелности.

Женските друштва, носители на еманципацијата на жените

Меѓу првите женски друштва, ако не и први, се двете друштва формирани во Велес во септември 1869 година. Друштвата дејствувале паралелно во градот распослан на двете страни на реката Вардар. Иницијативата за нивното основање дошла од учителката Недела Петкова и од нејзината ќерка Станислава. Во своите *Спомени* Недала Петкова дава куса информација: „Отворивме училишта каде што се собираа по стотина ученички, основавме женски друштва. Секој празник се собиравме на собрание, држевме скаски, им читавме некои полезни раскази и се разотидувавме презадоволни“ (Петкова 1987: 40-41). Познато е дека касиерка на друштвото што го раководела Н. Петкова била Кицка М. Кушева од

познатото велешко семејство Кушеви, а писарка Мица Дрндарова од уште едно познато велешко семејство Дрндарови. Дејноста на овие друштва била краткотрајна, бидејќи згаснале набргу по заминувањето на учителките од Велес.

Набргу потоа, повторно на иницијатива од Недела Петкова во било формирано солунското женско друштво „В’здраждение“. Паралелно со двете велешки и со солунското женско друштво, во Неврокоп 1870 година било формирано друштвото „Ученољубие“ на иницијатива од Екатерина Дукова и нејзината братучетка Елена Дукова. Подоцна, по отворањето на овие друштва, вакви организации постепено се отвориле и во другите македонски градови: Славка Чакарова била иницијатор за создавање на женското друштво „Светлина“ во Струга, во 1898 година, заедно со својата сестра, Костадина Хацова, Царева Галабова и други; женското неделно училиште во Прилеп добило голем број пофалби, при што било нагласено дека со редовни заседанија требало да почне од 1 јануари 1898 година, со потенцирање на значењето и улогата на учителката Цветанка Сенокозлиева; неделното училиште, односно женското друштво „Успение Богородично“ основано во Охрид во 1885 година, а како носители на неговата дејност се јавиле Василка Размова, Поликсена Мосинова, Клио Самарџиева, Атина Шахова и др.; евидентирано е постоењето и на женското друштво во Куманово основано од скопјанката Екатерина Симитчиева, како и „Друштвото за женско училиште“ во Крива Паланка на чело со Султана П. Атанасова; женското друштво „С’знание“ во Охрид во кое учество зела Клио Самарџиева; Тајното женско револуционерно друштво основано во Банско, 1902 година на чело со учителката Донка Балтова; Тајниот револуционерен женски кружок во Битола од крајот на XIX или почетокот на XX век, но формиран секако пред Илинденското востание во кое учество зеле учителките Анета Василева, Параскева Трајкова, Наталија Манчева и други; Женското револуционерно друштво во Дојран од предилинденскиот период во кое учествувале Шена Донева, Тина Минцева и други; Женското комитско друштво формирано со благослов на Гоце Делчев во костурското село Смрдеш, 1901 година и др. Овие податоци, како што претходно кажавме, ги среќаваме расфрлани низ страниците на тогашниот периодичен печат, но и низ спомените на современиците Н. Петкова, Н. Русински, Славејко Арсов, Пандо Кљашев итн.

Од втората половина на XIX и почетокот на XX век ги регистрираме: Костурското женско друштво; Тајното женско друштво во Струга; Женското друштво во Крушево, формирано непосредно пред Илинденското востание; Тајното женско друштво во Битола; Женското библиско друштво во Банско, формирано на иницијатива на познатата протестантска мисионерка Елен Стоп (Veskovic-Vangeli 2006: 66), женската револуционерна група „Света Троица“ во Скопје итн.

Биле формирани и неколку женски друштва надвор од Македонија, како на пример двете друштва основани во Софија, женското друштво „Екатерина Авксентиева Симитчиева“ од 1899 година¹ и Македонското женско благотворително друштво од 1903 година, потоа во Дупница од 1899/1900 година; Таен девојчински македоно-одрински кружок „Слобода“ во Кустендил од 1900 година итн.

Голем дел од членките на женските друштва се вклучиле и во месните револуционерни организации. Особено активни биле жените од охридско-струшкиот крај кои освен организирањето канали за пренос на оружје, криење и лекување на ранетите револуционери, свој придонес дале и со активно учество во борбите против османлискиот аскер за време на Илинденското востание. Во таа смисла, полни со револуционерен набој биле: Славка Чакрова, Деспина Каневчева, Елисавета Чакрова, Костадина Бојациева, Фанија Шулева и сите останати членки на струшкото друштво „Светлина“ и охридското друштво „Успение Богородично“. Сите тие, на различен начин помогнале во револуционерните борби пред и за време на Илинденското востание (како лекарки, курирки, директни учеснички во борбите) (Русински 1936: 29-31). За вклученоста на жените преку женските друштва кратки, но значајни податоци изнесуваат и револуционерите Славејко Арсов и Пандо Кљашев, при што првиот споменува извезено знаме: „свилено, црвено, извезено: мома Македонка, во граѓанска носија“, при што бил малку изненадени бидејќи: „јас првпат видов да се јават жени кои сакаат да помогнат“ (Арсов 1997: 49), додека пак вториот забележал: „во овој период особено се активираа женските друштва, раководени од селските учителки, особено во Д’мбени и Косинец. Жените не

¹ По повод убиството на Симитчиева бил издаден *Зборник Екатерина Симитчиева* (*Зборникъ Екатерина Симидчиева*, Пловдивъ, 1900).

само што не им пречеа на мажите, туку во текот на претресите ги криеја пушките и четниците“ (Кљашев 1997: 238).

Од погоре изнесеното, можеме да заклучиме дека македонските женски друштва коишто на почетокот биле исклучиво со просветна тенденција, подоцна постепено во себе вклучиле револуционерна компонента. Вака организираните друштва се развиле во носител на слободарските идеи на просветителството и на ослободителните борби во Македонија од ова време. Во нивната работа, поддршка добивале и од црковно-училишните општини, кои отворајќи машки неделни училишта и читалишта („Согласие“ во Битола, „Надежда“ во Прилеп, „Св. Климент“ во Охрид, „Дејателност“ во Штип и др.), одделувале средства и за женските друштва. Таков е, на пример, случајот со Скопската општина чие училишно друштво „Развитие“ поднело програма во осум точки, меѓу кои како втора стоела: „да се погрижи за отворање на едно женско училиште“ (*Ден* 1875, бр. 20: 7); таков е и случајот со училиштето на Славка Динкова во Солун, кое во 1867 година на чело со училишното настојателство побарало и добило помош од трговецот Димитар Биолчев, од архимандритот Павел Божигропски, од шивачкиот еснаф од Солун, од некои светогорски манастири, од велешани, прилепчани и битолчани и др. (*Македонија* 1868, бр. 13: 51; Трајаноски 1988: 248).

За засилената читателска активност на жените, како илустрација, ќе наведеме само некои од имињата на претплатничките на тогашниот печат: на весникот *Новини*: Фанија Чипанова и Фанија Нурева во Охрид; Калиопи Захаријева во Горно Броди, Серско; Екатерина Стрезова во Лерин (потоа претплатата ја добивала во Охрид); Марија Атанасова во Горни Порој, Серско (потоа во Кавадарци) и др. На весникот *Весџи*: учителките од педагошкото училиште во Скопје – М. Бошњанова, Р. Масларова, Љуба Ќупева и Екатерина Александрова, Пар. П. Теодосиева во Пехчево, Ек. Димева во Струмица, В. Краева во Тетово, С. Петрова во Екши-Су, Н. Владичева во П’теле, Кр. Петрова во Прекопана, Маслина Димитрова во Зелениче, Ј. Деробанова во Ениџе Вардар, Константина Хаџиева во Струга, Елисавета Василева во Крушево и др. Потоа: Славка Динкова која соработувала со весникот *Македонија*, Крстја Алексова од Битола била претплатена на списанието *Женски глас* и др. Не смееме да ја забораваме ни пофалената изведба на еден дијалог на ученичките Султана

Гацева и Елена Иванова од женското училиште во Воден (*Новини* 1896, бр. 67: 3) итн.

Меѓу нив ги среќаваме и првите македонски авторки на дописки, односно на новинарски прилози. Редоследот на настаните покажува дека голема улога во авторското женско писмо одиграла отвореноста кон западната мисла. Со добивањето на весниците и списанијата, започнала и нивната трансформација од читателки во авторки.

Ова потпоглавје ќе го заокружине со констатацијата дека честопати во женските друштва се одржувале литературни читања, пиеси, дружења, вечери, а се работело на просветно и културно унапредување, на потпомагање сиромашни лица и сл. Женските друштва во Велес, Солун, Струга и во другите македонски градови во голема мера придонесле за уште поголем интерес кон литературата.

Женските друштва во Солун

Во Солун како културен центар на Македонија биле отворени неколку женски друштва. Нивната историја е производ на самостојни иницијативи на поединци, но и на вложувања на пропагандите од соседните земји заради придобивање и искористувања на работата и дејноста на интелектуалците и здруженијата и за прикажување како дел од друга национална и културна целина. Впрочем, оваа констатација важи скоро за сите македонски женски друштва и за други организации формирани во Македонија во XIX век.

Првото било формирано на иницијатива од Недела Петкова во 1872 (година било формирано солунското женско друштво „В'здраждение“. Членови на друштвото станале мајките на ученичките, „а според уставот се примаа и други госпоѓи што искажуваа таква желба“. Според списокот што го наведува Петкова, друштвото имало и машки членови, броело точно 20 потписници, а меѓу нив биле: учителката Екатерина Архимандритова од Кукуш, баба Султана Ичова, баба Гуга Бунцулица и др. (Петкова 1987: 57). Друштвото постепено ја намалило својата активност и престанало да постои поради недоволно материјални средства, поради притисоците од влијателното грчко граѓанство во градот, но и поради почетокот на

Разловечкото востание од 1876 година во чиј почеток свој придонес дале и членовите на друштвото.

Во 1889 година е создадено Друштво на сестрите Евхаристинки од Италијанецот Алоати и неговата сестра Еврозија. Ова католичко монашко друштво имало цел „да просветуваат и воспитуваат девојчиња и да им вдихнат да ја оддаваат потребната почит на Исус Христос во тајната Евхаристија“. Истовремено во селото Паљурци, гевгелиско бил изграден манастир и членките на новосоздаденото друштво се префрлиле таму (Стамовъ 1934: 322). Улогата на ова друштво била ограничена и не извршила поголемо влијание во македонската културна средина.

Појавата на ново женско друштво во Солун во мај 1894 година регистрирал весникот *Новини*. Во сосема кратката информација стои забелешката дека било формирано женско друштво под претседателство на Х. Мишева (*Новини* 1894, бр. 70: 2). Веќе следниот месец, во јуни во истиот весник следува друга кратка информација дека „Уставот на Женското друштво во Солун се потврдил од властите“. Притоа, жените биле поттикнувани да земат учество „во тоа полезно дело, кое треба да ги заштити од недоразбирањата што ги предизвикуваат некој пат мажите“ (*Новини* 1894, бр. 77: 2). Сепак, друштвото се соочило со низа проблеми, што придонело неговите активности сосема да се намалат. Бидејќи не постојат официјални записи за работата на друштвото во следните две години по неговото основање, единствен извор остануваат ретките информации во печатот. Така, во една краток осврт за Солунското женско друштво се наведува дека „при сите свои покани, настојателството не успеа да ги собере членките на друштвото на годишно заседание. Настојателството на друштвото има намера, како што слушнавме, да си даде оставка и потоа да се преизбере ново настојателство. Добро ќе биде ако членките на нашето женско друштво бидат поажурни, а уште подобро – ако настојателството ни даде суштествени докази за постоењето на тоа друштво. На овој свет, зборовите важат малку, а делата многу“ (*Новини* 1896, бр. 29: 4). Од изнесеното произлегуваат логични заклучоци: или настојателството не си ја вршело добро работата, па членовите на друштвото биле незадоволни од него и не ги посетувале седниците или самите членови навистина не биле доволно ангажирани во работата, па друштвото работело со тешкотии. Во секој случај, друштвото не ги исполнило своите цели и задачи.

Во 1903 година ја бележиме и појавата на ново женско друштво „Вера, надеж и љубов“. Тоа било создадено од сопругите и ќерките на имотните солунски трговци, за да им помага на сиромашните вдовици и воопшто на жените потпаднати во крајна беда. Друштвото организирано часови за читање и описменување, држело говори за улогата на жената како сопруга, домаќинка, мајка и ќерка. Од 1909 година претседателка станала Екатерина Шавкулова, сопруга на богатиот прилепски трговец Никола Шавкулов. По неа за претседателка е избрана битолчанката Захарија Шумљанска.

Да напоменеме дека дури и тогаш кога се чинело дека женското движење и женските друштва се веќе замрени, сепак постоеле помали групи учителки и ученички коишто контактирале меѓусебно и се организирале по различни поводи: годишни испити, празници и други манифестации. На нив ја презентирале својата работа, држеле говори и јавни читања пред насобраната публика. Ќе наведеме два случаи на вакви дружења во кои учествувале девојки. Така, голем интерес меѓу народот предизвикало рецитирањето на една стихотворба на ученичката Павлина Весова (*Новини* 1896, бр. 73: 3), а „меѓу дијалозите, декламациите и песните, едно бедно момиче, Фотика Димитрова од III оддел(ение) ги испеа песните ‘Жетва’ и ‘Кога бев овчар’ толку сладосно, што собранието (на училишниот акт - б.м.) остана воодушевено“ (*Новини* 1896, бр. 766: 3). На овој начин се покажувало дека женските здруженија во Солун сè уште постојат и се активни, без разлика на предизвиците со кои се соочувале.

Женското друштво „Ученољубие“ од Неврокоп

Мошне организирано било женското друштво „Ученољубие“ од Неврокоп, формирано во 1870 година на иницијатива од Екатерина Дукова и нејзината братучетка Елена Дукова. Екатерина долги години била негова претседателка. Се залагала за што поголемо присуство на девојчињата во женското училиште во Неврокоп. Средства за издржување на женското училиште и друштвото наоѓала преку помошта што пристигнувала од повеќе добродетели. Меѓу нив бил и трговецот Никола Тошков. Неговите заложби за отворање женски училишта ги евидентираме и во текстот „Кон почитуваната општина“ од Никола М. Тошков, објавена во весникот

Македонија, каде што тој ја истакнал потребата за образование на жените: „Не е потребно да обрнувам внимание за ползите што произлегуваат од образованието на женскиот пол. Вам Ви е добро познато дека за да имаме полезни синови од секоја страна на татковината, пред сè треба да подготвиме добри мајки... Мојата желба е воспитувањето на девојчињата да биде според народните традиции, добро разбрани, туѓи од секакво влијание на непријателските елементи“ (Н.Т.М 1868: 54).

Како извор за постоењето и дејноста на неврокопското женско друштво е текстот „Благодарствено писмо, упатено до Неговото Високоблагородство г-н Н. М. Тошков во Одеса“, објавен во весникот *Право* од 1872 година, кој е потпишан од припадничките на женското друштво „Ученољубие“ од Неврокоп: Екатерина Ил. Дукова, Елена Т. Константинова, Елена Д. Дукова, Роза Д. Дукова и Анастасија Ди. Влахинката (*Право* 1872, бр. 52: 20). Иако текстот е насловен „Благодарствено писмо“, според содржината можеме да утврдиме дека станува збор за статија која се однесува на учебното дело во градот Неврокоп и неговата околина. Во текстот биле искажани заслугите на Н. М. Тошков за неговата несебична материјална поддршка на учебното дело и на женското друштво. Поради разните препреки од страна на непријателите, пишуваат авторките на текстот, училиштето, учебното дело и женското друштво претрпеле многу штета. Тие му се заблагодарувале на Тошков за милостивата помош и со можноста „да се снабдиме (со книги - б.м.), ако не со високи науки, од кои нашиот пол има потреба, а најмногу во 19. век“. Авторките ја искористиле можноста преку весникот *Право* да им соопштат на читателите за поддршката што ја добивале од Тошков, барајќи од него и понатаму да им помага. Во спротивно, пишуваат тие, „за голема жалост на нашиот народ... ова Богоугодно здание не ќе постои, а ќе исчезне од овој бел свет и никаква трага не ќе остане од ова училиште!“ Во објавата наоѓаме и информации за економската состојба на Неврокоп. Екатерина Дукова и другите членки на женското друштво наведуваат дека тој град бил: „слаб од трговска страна и доста сиромашен, со причина поради неговите лоши патишта, кои не ја олеснуваат неговата соработка со околните градови“ (*Право* 1872, бр. 52: 20). На крајот, потписничките на текстот нагласуваат дека поради заложите на Тошков, на школување во Одеса заминала нивната млада сограѓанка Елена Георгиева. Тие сметале дека благородниот гест

на богатиот трговец требало да биде истакнат и пофален пред читателската јавност.

Воедно, објавата „Благодарствено писмо, упатено до Неговото Високоблагородство г-н Н. М. Тошков во Одеса“ ја покажува зависноста на тогашниот образовен систем од разните добродетели. Доколку тие не му помогнале на некое училиште од помалите населени места во Македонија, парично или со книги, голема била веројатноста тоа да престане да егзистира. На таков начин се прекратувал и образовниот процес, толку потребен за генерациите што доаѓале. Економски заостанатите села и гратчиња не биле во состојба да изнајдат средства за да испратат некоја ученичка на школување во странство. Тоа повторно зависело од нечија добра волја.

Со Екатерина Дукова се врзува и подготвувањето на правните акти за потребите на учителското друштво „Просвештение“, кое на 2 август 1875 година, во весникот *Найпрегок*, го објавило „Уставот на Серско-мелничко-драмско-неврокопското учителско друштво“ (*Найпрегък* 1875, бр. 53: 211-212). „Уставот“ е сочинет од 8 глави: „Цел на Друштвото“, „За членовите на Друштвото“, „За управувањето на Друштвото“, „За избирањето на Настојателството“, „Општи должности на Настојателството“, „Посебни должности на Настојателството“, „За заседанијата на Друштвото“ и „За уставот“. Главната цел на друштвото било ширење на просветата, ангажирајќи и препорачувајќи квалитетни учители, материјално да ги помага сиромашните ученици и да го поттикнува населението на образование (чл.1). Според член 2, Друштвото зело обврска да се погрижи да основа „повисоко училиште“ за целиот округ, додека во членот 3 се наведувало дека активист на „Просвештение“ можел да биде „секој ученољубец, без разлика на верата, народноста и местото на живеење“. Дејноста и работата на органите на друштвото биле регулирани со повеќе законски членови и како и во другите правни акти, особено внимание се обрнувало на културното и примерното однесување. Така, членот 39 гласи: „Воопшто, строго е забрането секакво религиозно или политичко проблематизирање и секакво лично напаѓање“.

Последниот дел „За Уставот“ (Глава VIII) има само еден член (чл.41), кој јасно ги дава насоките на идното дејствување на друштвото: „Постојниот устав не може да се измени пред истекувањето на 4 год., од кои се состои првиот период на друштвото; а по истекот на тој период, на годишно општо собрание на друштвото може да се приспособи и измени

овој устав, ако се види за потребно, но целта на друштвото, како што е определена во првиот и вториот член, ќе остане засекогаш истата“. Друштвото „Просвештение“, чие јадро го сочинувала младата македонска интелигенција, заседавало во градот Неврокоп. Тоа пред себе си поставило благородна задача, да ја шири просветата во источните предели на Македонија, но, за жал, по само тригодишна дејност престанало со својата дејност. Причината за неговото згаснување ја наоѓаме во постојаните интриги на патријаршиските свештеници кои ги клеветеле македонските интелектуалци пред османлиските власти, во затворањето на дел од неговите членови од страна на властите, како и во револуционерното движење што го зафатило овој македонски крај, Априлското востание во Бугарија, односно настаните поврзани со Источната криза (1875 – 1878).

Женското друштво „Успение Богородично“ од Охрид

Благодарение на просветителските напори на Димитрија Миладинов, Григор Прличев, Кузман Шапкарев и други интелектуалци, охридско-струшкиот крај се здобил со генерации образовани момчиња и девојчиња, кои наскоро од нив ја презеле улогата на народни учители и учителки. Силно одекнало словото што Григор Прличев го држел во Охрид, како и настапот на неименуваната учителка којашто говорела за женскиот пол и потребата за учество на што повеќе ученички во образованието, при што се барало поддршка од родителите за да им се овозможи школување на девојчињата (*Право* 1867, бр. 26: 103). Следувале неколку генерации ученички, кои подоцна станале учителки и кои започнале да се организираат во групи и друштва.

Женското друштво „Успение Богородично“ било формирано во 1885 година. Првичната цел му била да им помага на сиромашните „и еднаш неделно да изведува настава за описменување и просветување на жените во градот“ (Весковиќ-Вангели 1990: 39). најчесто творбите што се читале биле во согласност со тогашниот образовен систем. Со развојот на македонското револуционерно движење, ова женско друштво добило значителен револуционерен изглед. Неговата просветна дејност била намалена за сметка на револуционерната. Така, во 1900 година на чело на друштвото коешто веќе се револуционизирало застанале Василка Размова, Поликсена

Мосинова, Клио Самарџиева и Константа Бојаџиева, подоцна Русинска, сопруга на револуционерот Никола Петров Русински. Ним им се придружиле Атина Шахова, Фл. Георгиева, Марија Пармакова и уште неколку други учителки.

Јавната дејност на друштвото било со назнака на друштво за помагање, поради што неговата дејност била дозволена од властите. Во суштина, зад маската на „благотворните“ акции на организацијата се криела исклучително активна револуционерна дејност којашто покривала курирски задачи, доставување на оружје и секакви други нелегални дејства. Современикот и хроничарот на дејноста на женското друштво во Охрид, Никола Петров Русински запишал дека погрешен бил впечатокот дека општо жените „имале меко срце“. Според него, тие ги трпеле истите тешкотии и маки со кои се соочувале и мажите, па затоа, препорачувал Русински „жената има потреба од сознанието за нејзините права – дајте ѝ ги, таа е широкодушна агитаторка и организаторка на револуцијата“ (Русински 1936: 27). До Илинденското востание друштвото развило широка мрежа поддржувачки, преку 200 жени биле вклучени во неговата работа. По задушувањето на востанието, голем дел од неговото членство било принудено да се расели ширум Македонија или да емигрира во странство, по што дејноста на друштвото згаснала.

Неделното училиште и женско друштво „Светлина“ од Струга

Меѓу најпознатите, а воедно и најактивни женски неделни училишта кои прераснале во друштва било „Светлина“ од Струга. Иницијаторка за негово формирање била Славка Чакарова (Чакрова). Таа потекнувала од истакнато струшко семејство од времето на преродбата. Нејзини родители биле Георги и Ангија Чакрови. Нејзините браќа Александар и Станислав биле познати македонски револуционери. Славка Чакарова ја завршила женската гимназија во Солун, а потоа учителствувала во родниот град, Охрид и Скопје. Во Скопје се запознала со нејзиниот иден сопруг, Никола Пушкиров од Пирдоп, Бугарија, па оттаму подоцна е позната и под името Славка Пушкирова.

Чакарова заедно со Костадина (Константина) Хаџова и Екатерина Несторова успеале во намерата. По тој повод, во весникот *Новини* била

објавена една дописка од Струга, испратена на 11 јануари 1898 година. Дописката е потпишана со псевдоним: „Една граѓанка“. Може да се претпостави дека го испратила една од жените учеснички во работата на училиштето или пак, некоја жена која присуствувала на неговото отворање. Во дописката е опишана возбудата од овој чин, опишана е радоста дека запишувањето на женски ученички во училиштето ги надминало сите очекувања, наведено е раководството на училиштето, а на крајот е упатен повик за помагање на училиштето на каков и да е начин.

Најпрво, над дописката е назначен градот и датумот, а истата започнува со зборовите: „Почитуван г-не Редакторе, раката ми трепери од голема радост при пишувањето на следните редови, со кои ќе Ве известам, дека и во нашето гратче, каде се родиле искрите на духовниот развој, се отвори женско неделно училиште кое го носи името ‘Светлина’, по иницијатива на г-ците учителки“. Понатаму, во дописката до „Новини“ се наведува дека првото заседание (односно, првиот час) било отворено со пригоден збор од учителката Славка Чакрова, со што ѝ била укажана чест. „Се запишаа членки, повеќе отколку што мислеа раководителките на споменатото училиште“, стои во продолжение. Се разбира, на овој начин биле охрабрувани жените од Струга активно да земат учество во работата и школувањето во училиштето.

Во дописката е наведен изборот на раководните органи којшто бил направен од „друштвото“: „претседателка г-ца Славка Чакрова, потпретседателка - г-ѓа Марија Биланова, секретарка - г-ца Константина Хацова, библиотекарка – г-ца Анастасија Чакрова, благајничка – г-ѓа Екатерина Несторова, а за советници: г-ца Царева Хацова, г-ца Елисавета Чакрова, г-ѓа Тоница П. Василиова, г-ѓа Фросина Миладинова и г-ца Милица Милева“. Токму тој бил првиот состав на раководното тело на струшкото неделно женско училиште. Инаку, постоела можност истото училиште да биде отворено уште пред два месеци, во ноември-декември 1897 година: „слухот за отворање на женско неделно училиште се ширеше во градот уште пред два месеци, но не знам поради какви причини задоцни со отворањето до денес“ (*Новини* 1898, бр. 28: 3).

На учителките им бил посакан напредок во учебното дело, а истовремено „ги молиме почитуваните читатели и читателки на Вашиот уважен весник да дојдат на помош на ова бедно друштво, кој со што може. Со почит: Една граѓанка“. Така завршува ова писмо упатено до редакцијата

на весникот *Новини*. Иако на почетокот во писмото се давало поттик за работата на „Светлина“, сепак за неговото натамошно работење требале материјални средства. Токму затоа на крајот од дописката следувала молба за помош, „кој со што може“.

Во контекст на погоре кажаното, во истиот весник била издадена една „Објава“. Во неа, женското неделно училиште „Светлина“ како своја должност сметало дека треба да искаже јавна благодарност на пелагонискиот митрополит г. г. Григориј, бидејќи тој на неговиот именден, на училиштето му подарил 1 наполеон. Потписници на „Објавата“ се претседателката: С. Г. Чакрова и секретарката: К. Н. Хацова. Значи, сепак повиците за помош, објавени со дописката од 11 јануари вродиле со плод (*Новини* 1898, бр. 28: 4). Макар што и минимална сума, таа секако значела поттик за натамошната работа на женското неделно училиште.

Дописката претставува документ за носителите на идејата и за раководството на „Светлина“, потврдени со име и презиме. Макар што, ова писмо е кратко, тоа доволно зборува за расположението на жените од Струга кога се работи за образованието. Тие со голема радост го дочекале отворањето на неделното училиште, а што е уште поважно, не седеле со скрстени раце и биле иницијатори да се отвори вакво образовно катче. На тој начин биле поставени основите за натамошен развој на женското образование во Струга.

Четивата на женските друштва

Како што можевме да видиме, женските друштва во Македонија од XIX и почетокот на XX век имале просветен, револуционерен и хуманитарен карактер. Помагајќи им на другите жени да се образуваат, помагајќи им на мажите во револуционерната борба и конечно, помагајќи им на сите засегнати, без разлика на пол и возраст, во нивните хуманитарни акции од собирање на храна до раководење со болници каде што лекувале без пари се здобиле со симпатиите на јавноста. Своевремено, некои од овие женски друштва биле добро познати, некои останале во тајност, но пододцна, благодарение на промената на општествено-политичките услови се појавиле голем број сведоштва кои ја потврдувале нивната дејност. Врските што ги одржувале со странските конзулати во Битола и во Солун

(Јакубовски, Максимов, епископот Бенети), со македонската колонија во Цариград и со други градови, само го покажуваат опсегот на нивните контакти. Преплетувањето на книжевното со револуционерното и обратно, било постојано и така биле изградени најголемиот број македонски женски друштва.

Како најилустративен пример за заемноста на книжевното и револуционерното ќе ја земеме книжарница на Иван Хаџи Николов, инаку еден од основачите на Македонската револуционерна организација во Солун, 1893 година, сместена во т.н. Француски квартал станала место за собирање на трговци, учители и ученици кои одејќи да купуваат книги „ги пренесуваат и идеите на револуцијата од Солун во внатрешноста. Заедно со тоа учениците, значи и ученичките, особено по грчко-турската војна (во 1897 – б.м.) целосно беа придобиеени од таа школа за бунт“ (Миладинова-Алексијева 1985: 113).

Што се работело и какви книжевни четива биле популарни можеме да согледаме од задолжителната лектира според тогашните образовни програми, како и од побарувачката, нарачките и рецензиите во печатот. Женските друштва располагале со богата архива на весници, како погоре наведените *Чииџалииџиџе*, *Право*, *Македонија* и др., а подоцна и изданијата на Конс Самарџиев печатени во Солун, пред сè *Книжици за ѝрочииџиџи* и *Календарче Св. Кирил и Методиј*, а потоа *Културно единство*, *Искра* итн.

Прво четиво со кое доаѓале во допир и кое се користело на првите средби на друштвата биле учебниците: буквари и читанки. Подарени или купени преку разни канали од Србија и Бугарија, на српски и бугарски јазик, но дел од нив напишани и на македонските наречја (од Димитар В. Македонски, Кузман Шапкарев, Ѓорѓија Пулевски итн), овие книги ја претставувале основата врз која подоцна се граделе вкусовите на читателките. Од особена важност за унапредувањето на навиките за читање и за изградување на вкусовите биле хрестоматиите, односно печатените збирки од избрани делови од познати книжевни дела. Кај нас се користеле хрестоматии напишани од српски и бугарски автори, но и од македонски автори Климент Караѓулев, Димитар Мирчев и др.

Бидејќи за вкусовите не се дискутира, ќе се повикаме на графичките записи на *Хрестоматијата* од авторите Д. Мишев и С. Костов која ѝ припаѓала на Анастасија Милошова од Прилеп. За да ги означат значајните автори и дела (оние што таа ги сметала за вредни или наложени од

учителите), таа ги означувала знаците плус (+), икс (x) или зборот „тоа“, како на пример „Татко и две ќерки“ од Езоп (стр. 75), „Двете лисици“ од Фенелон (стр. 80-81), „Домашниот живот на Лутер“ од Грубе (стр. 104-105), „Цинцинат“ според Ролен (стр. 108-109) (Мишев; Костов 1893). Според она што можеме да го видиме од натамошното прелистување на учебникот, можеме да извлечеме заклучок дека афинитетите на Милошова биле насочени кон басните и кон биографиите, односно расказите на познатите личности од историјата.

Читањето на Алигиери, Молиер, Толстој, Тургенев, Писарев, Прличев, Вазов, Раковски и др., било составен дел од дружбите на помладите членки. Притоа се повторувале нивните биографии и се анализирале нивните дела со практична примена на употреба на термините од теоријата на литературата, како што се епитети, метафори, хиперболи, градации и сл. Доволно е да се фрли еден поглед кон наставните содржини и кон записите во тетратките на ученичките од тоа време за да се потврди нашето мислење дека се обрнувало сериозно внимание тие да се здобијат не само со основни информации, туку и со позадлабочени анализи на делата на Данте со неговата *Божествена комедија*, на Торквато Тасо со *Ослободениот Ерусалим*, на Јохан Волфганг Гете со *Фауст* и др. Популарна била книгата *Портрет на Тараскон*, односно *Тайариној од Тараскон* од Алфонс Доде, *Воздишки*, *лирски ѝесни* од Тантал, *Насила оженет* од Молиер, *Клејници* од Виктор Иго, како и преводите на *Неколку сѝајшии ѝо сеѝашинаѝа ѝоложба на жениѝе* (1890) и *Женаѝа во Соединеѝиѝе држави* (1894) во издание на печатницата на Спиро Гулапчев. Со сигурност можеме да кажеме дека овие автори и дела биле нивни примери за тоа како се пишува: како се раскажува, како се опева, како се водат дијалози и сл.

Женските друштва во Македонија во XIX и почетокот на XX век се појавиле благодарение на еманципацијата на македонските жени во јавниот живот. Со нивната појава, во голема мера се врзува и појавата на македонското женско авторство од овој период, па токму затоа нив ги сметаме за исклучително важни, воопшто за унапредување на статусот на жените во тогашните општества. Без разлика дали биле книжевни, револуционерни или хуманитарни, овие друштва биле првите знаци на организирано женско движење кое пред себе имало јасно поставена цел: учество во јавниот живот и унапредување на сопствените знаења.

Литература:

- Božinović, N. 1996. *Žensko pitanje u Srbiji u XIX I XX veku*. Pinkpress: Beograd.
- Stinchomb, H. 1910. *History of the Ladies' Literary Club of Grand Rapids, Michigan*. Glandoin Printery.
- Veskovic-Vangeli, V. 2006. „Kostadina Bojadjieva Nasteva-Rusinska“. Bo: De Haan, Francisca, Krasimira Daskalova, Anna Loutfi (ed.). *Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms in Central, Eastern, and South Eastern Europe: 19th and 20th Centuries*. Central European University Press.
- Арсов, С. и други. 1997. *Сѹомени*. Култура: Скопје.
- „Благодарително писмо“. 1872. *Право*, брой 52.
- Весковиќ-Вангели, В. 1990. *Жената во ослободителниите борби на Македонија (1893-1903)*. Култура: Скопје.
- „Вжтршѣнь отдѣлъ“. 1875. *День*, брой 20.
- „Вжтршѣнь отдѣлъ“. 1894. *Новини*, брой 77.
- „Дописки“. 1867. *Право*, брой 26.
- „Дописки“. 1894. *Новини*, брой 70.
- „Дописки“. 1896. *Новини*, брой 29.
- „Дописки“. 1896. *Новини*, брой 73.
- „Дописки“. 1898. *Новини*, брой 28.
- „Дописки“. 1898. *Новини*, брой 66.
- „Дописки“. 1898. *Новини*, брой 67.
- Кљашев, П. и други. 1997. *Сѹомени*. Култура: Скопје.
- Ковилоски, С. 2018. *Македонската женско творештво во XIX век*. Институт за македонска литература: Скопје.
- Миладинова-Алексијева, Ц. 1985. *Епоха, земя и хора*. Издателство на Отечествония фронт: София.
- Мишевѣ, Д. и Костовѣ, Ст. 1893. *Христоматия, том II*. Пловдивѣ.
- Н. М. Т. 1868. „Кѣмѣ почтенна-та община“. *Македония*, брой 14.
- „Отѣ Назирителството на Солунскитѣ българскитѣ училища“. 1868. *Македония*, брой 13.
- Петкова, Н. 1987. *Спомени*. Съставителство, коментар и бележки Бойко Киряков, под редакцията на Дойно Дойнов. Издателство на Отечествения Фронт: София
- Русински, Н. П. 1936. *Кѣмѣ историята на Вжтрешната македоно-одринска революционна организация (градивни периодѣ) за времето 1900-1903 год*. София.
- Стамовѣ. О. 1934. „Зейтинликѣтѣ при Солунѣ“. *Сборникѣ Солунѣ*. София.

- Трајаноски, А. 1988. *Црковно-училишните оџиџини во Македонија*. Институт за национална историја: Скопје.
- „Уставъ на Сърско-Мелничко-Драмско-Неврокопското учителско дружество 'Просвъщние'“. 1875. *Напредък*, брой 53.
- Чолакова, М. *Българското женско движение през Възраждането 1857-1878*. Албо: София.
- Шапкарев, К. А. 1990. *Зайиси*. Приредил д-р Томислав Тодоровски, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Slavcho Koviloski

WOMEN'S SOCIETIES IN THE 19TH CENTURY

Summary

The organised gathering of women in societies in Macedonian science has not been the subject of special research, and that is exactly why in this paper we are dealing with the emergence and development of women's societies in Macedonia in the 19th century. These societies appeared thanks to the emancipation of Macedonian women in public life, which was primarily stimulated by education, that is, by the opening of a large number of women's schools. From them came a significant number of educated women who engaged in opening Sunday schools, which grew into women's societies in the larger Macedonian cities of that time: Ohrid, Struga, Thessaloniki, Nevrokop, etc. In the beginning, their activity was only educational in nature, later they were revolutionised and joined the Macedonian revolutionary movement. In addition, women's societies had a humanitarian character, helping their poor or sick fellow citizens. With the emergence of women's societies, the interest in reading works by the classics, such as Molière, Goethe, Tolstoy, etc. increased, and we also connect the appearance of Macedonian female authors from this period, which is precisely why we consider them extremely important in general for the advancement of the status of women in the societies of that time.

Keywords: women's societies, 19th century, Macedonia, Slavka Chakrova, Nedela Petkova, revolution.

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

Иван Додовски

Универзитет „Американ Колеџ“, Скопје
dodovski@uacs.edu.mk

**ЗАГАТЛИВИОТ БИСЕР ШТО ЈА ЗАТВОРА РАНАТА:
КОН ПОЕТСКАТА КНИГА *ДНИ, ГОДИНИ* ОД ДИМИТАР
БАШЕВСКИ**

Клучни зборови: Димитар Башевски, поезија, имажизам, *Дни, години*, награда „Браќа Миладиновци“.

Во 1987 година Димитар Башевски ја објави својата прва книга песни *Куќајта на живојтојт*. Тој веќе беше познат како автор на пет романи, а по своето поетско деби објави уште шест други, како и една книга раскази. За некои од овие дела тој ги доби највисоките национални признанија. Така се беше вкоренил впечатокот дека Димитар Башевски е еден од маркантните македонски прозаисти. Сепак, во изминатите триесет и пет години тој објави седум самостојни книги поезија, вклучувајќи го и најновиот наслов *Дни, години*, издаден во 2023 година, за кој ја доби највисоката македонска награда „Браќа Миладиновци“, која ја доделува Фестивалот „Струшки вечери на поезија“.

Се чини дека сите овие години Димитар Башевски ненаметливо, но убедливо ја демантираше македонска книжевна критика и историја, кои, главно, беа сосредоточени на неговите прозни дела и – сега би можело да се рече – неправедно го превидуваа значењето на неговата поезија. Како еден од оние што пишувале за неа, Бранко Цветкоски бележи дека таа „ја воспева драмата на личноста среде егзистенцијалниот и етички вртлог на човековото траење“ и дека Башевски создава „трајни, тревожни и тешки стихови“ (цитирано во Башевски 2018: 176–177). Во тие стихови, како што истакнува Петар Т. Бошковски,

„се вкрстуваат личното и колективното, историското и митското паметење“; тој уште заклучува дека оваа поезија е „мисловно јасна, емотивно длабока, етички темелна“ (цитирано во Башевски 2018: 171). Македонската критичарка Катица Кулавакова, пак, по повод излегувањето на избраните дела на Димитар Башевски во 2018 година вели дека на неговата поезија „допрва ѝ претстои да го заземе заслуженото место меѓу вредностите на македонската поезија од преминот на вековите, крајот на XX век и почетокот на XXI век“ (цитирано во Башевски 2018: 6). Денес слободно може да се рече дека тој миг дошол, особено со доделувањето на престижната награда „Браќа Миладиновци“ со која се потврдуваат трајните дострели на поетскиот опус на Димитар Башевски.

Дни, години е, веројатно, најзрелата поетска книга на Димитар Башевски. Сè што било препознатлив белег во неговите претходни книги овде го наоѓа својот најчист облик. Критиката досега веќе го нотираше во поезијата на Димитар Башевски ехото на едноставната форма на Константин Кавафис и мудрата сведеност на идеалната „проста и строга македонска песна“ дефинирана од Блаже Конески (за тоа пишуваат Слободан Мицковиќ, Евтим Клетников и Катица Кулавакова, цитирано во Башевски 2018: 8, 173–175). Сепак, во својата седма поетска книга Димитар Башевски оди чекор подалеку, кон еден имажистички модел на возвишена едноставност што открива најдлабоко значење. Голем дел од неговата поезија, се чини, ги илустрира трите начела на Езра Паунд (Pound 1968: 3) – за директен опис, за избегнување на излишниот збор и за музичка фраза наместо метромски ритам. Јасната поетска слика доловена преку едноставен исказ, во стиховите на Димитар Башевски секогаш е заокружена со мисловен проблесок. Такви се многу негови песни, меѓу кои и антологиските „Стракче“, „Статуа“, „Летопис“ и „Земјотрес“.

За Димитар Башевски поезијата е сублимен, загатлив, симболичен и параболичен јазик – цел еден космос што е збиен во зрак. Тоа е зрак што станал бисер, кој ја затвора раната на човековата егзистенција (во „Песна“). Во некои автопоетички стихови Димитар Башевски зборува за поетот како за творец што преку збунетоста во говорот создава „зборовни гнезда“. На тој начин поетот ја открива вистината за животот, таа „магарица тврдоглава“ (како што ја нарекува во

песната „Тврдоглавата“), која не се подава лесно да биде насликана. Така, Димитар Башевски го реафирмира она што го беше рекол Виктор Шкловски: дека само и токму очудениот, поетски јазик ја ослободува нашата автоматизирана перцепција, овозможувајќи ни да ја спознаеме стварноста одново, свежо, незаматено (Berlina 2017: 80).

Книгата *Дни, ѿгини* содржи 49 песни, поделени во пет циклуси: Поглед наназад, Стара слика, Збунувачки патокази, Сон и сказна, Високото горе. Овие поднаслови донекаде ја исцртуваат лирската топографија на Димитар Башевски. Во неа доминираат и се пресекуваат два контрасти: природата наспрема градот и времето вчера наспрема мигот денешен. Кога пишува за природата, Димитар Башевски ја потврдува онаа мисла на трансценденталистот Ралф Валдо Емерсон (Emerson 1950: 5–6) дека само детето и поетот се способни во пејзажот да ја видат сеопштата поврзаност на сè во сè. Кај Башевски има бројни слики на растенија, инсекти, птици и животни. Тие, заедно со луѓето, во микрокосмосот наречен „селце“ (според истоимената песна) се поврзуваат и го слават животот. Во песната „Празник“ се вели:

*Која ѿчна ѿанцој, се оѿвори вселената.
Роеви ѿчели и мајски бумбари ѿанцуваа со
нас и нивнојо зуење се слеваше со нашијте
свејти извици.*

*Коњитте ‘ржеа, волцитте седнаа завиваа
Духовитте одеа ѿо сиговитте на своитте
ситари одаи.*

*Езди ритиуалот.
Ние не знаеме која се случува ова, нити каде.
Ние сме сити и секаде, никој не е еден. Нити
иланината, нити реката, нити ѿолејо.*

Ние сме сити во сејо.

Поезијата на Димитар Башевски нè внесува во еден природен предел на едноставност. Во споменатото селце живеат, како што вели поетот, „Санчовци на магариња“. Но, во него и мртвите се враќаат за да се случи едно непосредно доживување на животот, како ритуал. Оваа визија доаѓа

низ детски поглед, низ секавањето, и таа се прекршува со сознанието што дошло отпосле, во староста. Така, на пример, во песната „Училиница“ детската игра врз замрзнатиот вир од ливадата станува дамнешно предвестување за мразот како егзистенцијална состојба.

Наспрема овие слики на природата, стои онаа на градот. Во него се собрани сите, но поврзани се преку мобилен телефон дури и кога треба да се слави празничен ден. Вака гласи ироничното завршно двостишје на песната „Празник“: „Честита недела. Андроид платформа. / Со светот во кутивче, секој сам.“ Во градот на Башевски сè е статично, отуѓено и самотно: „никој никаде не оди“, како што се вели во истоимената песна. Тоа е град на „празни, / неми прозорци ... Титаник на чиј повик / никој не се одсвал“ (во песната „Мојот град“).

Вториот доминантен топос во поезијата на Димитар Башевски е времето, тој „мавзолеј на сите човечки надежи“, како што го нарече Вилијам Фокнер преку устата на еден од своите највпечатливи книжевни ликови. Како и Квентин во романот *Врева и бес* (1929), лирскиот субјект на Димитар Башевски е свртен кон минатото. Меѓутоа, за разлика од Фокнеровиот меланхолик, лирското јас кај Башевски се секава не само на она што било вчера туку станува и „заробеник на секавање/на она што не се случило“, односно на светот на желбите (во песната „Заробеник“): тоа е, како што се вели во еден стих, „една приказна залудна“, полна со копнеж. Во тој клуч можат да се читаат неколку песни од оваа збирка во кои се споменува еротот и морето („Сино око“, „Отисок“, „Црвено пиле“, „Заробеник“). Општо речено, кај Димитар Башевски „вчера“ оди пред „денес“ и постојано бара да се преиспита патот што се изминал, кој е исполнет со збунувачки патокaзи (така е насловена и една од песните во оваа книга). Тоа е обид да се погледне уште еднаш кругот на животот и од гледна точка на она „подоцна“ (како во истоимената песна) да се поправат, колку и залудно тоа да звучи, „дупките и излоканите места“ на тој долг животен пат (во песната „Патот“, која индикативно стои прва во книгата). Времето, односно оние „дни, години“ од насловот на истоимената песна според која е даден и насловот на наградена поетската книга, како „заби на дикел“ копаат во свеста наложувајќи рамносетка со себеси. Едновременно, времето во поезијата на Димитар Башевски е означено и преку тревожна метафора за последната минута на човекот и на светот, еден апокалиптичен миг на

секавање за крајот, „можеби страв од пет до дванаесет“, како што се вели во песната „Колку е часот“.

Како и кај Шекспир, светот во поезијата на Димитар Башевски е сцена на која се одвива драмата на животот, загатлива, одвај сфатлива, режирана од еден притаен и чуден Бог. А кутриот Адам, како во истоимената песна на Башевски, со едно мало ноже си ги гребе петиците, неволно отплаќајќи за грешката што прифатил да игра „во однапред/ изрежираната драма“. Сепак, таа драма на животното патување кај Димитар Башевски, во крајна сметка, се доживува како движење кон „отворен предел“ (според истоимената песна). Откако се изврвиле патиштата кон исток, север, југ и кон запад, се отвора перспективата на возвишеното јурење кон горе, со „врели копита, галоп, отфрлени узди“: тоа е стремеж за кој „ниту знаеш ниту прашуваш до каде“.

Наградата „Браќа Миладиновци“ е потврда дека Димитар Башевски стигнал до високите врвови на македонската поезија. Иако нему му се чини – како што вели во една песна – дека „месечината веќе си кацнала на врвот“, тој несомнено може и понатаму да се искачува „нагоре ... по/ нејзините студени јажиња“ (во песната „Планините имаат врвови“) за да ја принесува поезијата како сублимирано искуство, како загатлив бисер што ја затвора раната.

Литература:

Башевски, Д. 2018. *Поезија*, избрани дела том 5, Скопје: Слово.

Berlina, A. (ed.) 2017. *Viktor Shklovsky: A Reader*. New York: Bloomsbury.

Emerson, R. W. 1950. *The Complete Essays and Other Writings*. New York: Random House.

Pound, E. 1968. *Literary Essays*. New York: New Directions.

Ivan Dodovski

**THE ENIGMATIC PEARL THAT CLOSES THE WOUND:
ON THE POETRY BOOK *DAYS, YEARS* BY DIMITAR BASHEVSKI**

Summary

For his book *Days, years* Dimitar Bashevski has received the highest 2023 Macedonian national poetry award Miladinov Brothers, given by the International Festival Struga Poetry Evenings. In spite of the common critical perception of Dimitar Bashevski as a primarily fiction writer, his seven books of poetry published in the past 35 years demonstrate a coherent poetic model which seems illustrative of the principles of imagism as charted by Ezra Pound. This paper analyses Bashevski's latest title *Days, years* as probably the most exemplary of the two contrasts – nature vs. the city and yesterday vs. today – that define his poetry. He creates a vision of plants, insects, birds and animals which together with people connect and celebrate life in the microcosm called “the village”. The latter is opposed to the ironic image of the city of people alienated by technological devices. Bashevski's images often come through a child's perspective, through memory, but are refracted through the wisdom that comes later, in old age. And so, poetry, like a precious pearl, appears as a sublime experience that heals the wounds of the life journey.

Keywords: Dimitar Bashevski, poetry, imagism, Days, years, Miladinov Brothers Award.

Ана Јовковска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

ana_jovkovska@yahoo.com

РОДОВАТА ОПТИКА ВО РОМАНОТ *БЕЛА САМА* ОД ВИОЛЕТА ТАНЧЕВА-ЗЛАТЕВА

Клучни зборови: траума, болка, жена, насилство, роман, *Бела Сама*, Виолета Танчева-Златева.

Вовед

Нашето тело го бара доказот за своето постоење и своето траење. Се истрчевито се бори да остави трага во временската дука на случувањата како небаре тоа да е виновно што то нема одговорот за бесмисленоста за неговата болест, за неснајденоста во (и)модерните релации, за промовоста, за заубеното секавање на своите основни потреби – да се оирава своето постоење во релација со својата внатрешност и во релација со Другото (Гешоска 2000: 146).

Новиот роман *Бела Сама* (Три, 2023) од Виолета Танчева-Златева раскажува женски приказни локализиран помеѓу современата мелница на градот и руралната, патријархална култура на селото, деконструирајќи го женско искуство преку телесноста, болката и траумата. Наративната структура на романот се создава низ четири дела и три главни женски ликови, Бела, Марија-Лена и Неда, поврзани низ нивната семејна историја, кои независно од времето и просторот доживуваат родова репресија и насилство. Имено, преку животната историја на девојчето Бела

Самакоска, мајката Марија-Лена или Ленче и тетката Неда, романот отвора комплексни теми, како хегемонијата на телото и замките на телесната немоќ, диктатот на болеста, поларизацијата мајка-ќерка, град-село и живот-смрт. Во сите слоеви на приказната се насираат родовите импликации во современата култура, детектирајќи ги во различни односи, лични, семејни и колективни. Женскиот принцип во романот е распнат помеѓу патријархалноста и еманципацијата и е во вечна борба со болката, во потрага по смисла.

Овој текст ќе се осврне на сфаќањето на телото како основен центар на родовиот идентитет и на социокултурната конструкција на женственоста, како и на различните видови насилство, психолошко и физичко, односно структурното, вербалното, економското и сексуалното насилство. Нотирајќи ги психолошките импликации од родовата нееднаквост, дискриминацијата, сексистичката култура и најбруталното кршење на човековите права преку родово базираното насилство, ќе се обидеме да ја пронајдеме врската помеѓу родот и траумата и да ја докажеме условеноста на менталното здравје на девојчињата и жените од патријархалната култура. Отворајќи ги прашањата за мајчинството, уметноста, болката и смртта, Танчева-Златева длабоко задира во темата за траумата. Вечното прашање за смртноста, е, всушност, едно од клучните наративни линии на романот *Бела Сама*, што на крајот се обидува да ги помири женскиот принцип и принципот на болката.

Стапиците на телесноста за женскиот субјективитет

Рейко ѝодзасѝануваме да си ѝризнаеме дека во својата сушѝина сме кроѝки и ѝокорни, крѝливи и нежни како крѝца на ѝеѝеруѝа. И заѝоа ни е ѝоѝребно ѝоа меко, ѝоѝло и срдечно сожалување. Нема ниѝѝо срамно во ѝоа да се гаде или да се ѝрими ѝрошка сожалување (Танчева-Златева 2023: 169).

Рецензентката на романот, Лидија Димковска, посочува различни поларизации во неговата нарација како: мајка-ќерка, сопруг-брат, град-село, добро-зло, дете-возрасен, уметност-реалност, љубов-омраза, живот-смрт, а една од клучните дихотомии во романот е онаа на телото

наспроти душата. Елизабет Грос пишува за телесноста и за субјективитетот, правејќи поделба на толкувањата на телото, во нејзините познати дела *Недофатливи тела* и *Простор, време и иверверзија*. Грос ги категоризира различните согледби на телото низ две групации автори и теоретичари, а во првата група спаѓаат: Фридрих Ниче, Мишел Фуко, Жил Делез и Феликс Гатари, кои зборуваат за социјалното и јавното тело, додека во втората група спаѓаат: Сигмунд Фројд, Жак Лакан и други претставници на психоанализата и феноменологијата, кои се базираат на искуството на телото и на неговите интерни и интимни психолошки ракописи. Поважна за овој труд е анализата на Грос на феминистичкиот дискурс кон телото, којшто го разложува во три различни правци. Гоце Смилевски тоа го елаборира подетално во трудот *Телата и мебиусовата линија: Елизабет Грос за телесноста и субјективитетот* објавен во *Контекст* бр. 14 каде што наведува дека „во првата категорија наречена *егалиитаристички феминизам*, Грос ги вбројува: Симон де Бовоар, Шуламит Фаерстоун, Мери Вулстонкрафт, феминистки според кои опозицијата тело наспроти ум е кодирана со опозицијата природа наспроти култура. Како нивни заеднички карактеристики во однос на разбирањето на телото, Грос ги наведува сфаќањето за телото како биолошки детерминирано и во основа неспособно за културни и интелектуални постигнувања, дистинкцијата меѓу половонеутралниот ум и поводетерминираното (и лимитираното) тело. Втората категорија е *описателен конструкционизам* и го сочинуваат: Џулиет Мичел, Јулија Кристева, Мишел Берет и други. Нивни заеднички ставови се: биолошкото, детерминираното, фиксното и вонисториското сфаќање за телото и задржувањето на дуализмот ум – тело, при што, од една страна, се сугерира дека умот не може без телото, но од друга страна, умот се смета за општествен, културен и историски објект, производ на идеологијата, додека телото останува натуралистичко, преткултурно. Во третата категорија, Грос ги вбројува: Лис Иригаре, Хелен Сиксус, Гајатри Спивак, Џудит Батлер и други, со заеднички белези за оваа категорија – неприфаќањето на дуализмот ум – тело, потенцирање на половите разлики, како и нивно одбивање да зборуваат за преткултурно, предопштествено или за предлингвистичко чисто тело“ (Смилевски 2016: 9). Оттука, станува јасно дека клучно за романот *Бела Сама* е разбирањето на телото низ културно-политичкиот дискурс, доминацијата на идеологијата врз формирањето на родовите претстави, трагите од традицијата, односите на

моќта, разните конструкции на телото низ политичките режими и бројни други фактори што ја испишуваат менталната картографија на телото и на телесноста.

Имено, женските тела во *Бела Сама* се ранливи, немоќни, физички малтретирани, болни или сексуално злоупотребувани. Всушност, телесната болка јасно се гледа низ исповедта на Марија-Лена кога вели: „Целата сум скршена. Чекорам како раштрафена. Како да ми е изваден главниот лост што ги држи составени деловите на телото. Ги затворам очите и ѝ се препуштам на празнината. Тонам во длабокиот океан на тагата“ (Танчева-Златева 2023: 112). Ова е еден од оние клучни мигови кога дознаваме дека Ленче боледува од рак. Неизлечивата дијагноза ја прави кривка и кршлива, од една страна, но силна и детерминирана, од друга страна, упорна дека мора да ја изведе на прав пат својата малолетна ќерка Бела. Бела, пак, е главната протагонистка во романот, која од почеток, барајќи се себеси низ уметноста и образованието, поставувајќи ги темелите на својот женски субјективитет и идентитет, води разни битки со конзервативната средина којашто става бројни стапици на нејзините соништа и идеали. Низ процесот на растење, болката ѝ станува пријателка на Бела, особено кога таа ја губи својата мајка како главен столб во животот. За жал, телото ја предава Марија-Лена и таа не успева да се избори со болеста и да ја победи смртта. По ваквото трауматско искуство на Бела, потрагата по смисла станува тешка, но неопходна.

Од романтично тавче-гравче до домот како затвор

Првиот дел на романот започнува со приказната на Марија-Лена и нејзината романтична релација со Илко. Сцените на вљубеност, на возбуда од долгопосакуваниот бакнеж по состанокот со тавче-гравче, копнежливите допири и нивниот прв телесен контакт во студентскиот стан будат носталгија за една младост која брзо се потрошила. По идиличното портретирање на младиот вљубен пар, се среќаваме со исповедта на Марија-Лена која вели дека никогаш не се замислувала како мажена жена, туку исклучиво како студентка, како дипломирана графичарка, како вработена девојка што го има целото време само за себе. Анализирајќи го амбивалентниот однос на Ленче кон бракот, разбираме дека таа била девојка со амбиции и планови за уметничка професија, за набрзо потоа да

биде само нечија сопруга и мајка. Родовите норми вкалапени во патријархалниот модел носат тешко бреме на плеќите на жените. „Првите денови дома сум како навиеана, си личам на механичка играчка програмирана за неколку работи. Доење, менување пелени, чистење на папчето и менување газичка, вечерно бањање... Јас сум околу Бела, постојано исплашена дека ќе згрешам, дека нема нешто да направам како што треба. Доилка – тоа треба да се заведе како занимање. Посветена работа во три смени“ (Танчева-Златева 2023: 26). Во македонската современа литература доењето како професија се обработува во романот *Доилката* (ПНВ Публикации, 2016) од Лилјана Пандева, кој во суштина е роман за љубовта и страста во историски турбулентни времиња. Друга паралела којашто би можеле да ја направиме во однос на родово нормираните улоги е онаа со американскиот филм *Часови/The Hours* (2002), психолошка драма во режија на Стивен Далдри, снимен според животот и делата на писателката и феминистичката икона Вирџинија Вулф, во кој главните улоги ги толкуваат Никол Кидман, Џулиен Мур и Мерил Стрип. Сценариото на филмот на Дејвид Харе/David Hare е адаптирано според истоимениот роман на Мајкл Канингхам/Michael Cunningham кој за романот ја освои Пулицеровата награда за фикција. Сите три хероини во филмот *Часови* минуваат низ состојба на нарушено ментално здравје како последица од општествената репресијата врз жените. Родовите норми и дисциплинирањето на родовите идентитети, проследени со лични трауматски искуства ги доведуваат трите жени до длабока тага, анксиозност, депресија и суицидни мисли. Несреќниот женски портрет во една сексистичка култура го наоѓаме и во локалната хероина Марија-Лена од романот на Танчева-Златева, низ чиј процес на растење и емоционално зреење, распнат низ пајаковата мрежа на еманципацијата од една страна и патријархалниот принцип од друга страна, ги нотираме тенденциите на родовата асиметрија не само во минатото, туку и во денешното современо живеење.

Патријархалната култура честопати е (в)градена низ клетките на традицијата во општеството. Некогаш е експлицитно изразена, некогаш перфидно маскирана, но секогаш игра на картата на „природноста“ и „склоноста“. „Склоноста на жените кон домот и мајчинството на пример, со векови се сметало како инстинктивно, но кон крајот на осумнаесеттиот век Мери Волстоункрафт (Mary Wollstonecraft) ја започнува феминистичката традиција на спорење со биолошките теории за женската природа.

Феминистките тврдат дека домаќинството и мајчинството се научени улоги и дека женската и машката се ефекти на културата, а не на природата. И таму каде што се работи за моќ, како сексуална политика, дефинициите за „природата“ на мажите и жените се постојан извор на борба“ (Џордан и Ведон 1999: 166). Имено, родовите улоги и идентитети се создаваат низ социјалните конструкти, почнувајќи од семејството, преку образовниот систем, популарната култура, медиумите, филмот, литературата, адвертајзингот и социјалните мрежи на кои секојдневно сме изложени. Низ овие културни практики се формираат родовите стереотипи како едни од најконзервативните форми, па, често сме изложени на наративот дека жените се „понежниот пол“, дека тие се емотивни, пасивни, ранливи и субмисивни, додека мажите се силни, бескомпромисни, рационални, храбри и независни. Станува збор за „природна“ или „нормална“ женскост и машкост кои ги учат жените дека треба да бидат покорни, а мажите лидери. Тивок бунт против ваквото родово дисциплинирање се ослободува и од Марија-Лена кога вели: „Се срамам од себе, што се претворив во покорна домаќинка севезден стресена да не згреши, уплашена да не каже нешто што може да го налути. Се срамам што не знам да се одбранам како жена и што наивно поверував дека децата ќе ни го оправат бракот. Се срамам што станав безгласна буква, жена што не знае да си го даде цуапот. Се срамам од него, од неговиот несрам“ (Танчева-Златева 2023: 44). Во романот *Бела Сама* виртуозно се опишани сцените на женската субмисивност и челичната чизма на патријархатот што немилосрдно гази врз женската психа, традиционалните очекувања на жената во кујната, домот и семејството. Со книжевна мајсторија е опишана и сцената со дробењето на зелка со остар нож на дрвена даска во кујната како затвор, преку метафората на острилото и болката. Во тој дел се начнува и прашањето за психолошката состојба на емоционална тапост, односно губитокот на чувството за болка. „Замисли да не чувствуваш болка, а?“, прашува главната хероина во романот. Болката е често катализатор за менталното здравје на девојчињата и жените.

Дихотомијата село-град

Релацијата село-град е постојано присутна во романот *Бела Сама*, поставувајќи го селото како контратежа на индустријализацискиот и технолошкиот метеж, на стрмоглавата брзина на современото живеење. Навраќањето кон корените, единството со природата и кохабитацијата со животните ги препознаваме како носталгични потреби на една од главните протагонистки. Кај Марија-Лена континуирано се провлекува копнежот да биде блиску до природата, па така, таа се сеќава на кравата Мина и телињата, на квачките и пилињата, на горделивите петли, на кучето Мурцо, на сето она што ѝ недостигало во годините што ги проживеала во градот. Грижата за животната средина доаѓа како контрапункт на технолошкото општество, односно како критика на современото хипердинамично и стресно живеење. Низ книжевниот вез на Танчева-Златева се проткајува гневот кон системот и политичките премрежиња. Критичкото промислување на стварноста и директното вперување прст кон корумпираниот систем се чита низ битките на Марија-Лена за наоѓање соодветна работа и нејзината очајна потреба професионално да се реализира преку уметноста. Станува јасно дека таа не умее да се снајде во мочуриштето од медиокритети, во општество на кое не му одговара вистината, уште повеќе општество кое тешко прифаќа критика. Очигледна е нејзината разочараност од дувлото на суети, па ја фаќа очај дека ништо не може да промени. „Се давиме во овој политички жабурник и себично ги потиснуваме во калта другите за да се извлечеме самите. До неодамна бев толку голем оптимист, но сега станувам сè порезигнирана. Често имам чувство дека се задушувам во оваа средина на медиокритетство, на љубомора и завист, на грабање за сопствениот џеб. Кога ептен ми паѓа духот, се тешам дека можеби Бела ќе види подобри денови. И еве ме, повторно без работа. Со договор на дело во маркетиншката агенција, на замена во Средното уметничко училиште, на замена во културната рубрика во дневниот весник. Ми се смачи веќе тоа постојано менување на работни места и средини, запознавање нови раководители и колеги, привикнување на нови карактери. Којзнае, можеби стареам“ (Танчева-Златева 2023: 70). Покрај себerefлексивната и личното преиспитување, овие редови се, всушност, јасна критика на денешното македонско општество. Бројните разочарувања на Марија-Лена и предизвиците со сиромаштијата во градот придонесуваат

за новиот циклус на враќање кон руралната средина. Откако духовниот немир го суши нејзиниот креативен извор, таа со своето семејство се сели во куќата на село што најпрво била планирана само за викендичка, надевајќи се дека можеби конечно ќе пронајде спокојство и ќе почне повторно да слика и да пишува. Но, преселбата в село и почетокот во нова средина значително влијае врз психолошките процеси на малолетната ќерка Бела, која сака да се смали за да биде незабележителна, да го избегне задевањето од врсниците во новото училиште, кои ја нарекуваат со разни имиња како Бела-Црна, Градската момичка, Чудната, Бубалица, Прчка и Писателката. Отворајќи го прашањето за емоционалната несигурност на Бела, односно кривката самодоверба на девојчињата генерално, суптилно се провлекува и темата за врсничкото насилство. Пишувајќи за психичкиот товар на младите луѓе, Танчева-Златева, всушност, покренува едно од најгорчливите прашања на денешнината, а тоа е менталното здравје на младиот човек.

Во наративните премрежиња особено се истакнува силниот однос мајка-ќерка, низ којшто Марија-Лена континуирано ја подучува Бела и се обидува да ја зајакнува со мудрост. Во нивните долги разговори доминираат темите за уметноста и литературата. „Секоја книга е како куферче, Бела. Книгите се како ковчежиња. Која и да ја земеш, ќе најдеш нешто во неа. Само што знаењето не е секогаш видливо, не е како пиперките на нива – подај рака и скини ги. Треба малку и да се помачиш“ (Танчева-Златева 2023: 76). Следствено, интелектуално стимулирана, Бела размислува за своите соништа, за тоа што сака да биде кога ќе порасне, дали ќе црта како нејзините родители, дали ќе го следи уметничкиот порив или можеби ќе се задлабочи во науката по психологија како Карл Густав Јунг, а сака и да пишува како Оливера Николова. Многубројни се уметничките, книжевни, митолошки и музички референции во романот како Бела чао, Кармина Бурана, Авел, Каин, Малиот Принц и други, што претставува еден вид потсетување дека уметноста и убавината можат да го спасат светот.

Родово базирано насилство

*Тоа како уишће њовеќе да ѓо осилува и уишће њоцврсио ме сѓе-
ѓа, ме ѓришћиска до сидоѓ, во кошоѓ. Ме бодe со меѓуножјеѓо,*

*ми ти ѓмечи ѓрадиѓе со валканото рачиѓиѓе, додека со друѓа-
ѓа корава гланка сака да ми ѓо ѓприклеѓиѓи лиѓеѓиѓе и да ми
ѓо ѓприближи до своеѓиѓе, цело време бревѓајќи неразбирливи
зборови. И во ѓаника сфаќам дека ти оѓкојчува ѓаниѓолониѓе
(Танчева-Златева 2023: 159).*

Романот *Бела Сама* е психолошки комплексен роман што ја третира темата за трансгенерациското родово насилство и сериозните импликации врз менталното здравје на девојчињата и жените. Всушност, најтешкиот дел во книгата на Танчева-Златева се експлицитните сцени со насилство коешто се појавува во две форми: семејното насилство во домот на Неда и Трајко, тетката и тетинот на Бела, и сексуалното вознемирување и злоупотребување на Бела од страна на тетинот Трајко. Првата линија на патријархатот е односот на моќта во семејството, каде мажот очекува од жената да готви, да чисти, да пере и да ги прави сите други работи околу грижата за домот, грижата за децата и грижата за старите лица. Неда раскажува дека се тресе над секој ручек, очекувајќи го судот од сопругот да не случајно ја обвини дека не е доволно вкусен, да не го направила блуткав или пресолен или премногу густ. Од друга страна, мажот има право да биде постојано отсутен од дома, да оди по кафеани, да се забавува, дотолку што неговата сопруга нема право ни да го праша каде оди, ниту, пак, зошто толку доцна во ноќта се враќа. Една вечер кога Трајко пијан се враќа дома, Неда го прашува каде бил, а тој почнува брутално да ја тепа. „Ни зборот не го дореков кога ффраааас! – ме влепи со сета сила по образот. Уште не стигнав ни да се поикнам ни да се пофатам за удреното, ффраааас! – ме акна и по другиот образ. – Тебе ли сметка да ти поднесувам, а? – прошиште со ококорени очи вдавајќи се накај мене, па исплука едно сочно: – стоко! – Трајко бе... – протепкав стаписана. – Што Трајко, пичка ти мајчина? Што Трајко?! Дете ли сум та сметка да ми водиш, а? И пак двапати ме ффрасна со сета сила по лицето, ме кутна наземи. Гледајќи ме падната, како уште толку да се осили, па се надви над мене и ме зграпчи за косата. – Станувај, мамицата твоја! Станувај, не туку ми цмиздри како пичка, пичка ти мајчина! Целата снага ми трепереше, душата внатре како пиле препалено ми се тресеше, срцето од градите сакаше да ми излета. – Децата... – со мака ја одлепив исушената уста. – Во триста пички мајчини да одите и ти и децата, ебави мајката ебави“ (Танчева-Златева 2023: 163). Навистина

тешко се соцвакува целата агресија и телесна инвазија што ја остава Неда падната наземи, нурната во тепихот со лицето во солзи, мрсули и крв, превиткана како сува прачка, стуткана како мивка, здробена како сув леб. Покрај евидентната токсичната мажественост, за жал, родовата нееднаквост се легитимира и од самите жени, па така, потресна е исповедта на Неда кога вели: „Кога првпат се истопори над мене со крената тупаница и со крвјосани очи, ме дупна ѓаволот, ѝ се пожалив на мама. „Ти си го избра, Неда“, ми рече. Си ги подголтнав солзите“ (Танчева-Златева 2023: 14). Очигледно е дека туку изостанува женската солидарност и поддршка. Неда како да нема друг избор освен да го трпи семејното насилство за да не ги прекрши традиционалните вредности на бракот и моралните норми на заедницата, а и затоа што таа е економски зависна од Трајко. Стравот дека нејзините деца ќе останат гладни и на улица ако се разведе е поголем од мотивот да се спаси себеси од насилниот сопруг. Неда е жртва не само на физичко насилство, туку и на економско, вербално, психолошко, додека нејзината малолетна внука, Бела, е жртва на сексуално злоупотребување од истиот насилник, сопругот и тетин Трајко.

Имено, по смртта на Марија-Лена, кога Бела останува сираче без мајка, грижата за неа ја презема токму тетката Неда, која се труди редовно да ја вика на ручек во нивниот дом, убедувајќи ја Бела да се пресели во куќата со нив, како што е очекувано од социјалните служби што доаѓаат во контрола за да проверат како живее малолетното девојче. Осамена и уплашена, Бела сепак решава да продолжи да живее сама во својата кука, бидејќи тоа за неа е посигурна опција од преселбата во домот на насилникот. Во една прилика кога Бела е на ручек кај тетка си, Трајко почнува да ја демне и сексуално да ја вознемирува. „Се свртувам кон мијалникот да си ги измијам рацете. Го чувствувам неговото дебело тело до моето, неговиот поглед... Одзади ме запавнува неговиот врел здив, таа негова смрдеа на тутун и ракија со која е проникнато целото негово тешко, одвратно тело. – Каде бегаш... курвиче? – ме пресекува со тивок глас. Крвта ми јурнува во главата. Ми се стемнува. Сè одеднаш се измешува во мене – одвратност, страв, неверување“ (Танчева-Златева 2023: 158-159). Женската траума се распростила во сите слоеви на романот, на Бела постојано ѝ навираат секавања на раката на тетинот на нејзиниот задник, на допирот на нејзините гради, на сите грди спомени што сака да ги потисне длабоко и да ги избрише од меморијата. Психолошки комплексните сцени со родо

насилство се, всушност, опишани на непретенциозен јазик, а толку силно и вознемирувачки. Книжевното писмо на Танчева-Златева е едноставно, а моќно, впрочем како и во нејзината претходна книга *Раскази од минатиот век* (Три, 2022) и осумте поетски книги. На таков едноставен, а впечатлив начин е опишано и сексуалното вознемирување кое Бела го доживува од својот тетин. „Гледам странично – тетинот се раширил, уште малку и ќе ми ја допре ногата со неговата. Пак бута од салатата зелка и цвака со отворена уста. Потоа мирно ја остава лажицата во чинијата и во следниот миг го спушта своето влакнесто рачиште врз мојата натколеница, ме стиснува како со канџа. Ја испуштам лажицата и рипнувам како попарена... Нозете ми се тресат, ушите ми зујат, очите ми се маглеат. Назад е куќата на тетка ми во која не сакам да се вратам. Напред е нашата куќа во која никој не ме чека“ (Танчева-Златева 2023: 155). Бела трча и бега како да ја бркаат селските кучиња, како сите ѓаволи да се загнати по неа, како самата смрт да ѝ дише под петиците. И кога ќе стигне во нејзината куќа, вратата ја заклучува трипати како симбол на Светото Тројство, за кое верува дека е единственото што може да ја заштити. Духовноста е една од работите кои ѝ помагаат во потрагата по смисла и прифаќањето на концептот на смртноста. Стравот и осаменоста се главните нишки во премрежињата на малолетната Бела која по загубата на својата мајка остава да се бори сама.

Заклучок

*На сè, буквално на сè се подготвени луѓето само за да отста-
наат што подолго млади, да ги скријат знациите на старос-
та, таа предавничка што не носи пред портиците на смртта.
Не се ѝлашам од неа. Се ѝлашам од човечките сирацила. Се
ѝлашам од умирањето на душата. А смртта.... неа ја позна-
вам. Веќе успеав да ја пријателювам. Пријателки сме. Дише во
секоја моја клетка. Мене ме ѝлаши мојата лична ѝемница.
Мракот скриен длабоко во мене. Што само чека зоден ми да
скокне, да ме совлада (Танчева-Златева 2023: 196-197).*

Од приказните на трите протагонистки во новиот роман на Танчева-Златева, можеме да заклучиме дека нарушеното ментално здравје на

девојчињата и жените многу пати е последица на родовата нееднаквост, односно дискриминаторските механизми, насилството, сексизмот и трауматските искуства легитимирани од патријархатот. Приказната за малолетното девојче кое едвај избегнува да биде силувано е ужасно потресна. *Бела Сама* е емотивен и комплексен роман за женското искуството, траумата, односите на моќта, патријархатот, родово базираното насилство, мајчинството, болеста и растењето. Но, низ овие тематски наративи, всушност, е роман за болката и потрагата по смисла. Смртта е еден од најдоминантните мотиви зад вештите раскажувачки прсти на авторката Виолета Танчева-Златева, како сенка која ги следи женските ликови во романот. Болката е присутна во сите три приказни како конец од кој се плете целата наративна структура на книгата. „Најчесто ја јадам болката. Ја цвакам долго, додека не ѝ ја исцедам последната капка сок. Не е вкусна. Горчи. Пече – насекаде пече. И во устата, и на непцето, и во грлото, и во градите, и во stomакот... Најмногу во срцето. Зборовите го имаат само значењето што им го даваме. Едно значи тешко за мене, друго за неа. Тешко. Тоа е само збор. Составен од пет букви. Два слога. Дури и не личи многу страшно. Потсетува на Снешко. Сето ова е многу повеќе од тешко. Не постои збор што може да го искаже“ (Танчева-Златева 2023: 138-139). Сепак, она што го прави овој роман посебен е силно нагласената верба и надеж во подобро утре. И покрај бројните психолошки предизвици и духовни падови, женските ликови во романот се силни и борбени. Овие хероини не играат на картата на дефетизмот и не прифаќаат пораз без борба. Тие умеат да ја видат светлината што срамежливо сирка од тунелот. Тие умеат да го најдат зрнцето добрина и од него да направат плод.

Не случајно е избрано името Бела за главната хероина, како метафора за светлината на животот. Духовниот принцип во романот најпосле го обединува принципот на доброто и злото, телото и душата, машкоста и женскоста, природата и технологијата, селото и градот, животот и смртта. Светлината на универзалната љубов успева да ја прекрши и родовата оптика. И сите пранги на духот се расклинуваат пред слободата како највисок принцип на животот.

Овој книжевен ракопис на Виолета Танчева-Златева остава моќен печат не само во современата македонска литература, туку и во духовниот раст и развој на луѓето.

Литература:

- Гешоска, И. 2000. „Другост, тело, љубов“ во *Марџина бр. 50*. Скопје: Темплум.
- Смилевски, Г. 2016. „Телата и Мебиусовата лента: Елизабет Грос за телесноста и субјективитетот“ во *Конјекст бр. 14*. Скопје: Институт за македонска литература, стр. 7-21.
- Пандева, Ј. 2016. *Доилкаџа*. Скопје: ПНВ Публикации.
- Танчева-Златева, В. 2023. *Бела Сама*. Скопје: Три.
- Џордан Г. и Ведон К. 2000. *Културна џолиџика – Класа, род, раса и џосџмодерниот свеџ*. Скопје: Темплум.

Ana Jovkovska

GENDER OPTICS IN THE NOVEL *BELA ALONE* BY VIOLETA TANCHEVA-ZLATEVA

Summary

The paper deals with three female stories from the novel *Bela Alone* (Tri, 2023) by Violeta Tancheva-Zlateva, localized between the modern mill of the city and the rural, patriarchal culture of the village, deconstructing the female corporeal experience, pain and trauma. Through gender optics and the main protagonists, the girl Bela, the mother Maria-Lena and the aunt Neda, complex topics such as the hegemony of the body and the traps of bodily impotence, the dictates of illness, the polarization of mother-daughter, urban-rural and life-death will be analyzed. The female principle in the novel is crucified between patriarchy and emancipation and in search of meaning, is in an eternal struggle with pain. The body as the primal center of gender identity, the sociocultural construction of femininity, the different types of violence; psychological and physical, i.e. structural, verbal, economic and sexual violence, as well as the attitude towards illness and death are the main research questions of this paper. In all layers of the story, gender norms and trauma in contemporary culture are visible, detecting them in different relationships; personal, familiar and collective. Elaborating on the psychological implications of gender-based violence, we will try to show the dependence of girls' and women's mental health on patriarchal culture.

Keywords: trauma, pain, woman, violence, *Bela Alone*, Violeta Tancheva-Zlateva.

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ
LITERARY CONNECTIONS

Елизабета Шелева

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје
selieva@gmail.com

СПОРЕДБЕНО ТОЛКУВАЊЕ НА РОМАНИТЕ ОД ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ

Клучни зборови: Георги Господинов, интимизација на историјата, тотален роман, Другост, Минотаур.

*„Нешћата, кои мене ме инћересираат немаат тежина.
Минаото, тата, лићераћура“ – Георги Господинов*

Георги Господинов остварува редок и продлабочен контакт со македонскиот книжевен простор. Неговото прво дело, кусиот експериментален роман *Природен роман*, изворно беше објавен во 1999 г., а набргу потоа и преведен на македонски јазик во 2003 г. (од страна на алтернативниот издавач „Темплум“). Во 2018 г. по барање на читателите, овој роман го доживеа и своето второ издание (овојпат, кај издавачот „Или-или“). На македонски јазик, кога станува збор за делата на Господинов, покрај тоа се достапни и: збирката раскази *И друѓи приказни*, збирката песни *Балади и расјади* (во издание на „Блесок“), приодниот блок песни, објавен на културниот портал „Окно“, потем романот *Физика на тата* (2015 г.), како и збирката раскази *И сè сћана месечина* (обете, повторно, во издание на „Или-или“, во 2017 г.), вклучително и книгата со ултра кратки прози *Ситје наши теља*, заклучно со романот *Засолнићие во времето* (Или-или, 2022 г.), кој неодамна се закити со престижната Букерова награда (за книга, во превод на англиски јазик).

Роден во пресвртната и револуционерна 1968 г., на разминот меѓу две клучни, современо-историски епохи, Георги Господинов е подеднакво

„квалификуван“ во исто време да биде (доверлив) сведок на старото, идилично време на социјализмот во Бугарија – како и на новиот, прозападен (**вестернизиран**) и посттранзициски период на масовната култура, на глобално влијателните медиуми, на филмската индустрија, сеопштиот потрошувачки урнебес на Европа, по падот на Берлинскиот ѕид.

Во овој прилог, и во оној обем, што го диктираат приликите, поопстојно ќе се задржиме и ќе ги разгледаме двата романи на Господинов, што ги дели временски период од 12 години (*Природен роман*, објавен во 1999 г. и *Физика на ѿаѿаѿа*, објавен во 2011 г.), обидувајќи се, при тоа, на пластичен начин, да го претставиме широкиот (творечки) регистар на овој несекојдневен и автентичен писател од соседството.

Доколку се суди според иновативната структура на композицијата, како и според жанровската хибридноста на самото дело, тогаш, првиот роман на Господинов, наместо „природен“, како што стои во неговиот наслов, попрво ќе го наречеме експериментален, во најубава смисла на зборот.

Програмски експлицитното настојување на „**природноста**“, заедно со употребата на мувата како одбивен и презрен симбол на секојдневието – од една страна, упатува на далечните интертекстуални одгласи од поетиката на рускиот авангарден автор Данил Хармс (кој исто така е опчинет од црниот хумор на секојдневието и магијата на неретко апсурдните „случаи“ во него), додека, од друга страна, го открива поетичкиот идеал на Господинов за остварување на недостижниот „фасетен вид“ од 360 степени, својствен на окото на сеприсутната мува.

„Роман секојдневен како мувиѿе... Единсѿвено ѿше се моќни
да ѿ сврзѿѿ еѿѿероѿ со хѿѿоничноѿѿ царсѿѿво на клозейѿоѿ...
На муваѿѿа во мојоѿѿ черей ѿ ѿреба дуѿѿка“ (Господинов 2003:
112).

Нараторот (би сакал самиот да) е мува, телеобјектив со максимален, широкоаголен (но, не и епски) опфат на својата околина, стокмена како своевиден коктел од реални, вистински луѓе и нивните нарушени семејни и љубовни односи, премолчани приватни драми, духовити сеќавања (особено, оние, што се однесуваат на хронотопскиот рај на детството и неговите „седум години бездржавност“).

*„Децата немаат тајковина. Нивна тајковина е действо-
што. Зашто пак, имаат тајковци. А и којзнае колку имаат
тајковци. Тајковците им одат на работа, ти нема... Седум
години надвор од општеството. Седум години на бездржав-
ност. Седум анархиски години“ (Господинов 2003: 144).*

Имајќи ги предвид ваквите и слични сентенции, не можеме да се отргнеме од впечатокот, дека Господинов особено сугестивно (и дури носталгично) ја рехабилитира не само невиноста на детето (детството), туку и притаената, фројдовска „нелагода (тескоба) во културата“, што постепено ги разјадува најдобрите потенцијали и ја корумпира нашата индивидуална слобода...

Во ова непредвидливо, асоцијативно разиграно четиво, провејуваат и бескрајно допадливи и духовити расправи за медиумските икони на западната поп-култура од 20 век, во кои исто така спаѓа урнебесниот лајт-мотив на тоалетите, **клозетите**, јавните веџиња – како оаза на пркосот и бунтот, особено во тоталитарните општества, „интимни клозетски револуции“, маестрално споени со „големите нужди на јазикот“ (Господинов 2003: 38).

Не можеме, а да не ги потцртаме брилијантно вклопените, **мета-текстуални и метанаративни пасаж**и, што ја откриваат дуалистички натопената филозофија на книжевноста:

*„Има нешто сатанско во тоа, што оситануваат зборови од
луѓе, кои не се веќе меѓу живите. Не знам како оситанатите
не го чувствуваат, но за мене тоа е висшински вампиризам.
Во секој збор лежи мртвец. Дури морници ме полазуваат до-
дека го пишувам ова. Зашто јас исто сум си направил добар
ковчеј со овој шефтер“ (Господинов 2003: 131).*

И сето тоа, стегнато во мал роман, кој речиси одвај да преминува некои 100 страници (печатен) текст по својот обем! Отаде, можеби и не треба премногу да нè изненадува и чуди фактот, што, иако е прв, деби-тантски роман, *Природен роман* (објавен во 1999 г.), во меѓувреме, стана најпреведуваниот (современ) бугарски роман и омилено четиво за про-бирливата публика низ светот.

Самиот Господинов, во неколку наврати, отворено признава, дека во *Природен роман*, сакал да создаде „роман на почетоци“ (во што ние, од

своја страна, си дозволуваме да доловиме извесни допирни точки со дон-жуанскиот мит за љубовта, како низа/синцир од вечни почетоци), што, во основа, всушност, значи да го надгради наративниот и композициски престап, својствен на постмодернистичката поетика и предизвиците на нелинеарната наратија.

Од друга страна, хрватскиот писател Миленко Јерговиќ оправдано забележува, дека Господинов успешно го реанимира и вметнува моделот на **усно раскажување** – од друга страна, експлицитно тежнеејќи кон тоа, својот роман (особено, вториот) да го преобрази во **тотален роман**, во (инклузивна) жанровска капсула, што во себе ги вградува и содржи секој (друг) род и жанр (како што, своевременно, еден Борхес и Маларме сонуваа за идеалот на апсолутната книга).

„Од ситије балкански ѝсаятели, Господинов оитије најдалеку и најсмело во она, од кое се снебиваат не само хрватскиите, ѝлуку и босанскиите и српски ѝсаятели, за жал, ѝоради своитије ѝпровинциски комѝлекси, а ѝтоа е животије рекреирање на книжевниот жанр и на содржиниите сѝоред моделот на усниите, байски и улични ѝприказни, скаски, ѝразноверија... Само лошиите ѝсаятели (а, за жал, нив ѝи има ѝременоту) се срамуваат од сојсѝвениите животијни околности и искусѝва“ (Јерговиќ 2018).

Вториот роман на Господинов, објавен дури 12 години подоцна, во 2011 г., благодареејќи му (во извесна мера) и на својот интригантен наслов, *Физика на ѝтајатија*, одново успеа да предизвика голем одглас и бројни преводи по светот.

Овој роман (што доживеа и своја, масовно посетена, промоција во Скопје, 2015 г.), се темели на присуството на два, спирално удвоени наративни текови, кои повремено интерферираат еден во друг: едниот, е приватната приказна за внукот и дедото од Бугарија, додека, другиот, универзално познатата **митолошка сторија** од антиката, поврзана со митот за Тезеј и чудовишниот лик на Минотаурот. Пресвртот, но и предизвикот, што притоа го нуди Господинов се состои токму во демократската **урбанизација** на озлогласениот лик на Минотаурот, кој е прикажан како универзално присутен, замолчен и неосвестен лик, кој тлее во кој било, базично напуштен човек (напуштеник), потенцијално содржан во секого од нас.

Имено, Господинов нуди провокативна ресемантизација, генерализација и превреднување на Минотаурот низ призма на човековиот архетипски страв и тегоба, што произлегуваат од состојбата на напуштеност (сиракувањето): одејќи дури дотаму да тврди, дека и самата (или, целата) историја на човештвото, всушност, се состои од голема „листа на напуштања“.

Извонредно вклопената епизода на историски првото „судење“ на Минотаурот (кое, патем, на интертекстуален план, неодоливо потсетува на поглавјето „Големиот инквизитор“ од Ф. М. Достоевски) за првпат, му дава глас на пословично занемениот, безгласен и крајно осаман Минотаур, а, со тоа и правото, конечно да проговори, да ја искаже својата појдовна траума на напуштеност (на бугарски, „изоставеност“). По читањето на овој роман, ние, како читатели, не можеме, а да не се приклониме кон своевидна **амнестија на Минотаурот**, дополнително актуелизиран, современет и доближен до читателот, којшто и самиот е препуштен на акутната (значи, објективно постоечка) посткомунистичка, транзициска ранливост и „изоставеност“, забораеност во „подрумт“ на капитализмот и историјата!

Наративно вообличената и клучна хипотеза на Господинов укажува на конститутивното значење, што го има сепарационата траума за развојот на човештвото. Радикалната новина на неговата генеричка хипотеза се состои во **наративот на „напуштеното дете“** како исконски и траен двигател на човековата историја, што навистина е радикално смела, но не и неоснована теза. Токму спротивно на тоа! Таа е романескно продолжување на ноторната (и, во овој случај, наопаку превртена) аксиома на Фројд за постоењето на Едиповиот комплекс, односно, меѓугенерациското ривалство и непријателство, генеалошки присутно од страна на синовите кон татковците. Така, традицијата на трагичните семејни судири на релацијата татковци и синови, кои најчесто остануваат премолчувани (од малограѓански причини), во овој „минотаурски“ роман на Господинов, добива дополнителен, не помалку потресен, облик – со таа разлика, што (овојпат) татковците се поставени во улогата на оние (канибали), што се хранат со сопствените деца (синови).

Од друга страна, она што за *Природен роман* се јавните вециња, клозети, ќенефи – тоа, во *Физика на ѿајати* се подрумот и неговиот (митски) корелат – лавиринтот – имено, повластени **хронотопи**, на неофицијалниот

параживот и парасвет, хтонски (забранети) места, лиминални простори, „злокобни“ посредници меѓу овој и оној свет. Притоа, не треба да се заборава фактот, дека, во своите елаборации за делотворните механизми на несвесното, Фројд ја употребува токму метафората на подрумот, како наше повластено, скришно место, во кое постојано се одлагаат и сокриваат непожелните содржини на несвесното.

Заедно со топосот на подрумот, како просторна сигнатура на несвесното, во романот на Господинов фигурира уште една, граматички ирегуларно изведена, сигнатура за персоналната подвоеност на човекот (меѓу свесното и несвесното).

Опсесивното (и циклично изразено) присуство на фразата „**Јас сме**“ не е само занимлив и карактеристичен, граматички „престап“, за првпат виден во овој роман, туку, и значаен индикатор на парадоксалната идеологија, што го обрабува херменевтичкиот принцип на Господинов.

Самиот Господинов признава, дека „иако граматички погрешно, ова решение натаму останува семантички точно“, засилувајќи го токму емпатичното удвојување, како наративен аксиом, но исто така и структурата на лавиринтот (во романот, на моменти, заменет со неговиот современ пандан, подрумот), како симбол/потврда за несовладливата, когнитивна темнина во нашите животи. Отаде, „Јас сме“ воедно е равенка, во која се едначат детето и Минотаурот, внукот и дедото, сите ние, кои сме архетипски раслоени, емпатично удвоени „јаства“.

Во контекст на нашава расправа, која, патем, се одржува во Љубљана, останува вреден за внимание и фактот, дека словенечкиот јазик во себе има задржано еден граматички куриозитет – покрај вообичаената еднина и множина, за разлика од останатите јазици, во словенечкиот и натаму се практикува употреба на ексклузивната форма на (дуална множина, т.е.) **двоина**.

Макар и само заради оваа, нималку површна „каламбурска“ досетка („јас сме“), Господинов може да се вброи меѓу следбениците на **дијалогичната концепција** на идентитетот и големиот руски филозоф на културата, Михаил Бахтин, односно, неговата парадоксална поента (изнедрена по трагите на Фројдовата психоанализа): „Субјектот, тоа се најмалку двајца“.

Дијалогизмот на Господинов, освен на манифестното (граматичко) ниво, е особено функционален и на (латентниот) херменевтички план – во

етичкото преобмислување и емпатичното преобликување на озлогласениот, хтонски лик на Минотаурот од старогрчката митологија

Вообичаено претставен во литературата, како застрашувачки и канибалски лик, Минотаурот кај Господинов доживува необична и сосем неочекувана рехабилитација, за сметка на острата критика на хипокризијата на човештвото, кое, со чинот на претворање на своите **жртви во Чудовишта**, себеси бесрамно се амнестира:

„Како деца во седумдесеттите кога бевме непослушни, нè заклучуваа во темница, во подрумот и тогаш разбираш што значи да си Минотаур. Често го правиме тоа, ги претвораме во чудовишта сопствените жртви, оние кои самите сме ги понижиле и повредиле. Митологиите и идеологиите немаат емпатија. Можеби, во новото време, бегалците и мигрантите се новите Минотаури“.

Отаде, неминовен станува заклучокот, дека станува збор за одбранбен механизам, познат под името „рационализација“ (себеоправдување), при што, во конкретно дадениот пример, претворањето на детето во чудовиште служи токму за тоа да го прикриеме гревот од нивното напуштање и да ја отргнеме емпатијата од нив.

Според мислењето на германскиот критичар Јоханес Штик (воедно и организатор на неговото гостување во Келн, во март 2017 г.), Господинов не настојува само да ја зајакне меѓусебната емпатија кај луѓето, ами, неа да ја прошири „кон сите живи суштества, кои се способни за болка и тага“.

Минотаурот, бидувајќи обележан и казнет со својата двојност: половина човек, половина бик – е еклатантен пример за пословичниот третман на бестијалноста како (морално) субверзивна, односно, **(визуелно) гротескна Другост**, што иманентно му се заканува на поредокот. Минотаурот е илустрација и пример за „внатрешниот“ друг (чија позиција на изопштеност и абјектност е споредлива со онаа на Грегор Самса од Франц Кафка), Минотаурот е исто така и пример за „**странец на себеси**“ (со зборовите на Јулија Кристева), туѓинец неприфатлив дури и за самиот себеси, заточеник на сопственото минато и прародителскиот грев на прељубата, сторен во „негово“ име, уште пред тој и да се роди.

Што се однесува до насловниот **феномен на тагата**, евидентно е дека Господинов интуитивно проникнал и расветлил одредени невралгично важни аспекти, кои засегаат огромен број наши современици низ светот денес.

Како што посочува неодамна објавената новинска репортажа од угледниот весник „Економист“, по теренски извршеното социолошко истражување, научно е утврдено, дека токму Бугарија (заедно со Романија) се сметаат (доживуваат) како светски „престолнини“ на тагата, односно, **нај-тажни места во светот!** Отаде, делото на Господинов, кое, испаѓа, дека горе-долу се поклопува со резултатите од ова истражување, може да се гледа и како своевидна, интуитивна потврда на одредени, „објективно“ изразени или ендемски црти, својствени на современото бугарско (или, подобро, балканско) општество и семејство.

*„Во буѓарското семејство владее една особена **култура на молчењето** по лични теми. Ги познаваме татините на синарините империји, турскиот хузун и јорџуѓалската саудаге, кои се тати, по сејко она, што си го имал, а појтем си го зајубил. Во тата смисла, буѓарската тата е тата по еден свет, кој никогаши не ти припаѓал, но, и покрај тоа, имаме чувство, дека сме го изјубиле“.*

Во својата беседа, по повод промоцијата на македонскиот превод на *Физика на татата*, професорката Маја Бојациевска го проширува спектарот на „таговната“ делотворност и заклучува:

*„За нас сите, кои сме на различни начини блиску до Господинов – неговите зборови, неговата тата има особено силна резонантност, поради тоа што го соодразуваме **истото бунште на идеологии**, истиот оуситошен свет на лажи и напуштеност“* (Бојациевска 2015: 66).

Прегнантно и автентичното толкување на тагата од страна на самиот Господинов откриваме и во следнава, меланхолично обоена констатација, проникната со апофатичката мудрост и негативната теологија:

„Татата е којнеж по нешто, кое не се случило навистина, надеен увид, оти животој ти се излизува низ рацете, дека некои работи никојпат нема да ти се случат, поради цела низа од лични, географски, политички причини“.

Се чини, дека токму оваа тага по незбиднатото, виртуелно изгубеното, трошливото и на временската ерозија изложено постоење, претставува мотивациска подлога за создавањето и вековното опстојување на

комплексот на Ное. Несопирливата потреба на човештвото да се (себе) складира, архивира, капсулира во разновидни временски капсули (порано, книгите, а денес, Фејсбук, компјутерските дискови и УСБ стиковите), потреба (или, комплекс), Господинов проникливо ја извлекува на виде-лина во *Физика на ѿаѿаѿа*, притоа именувајќи ја според добро познатиот, „есхатолошки“ јунак од Библијата. Отаде, не само топосот на подрумот (како хтонски простор), туку и доживотниот процес на складирање (како есхатолошка потреба), претставуваат две лица, манифестно и латентно, од еден ист проблем: историската акумулација на стравот и архетипскиот модус на тагата и меланхолијата по изгубениот предмет.

Несомнено е, дека свој (објективен историски) удел во настанокот на „конзерваторско-спасителскиот“ комплекс на Ное, несомнено се должи и на апокалиптичниот тон, што владееше како во времето на социјализмот, опседнат со заканите од можна нуклеарна катастрофа (што имал формативно значење за Господинов), но владее и денес, во посттранзициската епоха (на неговата авторска зрелост), дополнително обременет од глобалните климатски промени, кризата на ресурси и нестивнатиот дух на милитаризам. Кон тоа, од своја страна, се приклучува општото чувство на несигурност и ефемерно траење, особено присутно ширум ендемски нестабилниот Балкан. Сепак, она што ѝ дава печат на оригиналност и комичност на уметничката изведба на Господинов, е неговиот пристап и (црно) хуморната дистанца кон хроничното, политичко производство на апокалипси, како и употребата на саркастичен тон, што укажува, дека човекот е принуден постојано „да тренира“ (за некоја идна хипотетична катастрофа).

Комплексот на Ное, во прозата на Господинов, се провлекува уште од *Природен роман*, во погоре цитираниот извод за „книгата како (старозаветен) ковчег“ и демонска капсула на мртви гласови. Само книгата е вечна, и е идеален медиум за складирање, наспроти трошноста на човековите градби, општества, историски системи.

Една од препознатливите наративни стратегии во прозата на Господинов, секако, претставува употребата, поточно, изборот на **прво лице еднина** (Јас форма) како доминантна раскажувачка перспектива.

Овој тип нарација, како што своевременно интригантно препознал и Ролан Барт, „лошо се согласува со алгебрата на некаков ред“. Употребата на прво лице (во литературата) е своевиден, егзистенцијален индикатор,

бидејќи, првото лице, всушност, е лице на криза, набиено со тешко совладлива густина. Во едно од своите интервјуа, Господинов тврди, дека употребата на прво лице во раскажувањето за него самиот воедно осигурува своевидна егзистенцијална потврда, дека, тој (сè уште или сепак) е жив!

Втората дистинктивна одлика на наративниот модел на Господинов претставува изборот на **дете како раскажувач**, или, свесно одбраната детска перцепција (доживување, опис и толкување) на светот. Пословичната невиност на детството, при тоа, како идеално да се врамува во самата „невиност“ (иницијалност), што ја подразбира уметничкиот чин, со своето постојано ново, иновантно исходиште.

„Детството и младоста се исполнети со глаголи. Никога не можеш да седиш мирен“.

Гледната точка на дете е омилен (стилоген) инструмент на повеќе автори од светската литература (меѓу нив и Гинтер Грас, во незаборавниот *Лимен барабан*). Постапката на инфантилизација свесно ја менува и очудува авторската перспектива, му погодува на „воздигнувањето“ на загатката, не само како доминантен когнитивен пристап, туку и како извонредно алиби за (нужно) „изместената“ проекција на стварноста. Таа воедно придонесува за јакнење на авторовата емпатија, а познато е дека Господинов (како ретко кој друг автор) е склон да го потенцира клучното значење на емпатијата за уметничкото творештво.

Присуството на **мета-наративни елементи** во делата на Господинов е третата дистинктивна црта на неговото писмо, откривајќи ги, при тоа, и специфичните авторски афинитети, кон препознатливи интертекстуални предлошки (во прв ред, култниот Хорхе Л. Борхес, со неговата топологија на лавиринтот и апсолутната книга, на пример). Проникнувањето во самиот чин на авторска себе-анализа (или, во стапиците на творечката филозофија), вклучително, и самиот обликотворен пристап, е изведено на ретко допадлив (и приемчив) начин, со примена на разновидни досетки и јазични игри, што неосетно, непринудено и лежерно го „завлекуваат“ читателот во магијата на својот, авторефлексивен вител.

Така, на пример, во самиот роман, писателот е спореден со **„гол полжав“**, кој ползи во непознат правец и зад себе ја остава својата трага од зборови... што за неког би можела да се покаже лековита за неговиот чир. Но, ретко кога, и за неговиот сопствен“.

Прозата на Господинов (како и неговата, метафизички обоена лирика), како четврта своја дистинктивна одлика, го откриваат постоењето на посебен респект и личната вдахновеност од филозофијата на претсокра-товците, односно, нивните загадочни формули за (недофатливоста на) реалноста и светот. Уште повеќе, во *Физика на ѿаѿаѿа*, Господинов отво-рено признава, дека самиот тој, како автор, всушност, трага по „**квант-ната физика на литературата**“ (и на читањето), по онтолошките тајни на интригантната, меѓусебна зависност меѓу набљудувачот и предметот. Квантната природа на литературата, во овој контекст, се однесува, исто така, на препознавањето на конститутивната улога, што ја имаат неслу-ченото и нераскажаното, односно, на превреднувањето на негативниот модел на идентификација.

Склоноста на Господинов кон искажување **на апофатички вистини** и употреба на парадоксална реторика, е присутна не само во неговите литературни дела, туку и во не-фикционалните, а, сепак, подеднакво инспиративни, интервјуа:

„Најдолго ѿрааѿ оние револуции, шѿо не се случиле“, вели ѿисаѿелой, кон ѿоа додавајќи го следново: „Мислам дека нешѿаѿа кои не ни се случиле во реалносѿа, се од ѿоѿолемо значење за нас, од оние шѿо ни се имааѿ случено“ (Господи-нов 2007).

Отаде, макар тие биле и пригодни, не треба да се запостават ниту бројните **интервјуа** на Господинов, кои претставуваат значајни и инвен-тивни дополнувања, во врска со поетиката на неговите, „тврдо“ уметнички книги. Така, во едно од поновите интервјуа, најпреведуваниот бугарски автор признава, оти пишувањето го смета за вид „екстремна професија“, поради фактот, што „влегувањето од едно тело во друго, што го практи-кува литературата, е исто така вид екстремност“, која (штетно) се одразува врз здравјето, крвкоста и ранливоста на писателот (како што тоа впрочем на своите поклоници им го прават останатите екстремни спортови).

Потврда за ова мислење, дава и следниот извадок од интервју, дадено за еден од најпопуларните македонски портали:

„Човекоѿ нависѿина е емиѿранѿ од единствената татковина шѿо ја има – ѿаа од дейсѿивоѿо. Тој разбира со ѿодиниѿе, дека минаѿоѿо, на кое со носѿалѿија се секава, не е место, туку време“ (Господинов 2016).

Читајќи за ова особено (национално предодредено) толкување на тагата кај Господинов, си припомнуваме на Светлана Бојм и нејзината капитална книга *Игнината на носталгијата* (објавена 2001 г.), во којашто станува збор за постоењето на т.н. „рефлексивна“ носталгија, имено, носталгија по нешто, кое нужно не мора објективно (во конкретна форма) да постоело во минатото. Во контекстот на своето поимање и толкување на носталгијата, како феномен особено значаен и застапен во словенските литератури, Бојм, и самата, го апострофира и временскиот (а не само вообичаениот, спацијален) аспект на носталгијата.

Дополнителен аргумент за трајниот печат на носталгијата кон не-збиднатото во творештвото на Господинов, претставува и неговата лирика, суптилно проткаена со копнежот по трансцендентното (време - простор). Овде ќе цитираме еден понов запис на Господинов, што, на вистински начин, ја доловува вредноста на специфичниот, „деридијански“ зачин, што ја истакнува особената вредност на отсутното, оностраното, онојазичното искуство на човекот во светот:

*„Онаму, каде што не сме
Не за патувањето, ами за коинежот
Не за присилувањето, ами за заминувањето
Не за географијата, ами отаде неа,
Географијата на оностранието
За она тука на телата, и она таму на јазиците,
За она друѓаде (друг до е)
Каде еден ден ќе присилнеме“.*

Можеби, круцијална потврда и доказ за несекојдневната рецепција на Господинов во Македонија и неговото високо книжевно реноме и респектот, што тој го ужива, не само кај обичните читатели, туку, и кај компетентните книжевни познавачи во Македонија, претставува наградата „ПрозАрт“, што му беше доделена на Господинов во 2016 г., во рамките на меѓународниот фестивал „ПроЗа Балкан“, во Скопје. На свечената церемонија, Господинов ги поздрави своите домаќини, членовите на Уметничкиот совет (писателот Александар Прокопиев и авторката на овој прилог), со своја пригодна реч, во која сподели и дел од сопствените, авто-поетички обоени, размисли (совети) во врска со искушенијата, состојбите и (непишаните) барања, што им се упатуваат на балканските литератури:

„Знам дека има еден премолен стереотип: Кога дојдеш од периферијата, од тебе се очекуваат локални, регионални приказни. Големите теми се за големите литературни. Пред нас имаме две пајтеки. Едната е да пишуваме локално и етноично, како што и се очекува од нас. Другата е да ти раскажуваме нашите локални приказни како универзални, затоа што тие во крајна линија се токму такви. Искусството ми покажало дека токму најличните приказни, токму тие индивидуални приказни се универзални“.

За разлика од некои писатели (но и филмации), кои се обидуваат да профитираат од политичката актуелизација на Балканот, но и од неговата, конјуктурна (комерцијално исплатлива) егзотизација, Господинов одбива да се лимитира себеси во локалниот идиом на површната егзотика и „етничност“, а тоа го прави во полза на универзалната обоеност и слоестоста на писмото.

„Јас сум апсолутно против гетоизирањето во литературата“ – подвлекува Господинов во едно од своите, неодамна дадени интервјуа (конкретно, на 23 април 2018 г., за бугарското списание Литературен весник, каде што, извесен период, ја имал и улогата на уредник).

Неспорниот факт, дека Господинов припаѓа во онаа група учени писатели и самосвесни ерудити, меѓутоа, воопшто не го обременува и не го забавува (успорува) приемот на неговото писмо, со товарот на компликувани и претенциозни дигресији, напротив, неговото мајсторство е токму содржано во, нималку лесната за постигнување, кондензирана едноставност на исказот и транспарентноста на четивото, кое, зад привидната необврсност на тонот, отпосле се распластува во вртоглави длабочини. Оттука, за нас сега станува значаен и овој дел од поздравното обраќање на Господинов во Скопје, каде што се објаснува „програмскиот“, генеалогски фокус врз личното (поединечното, приватното, интимното), клучен за обликувањето на неговиот наратив.

„Позната е фразата дека на Балканот има навистина премногу Историја, навистина премногу. Но, би рекол дека има и премногу неслучени нешта, неслучени приказни кои не тежат помалку. Ми се чини дека единствениот логичен начин да се

сѝравиме со шѝоа, да најдеме сили за да ѝреживееме, е да ја претвораме Историјата – случена или неслучена – во ѝприказни, во лични приказни, во биоѝрафски ѝприказни, ако сакаѝе“ (Господинов 2016).

Отаде, веројатно, вистинскиот ефект, меѓународната рецепција, како и самата приемчивост на романите и расказите на Господинов, се должи токму на оваа постапка, што би можеле да ја наречеме „**интимизација**“ (наместо **монументализација**) на историјата, односно, приближување на апстрактниот, безличниот и гломазен дискурс на историјата, до искуството, умот и срцето на обичните, секојдневни луѓе од соседството.

Во врска со својата склоност за комплементарно испробување во повеќе книжевни жанри, во едно од своите понови интервјуа, објавени на македонски јазик, Господинов ќе каже:

„Понекоѝаш се чувсѝвувам како шверцер на поезија во моѝѝе романи. Секоѝаш можеш да разбереш коѝа еден роман е ѝишуван од човек кој доаѝа од ѝоезијаѝа. Тие романи се ѝишувааѝ реченица ѝо реченица, секој збор, секоја фраза, е ѝпредметѝ на ѝосебен рѝѝам. Мислам дека, чиѝааеѝѝо и ѝишувањеѝѝо ѝоезија е добра школа за ѝѝе шѝѝо сакааѝ да ѝишувааѝ ѝроза. Но ѝтреба да ѝпризнаам дека во мноѝу од моѝѝе ѝесни всушностѝ раскажувам ѝприказни, ѝѝака шѝѝо неѝѝѝаѝа се исѝреѝлеѝѝени. Конечно, јас ѝишувам една истѝа книѝа, којашѝѝо се случува во различни жанрови. Никоѝаш не сум верувал во чисѝокрвни жанрови“. (Господинов 2017).

Од друга страна, низ устата на својот лик, мистичниот писател Гаустин, Господинов духовито ја соопштува сопствената, авторска позиција, во однос на романот како жанр: „Не ме привлекуваат чистокрвни романи, **романот не е ариевец**“ (Господинов 2013: 167).

Присуството на Господинов во Македонија, покрај класичната книжевна (преводна) и медиумска рецепција, го збогатуваат и два понови настани, од интермедијален карактер: театарската адаптација на *Физика на ѝѝаѝѝа* (остварена во изведба на Кумановскиот театар, во 2017 г.), како и ликовната изложба „Попладнето на една идеологија“, одржана во Скопје (Чифте амам, јули 2018 г.) – во соработка меѓу Георги Господинов како кокуратор (заедно со колегата историчар на уметноста, Георги Лозанов) и автор на придружниот (инвентивен) текст во каталогот (кој инаку не

беше преведен, ами поделен меѓу присутните посетители во изворниот, бугарски оригинал).

Во овој, инспиративно срочен текст од каталогот, кој се надоврзува и ги следи неговите отпорано изразени „колекционерски“ љубопитства, склоности и интереси кон артефактите од времето на социјализмот (за кои сведочи и неговата, необично насловена, стручна книга *Инвентар на социјализмот*), Господинов ќе го каже следново:

„Секојдневиеџо е создадено од лејлива маџерија. Да бараш џраџи од секојдневџа и џојладниџа е џроколнаџа рабоџа. Идеологиџата не го сака попладнето, таму (тогаш) не се случува ништо, иџо е симболички важно да се случи. Революциџе, џревраџиџе, убисџиваџа се случувааџи доџна навечер или рано науџиро... Појладнеџо е ниџија земја меѓу деноџи и ноќџа. Ниџие време, во кое ниџиџо особено не се случува, освен самиџи живоџи“ (Господинов 2016: 26).

Очигледно, Господинов е обземен од потрагата по она, што самиот го нарекува „археологија на секојдневиеџо“, на која џ останува доследен и во доменот на сликарството (ликовните уметности), а не само во областа на литературата (книгата), што (погоре видовме, дека) ја третира како своевидна „временска капсула“.

Тој признава, дека, при конципирањето на оваа изложба, копајќи низ депоата на Софискиот музеј, во нив тежнеел да го пронајде и согледа токму „невидливиот музеј на секојдневната човекова емоџија“, затантен во просториите на темното депо, за да го „отргне“ од заборав (молчењето на) личното пред (диктатот и вревата на) идеолошкото.

Судејќи според овој извадок, не само во доменот на книжевноста, туку и во доменот на визуелните уметности, Господинов – доследно се придржува до својот отпор кон идеалот на „**монументалноста**“ (споменичноста), програмски олицетворен во неговиот дебитантски *Природен роман*.

На крајот, уште неколку назнаки како заклучок.

Врсник на гласовитата, последна револуџија во 20 век, хипи-револуџијата, Господинов само што наполни 51 година живот. Неговото писмо, меѓутоа, и натаму оддишува со неколку ретки и темелни квалитети: (перцептивната) свежест, несмаленото, речиси, детско љубопитство, несекојдневната асоџијативна дарба, духовната отвореност, живоста,

(божезната) едноставност и високиот, експериментален набој, зачинети со луциден хумор, жизнерадосност, но, и топла емпатија, сензибилност и (неизбежно присутната, но суптилна) меланхолија.

Неговиот *Природен роман* (благодарение на извонредниот креативен превод на афирмираниот македонски поет Никола Маџинов), уште пред дваесет години, стана составен дел и од моите предавања и семинари, што ги водам на групата за ОКК. При тоа, студентите вообичаено реагираат со поделени симпатии и радосни насмевки, како што и јас, самата, секојпат одново, со задоволство, „успевам“ да се изненадам од маестралните расправи во овој неголем роман, што се вртат околу само навидум презривите теми на нашето секојдневие (бракот, разводот, физиолошкото празнење на телата, детството, мувите и сл.)...

Кога во бугарските книжарници се појави, *Физика на ѿаѿаѿа*, се погоди така, и самата да престојувам во Софија, така што книгата ја пронајдов во истиот миг. Романот го читав изворно, во оригинал, на бугарски јазик, и, не без извесна мака, но речиси не ме изненади, туку ме изградува податокот, што ова необично дело доста бргу ги стекна симпатиите на читателите ширум светот, а, при тоа, беше наградено повеќе домашни и странски признанија како: роман на годината во Бугарија, швајцарската награда „Јан Михалски“, или, успеа се најде во финалето на (дури) 7 престижни награди во Европа и САД (меѓу кои и италијанската Premio Strega Еурогео или наградата на Американскиот ПЕН). Во текот на 2018 г., благодарение на писателската стипендија New York Public Library, Господинов подолго време престојуваше во Њујорк, додека од јануари до јуни 2019 г. ќе ја добие и писателска резиденција во Цирих. Како посебен впечаток, што го издвојува од рамките на својот резиденцијален престој во Њујорк, Господинов го истакнува имено „усетот за пространство, добронамерноста, отвореноста во литературата за сите“. Во текот на 2022 г, Господинов повторно остварува подолг студиски престој во Њујорк.

Кога се има предвид блазираната и пребирлива книжевна јавност во Европа, (која е, по сопствено признание) безмалку „колониизирана“ од англосаксонските влијанија, оваа егзалтирана реакција и широка рецепција (со преводи во Германија, Шпанија, Италија, Полска, Франција, САД, Србија, Хрватска), каква што доживува Георги Господинов, ширум Европа и САД, е вистинска реткост и попрво исклучок, посебно за автор и дело, што доаѓаат од (сè уште) зафрлениот Балкан.

Да дополниме кон тоа, дека, по повод објавувањето на *Физика на тџаџаџа* во превод (Physics of Sorrow, Fisica della malinconia, Physik der Schwermut, Fizyka smutku, Fizika tuge, Huznun Fizigi), до сега низ Европа се одржани и неколку занимливи дебати (во Германија, Португалија, Италија), а кои, за разлика од маркетиншки пригодните промоции (во Турција, Чешка, САД и др.), инсистираат на далеку поамбициозен аналитички пристап кон самото дело и неговиот автор...

Во меѓувреме, Георги Господинов се испроба и докажа уште во неколку други жанровски полиња (покрај другото и како коавтор на графичкиот роман *Вечнаџа мува*) – додека анимираниот филм *Слеџаџа Вајша* – снимен според сценарио од истоимениот расказ на авторот, се најде во најтесниот избор за наградата Оскар 2017 г. Покрај тоа, во текот на 2016 г., Господинов (во соработка со ликовниот критичар), Георги Лозанов – кураторски ја осмисли и подготви, а потем и во својот аналитички текст од Каталогот, автентично ја интерпретираше, погоре споменатата и необично интригантна изложба „Попладнето на една идеологија“, која, една година подоцна, во 2017 г., беше прикажана и во галеријата Чифте амам, во Скопје, Македонија.

Со оглед на тоа, присуството на Господинов во културниот простор на Македонија, се чини, соодветно „покриено“, не само во матичната област на книжевноста како уметност – туку и во интердисциплинарните и гранични подрачја на театарот, анимираниот филм и ликовната уметност (не исклучувајќи ги при тоа и десетината значајни, авторски интервјуа, дадени за македонските медиуми и портали, од областа на културата). Секако, во блиска иднина, покрај тоа, нам, во Македонија, ни претстои предизвикот (нималку лесен или едноставен), за споредбено проучување и толкување на Господинов, во рамките на компетентната, академска критика и книжевна наука во Македонија. Ова особено, кога се има предвид, дека помеѓу канонската песна на Константин Миладинов „Т’га за Југ“ (денес, веќе хедонистички прекодирана и трајно оживеана како назив на омиленото вино) и *Физика на тџаџаџа* од Георги Господинов (иако создавани во историски распон од околу еден век), однатре „се оцртува“ невидливиот, но мошне значаен лак на ендемската, словенска тага и тегобност, што нив природно ги обединува (макар, некојпат била пресоблечена во карневалската ведрина на Георги Господинов).

Литература:

- Бојациевска, М. 2015. „Роман, кој изобилува со почетоци: *Физика на ѿѓаѓања* од Георги Господинов“. *Наше писмо*, Скопје, бр. 79-80, стр. 65-66.
- Господинов, Г. 2007. „Во моите книги му се доверувам на сочувствителниот човек“ (интервју). *Теа модерна*, Скопје, 12 септември 2007.
- Господинов, Г. 2012: Господинов, Г. „Книгата како хартија од вредност“. <https://okno.mk/node/22295> пристапено на 13.3.2018.
- Господинов, Г. 2013. *Физика на ѿѓаѓања*. Софија: ИК Жанет 45, 2013
- Господинов, Г. 2016. Бегството од зборовите е лесно (осум песни), Окно, Скопје <https://okno.mk/node/56999>
- Господинов, Г. 2016. „Во Бугарија нема да ми веруваат колку публика имам во Македонија“. <https://alon.mk/archives/540773>
- Господинов, Г, Лозанов, Г. 2016. Следобедът на една идеологија. Софија: Софийска градска художествена галерија.
- Господинов, Г. 2017. „Стравот е основната причина за пишување“. <https://off.net.mk/bookbox/georgi-gospodinov-stravot-e-osnovnata-prichina-za-pishuvanje> пристапено на 13.3.2018.
- „Георги Господинов ја прими наградата „Прозарт“ со зборовите дека и најличните приказни се универзални“. <https://www.mkd.mk/kultura/knizhevnost/georgi-gospodinov-ja-primi-nagradata-prozart-so-zborovite-deka-i-najlichnite> пристапено на 20.9.2018.
- „Најзначајниот современ бугарски писател Георги Господинов утре во Скопје“, <https://alon.mk/archives/539373>
- Bojm, S. 2005. *Budućnost nostalgije*. Beograd: Geopoetika.
- Jergović, M. 2018. „Bugarski kino pred kojim je Alaina Delona 40 godina čekala zaručnica“. <https://www.jutarnji.hr/komentari/pise-miljenko-jergovic-bugarski-kino-pred-kojim-je-alaina-delona-40-godina-cekala-zarucnica/7883634/>
- <https://daily.mk/vesti/najznachajniot-sovremen-bugarski-pisatel-georgi-gospodinov> пристапено на 20.8.2018.

Elizabeta Šeleva

COMPARATIVE STUDY OF GEORGI GOSPODINOV

Summary

The most distinguished and internationally awarded among the contemporary Bulgarian authors, Georgi Gospodinov (1968) is also the most published and well received writer from Bulgaria among Macedonian readers. Almost all of his books (the two novels, as well, as books of short stories and poems) have been translated and published in Macedonian, including the last one, which was adapted for theatre. It also includes the thematic exhibition “Afternoon of an Ideology” in Skopje 2018 (he recently co-curated in Sofia). This paper is focused both on the reception and analysis of the novels: *Natural Novel* and *The Physics of Sorrow* widely recognized in the world.

Keywords: Georgi Gospodinov, intimizing history, total novel, Otherness, Minotaur.

ТЕОРИЈА – ПОЕТИКА

THEORY – POETICS

Марија Ѓорѓиева-Димова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје
marija.gorgieva@flf.ukim.edu.mk

(АВТО)РЕФЕРЕНЦИЈАЛНОТО НИШАЛО ВО БЕЛИ МУГРИ НА КОЧО РАЦИН

Клучни зборови: лирика, автореференцијалност, референцијалност, Кочо Рацин.

Теориските описи на лирската песна ја посочуваат автореференцијалноста¹ како една од нејзините конститутивни одлики и жанровски доминанти што, првенствено, се артикулира преку интенционално осмисленото фокусирање врз јазичната организација на текстот, односно преку повторливото истакнување на лингвистичкиот материјал. Одредувањето на лирската поезија како примарно јазична уметност доминира во XX век, благодарение на иновативно-експерименталните истражувања на можностите на медиумот, понудени во рамки на модернистичката поезија/поетика, но и под влијание на лингвистичките реконцептуализации во разбирањето на јазикот, макар што реторичко-поетичките промислувања

¹ Во однос на лириката, Вернер Волф дистингуира меѓу автореференцијалноста (повторувања на кое било текстуално ниво) и авторефлексивноста (како посебен случај на автореференцијалност): „автореференцијата е хиперним и ги подразбира сите видови внатрешни референции или односи во еден ист систем (обемот на ‘системот’ може да варира и да се однесува, на пр., само на дадена песна, во која римите се автореферентни карактеристики, или на жанрот ‘лирика’ или на литературата како целина, во која ‘интертекстуалноста’ функционира како една форма на книжевна автореференција); авторефлексивноста, пак, е посебен случај на автореференцијалност што ја мобилизира когнитивната активност на приемот: го тера да ‘размислува’ за текстот како таков, за неговата текстуалност, со различни експлицитни или имплицитни средства“ (2005: 26-27).

на лириката имаат подолга традиција. Дефинирајќи ја лирската песна како „покус јазички исказ со изразита експресивност и со нагласена насоченост врз својата јазичка уреденост“ (Lešić 2005: 371),² Зденко Лешиќ посочува два механизма кои ја ефектуираат поетско-јазичната структура на лириката. 1. Механизмот на паралелизми или на формални синтактички идентитети, втемелен врз „повторувањето на одредени синтактичко-интонациски шеми кои на јазичниот исказ му даваат нагласена уреденост, предизвикувајќи притоа силен поетски впечаток“ (Lešić 2005: 376). 2. Механизмот на правење аналогии кој, со неочекуваното откривање сличности, ги доведува во врска меѓусебно оддалечените елементи, а токму „поврзувањето на диспаратни нешта лежи во основата на лирската поезија“ (Lešić 2005: 377). Следствено, автореференцијалниот фокус во лирската песна е ефектуиран преку структурно реализираното единство на звуковните и на значенските потенцијали на јазикот, конкретизирани во, и преку асоцијативно воспоставените синтагматски низи, сугерирани во лирскиот текст. Во таа смисла, Нортроп Фрај ќе ја дефинира лириката како „внатрешен мимезис на звукот и на сликата“ (2007: 353).

Автореференцијалната димензија на лириката, нејзината жанровска и структурно-композициска предиспонираност за посебната јазичка организација, ја отелотворува и Кочо Рацин во единствената стихозбирка *Бели муџри*, а токму тоа е доминантното рамниште каде што се легитимира нејзината улога во зачетоците на современата македонска уметничка поезија. Оваа втемелувачка позиција ја носи со себе и потребата од угледување на постојните поетско-лирски модели, но и умеењето да се профилира сопствениот креативен влог во една национална книжевност. Иако неговиот поетски опус е пообеман, сепак, авторската селекција, втемелена врз недвосмислено естетски параметри, го водела Рацин во одлуката да вклучи само 12 песни во конечното издание на збирката. Дополнително, нејзината компактност произлегува и од осмислувањето на една мотивско-тематска и книшка целина во која Старделов ќе препознае „мошне инхерентна и стројна концепција. Станува збор за своевидна имплицитна

² Несомнено, во оваа дефиниција се препознава Јакобсоновиот став дека во лирската песна примарна е експресивната или емотивната функција на јазикот, а потоа и неговиот опис на поетската функција на јазикот како „насоченост врз пораката како таква“, т.е. „воведување во фокусот на пораката заради самата неа“ (1978: 123), што за Јакобсон е доминантна функција на јазикот во поезијата.

драматургија во структурата на песните и во нивниот редослед, во која и преку која многу посуштествено ја откриваме поетската идеја на Рацин во оваа негова книга“ (2000: 86).

Значењето на *Бели муџри* во контекст на македонската книжевност/поезија е верификувано и во рамки на книжевната историографија, но и во рамки на книжевната критика: „Таа тенка книшка е израз на душевната на еден необичен човек, но и манифест на цела една генерација. На неа се крепи нашата современа литература. На своето извориште таа го има во *Бели муџри* својот најбистар извор“ (Конески 1994 :18). Ова „дело темелник“ (Старделов 2000: 84) е „од пресудно значење за македонската поезија. Прва книга во македонската современа поезија, пример што ја црпи силата на својата убедливост и оправданост од креативната оствареност на своите принципи - како на јазичен, така и на уметнички план, со која македонската поезија достигнува секавичен блесок и мошне видлива самосвојност во изразот“ (Урошевиќ 2023: 37). Во критичките вреднувања на естетските, книжевно-уметничките одлики на *Бели муџри*, недвосмислено е нагласена токму јазичката организација на песните чија структура, меѓу другото, се темели врз умешноста да се ефектуираат звуковно-значенските сродности и напоредности на зборовите: „Неговиот стих црпи многу од народната песна како во метричките својства, така и во лексиката и во метафориката, но неговите песни се целосно и со ред промислени подробности и необично оригинални композиции на еден современ поет“ (Конески 1994: 19). „*Бели муџри* со својата единствена егзистенцијална, содржинска густина и со својата мелодиска дикција можеа да остварат толку сугестивен поетски израз и таква голема поетска сила на својот поетски јазик“ (Старделов 2000: 85). „*Елеџии за џебе* се во композициски поглед една од најсложените, а во јазично- стилска смисла една од најубавите и најбогатите песни на Рациновите *Бели муџри*“ (Ѓурчинов 1987: 54).

Во теоријата на лириката постои консензус дека токму повторувањето (на гласови, слогови, зборови/групи на зборови), било да се работи за буквално повторување или, пак, за варијации е постапката преку којашто се постигнува повисок степен на јазичка организација во песната, поголема кохерентност и уреденост на текстот. Впрочем, повторувањето, кое се манифестира на различни текстовни рамништа, е една од најфреквентните форми преку кои се активираат внатрешните референции во рамки

на песната, што, практично, е манифестација и на нејзината автореференцијалност. Голем број од повторувањата се одредени и функционално, според местото што го имаат во поетскиот исказ, потврдувајќи дека „во основата на таквото организирање на јазичките единици најчесто лежи принципот на симетрија, што е една од најпродуктивните тенденции во кохерентното уредување на книжевно-уметничкиот текст“ (Lešić 2005:159).

Врз фонот на својата теорија за поезијата/книжевноста како секундарен моделативен систем кој се надоградува врз природно-јазичните структури, Јуриј Лотман ја разгледува конститутивната и конструктивната функција на принципот на повторување во поезијата кој оперира со две класи на уредување – по еквивалентност и по поредок. „Во првите ги сместуваме односите меѓу еднаквите елементи надвор од односите кон синтагматиката на текстот, а во вторите – односите меѓу различните елементи на синтагматската оска. Кон првата класа припаѓаат сите видови повторувања“ (Лотман 2005: 166). „Во основата на поетското повторување лежи принципот на враќање. Уметничката структура се гради распространета во просторот – таа бара постојано враќање кон текстот, кој, веќе ја исполнил својата информациска улога, неговото постојано сопоставување со понатамошниот текст. Притоа, во процесот на таквото сопоставување и стариот текст се покажува на нов начин, откривајќи ја претходно сокриената семантичка содржина. Универзалното структурно начело на поетското дело е начелото на враќање. Тоа му дава на јазикот, организиран како уметнички текст, просторно протегање кое вообичаено не му е својствено, а кое ја сочинува основата на уметничката структура“ (Лотман 1964: 65-66). Јосип Ужаревиќ му припишува на повторувањето, кое е основата на лирската структура, тројна функција: ја овозможува органската целина на песната, служи како средство за расчленување и служи како средство за интензификација (1991: 60). Тој, главно, го разгледува повторувањето како една од типичните композициски појави во песната ефектуирана како „хиерархија сочинета од повторливи единици“, која, пак, осведочува извесна закономерност во однос на елементите што доследно се повторуваат и, во таа смисла, ја сигнализира дополнителната уреденост на текстот. Но, на повторувањето му припишува и семантички импликации, резултирајќи во „значенско огледување“ (Užarević 1991: 64-65), што произлегува од сопоставувањето на исти или на слични

единици. Зденко Лешиќ во повторувањето ја препознава авторската интенционалност, реализирана како освестена творечка постапка во структурирањето на песната. „Повторувањето е средство на поетско создавање на еден свет во состојба на возбуденост, а не непосредна последица на стварното поетово возбуждавање кое би било нивни психолошки причинител... Она на што треба да се инсистира при толкувањето на јазикот во книжевното дело не е толку во тоа да се открие психолошката причина за употребените јазични средства, колку што се состои во тоа да се сфатат творечките операции на поетот со кои е остварена синтезата на јазичкиот израз во песната и нејзиниот внатрешен свет во една структурална целина во која се доведуваат во постоење поетската мисла, емоцијата, сознанието и доживувањето“ (Lešić 1982: 227-228).

Повторувањето, со своите структурно – композициски импликации, не само што има автореференцијална функција, во смисла на нагласување на посебната јазичка организација на текстот, туку имплицира и на рецепциско рамниште, метајазично упатувајќи го читателот на двојната кодираност на лирската порака, поттикнувајќи не само еуфониски, туку и емотивни, визуелни и поетско-естетски ефекти и асоцијации кај читателот. Но, Ужаревиќ посочува и друга рецепциска димензија на повторувањето: „рецепциските повторувања“ кои не се вршат на рамниште на „повторливи единици“, туку на рамниште на „свет“, во смисла дека со секое повторно читање влегуваме во светот на делото, „откривајќи“ во него нови структурни, смисловни и естетски аспекти. „Таквите ‘повторувања’ (повторни читања, гледања или слушања) се овозможени со непресушниот семантички живот кој се одвива внатре во текстот и кој се нарекува семантичко треперење“ (Užarević 1991: 65). Жанрвската специфика на повторувањето во лирската песна, не само од аспект на принцип на организација, туку и од рецепциски аспект, ја посочува и Џонатан Калер. „Репетитивните и ритмичките обрасци во голема мера заведуваат, па ритмот ѝ дава на лириката соматски квалитет – искусувањето на ритмот се поврзува со телото и, веројатно, и со ритмите на различните природни процеси, нудејќи друг тип на задоволство од она во романот: песните се јазик, но јазик обликуван на поинаков начин“ (2015: 138).

Рациновата поезија во *Бели муѝри* ја демонстрира функционалноста на повторувањата на различни нивоа (звуквни, лексички, семантички, мотивско-тематски, синтаксички), како конститутивна одлика

на поетскиот говор, индицирајќи ја неговата дополнителна уреденост, односно автореференцијалната димензија на текстот. Во неговите песни повторувањето добива римотворна, композициска и семантичка улога, но претставува и основна реторичка стратегија во создавањето емфатичен и емотивно импрегниран лирски говор/глас. Алитеративно-асонантните и парономастични гласовни/зборовни склопови (Роди се човек – роб биди / роди се човек – скот умри; тешката тешката / тешката тешко засвири / сева е тешка голема а уште потешка прокуда; Болка боли-болка гори; Ден-море ширен широко / И шири ширно широко; Извор вода извираше, / плодно поле наливаше / плодно поле род народи; Сонце светло ми светеше; Жолт – жолти прави лицата бледни / И жолта гостинка у градите носи; Откако Ленка остави / кошула тенка ленена / недовезена на разбој... / Зошто ми зошто остана / кошула недоткаена / кошула беше даровна; В сила светлина светеа; На пепел, трескот, пелин/в оган, пламен јад), се најчестите облици на звуковно-значенски повторувања во стихозбирката. Нивниот ефект е видлив на неколку рамништа: од една страна, тие сигнализираат авторски интенционално осмислена уреденост на исказот, доловена преку неговата акустична хармонизација, создаваат одреден дискурзивен тоналитет, „пророчки и асоцијативен ритам и звуковни асоцијации“ (Фрај 2007: 331) и, следствено, го збогатуваат поетско-естетскиот впечаток. Практично, тоа е непосредна илустрација на поетската функција, дефинирана од страна на Роман Јакобсон како „проекција на принципот на еквиваленција од оската на селекција врз оската на комбинација“, така што „еквиваленцијата се издигнува до конститутивно начело на секвенцата... Само во поезијата, со редовните повторувања на еквивалентни единици коишто ѝ се својствени, се доживува тактот на говорниот тек“ (1966: 296-297). Следствено, единиците/знаците кои се комбинираат во секвенцата се еквивалентни на различен начин, продуцирајќи ритам на репетиција со варијација. Од друга страна, повторувањето според фонички принцип ја интензивира и емотивната функција на лирската порака, нагласувајќи ја афективната вовлеченост на лирскиот субјект, од позиција на коментатор на општествената стварност низ призма на нејзината класна раслоеност и социјалните неправди.

Римата и рефренот се уште еден фономорфолошки механизам на создавање посебен вид „еуфониски (гласовни) еквивалентности... Римата се карактеризира како фонетичко повторување што игра и

ритмичка улога. Римата е звуковно поклопување/совпаѓање на зборовите или на нивни делови во истакната позиција на ритмичката единица, со смисловно непоклопување“ (Лотман 2005: 186). На ова главно повторување Лешиќ му припишува двојна функција во лирската структура: 1.еуфониско-орнаментална функција која служи за физичко, акустичко истакнување на зборовите, како вид „звукочно случување“; 2. метричко-организациска функција која посредува во интонациско-ритмичкото заокружување на стихот, но и во организирање на строфата, а повремено и во севкупната форма на песната (2005: 163). Ужаревиќ ја разгледува римата и на композициско рамниште, како еден од механизмите на реализација на хоризонтално-вертикалната организација на лирскиот текст, како „најјасна и најистакната форма на семантичко огледување... Нејзиниот прапочеток е во паралелизмот, појава која на лирската структура ѝ овозможува динамичка поврзаност на елементите по вертикала. Со римата е обележан, посебно изразен крајот на ритмичкиот сегмент, т.е. крајот на стихот (во тоа се гледа хоризонталното делување на римата) и, од друга страна, римата ја условува „двонасочната проекција на смисловните асоцијации“ по вертикала, односно таа е важен фактор во активирањето на меѓутекстовните, т.е. на вертикалните врски (Užarević 1991: 78-79).

Рацин не инсистира на доследно користење на римата ниту на ниво на стихозбирка, ниту на ниво на одделни песни. Веројатно, тоа се должи и на фактот што римата нема посебна традиција во народната поезија, на која главно се повикува како на глобален прототекст. Но, токму споредичното римување во песните може да се земе како еден индикатор за авторско-креативното оддалечување од фолклорната предлошка и, во истовреме, како облик на автореференцијалност. Во стихозбирката, повременото римување (главно низ моделите на граматичките рими, кои се најизразени во песната *Уџројџо над нас*, или низ моделите на парната и на вкрстената рима) е присутно во песните *Денови*, *Селска мака*, *Печал*, *Ленка*, *На Сџуруја дуќан да имам*, *Којачиџе*, додека, пак, *Елеџи за џебе* е единствената песна која многу подоследно го гради римувањето, па, во таа смисла, ги нагласува и еуфонискиот карактер на песната и ритмичкиот паралелизам, како и перцептибилноста на лирската просторност, реализирана преку хоризонтално-вертикалната организација на текстот.

Рефренот, било да е дел од стих, цел стих или цела строфа што се повторуваат на одредени места во песната во помалку или повеќе правилен распоред, било како буквално повторување или како варијации со минимум промени, исполнува двојна ритмичка и композициска функција. Рефренските повторувања се фреквентни во народната песна, каде што, главно, добиваат мнемотехничка функција. Рацин, пак, се одлучува за постапката на рефренско повторување единствено во последната песна од збирката, *Коџачиџе*: двојното повторување на елиптичниот двостих „На работа / На труд“ (по шестата и по тринаесеттата строфа), двојното повторување на дистихот „На пепел трескот, пелин! / Во огин пламен, јад!“, еднаш самостојно, како десетта строфа и претходно во состав на осмата строфа (со мала интервенција во интерпункциско-интонативен завршеток), односно повторување со варијација во четвртата строфа (по трескот / пелин / трат!) и двојното повторување на првата и на претпоследната строфа, односно на втората и на последната строфа. Овие рефренски репетиции имаат композициска функција, така што создаваат своевидна графичко-визуелна и значенска симетрија во песната, и паралелно, го обликуваат градициониот тоналитет кој, пак, е адекватен јазично-семантички израз на револуционерниот мотивско-тематски склоп на *Коџачиџе*. Наспроти референцијално-дескриптивните претставувања на социјалните неправди и нивните импликации врз деградацијата на еден вредносен поредок и етички систем, што се тематизира во претходните единаесет песни, токму последната песна, со рефренско-ритмичната динамизација, го засилува борбениот повик кон создавањето на „белите мугри“, како симболично-метонимско претставување на еден поправеден и похуман свет.

Лирските и синтаксичките паралелизми, ефектуирани низ повторувањето на гласови, зборови и на групи зборови создава принцип на симетрија кој е „една од најпродуктивните тенденции во обезбедувањето кохерентност и интонациско-синтактичка уреденост на книжевниот текст“ (Lešić 2005: 159). Анафората, епифората, симплохата се фигури со кои се остварува поетската форма заснована на напоредност, на складност и на функционална меѓузависност на два облика што меѓусебно се совпаѓаат. „Принципот на граматичност на исказот во поетскиот јазик најчесто се претвора во принцип на хармоничност кој подразбира стремеж

кон воспоставување одреден склад меѓу јазичните елементи што се доведени во врска. Апстрактните граматички форми (глаголските времиња, граматичкиот род и број, падежите, синтактичките обрасци) може да се повторуваат, да се варираат и меѓусебно да се спротивставуваат, па, на тој начин, да остваруваат хармонично уредени јазички сегменти и тоа не само на фонетичко рамниште, туку и на синтактичко“ (Lešić 2005: 188-189).

Во *Бели муѝри* анафоричките повторувања ја имаат улогата на доминантна синтаксичка фигура, заземајќи силно синтаксичко место во стихот/строфата.³ Анафоричните повторувања, ефективни и на фонеморфолошко и на синтаксичко рамниште, иако во различен степен (било во рамките на два, на три или на четири последователни стиха како, на пример, во песните *Печал* и *Туѝуноберачиѝе*), се присутни во сите песни од стихозбирката, обезбедувајќи различни ефекти во книжевно-уметничката организација на лирската порака. Тие го интензивираат аудитивно-визуелниот алитеративен комплекс, ја нагласуваат ритмичноста и хармоничноста на исказот, но учествуваат и во обликувањето на контрастната поставеност на стиховите (роди се човек-роб биди / роди се човек-скот умри; Мајстор бев и устабаша, / мајстор бев станав чираче). Во таа смисла, анафората станува доминантен автореференцијален индикатор во стихозбирката. Анафоричните повторувања повремено се комбинирани и интензивирани и преку анадиплозните повторувања, кои се мошне чести во народната лирика. На пример, во стиховите од песната *На Сѝруѝа гуѝан да имам* (Изгори мерак изгори / Изгори пепел се стори / Наквечер дојди наkvечер, / Наквечер в прва темница) или во *Балада за неѝознаѝиѝи* (Кажете, браќа, кажете / кажете-па поминете-/), анадиплозата ефектуира со посебна ритмичност внатре во и меѓу стиховите, добивајќи композициска улога во истакнувањето на хоризонтално-вертикалната стиховна организација на песната, со што, пак, ја засилува и формалната целовитост на текстот.

Една препознатлива одлика во *Бели муѝри* е синтаксичката организација на поетскиот исказ преку антитезите. Како вид синтаксичка фигура, антитезата изразува спротивност во исказот со поврзувањето на два збора, синтагми или реченици со спротивно значење, нагласувајќи ја

³ Поинтензивни, поразгранети анафорични повторувања се употребени во песните *Туѝуноберачиѝе* и *Печал*. Според Баѓиќ, анафората како мироструктурна фигура (фигура со локален ефект), може да стане и композициско упориште на песната, па го евоцира магискиот формализам на лириката (2012: 33-34).

семантичката опозиција преку синтактичкиот паралелизам, ефектуиран со исказна симетрија. Функционална за ефектно опишување на појавите преку откривањето на неочекувана разлика или совпаѓање, таа во социјалните и во револуционерните песни на Рацин е адекватна фигура за нагласување на контрастот и конфликтот на идеи/емоции. Антитетичко-контрастните синтагматски склопови во Рациновите стихови ги нагласуваат и ги дополнуваат мотивско-тематските слоеви во збирката: имено, тие се адекватно јазично средство за нотирање на општествените антагонизми, за полемичко разоткривање на парадоксите преку коишто се зумираат конкретните ситуации на социјалната неправда и на експлоатација на трудот. Тој антитетички код во стихозбирката е видлив, на пример, во буквалното и во симболичното контрастивно употребување на боите (белата и црната, односно светлото и темното), но и во други контексти: Темнината пие – силно светнал ден; Пилците пеат – ти плачеш; Сонцето грее – ти темнееш; Не тага, а клетва; Нагоре кула висока / Надолу земја длабока; Работник – ти паѓаш и се дигаш; Од темни зори на утрини летни / до никоја доба на вечери зимни; Наутро радост понеси / навечер тага донеси; За туѓи бели дворови / копај си црни гробови; Има, има в темнината нешто живо пак да свети; И има има радост голема радост длабока во темнината. Александар Стерјовски, препознавајќи ја комплексната варијација во однос на употребата на антитезата во *Бели муџри*, ја типологизира во четири вида, сугерирајќи дека антитетичкиот облик на изразување е присутен и на микро, стиховно-строфично рамниште, но и на макрокомпозициско рамниште на збирката во целина: „Внатрешна (или: антитеза во песните), антитеза меѓу песните и нејзиниот надворешен белег, антитеза меѓу песните и надворешна (или: глобална, општа антитеза)... Песните со антитезични заклучоци се најемотивните во стихозбирката (*Тајџунчо*, *Селка мака*, *Балада за нејпознатиот* итн.), зашто заклучната антитеза се доживува како горчливо сознание, како протест и како возбудлива вистина... Така, наспроти песните *Денови*, *Печал*, *Селска мака*, *Тужноберачиите*, *Ленка*, антитезично, со својот изразен револуционерен октавитет, е поставена песната *Прошпавање*, наспроти *Балада за нејпознатиот* и *Елеџи за џебе*, пак, антитезично е поставена песната *Ушројто над нас*, додека антитезичното противставување, но со инверзиона поставеност, ги сврзува претпоследните песни *Тајџунчо* и *На Сџруја дуќан да имам*. Песната *Коџачиите*, пак, мотивски и идејно е одвоена од

другите песни го носи антитезичниот спорен елемент Б на надворешната антитеза, кого што Рацин го потенцира и со посебната формална страна на песната, зашто таа единствено (освен 4 песна од *Елеџии за џебе*) во збирката ги користи версификаторските правила на слободниот стих“ (1987: 285, 286, 287).

Оксиморонот, како варијанта на антитетичко-синтагматски склоп, нема фреквентна употреба во песните на Рацин. Сепак, стиховите „Шумоли скришно врева“ (во песната *Уџроџо над нас*) и „Прикаска нанижи безгласна а така јасна“ (во песната *Туџуноберачиџе*), се втемелени врз принципот на оксиморонското „синтаксичко поврзување на значенски спротивни поими“ (Bagić 2012: 209). Оттаму, тие претставуваат уште едно јазично средство кое се стреми кон одредена спознајно-естетска вредност, нагласувајќи го мотивско-тематскиот контекст на стихозбирката, но ја интензивираат и емотивната функција на лирската порака, истакнувајќи ги перцепциите на парадоксите во класното општество од страна на лирскиот субјект.

Повременото инверзивно обликување на поетската синтакса во *Бели муџри* очудувачки ја збогатува експресивноста на исказот, ја „отежнува формата“, со што влијае врз ритмичко-интонативните рамништа во песната. Оттаму, едноставниот обид да се интервенира во збороредната низа на Рациновиот стих веднаш ја осведочува стилогената димензија на инверзијата. Дополнително, таа поседува и значенски нијанси, осведочувајќи ја емотивната состојба на говорникот, егзалтиран од состојбите во светот што го опишува: Од далечините модри се веат / на сонцето златните далги; камен тежок живот ми е; И силна го тага изела / задека тука загинал; Та се житце не зелени / та се грозје не румени; Како на вратот ѓердани / Ниски камења студени / Така на плешки денови / Легнале та натежнале; трета година земјата / на Ленка покри снагата; мое ми срце е црнее; како смртта вечна што е / така борбата долго трае / но од смртта е по силна / по патиштата борбата.

Полисиндентонската синтаксичка структура⁴ во *Туџуноберачиџе* (и потта и крвта и снагата ни), во *Елеџии за џебе* (И кој раздвои, и кој

⁴ Воочливо е дека Рацин ја претпочита многу повеќе асиндентонската синтакса, па во духот на таа елиптична динамизација користи и неколку земи: Тој гладно пие тагата наша/и потта и крвта и снагата ни; Зошто по тебе дрвјата/и на дрвјата

раздвои / човек од човека со сид? / И кој направи и кој направи / човек на човека волки и тегне и бега“), во *Коѝачиѝе* (И петли в село пеат / и зора се зори / над карпа в крв се мие / и темнината пие) придонесува за интензивирањето на конститутивниот и на конструктивниот принцип на повторување во песната. Полисиндентонското сегментирање и ритмизирање создава посебен вид исказна динамичност, индицирајќи ја градираната интензификација и динамизација на мислата, на емоцијата и на сликата во насока на нивна поголема прегнантност и експресивност. Но, покрај јазично-стилските ефекти, тоа резултира и на структурно рамниште, нагласувајќи ја афективната состојба на говорникот, емотивноста и сугестивноста на кажаното.

Во *Бели муѝри* посебна ритмизација и поетско-јазична динамика даваат интерогативната синтакса и интонација, најчесто обликувани како реторско прашање со неговите различни варијации (антипофората во *Туѝуноберачиѝе*, анаценозата во *Елеѝи за ѝебе* и *На Сѝруѝа дуќан да имам*, еротемата во *Селска мака*). Доминантна фигура во песните *Печал* и *Елеѝи за ѝебе*, каде што се користи последователно во неколку строфи,⁵ но присутна и во *Селска мака*, *Туѝуноберачиѝе*, *Балада за неѝознаѝиоѝи*, *На Сѝруѝа дуќан да имам*, реторското прашање има повеќекратни импликации врз сите структурно-композициски рамништа на песната. Според Крешимир Баѓиќ, реторското прашање им овозможува на поетите полиперспективно развивање на темата, деталзирање, нагласување на емоционалноста на лирскиот субјект и хармонична организација на строфата или на фрагмент од песната (2012: 272). Во песните на Рацин, оваа фигура е функционална на неколку рамништа: интонативно ја менува реченичната мелодија, функционира како еден од механизмите на повторување во текстот, но и како текстовен конектор кој создава впечаток на композициска заокруженост на песната, што е мошне вешто реализирано во *Елеѝи за ѝебе* во којашто последните строфи од првата, од втората и од третата песна, односно втората и третата строфа од четвртата песна завршуваат со реторско прашање: мимикрирајќи го во прашална форма прикриеното тврдење, оваа синтаксичка фигура ги нагласува ставовите

гранките/и на гранките лисјата/шумолат скришно таговно?; Шумоли скришно за мртви поља/за села и градови-гробја!

⁵ Реторското прашање секако има и рецепциски ефект, па оттаму во почетните строфи и во двете песни особено го привлекува читателското внимание.

и расположенијата на лирскиот субјект и ги збогатува поетската експресија и афективната на мислата. Конечно, реторското прашање е една варијанта на истакнување на апострофичноста, видена како лирска иманенција во теоријата на Калер (2015), со што, паралелно, се истакнува „внатрешната комуникативност“ во песната (Левин 1998), како, на пример, во *Туѓуноберачиѝе* или во *Елеѝи за ѝебе*.⁶

Стилогената вредност на епитетот произлегува од неговиот афективен и драмски потенцијал, во смисла дека упатува на сензибилноста на лирскиот субјект, од една страна, односно го повикува читателот на толкување со кое треба да ја разреши привидната или стварната семантичка напнатост меѓу придавката и именката (Bagić 2012: 111), од друга страна. Оливера Јашар Настева, во текстот *За еѝиѝеѝиѝе во јазикот на Кочо Рацин*, ја истражува улогата на придавките употребени како епитети со „денотативна вредност“ чијашто експресивност се постигнува преку нивната употреба во новиот поетски контекст, обезбедувајќи „дескриптивни елементи во песните“, односно „аудитивни и тактилни елементи за да се постигне максимум конкретизација и емоционалност“ (1987: 71-76). Епитетските фигуративни склопови, не само што го активираат својот реторички потенцијал, па ја интензивираат автореференцијалната димензија на стихот/песната, туку тие имплицираат и на структурно рамниште, индицирајќи ја емотивната импрегнираност на лирскиот исказ, односно афективно интонираната перцепција на еден дехуманизиран свет од страна на лирскиот субјект. Дополнително, епитетите се еден јазично-стилски индикатор на интертекстуалната релација на Рациновите песни со фолклорните предлошки (на пример, стихот занает златен ‘рѓоса во песната *На Сѝруѝа дукан да имам*), но и на процесот на авторското, креативното надминување на предлошката. Тој процес може да се следи и преку метафорите. Тие се дел од механизмите на правење аналогии, т.е. на поврзувањето диспаратни елементи како една иманенција на лириката (Lešić 2005: 377), но и едно рамниште каде што се воспоставува дијалогско-интертекстуалната релација со народната песна, така што дел од метафорите во збирката се лексикализирани, па нивната фигуративност

⁶ Да се види: Марија Ѓорѓиева-Димова. 2023. „Апострофичното пеење на Кочо Рацин“, *Палимѝесѝ*, Меѓународно списание за лингвистички, книжевни и културолошки истражувања, бр. 16, стр. 89-96.

е неутрализирана, ублажена или укината. Тоа, секако, придонесува за рецепциската препознатливост на знакот/исказот, со што ја зголемува вонтекстовната комуникативност меѓу читателот и песната, односно, преку неа и со книжевната традиција, илустрирајќи го оној триаголник меѓу „традицијата, колективот и авторот“ за кој говори Блаже Конески, изграден врз „изучувањето на контактите на планот на изразот, таа може лесно да се прошири и на другите планови и да послужи, се надевам, ефикасно за појасно прикажување на односите меѓу традицијата и обновувањето“ (Конески 2008: 339-340). Но, дел од метафорите во *Бели муџри* се и авторски свежи метафори, дополнети со персонификации, метонимии, алузии, синестезии и градации кои ефектно ја збогатуваат експресивноста на песните. Наспроти скратените метафорични модели (Срце-порта највисока; Срце-кука најширока; Белград е ламња; Кантар студен; Жолта гостинка; Живот кучешки; Денови-крепи тешки си редиш; Реките од живи / и пробудени сили; Силно / светнал / ден; Штамата сечат с ножови), во одделни песни, како, на пример, во *Печал, Елеџи за тебе, Денови, Коџачиџе* се користат разгранети/проширени метафорични модели, интензивирани низ комбинации со други тропи: шумоли скришно врева; шумоли – в срце тага налева; по тија пот човечки дими и снага крваво цвили; но тија росни утрини пресни / копнат во гради и тлеат; в горите капат лисјата; нижи си ѓердан денови / нижи си алки ковани / нижи си синцир железен / околу вратот навезен; ден-сонце вишен високо / ден-море ширен широко; од далечините модри се веат / на сонцето златните далги; тој гладно пие тагата наша / и по, ден морави шири крила / и алова точи свила; ние имавме чаршии / и рој-кошница пазари; прикаска горка на живот клет / нанижи безгласна а така јасна; се к’ти ноќта црна! / се рути карпа мрак / и петли в село пејат / и зората се зори / над карпа в / крв се мие / и темнината пие / силно / светнал / ден. Како и звуковните и синтаксичките повторувања, така и метафорично мотивираните, асоцијативно поставените синтагматски врски се реализирани во согласност со мотивско-тематскиот (социјално-револуционерниот) и идеолошкиот контекст на стихозбирката, дополнително нагласувајќи го и драматизирајќи го и преку јазично-стилските рамништа на текстот.

Посебна афирмација на стилската индивидуализација на Рациновата експресија претставуваат синестезичките склопови: зелена јад; има, има – в темнината / нешто живо пак да свети; а болката кога свети- тешко,

тешко, тешко клети!; по мугрите пресни; и има, има – радост голема / радост длабока во темнината; не ќе ги пијам очите твои. Како спој на различни сетилни сензации, синестетичката сензибилност обично се темели врз метафоричкиот принцип, т.е. врз можноста да се споредуваат сензации од различен вид. Тоа, пак, отвора простор за поекспресивна и поемотивна тематизација на доживувањето, обезбедувајќи посликовити и несекојдневни поетски претставувања на стварноста, особено онаа која е длабоко класно раслоена и антагонизирана.

Автораутоцензијалната конституента на лирската песна, која ги подразбира сите видови внатрешни референции во рамки на еден систем (било да станува збор за песната или, пак, за жанровскиот/книжевниот систем), упатува на вообичаените претстави за одвоеноста на лириката од општествените контексти, вrameна со своите формални и јазични конвенции. Џонатан Калер, во последното поглавје од студијата *Теорија на лириката*, насловено *Лириката и општеството*, ја разгледува насловената релација, повикувајќи се на одделни тези од Адорновата студија *За лириката и општеството*. Имено, Калер упатува на традицијата на експлицитното лирско ангажирање со социополитички теми, но упатува и на други, посуптилни рамништа на реализација на историски варијабилните социјални функции на лириката, макар што тие тешко може да се детерминираат: поетите може да се ангажирани во намерата да го импресионираат патронот, да учествуваат во афирмирањето на наследената поетска практика или, пак, да придонесуваат кон нови структури на чувствување; поетот несвесно протестира против општествените норми, или, пак, нуди имагинарно решение на општествениот антагонизам, се ангажира во воспоставувањето одредена идеологија или, пак, во нејзина субверзија; песните може да афирмираат одредена вредност наспроти доминантната идеологија, да артикулираат очај или отуѓеност (2015: 301, 352). Дополнително, социјалната ефективност на лирските песни Калер ја обусловува и ја корелира со одреден вид меморабилност која им дава широка публика, моќна општествена улога и потенцијал за критика. „Кога песните се поставуваат себеси како меморабилни, кога живеат како песни, тие тогаш, најверојатно, ја афектираат или ја кршат идеологијата, го структурираат нашиот пристап кон светот и така може да ја воведат во игра критичката острџа“ (Culler 2015: 336). Меѓутоа, сите овие релации меѓу лириката и општеството се евидентираат ретроспективно, од страна

на оние кои ја искусуваат историјата што тие лирски практики помогнале да се создаде и кои ги регистрираат ефектите на тие песни. „Лириката не е мимезис и таа може да делува, во различни историски околности, за да генерира заедница што ја адресира, да поставува социјални вредности, да учествува во реструктурирањето на сензуалниот и на афективниот домен од животот“ (Culler 2015: 320).

Несомнено, дел од социјалните функции и ефекти на лирските песни за коишто говори Калер, се реализирани во и преку *Бели муџри*, што се должи на две причини: 1. Недвосмислената ангажираност на Рацин како поет и како револуционер, кој тоа двојство го артикулирал во/преку социјално-револуционерната поезија (вклучително и онаа на српскохрватски јазик, и онаа која не е вклучена во стихозбиркава), апострофирајќи ги општествениот антагонизам, социјалните неправди, сугерирајќи при тоа своевидно „имагинарно, поетско решение“, со што, повратно, учествува во афирмирањето на една нова и поинаква идеологија. Токму на ова рамниште се потврдува Адорновото толкување дека „лирската песна е секогаш субјективен израз на општествениот антагонизам... нејзината моќ е да му даде глас на она што идеологијата го сокрива“ (2022: 60). Во таа смисла, јазично-стилските рамништа во *Бели муџри* не само што ја збогатуваат лирската експресивност и автореференцијално ја обликуваат композициско-структурната рамка на текстот, тие се ставени и во функција на артикулирање на една од жанровските одлики на лирската песна - нејзиниот епидеиктички карактер. За Калер, лириката е „изворна форма на епидеиктичка реторика која учествува во обликувањето судови во заедницата за тоа што е добро и така создава вредности... Епидеиктичкиот елемент во лириката, кој го вовлекува јазикот како акција (но не од фикционализирачки вид), прави тврдења (фигуративни, најчесто) за нашиот свет, наместо за фикцискиот“ (Culler 2015: 307, 128). Притоа, песните може да се читаат како да нудат вистини, па читателите (може да) ги читаат песните небаре се вистини, а дел од нив ќе бидат запаметени и повторени. Низа стихови на Рацин содржат таков реторичко-епидеиктички потенцијал, обликувани како „изјави за светот“, нотирајќи низа манифестации на непремостливите социјални разлики, на експлоатацијата на аргатско-селскиот и тутуноберачкиот труд, на тежината на печалбарството, поттикнато од социјални мотиви, на здравствените и на егзистенцијалните импликации на еден нехуман свет кој ерозивно се поставува

и кон општествениот и кон етичкиот и кон хуманистичкиот поредок, односно поседуваат ангажиран критички потенцијал, како на пример во стиховите: „Скотски е, скотски живот аргатски / у темно зазидан, / до скот сме сниско попритиснати / на овој свет убав / 2. Со оглед на временската дистанца од објавувањето на *Бели муѝри* и нејзините современи, актуелни толкувања, се отвора можноста за ретроспективно препознавање на социјалните ефекти на неговите песни. Тој ефект е постигнат и на макрорамниште, преку кохерентната книшка целина во која Старделов препознава доследна драматуршка конципираност, но и на микрорамниште, преку одделните стихови, чијашто меморабилност е постигната преку идеолошки импрегнираните сентенци-стихови: „Кука цел свет братски ми е“; „О, братко! Плукни на таков живот! / Со браќата твои, со маката ваша, / сронете го овој свет / и нов направете / -братски! (во песната *До еден работник*, која не е вклучена во стихозбирката). Референцијалната функција која е дел од Рациновите лирски пораки го осведочува ангажираниот поетов и поетски однос кон една конкретна општествена стварност, а нивната социјална функција, особено е видлива од актуелната, ретроактивна перспектива на нашата интерпретативна позиционираност.

Лирската експресивност во стихозбирката *Бели муѝри* на Кочо Рацин, првенствено, е ефектуирана низ мотивираната употреба на фигурите, а токму фигуративноста е рамништето на коешто се афирмира литературноста/поетичноста на текстот, со неговата стилска и естетична страна, што го означува иницијалниот влог на Рацин во современата македонска уметничка поезија. Дополнително, стихозбирката потврдува дека автореференцијалноста, како една конститутивна одлика на лирската песна, нужно, не ја лишува песната од референцијалната свртеност кон одредена општествена, политичка, историска стварност кон која може да воспостави и идеолошки ангажиран однос, потврдувајќи го критичкиот потенцијал и на лириката.

Литература:

- Ѓурчинов, М. 1987. „Некои особености на Рациновиот поетски јазик“, *Македонската литературна наука за Кочо Рацин*. Скопје: Наша книга, стр. 50-63.
- Јашар-Настева, О. 1987. „За епитетите во јазикот на Кочо Рацин“, *Македонската литературна наука за Кочо Рацин*. Скопје: Наша книга, стр. 71-76.

- Конески, Б. 1994. *За Кочо Рацин*. Скопје: Култура.
- Конески, Б. 2008. *Послание*. Битола: Микена.
- Левин, И. Ю. 1998. „Лирика с коммуникативной точки зрения“, *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. Москва: Языки русской литературы, стр. 464-482.
- Лотман, Ю. М. 1964. *Лекции по структуральной поэтике*. Вып. I. (Введение, теория стиха). Труды по знаковым системам. I. Ученые записки Тартусского университета. Вып. 160.
- Лотман, Ј. М. 2005. *Сѣрукѣура на уметничкиот ѝексѣ*. Скопје: Македонска реч.
- Рацин, К. 1966. *Сѣихови и ѝроза*. Скопје: Култура.
- Старделов, Г. 2000. „Земјата и грнчарот“, *Македонска книжевностѣ. Избрани дела ѝом 8*. Скопје: Гурѓа, стр. 77-89.
- Стерјовски, А. 1987. „Антитезата во Рациновите Бели мугри“, *Македонскаѣа лиѣератѣурна наука за Кочо Рацин*. Скопје: Наша книга, стр. 284-287.
- Ќулавкова, К. 1987. „Метафората во *Бели муџри* на Кочо Рацин“, *Македонскаѣа лиѣератѣурна наука за Кочо Рацин*. Скопје: Наша книга, стр. 281-286.
- Фрај, Н. 2007. *Анаѣомија криѣѣике*. Нови Сад: Orpheus/ Београд: Нолит.
- Adorno, T. 2022: „O lirici i društvu“, *Teorija lirike* (prir. Andrea Milanko), Zagreb: Filozofski fakultet, str. 55-66.
- Bagić, K. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Culler, J. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frye, N. 1976. *Spiritus mundi: essays on literature, myth, and society*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jakobson, R. 1966. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.
- Jakobson, R. 1978. *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta.
- Lešić, Z. 1982. *Jezik i književno djelo*. Sarajevo: Svjetlost.
- Lešić, Z. 2005. *Teorija književnosti*. Sarajevo: Sarajevo publishing.
- Užarević, J. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Wolf, W. 2005: „The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation“, *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric* (eds. Eva Müller-Zettelmann and Margarete Rubik), Amsterdam New York: Rodopi, pp. 21-56.

Marija Gjorgjieva-Dimova

**THE (AUTO)REFERENTIAL PENDULUM IN KOCHO RACIN'S
*BELI MUGRI***

Summary

The theoretical premises of the article are based on Roman Jakobson's theses about the poetic function of language as dominant in poetic messages, supplemented by the expressive/emotive function, which does not exclude the referential function either. With this background, this paper aims to interpret the procedures of articulation of the auto-referential and referential dimensions in Kocho Racin's poetry collection *Beli mugri*.

Keywords: lyric, self-referentiality, referentiality, Kocho Racin.

Славица Србиновска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје
srbinovskas@gmail.com

ТРАНСГРЕСИЈАТА И НАСИЛСТВОТО НИЗ ПРИЗМА НА ФИЛМСКАТА НАРАЦИЈА ВО *ИЗГУБЕНИОТ АВТОПАТ* ОД ДЕЈВИД ЛИНЧ

Клучни зборови: задоволство, насилство, закон, граници, трансгресија.

Трансгресијата наспроти дијалектиката

Според теоријата за модерноста, социологијата на религијата или филозофијата, трансгресијата е потенцијал кој актуелизира револуционерна енергија и подразбира пристап кој треба да донесе промени. Со значење на пречекорување на границите, поимот трансгресија се појавува во сферата на правото, на социологијата, на религијата, на психоанализата, геополитиката и значи „да се премине на другата страна“, односно да се биде во процес на „trans“ и да се биде во процес на движење или „gredi“ што значи „одење“ кое е насочено надвор од определена нормирана позиција.

Во психоаналитичка смисла, актуелизирањето на поимот „трансгресија“ во врска со бракот значи соочување со изневерувањето поставено наспроти границите на институцијата на бракот и на интересубјективните релации правно и етички договорени како релации на верност. Иако поимот трансгресија не е составен дел од централните психоаналитички поими, тој секако го актуализира прашањето на отпор и на промена на извесен нормиран поредок во комуникацијата, на пример, радикална

форма на тој вид промени е промовирањето на начин на однесување кое не е нормирано во општествениот контекст. Тогаш кога односите меѓу луѓето со истополов статус можат да постигнат воспоставување на култура и потврда на релациите преку закон, тие стекнуваат рамноправен статус со културата и нормите на хетеросексуалните партнери и релации озаконети со бракот како институција. Во контекст на ова се развива педагогија со креирање на нова и посакувана позиција на оној кој бил обесправен и маргинализиран.

Психологијата не е дисциплина која го остава на периферија поимот трансгресија, таа е дисциплина која не се занимава само со човекот и неговата личност, туку и со промените кои го определуваат поголемиот Друг, оној општествено дефинираниот поредок за кој Мишел Фуко говори како за песок врз кој човекот црта, а она што го впишал се менува во напливот од морските бранови менувајќи го тлото и формите (Foucault 1977: 29). Целата историја на промени не ги вклучува само оние човечки суштини и идеи за него самиот во границите на шеснаесетвековната традиција и модерната фокусирана врз рационалниот кодекс на однесување, туку таа ги опфаќа можностите да се живее поинаку, поразлично, а со тоа и преку однесувања кои ќе бидат во постојано креативен однос кон Другоста која нужно настанува со текот на времето. Ова Фукоово објаснување е актуелно во *Предговорот за трансгресијата* каде таа е обележана токму преку потенцијалите за револуционерни промени (Ibid, 49).

Мишел Фуко, Жорж Батај и Жак Дерида ја актуализираат идејата за трансгресија во контекст на антимодерната филозофија различна од Хегеловата концепција за улогата на разумот и на знаењето. Клучните концепции во модерната филозофија се разумот и знаењето и во тој контекст е значајно антиципирањето на минатото во секоја нова етапа од историјата. Во Хегеловата идеја за трансгресијата (*Aufhebung*) е антиципирана просветителската стратегија на разбирање која се потпира на тоа дека промените се случуваат со прогресивна дебата меѓу афирмацијата и негацијата, имено тие се случуваат како развој кој е основа на идејата за дијалектиката. Хегел ја идентификува дијалектиката како тенденција на позитивниот поим да премине во сопствената негација како резултат на конфликтот помеѓу неговите инхерентни, но контрадикторни аспекти, а Карл Маркс и Фридрих Енгелс ја усвојуваат дефиницијата на Хегел и ја применуваат на општествените и економските процеси. Хегел

ја засновува дијалектиката на рационалните процеси на докажување низ тези и антитези, заклучоци произлезени од овие формални процедури на резонирање (O'Neill 1996: 49).

Меѓу антимодернистите и деконструктивистите, Батај ја инкорпорира својата идеја за енергетскиот и монетарниот подем кој е поврзан со светската војна, а со тоа се спротивставува на идејата за дијалектиката како напредок, додека пак другите противници на Хегеловата дијалектика се потпираат на Школата за социологија на религиите од 1930 година и имаат убедувања дека промената подразбира поинакво конципирање на времето и во него на содржините на општествената реалност кои секоја година се менуваат. Трансгресијата се поистоветува со радикална пукнатина, таа подразбира цврсти граници и норми и се карактеризира со нивно рушење, тоа е причината што ја објаснува оваа појава како незапирлив процес на кршење на законите и како воведување на нови вредности (Kaufman 2001: 62).

Сепак, револуцијата не е перманентна активност, во старите, архаичните култури се говорело за движења и промени изразени преку земјата и водата, а М. Елијаде говори за ритуали на собирање на храна и за нивно трошење во определен период на празнување кога се слави со одржување на фестивали (Eliade 1963: 68) . Во доцните западни култури се востановува промена со потенцијална револуционерна постапка која се случува како редовна појава, а не како исклучок во дејствувањата, промената се случува и во културата и во уметностите.

Сексуалната желба и објектот

Ако во филмот, кој е пример на постмодернистичка филмска продукција, под наслов *Изјубениот авиоист* од 1997 на авторот Дејвид Линч, се проблематизира темата на сексуалноста и границите поврзани со неа, неминовно се наметнува проблемот на трансгресијата проследен со промена која е резултат на примена на насилство.

Батај во студијата од 1962 под наслов *Смртта и сензуалноста: ероизмот и шабуно* го објаснува феноменот на трансгресија со навраќање кон епохата на христијанството за која вели дека е епоха дефинитивно обележана со експлозијата од сексуална енергија како никогаш пред тоа,

имено рушењето на границите и трансгресијата, станува јасно од овој пример, се засилуваат и моќно дејствуваат колку што е забраната или законот составен дел од општествениот и од културниот кодекс (Bataille 1962: 63).

Наспроти средниот век, современоста разоткрива една сосема друга и радикално различна димензија на однос кон сексуалната енергија, имено одеднаш психоанализата го тематизира феноменот на *асексуалноста* кој станува трансгресивен, бидејќи е револуционерна промена за културата која не е повеќе сексуално опседната, тоа е култура која по сексуалната револуција, отвореноста и експериментот на сексуален план, запаѓа во соочување со ова минато како конзервативен и застарен период, таа ги руши тенденциите за откривање во доменот на сексуалноста нови вредносни провокации кои се засновани на потиснување или исклучување на сексуалната енергија.

Паралелно со обидот да го актуелизираме процесот на трансгресија, оваа студија настојува да ги развие клучните категории кои се поврзуваат со психоанализата како што се субјектот, објектот, желбата, реалноста, реалното и фантазијата. Во пристапот кој Дејвид Линч го развива како сопствена поетика на ликови и настани втемелени врз идејата за хорор жанрот се содржат рамки низ кои овој состав од кодови на жанрот се трансформираат и прошируваат во значења поддржани од измените најчесто реализирани преку иронични, саркастични, а често и цинични алузии произлезени од индустријата која продуцира илузии за масите, имено се мисли на холивудската филмска продукција од чија историја Линч не се одделува, туку работи врз идеите кои умее вешто да ги развие до рамниште на проблем или ангажиран отпор кон насилството инкорпорирано во тој свет. Со празнините кои желбата ги најавува, а сексуалната енергија ги поврзува со судирите се отвораат просторите каде функционира фантазијата која во филмскиот медиум е всушност подеднакво богата, само што за разлика од вербалниот медиум и неговиот потенцијал, таа низ сликата покажува форми на деструкција, на празнина изразени преку апстрактни слики и форми на закана, зло или бес и гнев низ слики со реални контури и форми, субјекти на ликови или простори како материјални форми на овие состојби. Тоа значи дека авторскиот пристап на Линч настојува да функционира наспроти канонот на нарацијата во кој илузијата или реалноста и фантазијата како сфери се поврзани и паралелно функционираат низ

живеењето на секој лик кој се соочува со реалноста и компензира со фантазијата по однос на желбите и објектите на желбите (Freud 1966: 420). Тој ги разграничува во две одделни нарации настаните од реалноста и оние од имагинацијата. Светот на реалноста кој е надвор и светот на фантазијата кој е составен дел на внатрешните доживувања на ликот во филмот *Изјубениот авиопај* се разделени во два света кои се објективирани и прикажани со јасна граница и без вкрстување. Тенденцијата на Дејвид Линч е да ги обработи сите форми и состојби на субјектот кој живее под тензијата на психоза или неврозата. Првиот вид оштетување или психозата ја акумулира реалноста и фантазијата со меѓусебно мешање, а вториот вид, неврозата, според Тод МекГован, е во потрага по фантазијата за да ја потисне реалноста (McGowan 2000: 55).

Во филмот *Изјубениот авиопај* со определен карикатурален и саркастичен пристап во духот на постмодернизмот, Дејвид Линч го проблематизира на кафкијански начин односот кон изневерувањето со посебен вид на сложена и повеќеслојна композиција на приказната. Пристапувајќи кон тривијалната и мелодраматична жанровска структура за неверството и убиството со постапки на отежнато раслојување, тој гради нова структура кон чија смисла и толкувања дел од критиката се осврнува со одбивање, а други настојуваат да ја објаснат. Првиот вид на отежнување на разбирањето е заснован врз фактот што знаењето во наративот е сериозно ограничено на гледиштето на главниот лик Фред Медисон. Ова ограничување е мотивирано, имено нарацијата е поврзана со ограниченото ниво на свесност и искуство на главниот лик Фред за наративните настани, а гледачот го гледа и го слуша исклучиво она што Фред го гледа, го слуша и го чувствува. Во традицијата на практики на развивање на приказната обично на гледачот му е дадена можноста тој да знае повеќе и со тоа дадена му е мотивација да ја следи секоја следна етапа од развојот на дејството, меѓутоа пристапот на Линч во конкретната нарација не се карактеризира со примена на таква постапка. Знаењето за настаните е сериозно редуцирано, а нарацијата не е комуникативна, бидејќи му дава пристап на гледачот само до информациите со кои располага ликот, на начин на кој тој ги разбира и ги перцепира појавите (Branigan 1992: 150).

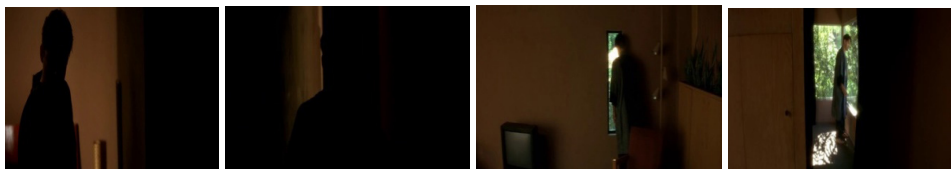
Со отворање на првиот кадар се соочуваме со незапирливото движење по автопатот како метафора за длабоко несвесните пориви во кои е заглавен ликот на Фред Медсон, а камерата од агол на предниот дел на

автомобил чии фарови го осветлуваат патот и лентите на патот на гледачот му ја прикажува сликата од ноќното забрзано патување кон непозната цел. Во некои критички записи се коментира движењето, а појавата на шпицата се третира како состав од референци кои се лепат на екранот излегувајќи од темнината на автопатот кој е делумно осветлен на куси растојанија. Форматот на шпицата го содржи насловот и имињата на актерите како во шпицата на филмовите од периодот на педесеттите години, конкретно во филмовите од областа на хорор жанрот.



Во сцената со која се отвора филмската нарација нѝ е претставен Фред Медисон (Бил Пулман) во домашна атмосфера и сериозно рефлексивно обраќање со поглед кон оние кои гледаат, имено неговото лице е составен дел на кадарот кој во крупен план го покажува погледот и изразот на лицето, а потоа и фигурата која додека се движи забележуваме дека е опуштено предадена на домашната атмосфера и облечена во домашна наметка. Поради неговото често појавување во почетните сцени, претпоставуваме дека Фред е главниот протагонист на филмот. Во првата сцена, Фред седи во темнината на работ од својот кревет, пуши цигара, а неговиот поглед е вперен кон нас. Интерфонот на влезната врата дава сигнал дека некој го притиска копчето и бара влез, а Фред го овозможува тоа со притискање на копчето „слушање“ добивајќи ја пораката „Дик Лоран е мртов“.





Тој оди до прозорецот во друг дел од куќата и погледнува кон надворешниот пристап на куќата, кон надвор, но не здогледува никого. Додека се упатува кон прозорецот, ние паралелно ги слушаме надворешните звуци и ги следиме движењата на Фред, а тоа е чкрипење на гуми заради забрзано возење и полициски сирени.

Теоретичарот Д. Бордвел тврди дека почетокот на филмот е клучен затоа што хипотезите на гледачот треба да бидат поставени уште на почетокот. Пораката од интерфонот го наведува гледачот да генерира најмалку две хипотези, првата се однесува на тоа дека гледачот не знае кој свони и нема информација кој е Дик Лоран, зошто е значајно дека тој е мртов, односно какво значење за ликот имаат овие две дејства (Bordwell 1985: 250).

Трансгресијата во филмот *Изјубениот авиопај* го тематизира отпорот кон шемата на канонски структурирана наративна целина со причинско-последичен заплет, со премини кои имаат смисла и меѓусебна логика. Овој филм како наративна структура ги пречекорува границите и темелно го менува пристапот со создавање многу мистериозни празнини или херменевтички јазли што гледачот го оставаат во незнаење и парализиран однос на следење на нелинерани, слободно избрани дејствија. Сепак, колку и да се чини отежнато соочувањето на интерпретаторот со филмска нарација од вид каков што нè претставува Линч, парадоксот во неговата структура на текстот е заснован на тоа што инсистирал, во духот на драмите на Бекет, да ја спушти најдлабоко и да ја претстави наједноставно конструкцијата на односите меѓу ликовите, а во замена за прикажување на елементарната шема на дејство за неверството и убиството се концентрира и го обременува визуелниот аспект на кадарот. Аналогно на традицијата на филмовите на Хичкок и нестабилните ментални светови на ликовите во нив, на пример, практики на нарација во кои се вклучува една актерка во две улоги, се гради мистеријата врз основа на желба која кај субјектот создава притисок, а посакуваниот мистериозен објект на

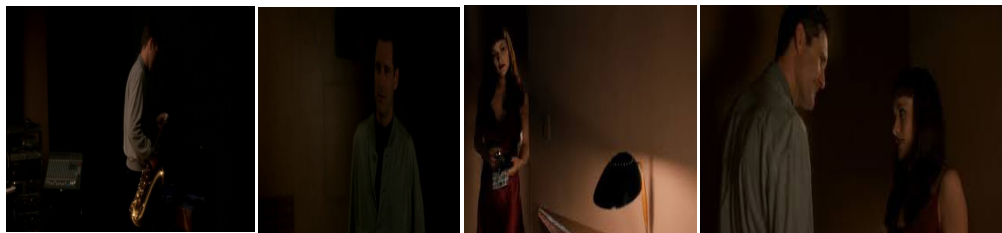
желбата на крајот завршува со тоа што е убиен. Приказната има серија од настани кои обликуваат спирала заснована на вртоглаво ментално растројство, а врз таа спирала, како Хичкок и Линч ја гради наративната структура на овој филм. Со своите постапки, Линч, во извесна смисла, се приклонува и кон традицијата на Ингмар Бергман, тој инсистира на транспарентната поделба на рационалните и нагонски пориви на индивидуата во поделени ликови со учество на две спротивставени актерки. Дејвид Линч во сопствената елементарност на приказната со сложен визуелен приказ користи два лика од кои првиот го остава во светот на реалноста, тоа е Фред Медисон (Бил Пулман), а вториот кој е негов двојник дејствува во светот на фантазијата како друг лик, имено тоа е Питер Дејтон (Балтазар Гети). Искуствата на реалноста и на фантазијата се снимани со вклучување на двајца актери, ако во реалниот идентитет на Фред Медисон игра еден актер, во неговата фантазија, тој гради нов алтернативен идентитет претставен од друг актер, а на крајот, повторно низ трансформација и трансгресија на границата меѓу реалноста и имагинацијата го враќа идентитетот на ликот кој се појавува во почетокот, имено ликот дејствува во реалниот дел од приказната.

Историјата на филмската нарација со канонски конципирана шема на дејствија, во жанрот на хорор филмовите се потпира врз претпоставени решенија кои гледачите најчесто ги откриваат, во нарацијата на филмот *Изјубениот авиопајл* нема таква шематски заснована приказна и затоа хорор структурата со мистерија, потрага и разоткривање кај Дејвид Линч е неприменлива. Нарацијата во филмот е заснована на многу едноставна структура, меѓутоа таа е апстрактна, дури преголемата едноставност со елементарни актанти и функции создава проблем за гледачите. проблемот се состои во тоа што таа зад себе остава отворени и речиси нерешливи ситуациите кои во нарацијата се засновани на серии од сложени релации. Елементарната структура на заплетот е заснована на приказна за саксофонист, музичар кој се сомнева дека неговата сопруга го изневерува и заради тоа ја убива. По убиството е немоќен да се носи со вината, се сомнева во сопствените постапки и страда со последици кои го доведуваат до состојба на лудило. Тогаш влегува во сосема нов идентитет со нова приказна и друг лик, новиот лик е негов алтеритет, а сопругата во новата проектирана и фантазиски развиена идентификација е различен женски лик, кој за

разлика од сопругата, е отворен, директен и со партнерот во тој нов свет остварува успешно поврзување (Freud 1961: 237).

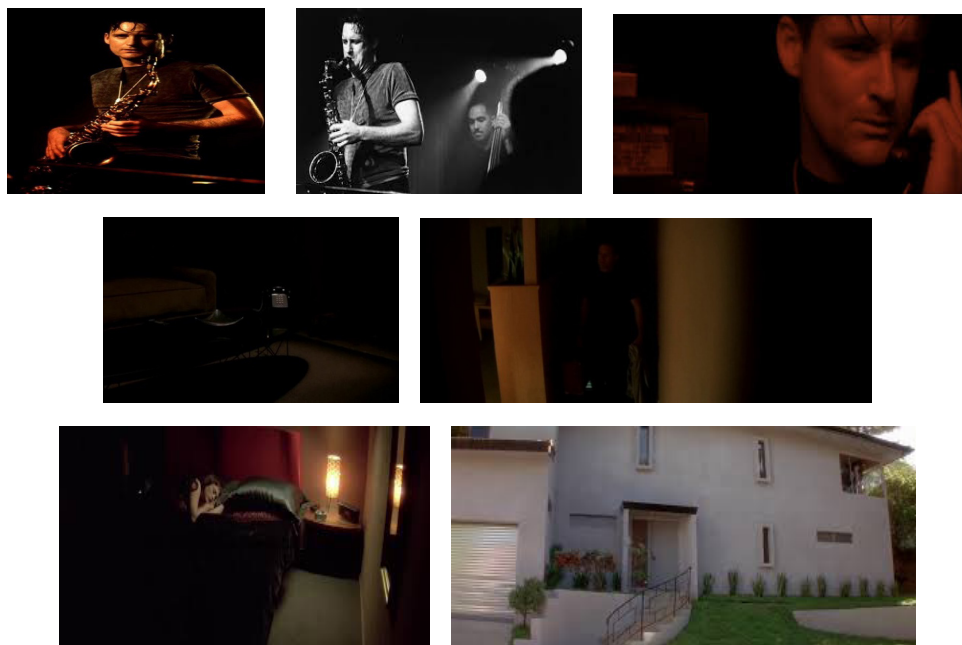
Меморијата функционира во насока на „собирање“ на арбитрарните ситуации кои се врзуваат за просторното развивање на дејството, додека пак временските координати се сведени на утра и ноќни ситуации како сигнал за промена и течење на времето, гледачот го следи она што се случува преку денот, и она што се случува во текот на вечерните часови или преку ноќта.

Првиот дел од приказната посветена на Фред Медисон е снимена во просторот на домот каде доминира пригушено светло, а ликот на Медисон и неговата сопруга е често снимен во кадри без перспектива, имено со рамен сид како позадина и со доминација на темната боја, жолто пригушено странично светло, освен можеби црвениот фустан на Рене кој внесува нова димензија во овој амбиент. Релацијата на двата лика е претставена со нивно пристапување на сцената од мрачните коридори на станот и со нивно прилепување за рамни сидни површини. Мракот ја симболизира празнината во нивните релации, потоа нивните несвесни состојби, но и напрегнатите односи меѓу нив. Онолку колку што е површен односот меѓу ликовите, толку авторот настојува психологијата на ликовите да ја заокружи и продлабочи со работа врз композицијата на визуелните слики во наратијата на филмот. Просторот во кој се појавуваат двата лика, Фред Медисон и неговата сопруга Рене, е тивок, а дијалогот меѓу нив е редуциран. Домот е прикажан со празнини, мрачни места, а тоа го поддржува создавањето на амбиент на мистерија кој ќе заврши со убиството на Рене. Прикажаниот состав од сцени кореспондира со атмосфера од соништата, некогаш со атмосфера поврзана со секавањата, меѓутоа тие не сочинуваат логичка целина, тие се повеќе селектираните содржини кои гледачот треба да ги „собира“ и осмислува, тие немаат хронологија, а ниту логика на заплет, повеќе течат во флуидноста на деновите и ноќите, а не се резултат на каузална поврзаност на дејствијата.



Во следната сцена по невообичаениот почеток со информации за кои немаме одговор, по денот во кој Фред дознава дека Дик Лорант е мртов, во текот на вечерта, Фред се подготвува да тргне на работа, имено го пакува инструментот. Рене е присутна, меѓутоа таа одбива да го придружува, нејзината намера е да остане дома. Злодевноста која ја чувствува во барот е сигнал за отежната комуникација, односно за голема дистанца и студен однос меѓу Фред и Рене.

Контрапункт на тишината на домот е бучната атмосфера во барот каде Фред за време на паузата на настапот свони во неговиот дом, меѓутоа никој не му се јавува. Кога тој се враќа дома, Рене спие во нивната спална соба.

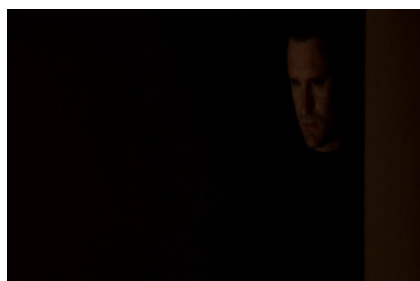


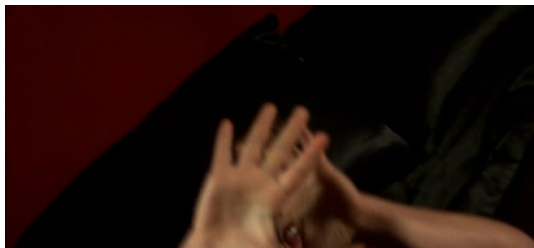
Во филмската нарација на Дејвид Линч, клучна станува меморијата. Таа е активна при гледањето, бидејќи претставениот состав од сцени во почетниот дел е мистериозен, тоа е една третина од филмот кој е приказ на реалност во која Фред Медисон е централен протагонист. Случувањата се распоредени во временски секвенци кои е битно да бидат протолкувани и со тоа осмислени. Ако за време на вечерта помината на работа во барот, Фред телефонира во куќата за да провери дали е сопругата Рене дома, и не добива одговор на повикот, а кога се враќа дома ја гледа Рене, имено таа спие во спалната соба, тогаш следната секвенца според логиката на промените ден-ноќ се одигрува на дневна светлина, а тоа значи следниот ден. Рене на скалите пред куќата пронаоѓа касетата со црно-бела снимка (не е познато кој го снима тоа), на снимката е куќата во која живеат, како што е покажано на кадарот горе, а куќата има специфична архитектура, високи и тенки прозорци.

Во следната секвенца која започнува со долг кадар, фокусот е ставен врз црвената завеса во мрачен ходник. Таа е препознатлив реквизит кој најавува мистериозни настани во нарацијата на Линч. Во оваа секвенца со долгиот кадар и фокус врз лицето на Фред, гледачите следат фрагмент од негова рефлексija која се случува како дел од сеќавање на настан. За време на неговиот настап на сцената во барот каде што работи, неговата сопруга се оддалечува без обзирање кон него и заминува со непознат маж, таа има израз на задоволство и насмевка на лицето. Овој израз е различен од нејзиното тивко и неутрално однесување дома како нејзина карактеристика. По овој кус флешбек, Фред лежи во креветот и се враќа во реалноста. Погледот го упатува кон Рене која се соблекува и легнува покрај него, тој сфаќа што сака таа. Сексуалниот однос меѓу нив не е успешен, а реакцијата на Рене значи дека тоа не е прв пат.



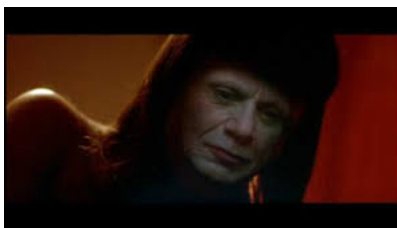
По сцената со сеќавање на минат настан без определени временски координати, меѓутоа со суштина заснована на трансгресија во која границата на брачната лојалност е прекршена со врска за која Фред претпоставува дека Рене ја има со друга маж, и по неговата немоќ да оствари однос со неа, таа реагира „дека сè е добро“, односно го тапка по рамото. Повлекувајќи се во креветот покрај Рене, Фред започнува да раскажува сон што е повторно негово сеќавање. Сонот го сонувал минатата ноќ, содржината е еквивалентна на онаа која го прикажува неговото враќање дома, имено кога по работата во барот тој влегува во куќата, па се упатува кон спалната соба и ја наоѓа заспаната Рене во кревет, а со неа не разговара за тоа. Содржината на сонот е повторување на движењето на Фред во просторот на станот, како кога се враќа од работа, од бараот и се упатува кон спалната соба, имено тој се движи низ мрачен ходник, црвената завеса со мистериозната симболика е во еден кадар, меѓутоа поминува покрај неа и влегува во спалната соба, тој ѝ раскажува на Рене дека жената која лежи во креветот личи на Рене, меѓутоа не е Рене.





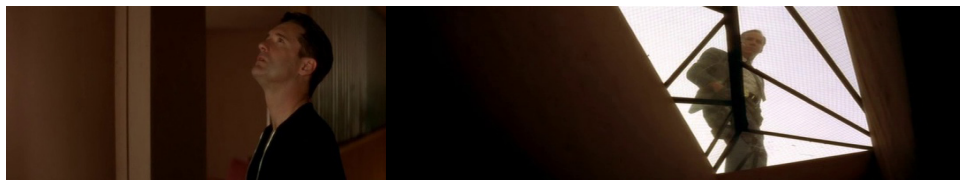
Тука запира неговото раскажување, а продолжува мистериозното прикажување на настаните од сонот за кои говори, имено сонот завршува со приближување на непознат лик од кого Рене се брани, таа ги отвора очите и со ужас гледа во него, ги крева рацете и се брани, а на крајот испушта крик. Овој дел од наративот на сонот го гледаме пред нас, а е составен дел од сонувањата на Фред.

Фред, по завршувањето на сонот, а можеби тој не е завршен, лежи во креветот покрај Рене и во темнината гледа лице на фигура која му се приближува, имено гледачот добива впечаток дека сонот продолжува, меѓутоа наместо лицето на Рене, пред Фред се појавува возрасен лик со застрашувачки изглед и се наднесува над него. Во моментот кога се пали светлото, тој го слуша гласот на Рене и го гледа нејзиното лице.



Во текот на следниот ден на скалилата се појавува втората снимка. Таа покажува дека некој влегол во нивната кука и дека направил снимка од Фред и Рене во креветот на спалната соба. Тие повикуваат полиција, а полицајците го проверуваат просторот и стаклениот кров на дневната соба, полицаецот прашува дали тие, Фред и Рене, се интересираат за снимање, меѓутоа Фред негира каков било интерес за видео снимки, имено тој објаснува дека „сака да се сеќава на настаните онака како што ги запаметил.“ Оваа изјава го проблематизира секој негов понатамошен исказ,

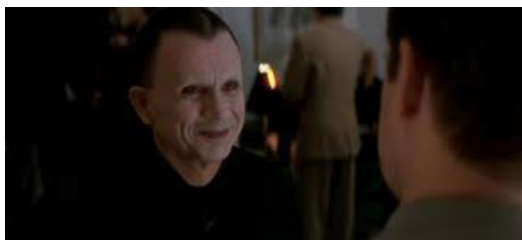
мислење или сеќавање, затоа тој станува сè понагласено недоверлив во она што го говори и гледа.



Вечерта, Фред и Рене се на забава каде Фред остварува средба со мистериозниот човек, тој му ја пренесува двосмислената порака дека е во исто време во домот на Фред и Рене и на забавата. Оваа илузорна поделеност на непознатиот лик се покажува како олицетворување на негативното чувство на Фред и како потврда за тоа дека низ симболички лик во делот од приказната за реалните настани, Линч настојува да оформи и претстави ликови (што е составен дел на неговата поетика на креирање на хорор жанрот) кои се олицетворение на негативните емоции и состојби кои го опседнуваат Фред, иако тие состојби се составен дел од неговиот внатрешен свет, Линч им дава надворешна појавност и тие дејствуваат (Fletcher 2013: 59). Ликот на мистериозниот човек има изјава која е дел од исказите кои редовно се клучен дел во филмовите на Линч, имено тој вели дека „не оди никаде, ако не е поканет“, исто како што во почетокот на дијалогот му пристапува на Фред со зборовите дека веќе се имаат сретнато и дека се познаваат.

Неверството на Рене, во текот на забавата, добива сè поизразена димензија, таа пред Фред покажува блискост со Енди, човекот кој ја приредува забавата. Неговиот лик се појавува во меморијата на Фред, а кој во духот на парамнезијата или доживување на настанот како *deja vu* на реалната сцена се повторува она што го имаме видено како приказ или слика врз која размислуваше Фред во креветот покрај Рене, таа слика се појавува пред почетокот на неговото раскажување на сонот, имено тој има реминисценција на тоа дека насмеаната Рене заминува со непознат човек од барот каде свири Фред. Истото дејство го гледаме на забавата како реплика на случувањето од замислата или меморијата на Фред, а кое во сегашноста добива своја реална реализација. Враќајќи се кон дома, Фред ја прашува Рене како го запознала Енди, домаќинот на забавата со кого таа

има интимен и пријателски однос, а таа само го потврдува пријателството и објаснува дека ѝ понудил работа, меѓутоа не се сеќава каква работа.



Последната снимка доставена до Фред е поврзана со репетитивно и само – освестувачко свртување кон клучниот настан во приказната, а тоа е убиството на Рене. Видео снимката е приказ на движење по должина на ходникот кој води кон спалната соба на Медисон, значи таа ја прикажува завршната сцена поврзана со снимањето направено од некој кој влегол во внатрешноста на куќата. По содржината на втората снимка, веќе во третата снимка го гледаме хоророт на касапење на телото на Рене покрај кое со нож клечи Фред. Тој е исправен пред камерата, има крваво лице вперено во камерата која го снима, а телото на Рене е во делови покрај него и на постелата во спалната соба. Настанот временски е лоциран ноќе. Во утринските часови кога Фред ја гледа снимката, тој е згрозен од настанот, овој пат, тој сам ја зема снимката од скалилата, при гледањето доживува вознемиреност и почнува да ја повикува Рене. Наместо Рене, како завршен настан, по гледањето на третата видео лента, е ударот со бокс кој Фред го добива од полицаецот. Секвенцата ги содржи следните кадри поврзани со убиството на Рене: влегувањето на Фред по забавата во куќата, проверка дали е безбедна куќата, Рене ја симнува шминката во бањата, а Фред се огледува во огледалото, потоа се упатува кон спалната соба. Секвенцата

започнува со фокализација врз црвената завеса како постојан реквизит пред хорор настаните.



Дејството со елиптичен скок се префрла на сцена која го прикажува Фред кој се упатува кон ќелија, а реченицата на пресудата е говор кој објаснува дека тој ја убил сопругата ноќта по забавата и добива смртна казна. Гледачот, според логиката заснована на сомневањата и меморијата на Фред поврзана со Рене и другиот маж, настојува да го објасни убиството кое се случува ноќта, а утрото кога Фред ја гледа последната видео лента и на неа она што го има веќе направено, а што настојува да го потисне длабоко во себе, се повторува на екранот сцената на убиството која е снимена и која е дел од веќе завршен и минат настан. Судието е најавено со една реченица, а последните секвенци се поврзуваат со престојот на Фред во ќелијата. Во неа, тој има рефлексии за колибата која гори во оган, за мистериозниот човек кој излегува од неа, но и за неговото забрзано возење по автопатот каде во еден момент скршнува и тука се случува првата средба со Пит Дејтон. За време на престојот во затворот, Фред често го вперува погледот кон небото, низ главата минуваат слики поврзани со притисокот кој го чувствува зарад она што го направил, а кои се потврда на доживување на безизлезност со која се бори по убиството. Во дворот на затворот, клечи покрај сид, а потоа се витка и паѓа од силна болка во главата. Погледите вперени кон горе започнуваат уште во домот кога полицијата го проверува просторот по втората снимка и по појавата

на индиции дека некој снима во домот на Медисон. По овие снимки, Фред настојува, со погледите вперени кон небото во затворот, како и кон стаклениот покрив во домот, да побара излез, меѓутоа над неговата глава има препрека, решетка снимена од птичја перспектива.



Насилството врз сопругата значи пречекорување на границата од онаа страна на нормите кои го штитат животот, ликот завршува од другата страна на законот, имено во ќелија заради направеното убиство. Главата му е повредена, му се враќаат слики од убиеното тело на Рене, а ние како гледачи следиме слики со сложени композиции кои му минуваат низ глава на Фред.



По добивање на лекот за несоница, Фред халуцинацинира, во сликите кои го опседнуваат повторно се појавува мистериозниот човек, потоа таинствена колиба од која тој човек излегува и во која влегуваат другите

ликови. Оваа колиба е симбол на интерниот несвесен дел од светот на Фред поврзан со желбата за убиство. Внатрешните нагони насочени кон уништување кои се составен дел од постапките на нарација на Линч во кои има изобилство од чад, но и силен оган влијаат на трансгресијата кон новата состојба која не е трајна. Измачувањата на Фред е проследено со ново движење по автопатот како лајтмотив поврзан со семантиката на насловот и со содржината на приказната. Серија од кадри кои покажуваат стравични тресења и распаѓања на телото на виновникот се соединуваат со сликите на перцепција на внатрешноста на раскинатата утроба, кадрите се слики исполнети со крв и со црвена боја. Забележливо е влијанието на сликарството на Франсис Бекон врз композицијата на кадарот на Д.Линч, имено апстрактната композиција на сликата со отвори исполнети со крв или доминацијата на црвената боја е карактеристика на сликите на Бекон. Третиот кадар е непосредна потврда за цитирањето на портретите на Франсис Бекон.

Субјектот оптоварен со желба остварува реализација на оваа желба во несвесното, во сонот и во фантазијата. Таа во филмската нарација на Линч е произлезена од немоќта на главниот лик Фред да се соочи со сопругата и да ја спознае нејзината желба, затоа првиот дел од филмот изобилува со тишина и неуспешни и импотентни обиди на Фред да се поврзе со Рене. Опсесијата со неа, но и со празнината и немоќта покажува дека заради желбата поврзана со досегање или откривање на тајната на Рене, Фред влегува во состојби на растројство. Таа ужива кога тој успева да ја насмее, тој ѝ признава дека затоа се оженил со неа, меѓутоа тоа е премалку за исполнување на желбата на Фред да проникне во светот на Рене, тој се сомнева дека таа доживува задоволства кои ги остварува во некои други релации. Таа граница на нереализирано досегање на желбите на Рене доведува до трансгресии, само што тие се насочуваат наместо кон пречекорување на границата во насока на полнење на желбата со објект, кон буквално уништување и смрт на објектот. Опсесивната желба за откривање на Рене се поврзува со чинот на толкување, имено Фред е оној кој неуморно има желба насочена кон толкување на сè што Рене посакува, кон она што таа го одбива, вклучително и кон толкување на нејзините гестови, на насмевките или состојбите на молчење. Постојаната опседнатост со прашањата во процесите на толкување, според Лакан, не подразбира добивање на одговор, затоа што тој треба да се впише во

означителите, во јазикот (Ласан 1977: 176). А Рене не говори, таа молчи. Сепак, секој означител зад себе крие различни означувања, имено интерпретирањето го дозволува постојаното трагање по нови означители, а со тоа го отвора тунелот на трагања по нови значења. Според сомневањата кои ги наметнува однесувањето на Рене, нејзиниот сопруг, а со него и гледачите, се обидуваат да ги именуваат нејзините желби, ако таа постојано молчи. Останува двосмислено толкувањето на празнината во која живее Фред, имено тој е опседнат со Рене, затоа се чини оправдано кога критиката укажува на тоа дека Фред страда од сопствената опсесија со Рене, односно од желба која не успева да ја разбере, а не од фактот дека Рене е недоследна, сомнителна и неверна.

Паралелно со обидот да продре во она што е желба на неговиот објект, имено желба на Рене, Фред, како и Рене се судира со Законот или според Фројдовата теорија, со улогата на суперегото како оној аспект кој под дејство на надворешните норми подразбира дека исполнувањето на желбата кога е попречено поттикнува постапки на уништување на објектот, а со тоа и на неговите неспознаени желби. Тоа се причините за убиство на Рене, а со тоа и за затворање на Фред по пресудата. Онолку колку што во филмот се актуализира снимањето ленти за настани кои се случиле во минатото, а потоа се повторуваат во една сегашност која ги третира како деја *vu*, толку станува јасно присуството на надзорот, односно на Законот, а колку тој содава притисок и прави опресија, толку желбата станува се посилна и доминира во внатрешниот свет и во дејствувањата и однесувањата на Фред. Со секавањата на Фред за однесувања на Рене кои ги интерпретира како неверство, со сегашноста во која таа се додворува на друг маж, во него желбите се посилни, а Рене сè подалечна и попосакувана. Нејзините повлекувања пред Фред влијаат на зголемување на неговата опсесија кон неа. Присуството на желбата е секогаш проследено со присуство и на Законот, па, онолку колку што Законот може да биде ставен настрана, а желбата да добие предност, толку Законот, низ процесите на потиснување на желбата влијае на барање на начини за ослободување од желбата. Со добивањето на првата видеолента се појавуваат првите сигнали кои влијаат на повлекување на желбата на Рене кон Фред и на желбата на Фред кон неа. Сепак, во процесите на влијателна закана и надзор на Законот се активираат и процесите на трансгресија кои го подразбираат поттикнувањето на желбата и кршењето на Законот. Оној кој снима

со камерата, следниот ден влегува во нивната спална соба. Символот на овој надзор на суперегото започнува со улогата на родителите во детството на една индивидуа, меѓутоа по средбата со мистериозниот човек или оној кој објаснува дека е во куќата на Фред и на Рене, затоа што е поканет, а во исто време и на забавата каде се и тие, се покренува процесот на надзирање и на блокирање на желбите. Укажувањето дека мистериозниот човек е во исто време надвор, на забавата во куќата на Енди и внатре во куќата на Фред и на Рене, е показател на тоа дека Законот е во нас самите и ние настојваме да постапуваме според него, онака како што тој е пропишан во системите во кои живееме и каде тој кога е еднадвор наметнат, ние во тек на созревањето настојваме да го интернализираме. Разговорот на Фред и мистериозниот човек се случува во атмосфера на забава со гласна музика, меѓутоа додека разговараат, таа се запира и го слушаме само дијалогот, таа станува повторно бучна како на сите забави, кога се повлекува мистериозниот човек, а дијалогот завршува. Примањето на мистериозниот човек во домот е индикација на нова состојба на Фред, имено тој ја подредува својата желба кон Рене под Законот и во неговиот внатрешен свет загосподарува и се засилува моќта на нормата. Последниот напор на Фред да оствари релација со Рене и со тоа да ја оправда сопствената желба кон неа се завршува неуспешно, имено Рене креира мистерија од пријателството со Енди, таа не одговара на прашањата на Фред, односно вели дека заборавила сè. По забавата, онолку колку што расте мистеријата околу врските на Рене, потоа онолку колку што се зголемува мистеријата поврзана со тоа што сака таа или кои се нејзините желби, Фред се обидува уште позасилено да ја блокира сопствената опсесија со неа.

Интересно е дека во прилог на објаснувањата на функцијата на Законот или на суперегото се посегнува по убиство, тоа се случува, затоа што е единствен начин за поништување на опсесијата со Рене, односно тоа е единствен начин да се потисне желбата и немирот произлезен од неа. Објаснувањата кои се поврзуваат со улогата на суперегото во доменот на моралот во овој случај го проблематизираат колку самиот поим на морално однесување, толку и убиството како исход. Одговорот лежи во тоа што моралот може да влијае на намалување на желбата, односно нејзина супресија, меѓутоа онолку колку што објектот на желбата се издигнува со сопствената амбигвитетност, желбата се засилува, а моралниот аспект, нормата и суперегото се повлекуваат. Во такви околности

моралот поттикнува ослободување од желбата преку жртвување на објектот, а тоа во овој филм го вклучува убивањето на Рене. Начинот на кој таа е жртвувана не е поврзан само со неа како објект, имено таа како тело е раскината, меѓутоа опсесивната желба на Фред е насочена многу подлабоко од самата Рене и нејзиното тело, кадарот покажува дека Фред „копа“ во неа и безуспешно трага по одговор скриен во нејзината внатрешност. Сепак, пострашно е тоа што по убиството на сопругата и по затворањето и осудувањето на смрт, Фред не успева да се ослободи од желбата, таа незапирливо и уште посилено го опседнува и оптоварува, имено тој опсесивно мисли на Рене, за него смртната казна е безначајна, а желбата за откривање на нејзината тајна го рстројува. Неискажаната желбата на Рене, молчењето околу тоа што сака таа остава нерешена тајна за неа и за Фред, а неговите интерпретации никогаш не завршуваат. Ако убиството ја зголемува желбата по Рене, во продолжението на филмот потребата таа да се загуши се остварува со вклучување на фантазијата. Филмската нарација на Линч продолжува со втора приказна, имагинарна приказна за поинакви релации. Идентитетот на Фред и Рене во имагинарниот свет се трансформира, а комуникацијата меѓу нив се одвива на сосема поинаков начин (Laplanche 1976: 69).

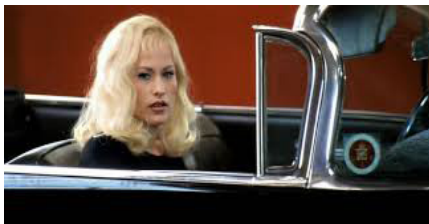
Толкувањето на убиството како реалност со која Фред не може да се соочи е пристап кој го предлага дел од критиката, имено таа смета дека имагинарното продолжување на приказната со поинаков однос меѓу Фред и Рене и вградувањето на различни идентитети може да се објасни како олеснување од страдањето, меѓутоа, ако примениме поинаква перспектива на објаснување на смислата на вториот дел од приказната и приказната ја третираме како имагинарна потрага во настојувањата да се открива тајната на Рене, тогаш и оваа приказна е заснована на желбата која добива се помоќни размери. Сепак, фантазијата е обид за пронаоѓање на одговор. Сликата на автопатот по кој се движи Фред е намера да се пронајде решение, а имагинација е единствениот простор каде може да се продолжи со толкување обликувано на еден сосема различен начин. Во имагинацијата на вториот дел од филмот се потврдува движењето во насока на откривање на тајната на Рене, меѓутоа и во тој нов имагинарен наратив, настаните не завршуваат среќно, единствено се открива тајната желба на Рене или за неа се конструира еден можен одговор.

Средбата со Пит, алтернативниот идентитет на Фред во имагинарниот свет се случува на автопат. Пит стои покрај автопатот, а зад него се слушаат извиците на неговата девојка Шејла и родителите кои го одвраќаат. Овој дел од филмската нарација ја процесуира трансгресијата во еден имагинарен свет, а тоа се случува во мигот кога по ударот со главата на подот и болките, Фред добива лекаства. Неговото однесување под притисок на настаните генерира нова приказна најавена со ново патување, меѓутоа во новата приказна Фред исчезнува. Во новата приказна се појавува Пит кој е алтернативната страна на несвесното битие на Фред.

Отворено е прашањето за тоа дали се Фред и Пит два карактери, иако тие се претставени преку двајца актери кои играат два различни идентитети. Фред е во релација со свесните состојба и реалноста, меѓутоа врз него не е послабо дејството на несвесното кое продуцира копнеж, тој е опседнат од желбата за откривање и релација со сопругата Рене, но тој не умее ниту да спознае која е нејзината желба, а во една сцена на експлицитен сексуален однос, тој е немоќен да оствари врска со неа, тој е импотентен. Многу прашања во овој премин од реалноста во имагинацијата се резултат на трансгресијата. Исто така, во втората приказна, каде наместо сопругата Рене се појавува Алис, гледачот се прашува дали таа има врска со Рене, имено дали Алис Вејкфилд е идентитетот на Рене во имагинарната приказна. Се прашуваме дали актерката Патриша Аркет игра еден лик или станува збор за два лика и со тоа за две улоги. Трансгресијата по однос на идентитетите останува двосмислен проблем кој треба да се решава низ нарацијата која во оваа фаза не дава конкретни објаснувања, туку повеќе загатнува прашања. Повторно жанрот на хорор филмот ја изневерува шемата, според Бордвел, која треба да го движи гледачот од една фаза на проблеми кон следната на разрешувања и одговори.

Во вториот дел од наративот на филмот кој е фантазија на Фред, младиот и активен Пит Дејтон остварува успешен и директен однос со Алис за која знае дека е девојка на Еди, човекот кој се занимава со криминални активности, кој е идентификуван како таков врз основа на типичната појавност на ликот, говорот и однесувањето, придружбата со телохранители, користењето на оружје и скапите автомобили. Првата средба на Пит со Алис е директна, таа како во наведените кадри долу го привлекува вниманието со својот изглед, само што таа е девојка на Еди. И покрај тоа, таа

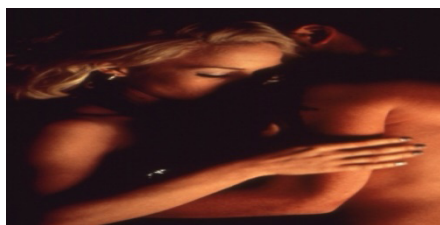
отворено и самостојно му пристапува на Пит и му соопштува дека сака да има однос со него.



Појавувањето на Пит е изведено во новата приказна со трагите кои ликот ги „наследува“ од претходната приказна за Фред. Пит е сместен во затворската ќелија наместо Фред, а Фред исчезнува. Тој, како Фред, има повреда на главата, меѓутоа во досието за него пишува дека е условно затворен, затоа го ослободуваат. Се опоравува во еден нов, светол свет, во надворешен амбиент на двор на кука каде живее со родителите, има пријатели и девојка. Почетокот на новата приказна под влијание на зелената, белата и црвената боја под дневната светлина оживува еден свет кој изгледа исполнето, светло и среќно. Тој е вработен како автомеханичар, а негов клиент е Еди. Во една од сцените, Еди застанува пред неговата работилница и бара помош за проверка на моторот на автомобилот, меѓутоа за време на оваа проверка, во духот на карикатуралните и саркастични, па и комични сцени кои ги вградува Дејвид Линч, Еди е прстигнат додека вози од друг автомобил, имено автомобилот му се приближува непрописно. Сцената која следи е реакција на Еди, кој со неговите вооружени телохранители го претепува возачот, односно го упатува кон повторно читање на прирачникот за прописи на возење. Во текот на оваа средба, Пит станува свесен за насилниот карактер на Еди кој на крајот за завршената работа му плаќа, но сака да му подари и видео лента со порно содржина која Пит ја одбива.

Следната средба на Еди и Пит е повторно поврзана со проверка на автомобилот, меѓутоа во автомобилот кој го остава за поправка седи жена која отворено гледа во Пит, таа е девојка на Еди, а следниот ден истата жена (која ја игра истата актерка која ја игра улогата на Рене од првиот дел на филмот, а тоа е Патриша Аркет), односно Алис се појавува пред Пит и го поканува на вечера. Наместо црвеноса, во овој дел од приказната, таа

е русокоса и наместо мистериозно и молчаливо однесување, таа покажува отворено дека Пит ѝ се допаѓа, го поканува на вечера, а потоа има сексуален однос со него. Пит и Алис во сексуални односи, за разлика од Фред и Рене, доживуваат исполнетост и задоволство.



Во филозофијата за филмските слики, особено за сликата-време, Жил Делез го тематизира феноменот на парамнезија или т.н. *déjà vu* доживување, тоа значи дека настанот го перцепираме како да сме го доживеале порано, само што настанот додека се случува е реалност, а доживувањето дека е веќе порано доживеан или реминисценцијата на настанот е само фикција, илузија.

Светот на реалноста има свои недостатоци или како што објаснува Славој Жижек, тој свет има празнини, тоа го доведува Фред до прагот на една имагинарна зона во која наместо тишина, мистерија и тајна, тој со променет идентитет или како Пит живее со родителите, има пријатели, има девојка и живот со активни односи. Тој не е наивен, напротив, Пит покажува однос кон клиентите како Еди, тој знае дека Еди е криминалец, а во исто време разбира дека Еди ја воспоставува бариерата во неговиот однос со Алис, тој е Законот и тој пропишува како треба да се постапува. Иако е криминалец, тој го пишува Законот.

Во постапките на снимање се регистрира разликата меѓу двата света на начин на кој светот на Фред кој е во голема мерка редуциран, површен и во сенки, сега се заменува со свет на Питер кој е исполнет и снимен со сите постапки на транспозиција на тродимензионалност, длабочина и шаренило на сите појави со цел претставувањето да изгледа реално и соодветно на начинот на кој функционира претставата за реалноста во старите холивудски филмови. Тоа ја креира контрадикцијата меѓу светот на реалноста во кој ништо не изгледа реално и светот на имагинарното прикажан со длабочина и активни дејствија кои ја хранат илузијата за реалноста.

Меѓу нив се вбројува сцената со бесмислениот документарен филм кој го гледаат родителите на Пит, тоа е филм за берење јагоди, потоа нивниот изглед кој е делумно хипи, бидејќи носат црни кожни јакни, црни очила, возат автомобил со дрвена обвивка. Во нивниот дискурс се провлекува реченица која се однесува на Пит и функционира како опомена, имено тие му велат дека не треба „да се навраќаат на онаа ноќ“. Имагинарниот свет е поткрепа на нашиот свет на реалноста во која живееме, тие два света се испреплетени во животот. Во филмот на Дејвид Линч *Изјубениот авионај*, светот на Фред е свет на реалноста, а во него нештата кои предизвикуваат траума се случуваат во иднина, додека во светот на имагинарното, во светот на Пит, како алтеритет на светот на Фред, трауматичните настани се скриени зад шарени бои на дневната стветлина, имено тие се невидливи, за нив не треба да се говори, бидејќи предизвикуваат болка, тие се случиле во минатото, затоа во овој свет нема пукнатини, ниту пак, во него има празнини.

Во светот на имагинарно исполнетата реалност во која желбите не се потиснуваат, а ниту се кријат, Питер се одмара во дворот, тој и другите ликови меѓусебно комуницираат на многу слободен начин, без мистерији. Одеднаш површината на животот и мистеријата од првиот дел од филмот, во имагинарниот дел од нарацијата или во вториот дел од филмот, иако звучи парадоксално, добива реалност каде сите феномени имаат заокруженост, исполнетост и длабочина. Во оваа реалност од фантазиите на Фред ја заменува опседнатоста со желбата да се открие тајната на сопругата, со нова реалност, имено овој дел од нарацијата покажува дека целокупната поддршка на реалноста која ја добиваме преку светот на имагинацијата резултира со функционален и комуникативен квалитет во сите релации.

Истата постапка, авторот ја применува во првиот и во вториот дел од филмот кога станува збор за ликот на Рене, сопругата на Фред Медисон. Истата актерка која ја игра Рене се појавува во улогата на Алис, како што погоре споменаваме. Поврзаноста на Рене со Алис, авторот во филмската нарација го реализира со вклучување на една актерка, Патриција Аркет во двете улоги, само што за разлика од тивката и мистериозна Рене, Алис Вејкфилд е отворена, директна и многу јасно ги искажува своите симпатии и желби. Комуникацијата на вербален и на сексуален план низ фантазиите на Фред, а како релација меѓу Пит и Алис добива квалитет, бидејќи

тие во оваа комуникација меѓусебно се поврзуваат, меѓусебно се откриваат и взаемно ги разбираат желбите.

Ако сомневањето на Фред во однос на Рене се развива како резултат на отсуство на одговори, односно на разговор, отсуство на меморија за тоа како стапила во комуникација со Енди, Алис во дијалог со Питер го објаснува запознавањето со Енди, имено и Рене и Алис го споменуваат барот Мока, меѓутоа и двете одговараат на различен начин. Рене не одговара на тоа каква работа ѝ била предложена, додека пак Алис му објаснува на Пит дека се сретнува со Еди во куќата на Енди кој ѝ нуди работа. Пит е отворено вознемирен и прашува како таа успеала да се поврзе со овие гангстери и зошто го избрала него? Таа објаснува дека требало само да се соблече пред Еди. Во моментот кога влегла во куќата на Енди кон неа бил вперен пиштол во главата, а таа постапувала според барањата. Пит, за разлика од Фред, така го добива одговорот. Тој, делумно ѝ префрла зошто не си заминала, меѓутоа не е во прашање само заканата со пиштолот заради која таа останува во куќата, таа, според разбирањето на Пит, *ја сака Ѓаа работи*. Алис, како имагинарна фигура и алтернативна верзија на реалниот лик Рене е повикана да снима порно филм. Во просторијата каде се соблекува Алис, седи Еди или Дик Лорант. Таа станува девојка на Еди заради која тој го опоменува Пит дека секој кој ќе ѝ се приближи ќе има проблеми со него.



Ако релацијата меѓу Рене и Фред е оптоварена со неговата импотенција и негова немоќ да разбере што сака таа, врската на Пит со Алис добива нов вид опструкција во текот на настаните, таа е олицетворена токму во присуството на Еди. Тој му се заканува на Пит кој знае што сака Алис, меѓутоа ако во фантазијата на Фред, Енди, а не Еди е олицетворение

на закана која Фред ја чувствува, меѓутоа тој не успева да спознае како со него е поврзана Рене, во улога на авторитет или Закон кој наметнува забрани, Еди се појавува во имагинарната приказна или ја опструира релациите меѓу Пит и Алис. Токму под притисок на авторитетот се засилува желбата на Фред, меѓутоа во светот на имагинацијата под притисок на авторитетот се трансформира и желбата на Пит. Во суштината на трансформацијата е настанот поврзан со акцијата на ограбување на Енди, која треба да ја изведат Алис и Пит, бидејќи тоа го бара Еди. Алис ја прифаќа понудата и го вклучува Пит во тој настан со ветување дека потоа тие „ќе можат да прават што сакаат“. Постапувајќи според желбите на Алис, Пит ја посетува куќата во која се Алис и Енди, го убива Енди во случајни околности, меѓутоа тука тој се соочува со изобилство од пронографија, имено тој е бескрајно близу до екранот на кој се прикажува порно настапот на Алис во сексуален однос со друг актер, црнец. Тој ја забележува и фотографијата на која се Рене Еди, Енди и Алис и ја прашува Алис дали е таа на фотографијата како црвенокоса жена снимена до Еди, а како русокоса жена е стои на фотографијата до Енди. Алис одговара негативно, имено дека таа не е црвенокосата жена која гледачите знаат дека е Рене. Пит чувствува вознемиреност, почнува да го боли главата, а во светот на фантазијата се вовлекува реалната сопруга на Фред, имено Рене.



Во горниот дел од куќата, Пит по убиството на Енди влегува во ходник кој прилега на хотелски простор, тој влегува во просторија која е хотелска соба број 26, а во неа се соочува повторно со сексуален однос

на лик кој наликува на Рене, но и на Алис, одразот на ликот во тек на сексуален чин е искривена слика во огледало или екран за која доколку ги споредуваме боите можеме да заклучиме дека е слика на Рене. Паралелно со засиленото неонско осветлување на горниот ходник, потоа со користење на семантичка придружба на техно музика која кореспондира со сцените на порнографија, Пит е доведен до состојба на голема вознемиреност, во исто време, тој е физички повреден и со крвава уста од пресметката со Енди. Во тој контекст одсвонува прашањето на Алис упатено до Пит кое гласи „Дали сакаш да знаеш, зошто?“ Следната сцена упатува на поткопување на светот на фантазијата, а забраната која ја воведува сè понадредениот авторитетот моќно делува. Соочувањето со доминација на сексуални содомии, присуството на растреперениот глас на Алис и прашувањето, потоа вознемиреноста и раскрвавеното лице на Пит се состав од елементи кои го најавуваат распаѓањето на имагинарниот свет. Со настаните во куќата на Енди, задоволството станува преголем товар, а индициите за заканата од забрана стануваат сè појасни и сè поактуелни.



Последниот дел од приказната за Питер Дејтон и Алис Вејкфилд се случува во пустина. Алис и Питер го чекаат Еди за да го продадат накитот, додека чекаат тие започнуваат сексуален однос пред автомобилот, во тој однос Пит вели дека ја посакува Алис, а таа, во најдраматичниот момент на односот, кој Линч го осветлува до точка до која гледачите се заслепени од осветлувањето и го скршнуваат погледот што е сигнал за присуство

на Реалното, Алис ги изговара зборовите „Никогаш нема да ме имаш“, а потоа се повлекува во дрвената кабина во пустината и исчезнува.

Ова е момент на распаѓање на фантазијата значи повторно враќање на Фред во реалноста. Пит е оптоварен од заканата на Законот, а тоа е Еди, но и од зголемената доминација на задоволството кое го вознемирува кога се реализира во форма на секс кој се снима и прикажува како филм или порнографија. Токму снимањето и порнографијата кои ѝ се допаѓаат на Алис се причината зошто тој не може „да ја има“ целосно Алис. Распаѓањето на фантазијата е проследено со сознание кое Линч експлицитно му го соопштува на гледачот, тој укажува на тоа дека уживање во објектот на желбата е само имагинарна слика, а во моментот кога се руши посредувањето, кога се вклучува реалноста започнува да се уништува фантазијата и се случува директно соочување со објектот на желбата Алис кој исчезнува. Фантазијата секогаш подразбира дистанца.



Суштински, Линч настојува со примена на постапка на онеобичување и зголемен ефект да ја открие и да ја толкува тајната на ликот Рене, односно Алис. Со одговорот на Алис кој гласи: „Никогаш нема да ме имаш“ се случува нова трансгресија, овој пат од светот на фантазијата во светот на реалноста. Кадарот покажува машко тело кое лежи со згрчени тупаници од гнев, а потоа се исправа Фред, наместо Пит. Телото на Алис/Рене завршува во колибата на гневот и одмаздата. Фред тргнува по неа и влегува во колибата, таму е само мистериозниот човек кој држи камера в раце, а по страничните сидови на просторот има софи кои се полураспаднати. Фред ја бара Алис, а мистериозниот човек отворено му вели дека таа не е Алис, туку Рене.



Ако Пит во куќата на Енди во која во договор со Алис доаѓа за да направат грабеж и добијат пари за да заминат, а потоа, како што вели Алис, „да можат да прават што ќе посакаат“, се судира со големиот екран на кој е снимена Алис во порнографски филм додека има секс со црнецот од студиото на Еди чиј бизнис е порнографската продукција, тогаш Фред по појавувањето сред пустината е следен од фигурата на мистериозниот човек кој снима со камерата. Фред бега со автомобилот низ пустината и доаѓа во хотел со име „Изгубен автопат“. По трансформацијата на Пит во Фред се случува повторување, имено во споменатиот хотел, Фред влегува во собата број 25 и гледа низ прозорецот. Гледачот добива информација дека во соседната соба Рене има сексуален однос со Дик Лоран или Еди, а потоа ја напушта собата, а Фред го посматра нејзиното заминување со автомобил низ прозорецот на собата 25. Потоа влегува во собата 26, го напаѓа Дик Лорант, а потоа го затвора во багажникот и го носи во пустината. Во судирот со Лоран во собата 26 во која Фред се бори со Еди или Лоран се слуша истата техно музика која ја слуша Пит кога на горниот спрат на куќата на Енди влегува во ходник кој наликува на хотелски простор, а собите се сцени на порнографски снимања. Последен кој го посматра заминувањето на Фред и Еди од хотелот „Изгубен автопат“ е мистериозниот човек кој ја повлекува завесата и гледа што се случува. Во пустината, кога се судираат, Фред и Еди/Лоран, мистериозниот човек му додава нож на Фред кој се бори со Еди и му го сече грлото на Еди/Лоран. Пред смртта, Еди му упатува на Фред (и на мистериозниот човек кој стои покрај него) прашање кое гласи: „Што сакате“? Тие му даваат видеоснимки на кои се меморирани активностите со кои се занимава Еди или порнографски филмски снимки направени во експресионистички стил. Со користење на фокализацијата на Еди, гледачот гледа голи тела,

дефомирани фигури, лица со оштетени очи, сексот е содржина на сцените, односно во нив доминира ликот на Рене.



Со паралелна монтажа, авторот обликува композиција на секвенца во која покрај црно-белите снимки во експресионистички стил кои на апаратот пред себе ги гледа Еди, а со тоа и гледачите, течат снимки на односи на Еди со Рене, само што таа стои покрај бар во куќата на Енди, а Еди агресивно и страшно ја допира, ја притиска со телото покрај шанкот, а потоа ја бакнува, но и таа него. Тоа е доказот за врската на Рене со Еди/Лоран, но и снимено потсетување на Еди за порнографската продукција која фатално ги разорува желбите на Фред, а на крај го доведува до одлука за убиство. Стилизираните снимки кои ги гледа Еди во експресионистички манир со паралелна монтажа на снимки во боја од односот на Еди со Рене покрај шанкот, што е однос на допирања, притисок на телото на Рене со телото на Еди, агресивно бакнување продуцира засилување на тензијата во дејството и конечно доведува до убивање на Еди. По овој фрагмент направен во експресионистички стил се враќа Фред во целосно свесна состојба. Гледачот ја спознава причината за она што го поттикнува неговиот насилан и трансгресивен однос кој завршува со тоа што Фред во домот ја убива Рене. На последната снимка која Еди ја гледа на видеофонот стојат Фред и мистериозниот човек покрај автомобилот, а потоа само Фред кој го држи пиштолот во раце. Последната реченица на Еди/Лоран, додека гледа во мистериозниот човек и во Фред, гласи: „Јас и вие господине можеме да ги направиме овие кучки поубави“. Погледот на Лоран/Еди е вперен кон Фред, но и кон гледачот, кадарот го покажува само Лоран кој говори и гледа кон Фред, а имплицитно со својот поглед и говор, Еди алудира и на авторот на филмот Дејвид Линч кој стои зад камерата и снима. Убиството на Лоран како остаток од фантазијата е проследено со интернализација на

Законот, затоа надворешната закана олицетворена во фигурата на авторитет повеќе не е функционална и таа исчезнува од сцената.

Во моментот кога желбата на Фред е жртвувана во име на Законот, тогаш повеќе нема потреба од неговиот лик олицетворен во фантазијата преку присуството на Лоран. Законот или Лоран и задоволството, освен во фантазијата не можат да бидат во исто време активни, имено тие меѓусебно се спротивставени. Во имагинарниот свет на Фред, Еди во исто време е поврзан со задоволството, меѓутоа тој чувствува задоволство само додека гледа задоволување или додека тоа задоволување е секс меѓу актери. Тој е измислен од Фред и функционира низ задоволства со жени само во фантазијата, затоа во имагинарниот свет на Фред, Еди е закана, според психоаналитичките толкувања на Лакан и на Фројд, во фантазијата Бог е мртов, тој во имагинарната и митска приказна живее само заради синот. Во поделените светови на филмската нарација на Дејвид Линч, оној на реалноста и другиот на имагинацијата, гледачот спознава како функционира желбата и Законот кои во практиката не функционираат на тој начин. Во животот нема ниту целосно предавање на Законот за сметка на жртвувањето на желбата, ниту постои експлозија на желбата без нејзино подредување на Законот. Фред се враќа на автопатот кој е исполнет со кривини, а движењето сигнализира раѓање на нова желба и нова потрага по објектот на нејзиното задоволување. Начинот на кој Фред го жртвува објектот на желбата, а тоа е Рене под сомневање дека таа има релација со Енди, во суштина е нејзино жртвување на имагинарен авторитет кој го креира Фред кој не успева со неа да комуницира (Girard 1988: 49).

Рене е објект на задоволство на Еди, само што Еди се распаѓа, а желбата повторно се засилува и Фред започнува ново патување. Желбата, како во филмската приказна на *Изгубениот автопат*, започнува со погрешно толкување и продолжува со патување од објект до следен објект со цел да биде задоволена, а тоа никогаш не се случува, онака како што интерпретацијата низ серија од трансгресии не може никогаш да ја досегне вистината, така желбата не може никогаш да се оствари и затоа е желба, таа може само да се потпира на имагинарни задоволувања, а интерпретацијата на имагинарни одговори.



Заклучок

Помеѓу ликовите ситуирани во Реалниот свет, според Лакан и Жижек, се поставува проблемот на импотенција или на фрустрација во односот меѓу саксофонистот Фред и неговата сопруга Рене. Целиокупниот брачен однос на овие два лика е поврзан со периферен, тивок приградски живот во куќа која е изградена на маргините на Лос Анџелес и која во нејзината внатрешност крие мистеријата која започнува со постојано затворање и повторно излегување на Фред од темни простори или ходници кои ја најавуваат неговата потреба да навлегува во сопствената потсвест за она што го измачува со намера да го именува, тој во тие процеси не успева, не успева ниту да ги задоволи желбите на сопругата (Zizek 1989: 114-15).

Неговата желба е насочена кон совладување на Рене, која иако е негова сопруга изгледа многу таинствено, таа одвај говори, а во неговите обиди да му се приклучи на забавите каде настапува, каде свири со бендот на саксофон не сака да присуствува.

Секој вербален обид на Фред за комуникација заснован на обидот да добие одговор од Рене е неуспешен. Фред е импотентен и во обидите да ја премине границата и да оствари жива и витална врска со сопругата. Таа на таквиот однос реагира со утешни зборови и со „тапкање по рамото“. Таа низ овој гест ја потврдува својата надмоќ, а Фред својот неуспех да ја оствари желбата и објектот на таа желба да го соедини со сопственото тело. Јазот меѓу него и сопругата перформиран низ две фази, преку вербалната комуникација, а потоа и при сексуалниот однос или при обидот за телесна поврзаност, се зголемува, а во субјектот - носител на желбата создава уште позасилено незадоволство и сомневање. Во тивкиот и мрачен простор на куќата во кој Фред и црвенкосата Рене не успеваат во

поврзувањето се вовлекува тајна, а тоа значи дека Фред навлегува во нови и сè понагласени сомневања кои на крајот го доведуваат до серија убиства.

Во таквата брачната врска ситуирана на маргиналните со појавата на видео лентите се појавува „границата“ на траење на брачна институција, а Законот под кој е создадена како општествена конструкција на хетер-нормативно легитимно поврзување со обврски е потиснат на маргините како и позицијата на куќата каде живее овој брачен пар. Фред Медисон не успева да оствари поврзување со сопругата, тој е под притисок на опсесии на љубомора, тој е на патеката каде прогонува и настојува да ги открие решенијата за тајните во светот на неговата сопруга, имено дали таа има релација со друг маж. Професионалниот живот на Фред како саксофонист се случува во кафе каде за време на вечерните настапи, тој постојано размислува за тоа дека сопругата Рене го изневерува. Паралелно со засилените желби и засилените сомневања се појавуваат халуцинации и нивни реални повторувања.

Во поетиката на Линч, секогаш станува збор за експлицитно и саркастично, понекогаш комично и иронично соочување на главните ликови на приказната со симболична фигура како онаа на мистериозниот човек која е аспект на несвесниот и поттикнувачки свет на Фред во кој се развива потребата за казна врз онаа која е објект на желбата, која тој не може да ја опфати, ниту пак да продере во нејзината внатрешност. Реченицата на мистериозниот човек кој е и екстерно и интерно присутен во Фред и вели „Јас не одам на места на кои не сум поканет, според С. Жижек соодветсвува на кафкијанската специфичност на реченицата која ја изговара свештеникот пред Јозеф К. во катедралата, а таа гласи дека „Судот не обвинува, тој во него влегува кога сака и си заминува кога сака.“ Во својство на алтеритет на несвесниот дел на Фред се појавува фигурата на овој мистериозен човек кого Фред го среќава неколку пати, освен на забавата, ликот на мистериозниот човек се појавува како дел од соништата на Фред во кој лицето на неговата сопруга е заменето со грдото лице на овој човек, но и во пустината каде една колиба станува место на трансформации, на именувања и одговори со докази или снимања. Трансгресиите на кои е поттикнат Фред се резултат на љубомората и загушеноста од импотенцијата. Тој наместо лицето на сопругата го гледа грдото лице на мистериозниот човек симбол на несвесните нагони за убивање (Zizek 2000: 41) .

Во духот на дејствувањата со визуелни техники на сликање на секој свесен и несвесен аспект на доживување на неверствата, но и на трансгресијата на интимен план на сопругата на Фред, а потоа и низ призмата на големиот Друг, според категориите на Лакан, големиот Друг кој е слика на општествениот поредок и норми, на законите според кои функционира општеството, во куќата на семејството на Фред се појавува втората, а потоа и третата видео снимка, имено онака како што тој сонувал дека навлегува во мрачниот дел од ходникот и потоа во спалната соба, така и снимката го открива движењето на непознат снимател кој го снима крвавото тело на Рене и растројството на Фред додека ја убива. Крајот на дејствувањата на Фред е престојот во затвор кога исчезнува. Во двете третини од остатокот од филмскиот наратив се појавува сосема нов лик кој е алтер его на Фред. Пит е во истата затворска ќелија во која бил претходно Фред, имено Линч го трансформира реалниот дел на приказната во фантазија каде Фред/Пит ја открива тајната на Рене, а на крајот самиот стои пред влезот на куќата, го притиска своето на интерфонот и ја изговара реченицата „Дик Лоран е мртов“.

Така се реализира трансгресијата од реалниот свет на Фред во имагинарен свет на Пит, а потоа повторно се враќа во светот на Фред. Филмот и приказната како состав од дејствија и ликови го антиципира движењето по автопатот како по лента која на крајот се соединува со почетокот, само од другата страна, ако започнала од надворешната страна, таа завршува со затворање или враќање во внатрешната страна на лентата.

Толкувањето кое селективно ги осмислува ликовите, независно од тоа каде тие се појавуваат, во реалниот или во имагинарниот дел од приказната на наративот, открива дека Линч ја креира Алис како лик од фантазијата на Фред која има улога на онаа која ги менува и ги проблематизира типичните својства на фаталната жена во хорор или трилер филмовите. Трансгресијата во филмската историја на наративи обезбедува воведување на сосема нов тип на женски ликови кои манипулираат, ограбуваат, злоупотребуваат. Меморијата во историјата на филмот ги задржува сликите на фаталната жена заради која се жртвува главниот машки лик, меѓутоа суровиот и маскулинизиран однос и ангажман на Алис отвора пат кон трансгресија со која се симнува маската на нежната и заводлива жена од врската со Пит и се пречекоруваат границите на онаа која го става Пит на колена со сопствената заводливост и надредено му вели дека ужива во

снимањето. Нејзиниот пат на трансгресија го вовлекува гледачот во сцени на порнографија и проституција, а во нив таа е моќно надредена и не е жртва. Таа има план со кој ја остварува својата цел. Пит е само инструмент, иако врската меѓу него и Алис значи исполнување на желбите наспроти забраните. Таа во сцената на снимање на порнографски филм и во сцената на секс со Пит е господар на ситуациите, таа е онаа која од Пит прави жртва. Ако снимањето кое го прави мистериозниот човек значи контрола и надзор, тогаш наспроти Законот кој нормира стои мистериозниот човек кој ја држи камерата, тој е снимател на порнографски филмови, а зад него и зад неговата гледна точка стои гледната точка и камерата на Дејвид Линч. Двете позиции на гледната точка ја актуализираат темата за филмската индустрија и злоставувањето со користење на камерата. Фред на крајот е исправен пред својата кука и во просторот пред вратата тој во интерфонот ги кажува зборовите „Дик Лоран е мртов“. Зборовите од мистериозната реченица која тој ја слуша на почеток или во првата сцена на филмот кога седи на работ на креветот и пуши, па свони непознат и неоткриен лик, а интерфонот пренесува порака која гласи „Дик Лоран е мртов“ е всушност реченица изговорена од оној кој е внатре и надвор, а тоа е Фред Медисон. Тоа е сложената мистериозна композиција на приказната со психолошки конотации и празнини или херменевтички јазли. Во неа могу нешта претпоставуваме, извесни нешта ги спознаваме, на пример знаеме дека Рене и Дик Лоран можеби се во врска, не сме сигурни дали Еди е Дик Лоран, не знаеме сигурно дали Рене има врска и со Еди и со Дик Лоран, меѓутоа ова е приказна за цел еден мистериозен свет на порнографија во кој следејќи ја сопругата Рене навлегува и Фред, во него доживува растројство претставено низ комплексен филмски пост-хорор жанр со серија од настани и ликови во кој се антиципра саморефлексивно темата на снимањето и објектот на снимање.

Отворањето на првиот кадар со тоа што гледачот како и неидентификуваниот возач на автомобилот го следи патот кој го осветлуваат фаровите на автомобилот и се движи по автопатот е истоветно со затворањето на кругот на мистеријата за трансгресии и меморија на сцените во кои се испреплетуваат несвесното, сонот и реалноста, односно целиот филм низ комплексни сцени враќа, репетитивно постапува со слични визуелни решенија и испраќа сигнали за трансгресија и промени во филмска смисла, односно како наративна структура. По сите трансформации и симболично

изведени фигури на искуство на неверство на ликот Фред Медисон, на крајот, како на Мобиусова лента, гледачот е повторно во позиција да го контролира возењето по истиот автопат следејќи ги осветлувањата со фаровите додека движењето по должината на бесконечниот автопат без јасна цел.

Литература:

- Bataille, G. 1962. *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*. New York: Walker and Company.
- Bordwell, D. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press
- Branigan, E. 1992. *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge.
- Fletcher, J. 2013. *Freud and the Scene of Trauma*. New York: Fordham University Press.
- Eliade, M. 1963. *The Sacred and The profane*. Trans. Willard R. Trask, Harcourt, New York: Brace & World.
- Foucault, M. 1977. *Language, Counter-Memory, Practice* (contains the 1963 essay 'Preface to Transgression'). New York: Cornell University Press, pp. 29-52.
- Freud, S. 1961. "Negation". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. James Strachey. London: Hogarth Press, pp. 19: 23.
- . 1966. *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. Trans. James Strachey. New York: Norton.
- Girard, R. 1988. *Violence and the Sacred*, London: Athlone.
- Kaufman, E. 2001. *The Delirium of Praise. Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*, John Hopkins University Press.
- Lacan, J. 1977. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton.
- Laplanche, J. 1976. *Life and Death in Psychoanalysis*. Translated by Jeffrey Mehlman. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- McGowan, T. 2000. *Cinema Journal*, Vol. 39, No. 2, Winter, pp. 51-73.
- O'Neill, J. 1996. *Hegel's Dialectic of Desire and Recognition*, New York: SUNY.
- Zizek, S. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso.
- . 2000. *The Art of the Radiculous Sublime: On david Lynch's Los Highway*. [Walter Chapin Simpson Center for the Humanities.

Slavica Srbinovska

TRANSGRESSION AND VIOLENCE THROUGH THE PRISM OF FILM NARRATIVE IN *LOST HIGHWAY* BY DAVID LYNCH

Summary

This study aims to explain the structure of desire, the object of desire, fantasy, transgression and violence in the film narrative of *Lost Highway* by David Lynch. By analyzing cinema in detail through the prism of David Bordwell and Edward Brannigan's cognitive narratology and the notion of transgression through the prism of Michel Foucault's philosophy, the study approaches the interpretation of the divided world of the main character by analyzing the desire directed at a fatally attractive female figure, of marriage with frustrated sexual relations, as well as the unknown aspects of the Other's desire.

In the obstruction to enter the inner world of the Other, the main character is a prisoner of frustrations and blockages, impotence at the level of sexual and other relations. Parallel to the burden of obstructed and blocked penetration into the Other that should provide satisfaction is an effort to understand and then mark the Other as the cause of it. The object of desire that is the femme fatale is, at the same time, the object of suspicion and infidelity. At the moment when the destruction of the object of desire by murder becomes the goal of the subject of desire, a structural division of the narrative and the person takes place. In the second part of the narration, the gaps of the first part of the narration are revealed in a new world, product of the imagination. In it, the new identity of the subject bearing the desire is confronted with the Law and the problems of the transgression of the boundaries it prescribes. In the second part of the narrative, the violence expands into the fantasy world and returns to the reality of the original identity. At the same time, the realization is reinforced that the destruction of the object of desire or death produces a new beginning and, thus, a new desire and a new urge to transgression.

Keywords: desire, violence, Law, borders, transgression.

МИТ – ФОЛКЛОР

MYTH – FOLKLORE

Виктор Јованоски
viktor.jovanoski@yahoo.com

(ПРЕ)УСТРОЈУВАЊЕТО НА *ПРОМЕТЕЈА*: ИСТОРИСКО-ТИПОЛОШКИ ПРЕГЛЕД

Клучни зборови: *Прикованиот Прометей, Ослободениот Прометей, Огњоносецот Прометей, Огњојалачот Прометей, Прометеја*, трилогија, Ајсхил.

Прикованиот Прометей е старогрчка драма, една од седумте што се стигнати до нас покрај името на најстариот од тројцата големи трагичари, Ајсхил. Нејзиниот отворен крај и неразрешен централен конфликт навесува продолжение¹, а продолжението, пак, постоење на наративна трагиска трилогија². Оваа можна трилогија, огледално на *Орестидија*, модерните

¹ Од она малку што ни е познато, фабуларно самостојни и самодоволни драми – односно, монодрами – изгледа биле ретка појава во опусот на Ајсхил (Томовска/Тошева, *АД* 98-99; Naigh, *TDG* 96). Не е претерано да се рече и тоа дека се исклучоци оние негови дела за кои знаеме (или можеме да претпоставиме) дека *не* биле премиерно прикажани во рамките на некоја од атинските драмски свечености. Најзначајната од овие свечености, Големите Дионисии – барем за време на нејзиниот зенит, кој се поклопува и со Ајсхиловиот (v век пр. н. е.) – се одвивала по строго утврдена програма, во рамките на која секој од тројцата трагичари-учесници имал задача да претстави по една драмска тетралогија, составена од три трагедии и сатира (Томовска/Тошева, *АД* 24). Единствените три случаи од v век пр. н. е. за кои знаеме, со задоволителна убеденост, дека вклучувале изведба на помалку од четири драми – 472: Аристидија, *Персеј*, *Тантал* и *Борачи*; 406: Еврипид (синот), *Ифигеја во Авлида*, *Алкмајон (во Коринт)* и *Бакхи*; и 401: Софокле (внукот), *Ојгив на Колон* – се постхумни роднински продукции, за кои можеме да замислиме и некои поопуштени правила (в. Gantz, *CJ* 74/4 (1979), 289-304).

² Вообичаен денес, зборот *trilogía* („трилогија“) се среќава само еднаш во текстот на целиот антички книжевен корпус, и тоа токму во врска со Ајсхил (Gantz 1979, 292). Се работи за следниов *locus notabilis*, дел од схолијата кон

класичари ја ословуваат со називот *Прометџеја*. Покрај *Прикованиоџ Прометџеј*, се претпоставува дека истата вклучувала уште две трагедии кои во насловот го содржеле името на Титанот: *Ослободениоџ Прометџеј* и *Оџноносецоџ Прометџеј*³. Низ последниве два века, секој обид да се придодаде – или одземе – макар и најситна подробност⁴ кон овој груб нацрт на *Прометџеја* претполагал многу повеќе напор отколку напредок; студијава е историско-типолошки апстракт на напорот⁵.

Ag. *Ran.* 1124 (кај Шел заведен како Σ Ag. *Ran.* 1155): „Дидаскалиите ја предаваат тетралогијата *Оресџија* како *’Аџамемнон, Хоефориџе, Евменидиџе* и *Проџеј*, сатирска драма“. Но Аристарх и Аполониј ја нарекуваат трилогија, без сатирата“. Од некоја причина, на александриските библиотекари изгледа не им се чинела врска меѓу *Проџеј* и останатите три драми од Ајсхиловата продукција од 458 година доволно цврста за да ја оправда употребата на зборот „тетралогија“. Но, ако е така, тоа би значело дека за нив – впрочем, слично како и за нас – зборовите „трилогија“ и „тетралогија“ (барем во контекст на Ајсхил) не означувале кои било три или четири драми изведени во текот на еден ист ден од Големите Дионисии, туку само оние кои биле, на некој начин, меѓусебно поврзани. И вистина – и незанемарливо – ниту една од седумте посведочени употреби на зборот тетралоџија (и тоа во кој и да е контекст) не противречи на ваквото гледиште (Gantz 1979; Haigh, *TDG* 96; Schöll 1859, 38ff). Оттука, фраза како „наративна/тематска трилогија/тетралогија“, според строгите барања на научната педантност, би можела да биде сметана и за плеонастична; поточно би било да велиме дека, за разлика од повеќедрамските продукции (*дигаскалии*) на Еврипид и Софокле, Ајсхиловите биле најчесто тетралошки, т.е. содржински или тематски поврзани (сџ. и Haigh, *AT* 13 п. 2-3, 47, 61 и п. 2 на истата страница).

³ Иако Хоратиј (*Ars* 218-231) ја прекорува препојавата на трагиските ликови во сатирите, во многу од посведочените Ајсхилови тетралогии (Томовска/Тошева, *АД* 149-151), поврзаноста меѓу трагиската трилогија и сатирската драма е или очигледна или лесно воспоставлива. И покрај ова, за сатирата што би го затворила тетралошкиот циклус чиј дел бил *Прикованиоџ Прометџеј* се зборува доволно ретко за да не биде проблематично *Прометџеја* да ја воведеме како корпус од три трагедии. В. повеќе во последната фуснота.

⁴ Podlecki, *BICS* 22 (1975), 14: „Верувам дека *Прикованиоџ Прометџеј* е Ајсхилов и дека е првата драма во трилогија која може да ја наречеме, во отсуство на подобро име, *Прометџеја*. Но дури и овие прилично базични тврдења се запрашувани“. Иронично, Подлецки ја пишува реченицава во истиот оној период кога Марк Грифит работи врз својата акрибична и понорно илуминантна докторска студија (*The Authenticity of “Prometheus Bound”*, 1977), по којашто немал број од класичарите ќе почнат, покрај насловот *Прикованиоџ Прометџеј*, да се плашат да не го заведат Ајсхиловото име во аглести загради. В. фус. 85.

⁵ Текстов, иако во значително различен облик, е првично пишувач како вовед кон една многу пообемна и посеопфатна студија-во-процес на тема естетските вред-

1. Прометѐја во античката традиција

1.1 Петте зачувани *Прометѐј* наслови

На ниту едно место во антиката не е наведен збирниот наслов *Прометѐја*, ниту пак е некаде недвојбено посочен видот на поврзаност меѓу неколкуте поединечни драми што во насловот го содржат името на Прометеј. Неможно е, без претпоставки и конјектури, задоволително прецизно да го модифицираме и она *неколку*. Па, сепак, се чини дека дури и за еден книжевноисториски период во кој тематската репетитивност е еволутивен признак, се работи за навистина сосема малку наслови: авторот на хипотезата на *Прикованиоѝ Прометѐј*⁶ вели дека приказната за Прометеј „се јавува инцидентно во Софоклевите *Колхиданки*⁷, но ја нема никаде кај Еврипид“. Насловите стигнати до нас се следниве:

1. *Прикованиоѝ Прометѐј* (Προμηθεὺς Δεσμώτης, *Prometheus Desmotes*, *ПП*): зачувана во целост и достапна во околу сто и

ности на *Прикованиоѝ Прометѐј*, одбранета како магистерска теза на Филолошкиот факултет во 2014 година под насловот *За неможността на класична „Прометѐја“*. Да се каже дека се објавува овде во согласност со волјата на неговиот автор би било истоветно точно колку и да се каже спротивното: со „small Latin and less Greek“, тој наоѓа утеха во фактот што постоењето на преглед од сличен вид, и покрај неговата претпоставена корисност, барем нему не му е познато во постоечката литература. Таа, пак, се умножува неумоливо со секој изминат ден, па беше невозможно, во краткиот период дозволен за подготовка на текстов за печат, дури и да се пронајдат сите понови размисли на истражуваните теми; сепак, ниту една од оние кои авторот успеа да ги прочита не противречеше на која и да е од речениците што се објавуваат во оваа студија; напротив, барем неколку, *via negativa*, сведочеа во име на нејзината можна полезност.

⁶ Преведено според: Collard 238.

⁷ Врзана со Јасоновите авантури во Колхида (Soph. fr. 336-349), *Колхиданки* е Софоклева трагедија за која – како и за многу други – знаеме доволно малку за да претпоставуваме многу повеќе. Но се чини донекаде природно една тамошна дигресија за Прометеј (експлицитно спомнат во Soph. fr. 340: „Тогаш не знаеше дека [...] Прометеј [...]“) да е поврзана со A. R. iii.843ff каде што Медеја му дава на Јасон еден цвет што израснал од Прометеевата крв (cf. Trendall, *JBM* 12 (1970), 173) и кој, по помазувањето, треба да го заштити херојот од оган и бронза (cf. R. C. Jebb, *The Fragments of Sophocles ii*, 15-23 и особено 20).

- педесет ракописи; најстариот и најважниот од нив – Медичиевиот (*M*)⁸ – датира од десеттиот век;
2. *Ослободениоџ Прометџеј* (Προμηθεὺς Λυόμενος, *Prometheus Lyomenos*, *ОслП*): зачувана во два-тринаесет фрагменти (fr. 188-201) и посведочена како Ајсхилова на неколку места;
 3. *Ојноносецоџ Прометџеј* (Προμηθεὺς Πυρφόρος, *Prometheus Pyrrphoros*, *ОјнП*): од која е зачуван само еден бесприговорен фрагмент (fr. 208 = Gel. xiii.19.4), но која е спомната и во најстарата схолија кон *ПП* 94 и заведена во листата на Ајсхилови драми во Медичиевиот каталог;

⁸ И многу децении пред третиот фараон од македонската династија, Птолемај III Евергет (вл. 246-222 г. пр. н. е.), да ја наполни Александриската библиотека со начелно позајмени атински оригинали, интересот за ракописите од Ајсхиловите драми ќе му го отстапи местото на оној за Софоклевите и, особено, оние на Еврипид. Не знаеме кои Ајсхилови текстови стигнале во Египет, но кога некој век подоцна (веројатно третиот од новата ера) ќе биде подготвена репрезентативна едиција од делата на првиот грчки трагичар – аотирана со коментари што сугерираат дека зборникот бил наменет за школска употреба – во неа ќе влезат само седум трагедии, оние што и денес можеме да ги прочитаме. Две од овие седум драми – *Прибежарки* и *Надгробно жрџвување* – ќе го преживеат Средниот век благодарение на еден единствен препис од околу 950 година кој, за наша среќа, некако ќе стигне во ренесансна Фиренца во 1423 година; заведен под сиглумот *M* (*Mediceus*) и каталошка одредница Laur. 32.9, тој и ден-денес се чува во истиот град, во век подоцна отворената Библиотека на Медичите, лоцирана во базиликата Сан Лоренцо (*Biblioteca Medicea Laurenziana*, *BML*). Покрај седумте Ајсхилови драми, пергаментот содржи и краток животопис на авторот (*Vita Aeschyli*), каталог на Ајсхиловите драми, схолијастичка маргиналија, како и хипотези, т.е. кратки содржини на пет од драмите (фалат оние од *Прибежарки* и *Надгробно жрџвување*), придружени од листа на актери и податоци за првата изведба. Дел од овие информации одвреме-навреме може да се најдат и во некои други ракописи, но Медичиевиот е авторитетен по многу основи и – и покрај многу корупции и фактот што во него недостасуваат делови од *Агамемнон* и *Надгробно жрџвување* – е неодминливото референтно место кога е во прашање Ајсхил, и не само поради тоа што ниту еден друг ракопис кој ги содржи неговите драми не е постар од xiii век. А до него, првичниот избор од седум драми ќе се смени на двапати: прво ќе биде намален на три (т.н. „Византиска тријада“: *Прикованиоџ Прометџеј*, *Персијци* и *Седумџемина џроџив Теба*), а потоа, некаде пред 1320 година, проширен на пет, кога на тријадата ќе ѝ бидат додадени *Агамемнон* и *Евмениди*. Последично, *Прикованиоџ Прометџеј* се наоѓа во речиси секој од приближно сто и педесетте досега најдени ракописи од Ајсхил (многу од кои се копии на други, порани); текстот од драмата е наводно добро зачуван, многу подобро од останатите шест драми (Griffith 1983, 36-7; LCL 145¹, xxxv-lv).

4. *Οἰνόγυαλος Προμηθεΐς* (Προμηθεΐς Πυρκαεΐς, *Prometheus Pyrkaeus*): наслов забележан само кај Полукс (ix.156 и x.64 = fr. 205) – и тоа експлицитно како Ајсхилов – но отсутен од Медичиевиот каталог; и
5. *Прометей* (Προμηθεΐς, *Prometheus*): насловот (без епikleза⁹, онака како што веројатно¹⁰ ни е останат во хипотезата кон *Персијциџе*)

⁹ Епikleзи постари од третиот век пред нашата ера не се забележани во ниту еден антички текст, па не е лесно побивлива претпоставката дека многу од оние што се заведени денес во насловите на големите трагедии се продукт на пазарната динамика на хеленистичкиот период или обид да се надмине синонимијата при некои тогашни каталогизации, како оние правени во Александриската библиотека. Со други зборови, ако на Аристотел му било доволно да зборува само за *Ифиџенеја* и за *Ојдиј* – а не за *Ифиџенеја од Авлида* и за *Ојдиј тиранин* – за Калимах и Аристофан такво нешто било невозможно, зашто морале да заведат во една иста листа, во непосредно соседство, повеќе од една *Ифиџенеја* и повеќе од еден *Ојдиј*. Но тогаш како – и *коџа* – биле диференцирани *Прометейиџе*? Доколку дел од нив составувале трилогија или дилогија, се работи за единствениот нам познат случај во кој истоимените драми биле поставени од еден ист автор на истиот натпревар; во спротивно, се работи за единствените драми кои ги знаеме, а кои би морале да содржат епikleза уште во петти век пред наша ера. Но, второво е запрашано од извесен средновековен схолијаст кој, на маргините од *ПП* 120 (= 119: „Гледајте ме: бог прикован и несрекен“), има запишано „Оттука и е допишано прикованиот“, сугерирајќи дека името на Титанот изворно не било опридавчено (во: D. A. MacRae, *AJPh* 30/4 (1909), 410 n. 2); за да се надмине, пак, неугодноста на првоспоменатиот преседан, најприфатлива се чини претпоставката на Таплин (*JHS* 95 (1975), 184-6) според кого драмите од врзаните трилогии веројатно и не биле изворно диференцирани под одделни наслови; најпосле – од многу причини – мала е веројатноста *Евменидиџе* или *Седумџемина џроџив Теба* да се викале така уште при првата продукција; а и немало потреба.

¹⁰ Кај Дејна Ферин Сатон (*HSPH* 78 (1974), 126), во заглавниот збор за *Prometheus Pyrkaeus*, пишува: „Драмата е дефинитивно сатирска според хипотезата кон *Персијциџе* (погрешно цитирана од Штефен)“. Исто и кај Флинтоф (*QUCC* 40/1 (1992), 67 n. 2): „Насловот *Οἰνόγυαλος Προμηθεΐς* се наоѓа во хипотезата кон *Персијциџе*. Фрагмент независен од оваа традиција, fr. 155 (= 205 N; 456 M) покажува дека драмата е сатирска“. Иако само поплатно, и Грифит како да сугерира нешто слично, повикувајќи се токму на студијата на Сатон (1983, 281 n. 2). Но, во преведената хипотеза кон *Персијциџе* што јас успеав да ја најдам на неколку места (Haigh, *AT* 349 и *TDG* 400 n. 7; Collard 130) пишува само дека Ајсхил победил на трагискиот натпревар за време на Меноновото архонство (472) со „*Финеј*, *Персијциџе*, *Главко Појнијски* и *Прометей*“. Епikleза нема, нешто што и експлицитно го тврди Тимоти Ганц (*RhM* 123 (1980b), 210 n. 2), а аксиоматски го разложуваат А. Л. Браун (*BICS* 37 (1990), 50-56; в. 52 n. 18) и Алан Сомерстајн (*LCL* 505, 210-213). Иако се работи за сериозно несогласување

на четвртата драма во Ајсхиловата неврзана трагиска продукција од 472 година, а едновременно и насловот кој го користи Аристотел кога реферира кон *некоја* драма за Прометеј во *Poet.* 1456a2-3.

Бидејќи оној цитат кај Полукс содржи анапест на четвртата стапка¹¹ и еден збор (ὁμόλινον) познат само од Кратин (fr. 10 K-A) и од грчките прозаисти¹², добар дел од класичарите се убедени дека *Οἰνόηλαχοῖ* *Прометџеј* е наслов на сатирска драма¹³; а бидејќи *Прометџеј* во хипотезата кон *Персиџиџиџе* е наведен како последен во тетралогитата, најчестата претпоставка е дека би морало да се работи за истата драма¹⁴. Иако ова поистоветување на Полуксовото копице со Ајсхиловиот *Прометџеј* од 472 година го преживува Окамовиот брич со најмалку лузни, не е единственото што би можело да го намали фактичкиот број на *Прометџеј*-драми

кој материјалите што мене ми се достапни не ми дозволуваат да го разберам, не би било несвесно овде да прибележам дека сè различно од безепиклезичен *Прометџеј* во хипотезата на *Персиџиџиџе* би обесмислило неколку исклучително важни предметни дискусии во однос *џокму* на насловот на Ајсхиловата сатира, како на пример двете последно наведени овде; оттука, во недостаток на недвојбен *corpus delicti*, тешко ми е да замислам дека зборот *πυρκαῖς* е дел од хипотезата кон *Персиџиџиџе* или дека го има каде и да е на друго место освен кај Полукс (в. подолу, фус. 15).

¹¹ Cf. Fitton-Brown, *JHS* 79 (1959), 52. Во ниеден од зачуваните фрагменти од Ајсхиловите сатири нема „комични анапести“, т.е. анапести на четвртата стапка. Ова би отворило можност fr. 205 да е дел и од комедија, а не сатира.

¹² Brown 1990, 52 n. 19.

¹³ Како и да била насловена – и од кого и да била напишана – сатирска драма за Прометеј несомнено постоела: в. fr. 204a-d, 207, како и бројните вазни престави (Beazley, *AJA* 43/4 (1939), 618-639).

¹⁴ Во спротивно – т.е. ако навистина постои сатира со наслов *Οἰνόηλαχοῖ* *Прометџеј*, која не е епиклезисација на *Прометџеј* од 472 година пр. н. е. и не е друго име за *Οἰνοносеοῖ* *Прометџеј* – преостануваат само уште две можности: или има две Ајсхилови сатири и три негови трагедии за Прометеј или онаа драма од 472 година воопшто не е сатира. Без особено многу докажување – а коментирајќи ги размислувањата на советскиот класичар Сергеј Иванович Радциг – Михаил Петрушевски (1969, 113) не го исклучува ниту практично невозможното првонаведено тврдење: „Во врска со хипотезата на С. И. Радциг, нека ни биде допуштено да направиме еден чекор понатаму. Јас верувам дека сатирската драма во тетралогитата *Prometheia* можела да биде *Prometheus Pyrkaios* [*Οἰνόηλαχοῖ* *Прометџеј*], не влегувајќи во тоа дали е таа идентична со драмата *Prometheus* што е спомната како четврта во резимето [hypothesis] на *Персиџиџиџе*“ (в. последна фуснота).

што се кријат зад петте *Прометееј*-наслови. Имено, убедително звучи и тезата дека *Πυρκαεύς* не е ништо повеќе од Полуксова корупција на *Πυρφόρος*¹⁵ и дека двете драми се, всушност, една иста – четвртата во продукцијата од 472¹⁶. И покрај сериозните аргументи во прилог на оваа замисла, *Прометееја* како да е и прежилава творба во својата трилошка пројава за да дозволи широка прифатеност на една теза која тукутака би нè оставила со само две *Прометееј*-трагедии¹⁷.

1.2 Постари обиди за конституирање на *Прометееја*

Единствената недвојбена античка трага за некакво групирање на драмите што во насловот го содржат зборот *Прометееј* може да се најде во фрагментот *Ογ ιστοριαιων на музикаϊα* (ἐκ τῆς Μουσικῆς Ἱστορίας), прикачен на крајот од *Vita Aeschyli*¹⁸ кој вели дека „некои од [Ајсхиловите] трагедии се раководени само од богови, како на пример *Прометееиџе* [Προμηθεΐς]; овие драми се населени со најстарите богови, и сите карактери на сцената и во оркестарот се божествени“¹⁹. Во каталогот на Ајсхиловите драми

¹⁵ Идејата дека Полукс ги помешал двата збора е на Карл Вилхелм Диндорф, датира од првата третина на XIX век, и е формулирана за првпат во контекст неврзан со *Прометееја* (па оттука и *Πορσελεβανίεν*), како дообјаснување на заглавниот збор *πυρκαεύς* во *Thesaurus Graecae Linguae* (1829/1831, том vi, стр. 2272). Диндорф пишува: „Точните зборови на Полукс [ix.156] се: 'Оној кој запалува оган можеби може да се нарекува огнопалач [*πυρκαεύς*], како што велат Ајсхил и Софокле, кои токму така си имаат насловено сопствени драми, едниот за Прометееј, а другиот за Навплиј.' Но ако огнопалач е многу соодветен опис за Навплиј, сигурно не е и за Прометееј, чија драма со право другите ја нарекуваат *Οἰονοσεύων Προμηθεΐ* [*Προμηθεύς Πυρφόρος*]'“.

¹⁶ Иако самата можност е заговарана уште од многу поодамна (в. LCL 146¹, 445), Браун (1990, 50-56) е оној кој, се чини, прв се досетува да ја разработи поподробно, во контекст на тезата на Диндорф, па неговата студија е онаа со најзабележителен одек на темата.

¹⁷ За волја на вистината, барем еден значаен современ уредник на Ајсхил, Алан Сомерстајн, ќе биде доволно убеден од аргументацијата на Браун за во новоприреденото издание на Ајсхиловите фрагменти за Лебовата едиција (2009), сите стихови кои инаку се припишуваат или на трагедијата *Οἰονοσεύων Προμηθεΐ* или на сатирата *Οἰνόγυαλον Προμηθεΐ* да ги подреди во една заедничка група: под првиот наслов, а вториот жанр (LCL 505, 210-213 и натаму).

¹⁸ Така е во *M*; неколку други подоцнежни ракописи го преместуваат под хипотезата за *Προκωνιων Προμηθεΐ* (Herington, *Phoenix* 17/3 (1963), 185 n. 18).

¹⁹ Herington 1963a, 185; Fitton-Brown 56 n. 14; Griffith 1983, 285.

во *М*, иако се една до друга, можеби и симптоматично²⁰, *Промејџеиџе* не само што не се азбучно подредени, туку и нивниот редослед не отсликува која и да е од двете најчесто бранети трилошки низи (со *Прикованиоџи* и *Ослободениоџи Промејџеј* едно до друго). Имено, иако и азбучно и продукциски *Ослободениоџи Промејџеј* би требало да следува по *Прикованиоџи*, во каталогот, по Προμηθεὺς δεσμώτης следува Προμηθεὺς πυρφόρος, па дури потоа Προμηθεὺς λυόμενος, при што првите два наслови се во четиринаесеттиот ред (третата и четвртата, последна²¹ колона), а *Ослободениоџи*

²⁰ Само „можеби“ поради тоа што ваквата грешка не би била единствената од азбучна природа во каталогот. На пример, по 50. *Перајџиџиџе* следува 51. *Пројџеј*, а дури потоа 52. *Персиџиџиџе*. Распоредот, пак, на насловите што почнуваат со Е изворно изгледа вака: 15. *Ἐπὶ ἐπὶ Θήβας*, 16. *Εὐμενίδες*, 17. *Ἐπίγονοι*, и 18. *Ἐλευσίνιοι* (cf. Gantz 1980b, 217 n. 23).

²¹ Според *Συγαῖα* Ајсхил напишал „90 трагедии“. Според Медичиевиот *Vita Aeschyli* се работи за „седумдесет драми и уште пет сатири“. Придружниот каталог на драми содржи 73 наслови, горе-долу согласувајќи се со ова тврдење. Сепак, меѓу нив недостасуваат *Главко Појниџски*, *Свештеничкиџе*, *Паламед*, *Оџнојалачоџи Промејџеј*, *Сизиф каменоџркалачоџи*, *Финеј* и *Орејџиџа*. Интересно, доколку се согласиме дека *Оџнојалачоџи Промејџеј* е оној безепиклезичен *Промејџеј* од хипотезата на *Персиџиџиџе*, тогаш би недостасувале и сите други претстави од продукцијата со *Персиџиџиџе* (*Главко Појниџски* и *Финеј* ја комплетираат трагиската трилогија во хипотезата), продукција за чиј изглед можеме да бидеме сигурни преку *Дигаскалџиџе*. Во 1893 година, со цел да го усогласи каталогот со податоците од *Συγαῖα* и да ги вметне некаталогизираниите драми, Албрехт Дитрих предложува ингениозно решение: во каталогот (4 колони по 18 драми + *Психаџџиџе* во втората колона) недостасува петта колона (со исто толку драми), т.е. севкупно истиот изворно содржел 90 наслови (колку што и сугерира *Συγαῖα* дека напишал Ајсхил)! Резултатите од овој обид – вели Ганц (1980b, 213), еден од последните ревностни бранители на Дитриховата теза – се „во најмала рака сугестивни: *Γλαῦκος Ποτνιεύς* си доаѓа по *Γλαῦκος πόντιος* во третиот ред, *Τέρεϊαι* доаѓа по *Ἰφιγένεια* во шестиот ред, *Παλαμήδης* се вклопува меѓу *Ὀστολόγοι* во 12 ред и *Πενθεύς* во 13, *Προμηθεὺς πυρκαεὺς* го проследува *Προμηθεὺς πυρφόρο* во 14 ред, *Σίσυφος πετροκυλιστής* си наоѓа место меѓу *Σεμέλη* во петнаесеттиот ред и пред *Σίσυφος δραπέτης* во 16 ред, а *Φινεύς* доаѓа по *Φορκίδες* во 17 ред. Само *Ὠρείθυια* што го затвора 18 ред и ѝ претходи на *Ψυχαγωγοί* некако е вон редот (иако и поставеноста на вторава во втората колона е сама по себе малку чудна)“. Проблемот на ваквото решение е воочен уште од Виламовиц: колку што е чудно што безмалку сите седум Ајсхилови драми посведочени на други места, а отсутни од каталогот во *М* можат да си најдат погодно место во оваа петта колона, толку треба да е и необично тоа што најмалку осум, а најмногу еднаесет замислени драми од истата таа колона *не* би биле посведочени никаде освен во неа. Само за споредба, од останатите 73 драми, само пет (*Ἀταλάντη*, *Λήμνιοι*, *Νέμεα*, *Πολυδέκτης*

Прометееј е во наредниот петнаесетти ред, прва колона (55, 56 и 57 драма по број).

Единствената античка врска меѓу *Оџоносеџој* и *Прикованиој* *Прометееј* се должи на схолијастот кој, објаснувајќи го 94. стих од *Прикованиој* *Прометееј* („низ безброј години сотиран“), пишува „<Односно> многу години; зашто во *Оџоносеџој* вели дека е прикован триесет илјади години.“²² Во схолијата кон *Прикованиој* *Прометееј* се наоѓаат и најнепосредните докази за блискоста на *Прикованиој* и *Ослободениој* *Прометееј*. Имено, најпрво кон двостихот 511-2 („Не! уште не дојде за тоа времето / на Судбата...“), еден од најстарите коментари на маргината вели „Односно: сè уште не ми е судено да бидам ослободен. Зашто во наредната драма е ослободен, како што Ајсхил и укажува овде“, а малку потоа, кон 522-3 („Спомнете си збор друг, от’ уште не е час / за овој да се каже...“), во схолијата стои „Си ги чува зборовите за наредната драма.“²³

Во голем број од ракописите²⁴, во листата на актери од *Прикованиој* *Прометееј* наведени се уште Гаја и Херакле; бидејќи барем за вториот сме сигурни дека се појавува во *Ослободениој* *Прометееј* (fr. 199 и 201; cf. Нуг. *Astr* ii.6), многумина веруваат дека некој непознат предок на ракопис стигнат до нас ги содржел и *Прикованиој* и *Ослободениој* *Прометееј*, а листата на актери била збирна за двете драми²⁵. Но ако е така, тешко е

и *Фрџујој* имаат ваков статус и истите се расфрлани низ колоните (*Αταλάντη* и *Φρύγιοι* се сместени во првата, *Νέμεα* и *Πολυδέκτης* во втората, а *Λήμνιοι* во четвртата колона; третата колона не содржи ниту еден на друго место непосведочен наслов; в. Gantz 1979, 299 n. 58).

²² Burian & Shapiro 394. Вест (*JHS* 99 (1979), 131 n. 6) вели дека овде нема противречност зашто не се работи за прецизни броеви. Псевдо-Хигин, пак, во *Асџрономика* (ii.15) пишува дека Севс, како казна за кражбата на огнот „го приковал Прометеј со железен ланец на планина во Скитија наречена Кавказ триесет илјади години, како што Ајсхил, трагичарот, ни кажува“. И Хигин (*Fab* 54 и *Fab* 144) ги спомнува триесетте илјади години, иако не и во македонскиот превод (каде што стои „триесет години“), бидејќи Светлана Кочовска-Стевовиќ изгледа ја нема земено предвид хоризонталната линија над трите икса во изворникот (XXX) во изворникот што го има користено, која всушност и ја прави разликата меѓу 30 и 30.000 во римската нумерација, зашто означува множење со илјада. В. подолу фус. 38 и 43.

²³ Burian & Shapiro 386; West 1979, 130.

²⁴ Griffith 1983, 40.

²⁵ *Ibid.*, и уште 70 и 285-6.

да се објасни зошто таквата листа не би ги содржела и Титаните за кои, и од ограничените фрагментарни сведоштва (fr. 190-1, fr. 193, веројатна пародија на Кратин во прологот кон *Бојови на бојатисџивоио*), знаеме со сигурност дека се јавуваат во улога на хор во *Ослободениоџ Прометјеј*.

Можеби е интересно (но не и нешто повеќе од тоа) овде да се спомене и дека во *Тускуланскиџ расџрави* Кикерон ги цитира и *Прикованиоџ* (iii.31) и *Ослободениоџ Прометјеј* (ii.10 = fr. 193), па возможно е (иако не и недвојбено²⁶) да ги читал заедно.

2. Модерните Прометјеи

2.1 Велкеровата *Прометјеја* (ОџнП – ПП – ОслП)

И тоа е сѐ што е кажано и сѐ што може да се каже по повод поврзаноста меѓу *Прометјеиџ* сѐ до деветнаесеттиот век. Не само што ниту еден до нас пристигнат запис од многувековниот меѓупериод не заговара Ајсхилова трилогија туку, сосема напротив, се јавуваат неколку гласови кои потајно аргументираат и против дилогија, посочувајќи една сериозна некохерентност меѓу *Прикованиоџ* и *Ослободениоџ Прометјеј*. Имено, додека првата се случува во Скитија (ПП 1-2) и речиси сигурно *не* на Кавказ (ПП 422 и 719), втората е безмалку недвојбено *џокму* на Кавказ (Str. iv.1.7, Dion. Halic. *Ant. Rom.* i.41.3 = fr. 199; и cf. Cic. *Tusc.* ii.10.23-25 = fr. 193).²⁷

Пресвртна е 1824 година кога Фридрих Готлиб Велкер, во неговата студија *Die Aeschyleische Trilogie Prometheus*, ги распределува сите Ајсхилови драми во наративни тетралогии; оваа година за првпат е

²⁶ Contra Brown 50 n. 6.

²⁷ Уште во седумнаесеттиот век, Томас Стенли укажува на тоа дека *Прикованиоџ Прометјеј* не се случува на Кавказ, но Ајсхиловиот уредник К. Г. Шиц во 1782 година е првиот што ја посочува разликата меѓу *Прикованиоџ* и *Ослободениоџ*; по него следат Боте, Порсон, Хајне, Херман и некои други автори (cf. Allen, *AJPh* 13/1 (1892), 51). Во истиот период, акцент на тематската тетралогија наводно ставаат и А. В. фон Шлегел (1817) и Х. К. Генели (1818), но детално и специфично со нив не се занимава ниту едниот ниту другиот; можеби уште Исаак Казаубон во 1605 година покренува слично прашање (Gantz 1979, 289 n. 2). Ниту еден од последните тројца – барем колку што посредно успевам да откријам, зашто ги немам на располагање нивните текстови – не ја замислува или, пак, спомнува *Прометјеја*.

конституирана една од двете најтрајни пројави на замислената *Промејшеја*. За Велкер, схолијата кон *ПП* 511 и *ПП* 522 е показател за последователноста на *Прикованиој* и *Ослободениој Промејшеј*, пар кому би морал да му претходи *Ојноносејој* (третата драма од Медичиевиот каталог), практично единствениот кандидат во целиот антички опус за конституирање на монотематска трилогија²⁸. Неговата содржина, Велкер верува, би можела лесно да се изведе од насловот и содржината на *ПП*: кражбата на огнот од Севс, токму онака како што е навестена кај Хесиод (*Op.* 50ff).

Со цел да ја избегне продукциската неудобност на прологот од *ПП* (на сцената се појавуваат Бија, Кратос, Хефајст и Прометеј, а со исклучок на првонаведената, сите тројца зборуваат)²⁹, Велкер претпоставува и уште

²⁸ West 1979, 131-132; Dodds 38.

²⁹ Не можеме да знаеме точно кога, но претпоставуваме дека третиот зборувачки актер е веројатно воведен некаде по 465 година пр. н. е. (Griffith 1977, 326-7 n. 16). Бидејќи Аристотел (*Poet.* 1448a15-19), *Сугајта* (σ, 815) и Диоген Лаертиј (iii.56) тврдат дека воведувањето на истиот е дело на Софокле, станува проблематично датирањето на драмата (мора да биде барем по првиот настап на Софокле о. 468 год. пр. н. е.: cf. Plin. *Nat.* xviii.12.65; Plu. *Cim.* viii.7-8; LCL 145², 279). Сепак, *Vita Aeschyli* §15 тврди дека третиот актер го вовел токму Ајсхил (прибележувајќи дека Дикеарх од Месана е оној што иновацијата му ја припишал на Софокле), а поддршка на ова гледиште можеби може да се најде и кај Темистиј (*Or.* xxvi, 316). Во Тојбнеровото издание, релевантниот текст гласи (во посреден превод): „Зарем не треба да му веруваме на Аристотел? Тој ни вели дека прво дошол хорот и им пеел на боговите, потоа Теспис го вовел прологот и говорените реплики, па Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκρίτην и котурните, а сите други трагиски префинетости беа дело на Софокле и Еврипид“. Бидејќи текстот е оштетен, традицијата е поделена околу тоа дали Темистиј вели дека „како трето, Ајсхил ги вовел актерите“ или „како трето, Ајсхил вовел <два> актери“ или, конечно, „потоа Ајсхил го вовел и третиот актер“. Во коментарите кон изданието на Темистиевите говори што мене ми беше достапно (*The Private Orations of Themistius*, UCP (2000), 146 n. 11), Роберт Пенела се одлучува за второто читање (два актери) поради изводната противречност во спротивните случаи: бидејќи Темистиј го спомнува Аристотел, а за неговото мислење во *Ποιητικαῖα* сме сигурни, би требало да претпоставиме друг негов текст во кој воведувањето на третиот актер Аристотел му го припишува на Ајсхил. Сепак, независно што вели Темистиј, Еверард Флинтоф (*Mnemosyne* 39/1-2 (1986), 87-88) потсетува дека триактерниот пролог во *ПП* не би морал да е неусогласив со идејата дека Ајсхил го вовел вториот, а Софокле третиот актер. Неговата идеја е, всушност, возобновување на еден стар, елегантен (бидејќи помирува и уште едно несогласување околу Софоклевата биографија во *Сугајта*) и интересен компромис: Ајсхил бил првиот што *ὑποκράϊ* себеси и еден актер, вовел и уште еден; вкупно три. Софокле се откажал од сопственото учество и вовел

нешто што ќе стане дел од фолклорот околу *Промејџеја*: Прометеј, вели тој, веројатно бил претставен на сцената од џиновска кукла зад која, во просторот меѓу *ПП* 81 и *ПП* 88, се сместувал еден од двајцата зборуваачки актери (оној што го играл и Хефајст)³⁰. И покрај тоа што долги години оваа необична идеја ќе наидува на немал одек во академската средина – потпомогната од фактот што некој од схолијастите кон *ПП* 74 и буквално верувал во џиновските димензии на Прометеј³¹ (што, разбирливо,

намесио себеси актер, така што не учествувал во ниту еден друг вид натпревар, освен драмскиот; пак три. И покрај тоа што овој предлог – во изворната форма, кај Цералд Ф. Елс, вклучува и претолкување на значењето на зборот хипокрит (не „актер“, туку „одговарач“ што можеби и го зголемува бројот на актери за еден) – наоѓа широка аргументација и во еден подоцнежн текст кој тврди дека пред петтиот век зборот „хипокрит“ никогаш и не значи нешто друго (Т. V. Buttreу, „Υπο- in Aristophanes and ὑποκρίτης,” *TAPhA* 18/1 (1977), 5-23), гледиштето е многу поретко брането отколку што е запрашувано (но в. Winnington-Ingram, во: *CHCL* (1985), 259-260).

³⁰ Herington *TAPhA* 94 (1963), 114 n. 5. Истава теорија – не само поради потребата од два актери, туку и поради молкот на Прометеј додека е измачуван од Кратос и Хефајст – самоуверено ја брани и Веклајн (1891, 23 и 42).

³¹ Cf. Philostr *VA* ii.3: „Варварите раскажуваат легенди за оваа планина [Кавказ], кои одекнуваат и во песните на Грците за неа, а кои велат дека Прометеј, поради неговото човекољубие, бил прикован таму, и дека Херакле – некој друг Херакле, а не Тебанецот – не можел да го поднесе измачувањето на Прометеј и ја убил птицата што се хранела со неговата внатрешност. А некои велат дека бил прикован во пештера, која впрочем може да се види на подножјето од планината; а Дамис вели дека неговите окопи сè уште висат од карпите, и покрај тоа што тешко може да се погоди материјалот од кои се направени; некои други, пак, велат дека бил прикован на врвот на планината; поради тоа што има два врва, велат и дека неговите раце биле приковани на секој од нив, и покрај тоа што двата се меѓусебно оддалечени не помалку од цела стадија [~ 160m]: толку големо било неговото тело. Но Кавкасјаните го сметаат орелот за непријателска птица и ги палат гнездата што орлите ги градат меѓу карпите гаѓајќи ги со запалени стрели; исто така и поставуваат стапици за птиците, велејќи дека на овој начин го одмаздуваат Прометеј; до ваков степен нивните имажинации се опседнати со оваа приказна“. Ваквите приказни за Кавкасјаните изгледа не биле ретки, зашто и схолијастот кон *Арџонауџиќаја* (Σ Α. R. ii.1249) пишува: „Хесиод вели дека Прометеј е прикован и дека го јаде орелот поради кражбата на огнот. Но Дурис вели дека ова се случило поради неговата страст за Атина. Од оваа причина, оние што живеат околу Кавказ одбиваат да им жртвуваат само на Севс и на Атина, бидејќи тие биле причинители за Прометеевата казна; наместо тоа, длабоко го почитуваат Херакле поради тоа што го застрелал орелот со својата стрела“ (од дисертацијата на Marty J. J. Šulek, *Gifts of Fire* (Dec 2011), 32).

би значело дека тој не можел да биде претставен од човечки актер) – денес истата е речиси едногласно отфрлена³².

Третата Велкерова претпоставка има многу посреќна судбина: сè уште се разговара, макар и било тоа само по маргини и со повремено поткренати веѓи. Се однесува на интерпретацијата на едно од најмрачните места во текстот на *Прикованиот Прометей*: последниот, трет дел од Хермесовата закана за Прометеј во кој се предвидува дека Титанот нема да биде спасен од неговите маки „пред бозите да најдат некој наследник / на [неговите] страдања и дојде радо тој / во Ад безвиделен и в Тартар длабок црн“ (ПП 1026-1029). Велкер е првиот што обрнува внимание кон два пасуси од Псевдо-Аполодоровата *Библиотека* (ii.5.4 и ii.5.11) во кои се заговара некаква замена на смрт и бесмртност во која, покрај Прометеј, се вклучени уште Хејрон и Херакле³³. Темата е широка, но не е одвишно овде да се каже дека *ако* некако бил исполнет условот на Хермес (дали во *Ослободениот Прометей* или меѓу двете драми), тој безмалку и би морало да биде исполнет во рамки на овој интересен и подзанемарен триаголник; на инакво решение досега никој се нема досетено.

2.2 Вестфаловата *Прометей*а (ПП – ОслП – ОжнП)

Четириесетина години, Велкеровата *Прометей*а ќе биде единствената *Прометей*а. Но, во 1869 година, во „Апендиксот“ кон својата *Пролегомена кон Ајсхиловиите трагедии*³⁴ Рудолф Вестфал ќе изнесе три сериозни докази³⁵ против идејата *Ојноносецот* да им претходи на *Прикованиот* и *Ослободениот Прометей*:

1. Зборот *πυρφόρος*, на други места, значел „оној што носи оган“, во смисла, „оној што е опремен со оган“; т.е., „оној што носи факел“;

³² Griffith 1983, 8 n. 25 и 31 n. 95. Спекулативно, Фитон-Браун (1959, 53 n. 4) смета дека подробниот опис на Ахил Татиј (iii.6-8) на еден диптих од Севсовиот храм во египетски Пелусиј (нацртан од извесен Евант) кој ги прикажувате прикованите (и меѓусебно) слични Андромеда и Прометеј, всушност, е опис на ликовен приказ на актерски изведби на *Ослободениот Прометей* и Еврипидовата *Андромеда* кои, од повеќе причини, би можеле да користат и многу слични театарски направи.

³³ Cf. Robertson, *JHS* 71 (1951), 150-151.

³⁴ Westphal, “Prometheus-Trilogie,” *Prolegomena* (1869), 206-224.

³⁵ Cf. сумарумот кај Fitton-Brown 52-54.

- оттука, би било многу поверојатно драмата да е поврзана со институирањето на атинската трка со факли во чест на Прометеј³⁶ отколку со Прометеевата кражба на огнот³⁷;
2. Ова го потврдуваат опширните описи на причините зад Прометеевата казна во *Прикованиот Прометееј* (ПП 7-11, 107-113, 199-258, 613-621) кои би биле излишни ако гледачите веќе биле сведоци на нивна драматизација; и
 3. Σ ПП 94 содржел перфект покрај она „прикован“ што би значело дека во мигот кога истото е кажано, Прометеј е сè уште, *и ѝо* 30.000 години, прикован.

Прометееја од 1869 година има многу врска со ПП 771-2 („ијо: А кој ќе одврзе без согласност на Севс? / ПРОМЕТЕЈ: Од твојте внуци некој ќе го направи“) и уште неколку антички записи кои сугерираат дека Прометеј е ослободен од Херакле *наси́роϋи* Севсовата волја³⁸, но целосно занемарува

³⁶ Најнепосредното сведоштво за овие трки ни доаѓа од Павсанија (i.30.2): „Во Академијата има еден олтар на Прометеј и од него тркачите, носејќи запалени факли, трчаат до градот. Натпреварот се состои во тоа да се стигне до целта со запален факел; ако факелот на првиот изгори, тој веќе нема право на победата; таа се пренесува на вториот тркач; ако и неговиот факел престане да гори, тогаш третиот човек е победник. Ако сите факли се изгасат – никој не е победник“. Но спореди и: Нуг. *Astr.* ii.15: „Кога другите не гледале, [Прометеј] се доближил до Јупитеровиот оган, и со само мал дел од него затворен во нартекс се вратил назад, радосно, не како да трчал, туку како да летал, потфрлајќи го стапчето за воздухот затворен во него да не може да го изгаси пламенот во толку малиот простор. До денес, оттогаш, луѓето кои носат добри вести обично трчаат со голема брзина. А и на игрите, тркачите трчаат слично, тресејќи ги факлите како што било тоа случај и со Прометеј“. Инаку, ако му веруваме на Лукијан (*Prom.* 14: „...има насекаде храмови на Севс, на Аполон, на Хера и на тебе, Хермесе, но никаде нема ниту еден посветен на Прометеј.“), оваа трка би била исклучок во грчката религиска пракса. За повеќе околу Прометеевиот култ во Атина и уникатноста на истиот, види кај L. R. Farnell, *The Cults of the Greek States*, Oxford: Clarendon Press (1909), 378-385; види исто и: Dougherty 46-63.

³⁷ В. и Томовска/Тошева, *АД* 107.

³⁸ Како, на пример:

1. Paus. v.11.6: „Зашто меѓу приказните раскажувани за Херакле има и една што вели дека тој го убил орелот што го измачувал Прометеј на Кавказ и го ослободил Прометеј од оковите“.

неколку можеби и порелевантни антички тврдења³⁹ во кои иако убиството

2. Нуг. *Fab* 144: „Порано луѓето морале да бараат оган од боговите и не умееле да го зачуваат засекогаш. Подоцна Прометеј во трска го донел огнот на земјата и им покажал на луѓето како да го зачуваат покривајќи го со пепел. Поради оваа работа, по заповед на Јупитер, Меркур со железни клинови го оковал Прометеј за карпа на планината Кавказ и над него поставил орел за да му го колве срцето. Тоа што орелот ќе исколвел во текот на денот, ноќе се обновувало. По триесет [илјади] години Херкул го убил орелот и го ослободил Прометеј“.
3. Нуг. *Fab* 54 (иако со мали задршки): „На нереидата Тетида ѝ било пишано да роди син кој ќе биде похрабар од својот татко. Бидејќи ова не го знаел никој друг освен Прометеј, кога Јупитер посакал да води љубов со Тетида, Прометеј му ветил дека ако го ослободи од оковите, ќе го предупреди за нешто. Откако Јупитер му ветил дека ќе го стори тоа, Прометеј го посветувал да не води љубов со Тетида за да не се роди некој похрабар од него кој ќе го симне од власт на истиот начин на кој тој самиот го симнал од власт Сатурн. Затоа Тетида му била дадена за жена на Пелеј, синот на Ајак, а Херкул бил испратен да го убие орелот што му го колвал срцето на Прометеј. Кога орелот бил убиен, по триесет [илјади] години минати на планината Кавказ, Прометеј бил ослободен“.

Иако види и Нуг. *Fab* 31 каде што се наброени Херкуловите подвизи и, меѓу другото, е речено само: „со стрелите го убил и огновитиот орел, кој му го јадел срцето на Прометеј“.

- ³⁹ Најсериозно: Филодем, во *De pietate* 41 (Gomperz) пишува дека Прометеј е ослободен „бидејќи го открил пророштвото за Тетида“ и го наведува Ајсхил како авторитет (cf. Winnington-Ingram 1983, 194 n. 51; Herington 1963b, 242 n. 25, Fitton-Brown 54, 57; но в. и West 1979, 143). Но исто така и:

1. Проб во коментар на Вергилиевите *Еклоџи* (кон vi.42): „Тука и навистина Херкул го убива мршојадецот [*sic!*], но, сепак, нема да го ослободи Прометеј, за да не го навреди татка си. Но подоцна, Прометеј го одвратил Јупитер од заедница со Тетида, соопштувајќи му дека од неа ќе се роди (некој) кој ќе биде посилен и од самиот бог. За оваа добрина, Јупитер го ослободил. Сепак, за да не остане неказнет, му ги предал круната и прстенот, за да ги носи“);
2. Псевдо-Хигин (*Astr* ii.15), кај кого исто така е забележана ајтиологијата на прстенот, вели не само дека како возврат за услугата од Прометеј – Титанот му го покажал патот кон Хесперидите – Херакле го убил орелот (оттаму и cosвездието стрела), туку и дека (претпоставуваме, некое време подоцна), токму Севс „од благодарност спрема Прометеј [за откриената тајна околу Тетида] го ослободил од неговите окови“.
3. Во истава група на извори кои тврдат дека Херакле го убил орелот, но не го ослободил Прометеј, Ганц (*ZAnt* 26/2 (1976), 307) го вклучува и митографот Ферекид (Σ A. R. iv.1395) кој пишува вака: „Минувајќи во близина на

на орелот се припишува на Херакле, ослободувањето од оковите го врши Севс, и тоа само *ѿо* откривањето на тајната. Во комбинација со погоре-наведените забелешки на Велкеровата низа и по исилена аналогија⁴⁰ со

Прометеј, откако вториов го видел, Херакле се сожалува на неговите молби и го убива орелот којшто го јадел цигерот на Прометеј, стрелајќи го додека се приближувал. Како возврат за ова дело, Прометеј го советува Херакле да не ги зема јаболките сам, туку да оди кај Атлант и да побара од него да ги земе, а во меѓувреме тој да му го придржи небото додека не се врати со јаболките од кај Хесперидите“.

⁴⁰ Подлецки (1975, 2-3, 7, 13) издвојува пет различни методи на конституирање на изгубена трилогија, кои, каталогизирајќи ги овде, како важни, ќе си дадам слобода и да ги именувам и објаснам со примери:

1. *анѿиципѿација*: пренос на битни теми и проблеми од една во друга драма; ако не се помирени Прометеј и Севс во *III* – бидејќи е ставен толкав акцент на разрешувањето на конфликтот во иднина – би морало истиот да биде предмет на разработка од драмата што следува;
2. *аналоѿија*: се претпоставува, на пример, дека дејството во изгубената тетралогија се одвивало според фазите низ кои минуваат настаните во трагедиите од зачуваната *Оресѿија* (т.е. бидејќи *Евмениѿије* завршуваат ритуално-религиски, се претпоставува дека и *Прометјеја* би требало да заврши на сличен начин);
3. *аномалија*: нешто што е непропорционално важно во контекстот на постоечката драма се претпоставува дека својата *висѿинска вредносѿ* ја стекнува во драмите што ѝ претходеа или ја проследувале таа драма; на пример, обемниот географски екскурс во *III* би можел да биде аномален и да навести дека постоењето на ист таков екскурс во *ОслII* одразува единствена визија на авторот; специфично аномални се и стиховите *III* 1026-1029 кои неповикано го поставуваат проблемот на Прометеевиот наследник што ќе оди во Тартар;
4. *адекваѿносѿ*: се претпоставува дека некој детал што е присутен во фрагмент од истиот вид, а кој не прилега на трагиско дејство воопшто и не бил дел од таа трагедија, т.е. на самиот фрагмент му се дава второстепена важност, зашто се претпоставува дека тој не ја прераскажува приказната што ја бараме (на пример, причината за Ојдиповиот гнев кон неговите синови многу веројатно не е тривијална како онаа во *Тебаѿѿѿа*, па Σ S. OC 1375 веројатно не треба да ни значи премногу;
5. *уникаѿѿен извор*: она што го наоѓаме во збирките фрагменти (т.е. место во античката литература со конкретен цитат, директен или прераскажан).

На Подлецки, со право, најмалку му се допаѓа методот по аналогија (2.) зашто тој „често, во невешти раце, наместо деликатна алатка за реставрирање на фабули од изгубени драми, се претвора во тап инструмент. Ни се бара да веруваме дека

крајот на *Оресџија*, Вестфаловата *Промеџеја* почнува со *Прикованиот Промеџеј*, за во *Ослободениот*, Херакле да го убие орелот и целосно да го ослободи Титанот (в. fr. 200) *наспрој* волјата на Севс (в. fr. 201), кој пак се смирува дури откако во *Односецот* Прометеј ќе му ја открие тајната за да остане на власт; трилогијата завршува со воспоставувањето на трката со факли во чест на Прометеј.

И покрај тоа што последново е противречно на барем еден запис непосредно врзуван со *Ослободениот Промеџеј* (fr. 202 N²)⁴¹ од кој може да се види дека во *ОслП*, Прометеј *веќе* бил некако награден⁴², па и со *ПП* 774 каде што Прометеј предвидува дека ќе биде ослободен тринаесет генерации по Ијо (што, и во најдобар случај, е триесетина пати помалку од триесетте илјади од схолијата⁴³), Вестфаловите докази сериозно ќе ја запрашаат идејата⁴⁴ за Велкерова *Промеџеја*. Сериозно, но изгледа не и неповратно, зашто откако ерудитно ќе се посочи неконклузивноста на барем два од трите Вестфалови аргументи (2. и 3.), најчестиот обид на многу современи класичари некако да ја спасат *Промеџеја* е токму враќање кон постарата идеја зад неа, онаа градена по логиката Злостор–Казна–Помирување. Па така, на пример, Макс Поленц, во второто издание на својата *Грчка трагедија* (1954), го пишува следново:

Со ослободувањето на Прометеј, конфликтот е завршен, и екстерно и интерно. Дали е естетски замисливо дека во продолжение имало цела трета драма? Се сугерира институирањето на Прометеја како нејзина содржина. Многу веројатно, на крајот на *Ослободениот*, се реферира кон овој настан, но по помирувањето на спротивставените страни, Ајсхил не би можел во никој случај со ова да исполни цела драма.

Оресџија би морала да служи како некоја света парадигма што поетот ја следел без скршување при создавањето на неговите други трилогии...”

⁴¹ Се работи за Ath. xv.16; 674d = fr. 202 N²: „Ајсхил, исто така, во *Ослободениот Промеџеј*, вели јасно дека си ставаме венци на нашите глави во чест на Прометеј, како надоместок за неговите окови“.

⁴² Веклајн (1891, 21 п. 2) вели дека „единствената грешка“ на Вестфаловата низа е претпоставката дека Прометеј е ослободен наспроти Севсовата волја и дека смирувањето се случува исклучиво во третата драма.

⁴³ „Авторите од петтиот век се прилично привикнати да претвораат броеви на толку и толку генерации во толку и толку стотици години“ (West 1979, 131). Cf. фус. 22.

⁴⁴ B. Lloyd-Jones, *JHS* 76 (1956), 55; Fitton-Brown 52; Gulick, *HSPH* 10 (1899), 110.

Ајсхил го отсликува најмоќниот конфликт во историјата на светот; очигледните фази се злостор, казна, помирување. [...] Непредрасудниот читател лесно би почувствувал дека извршувањето на казната [во *III*] е продолжение на нешто друго, а и добар дел од нашата драма би се чинел поразбирлив доколку му претходел друг. [...] Би морале да заклучиме дека *Purphoros*, кој сигурно бил комбиниран со другите две драми, не е *Огноопремениоѝ*, туку *Огноносецоѝ*, не последната, туку првата драма. Невозможна е реконструкција. Замисливо е, после божјиот собир во кој Прометеј го спречил уништувањето на човештвото, да имало разговор со Океан во кој тој би ја објаснил нивната тажна судбина, ја објавил и, наспроти Океановиот совет, ја остварил својата намера да им даде оган; подоцна радосно ги споделил богатите на огнот со луѓето, а потоа го слушнал изгледот на сопствената казна. Кои биле во хорот? – Тешко е да се претпостави, но сигурно не луѓе.⁴⁵ Сè друго е само спекулација и нагаѓање; но можноста за ваков вовед е несомнена.⁴⁶

Тоа што и Грифит (1983) и Вест (1979, 1990), со извесни измени, сè уште ја бранат онаа постара, Велкерова низа, ми се чини дека е многу повеќе показател на нерешливоста на проблемот, отколку на комплетноста и точноста на Велкеровото решение. Не дека ова второво, Вестфаловото, е подобро: аргументите против него како да се уште посериозни. Дури и само на ниво на фабула, да се замисли *Прометјеја* како трилогија се чини истоветно тешко колку и да се замисли *Прикованиоѝ Прометјеј* без продолжение. Накратко, по *Ослободениоѝ Прометјеј* нема веќе што да се случува; пред *Прикованиоѝ* има, но е веќе нашироко раскажано во него.

⁴⁵ Ова, Фитон-Браун претпоставува, се базира на тврдењето на авторот на оној додаток кон *Vita Aeschyli*, *Ог историјата на музиката*, според кого во *Прометјеиѝ* на Ајсхил би требало да има само стари богови. Но според реконструкцијата на самиот Поленц, во првата драма би морале да очекуваме *ѝоку* човечки хор (како, инаку, Прометеј ќе ги сподели сознанијата за огнот со луѓето?)

⁴⁶ Кај: Fitton-Brown 56.

2.3 *Прометеејата* на Подлецки (*ПП – ОѓнП – ОслП*)

Велкеровата и Вестфаловата *Прометееја* се двете најприфатени *Прометееи*, двете најчести визии на класичната *Прометееја*: ниту една од останатите *Прометееи* претпоставени од класичарите не се спомнува како можност во поопштите компендиуми на знаење, ниту пак е некоја од нив сфатена достатно сериозно за да се отсели од книгите со постручен карактер и да си најде место во некои од покомерцијалните складишта на општото знаење, макар тоа било и фуснота во некој предговор. Па, сепак, во отсуство на удобен простор за *Оѓноносецој* во трилогијата и по сите аргументации на Велкер и Вестфал, повремено се појавуваат и застранувања од овој грубо дефиниран пат на реконструкцијата. Ентони Подлецки, на пример, ја исцрпува и последната смисловна низа на трите *Прометееи*: по *Прикованиој Прометееј* не следи директно *Ослободениој*, туку *Оѓноносецој*, кој и покрај ограниченоста на појаснувачката епиклеза, според него, *сејак* би можел се занимава со Прометеевиот престој во Тартар⁴⁷. И покрај незаобиколивите угодности на ова решение⁴⁸, тешко премостлива е дискрепанцата меѓу насловот и која и да е претпоставена содржина, како и фактот што фабулата на оваа драма, речиси во целост, би морала да се базира на конјектури; навистина, малку нешта ѝ противречат на *Прометеејата* на Подлецки; но таа одвај и да се базира на проверливи факти за да биде воопшто подложна на таков распит.

⁴⁷ Podlecki 1975, 16.

⁴⁸ Пред сè, решението на онаа просторна некохерентност меѓу *ПП* и *ОслП* што ја наведовме погоре: зошто би паднал Прометееј во Тартар на крајот на *ПП*, ако наредната драма (*ОслП*) почнува на Кавказ? Незаобиколно, и Аристотел, кога го спомнува неепиклезираниот *Прометееј* (*Рое*. 1456a2-3) го спомнува во друштво на „сите оние [драми] што се одигруваат во [царството на] Ад“. Не треба да се смета за тривијален ниту фактот што во древниот каталог на Ајсхилови драми, *наспрој*и барањата на азбуката, распоредот на *Прометееи*е е токму ваков (*Desmotēs – Pyrphoros – Lyomenos*); ниту пак треба да се заборава дека онаа размена смрт/бесмртност меѓу Прометееј и Хејрон што ја спомнува Псевдо-Аполодор би требало да е врзана токму со Тартар. Конечно, и приказот на еден чудесно убав апулиски каликс-кратер (Berlin 1969.9) за прв пат опишан кај Трендал (168ff), сугерира престој на Прометееј во Тартар.

2.4 Сугестијата на Берк (*Хелијадиите* – ПП – ОслП)

Многу пред Подлецки, поделеноста на германската научна мисла по однос на изгледот на *Прометјеја* – како што и најчесто се случува во кризен период – ќе биде причина за два остроумно свежи предлози: 1) можеби *Прометјеја* не е монотематска трилогија, или 2) можеби воопшто и не е трилогија? Колку што мене ми е познато, една од најраните сугестии во првата насока, се наоѓа во третиот том од *Историјата на ирчката книжевност* на Теодор Берк од 1884 година⁴⁹. Откако ги отфрла како одвишно издолжени и Велкеровата и Вестфаловата *Прометјеја*, Берк прибележува дека:

Ајсхил би знаел доста добро⁵⁰ дека содржината на драмата, кога би се предала така што истата да може да го постигне најдобриот ефект, би требала да биде предадена во две поврзани трагедии; затоа претпочитал малку послободен драмски циклус. Ако во трилогијата со *Персијциите* би можела секоја драма да е самостојна, зошто не би смеее трагичарите во друг наврат да обединат две драми и да ги поврзат со трета, неповрзана, и со сатирска драма? Токму овој начин на структурирање би му овозможил на поетот најпотполна слобода. Кои биле драмите поврзани со *Прикованиот* и *Ослободениот Прометјеј* можеме само несигурно да погодуваме. Можеби тетралогијата ја отворале *Хелијадиите* каде што Ајсхил го претставил Фаетоновиот пад и тажењето на неговите сестри. И ова е приказна од древновозвишените, а исто така и дејството се одвива далечни земји⁵¹. Вака, целиот драмски циклус би се одвивал во невидливите царства на боговите.

⁴⁹ Bergk, *Griechische Literaturgeschichte* iii, 318-320.

⁵⁰ Како што недоволно строго забележува Марк Грифит (1977, 166) „би морале да се пазиме од лажните равенства, ‘добро = Ајсхил, лошо = некој друг.’“ Многу од најопштоприфатените толкувања на делата на големите автори – од Ајсхил до Шекспир – се слепи пред ваквата предрасудна пристраност, па и виновни за истражувачки грехови поголеми од непоткрепено љубопитство, макар биле тие и многу поопростливи од смртниот: негрижа.

⁵¹ Fr. 68 (= Σ S. OC 1248): „Рипеј, почивалиштето на Сонцето, нашиот татко“. Се мисли на Рипејските гори, лоцирани во непрегледниот север (cf. fr. 197).

Слободата што речиси попатно ја заговара Берк е предрасудна: прво, имплицитно нè потсетува дека идејата за Ајсхиловите наративни тетралогии (базирана на *Оресџија*, *Ојдијогеја*, *Ликурџеја* и *Данаидиџеја*), дури и во сферата на *малкуџио* недвојбено познато, е селективна (бидејќи премолчува дека Ајсхиловата прва посведочена тетралогиија – *Финеј*, *Персиџиџиџеја*, *Главко*, *Прометџеј* – е безмалку *нејобиџино нејоврзана*) за веднаш потоа, третата драма во тетралогиијата чиј дел се *ПП* и *ОслП* тој сепак да ја одбере по некоја внатрешна логика, во случајов онаа на тематската тетралогиија. Како и поинаку, впрочем? Ако навистина грчките трагичари од петтиот век пред нашата ера имале потполна слобода при составувањето на трагиските циклуси, работата на најголем дел од реконструирачите се усложнува до степен на немоќ. Во отсуство на правила, вештините се неспоредливи, проверките невозможни, а игрите – бесцелни. Но, најпосле, зошто и да не е така? Зошто да не можела атичката сцена да поднесе и *Ојдијогеја*, но и *Ојдиџи џиранин* прикажан меѓу две неповрзани драми? Или, во контекст на нашава студија, зошто да не биле некогаш премиерно изведени два *Прометџеја* и, како нивна подготовка или оддишка, трета сосема неповрзана драма?

2.5а Дројзен: Прометџеј и Сицилија

Па, дури и атинската публика да била престрога кон ваквата слобода и склона да ужива (како што интуитивно оддава впечаток еволуџијата на атинската уметност) пред сè во симетрии и беспрекорни распореди, зошто мора да сме толку убедени дека *Прометџеја* била изведена во Атина? Заговарајќи трилогија со *Хелијаџиџеја*, Берк само возобновува⁵² една поло-

⁵² Наводно (види понатаму во текстот), Дројзен е првиот што се досетува на оваа идеја. Слично како и оваа прва напомена, и Берк е скржаво сугестивен. Сè што прибележува (*Griechische Literaturgeschichte* iii, 312) е дека „*Прометџеј* покажува најмногу афинитети кон *Оресџија*“ заради што истиот „недвојбено припаѓа на последните поетови години“. Навистина, вели понатаму, „драмата нè потсетува и на старите времиња, кога биле прикажувани само Титаните, а не и нивните непријатели. Поетот ја прикажал непријателската моќ преку потчинети индивидуи кои ја претставуваат волјата на Севс. Но, како што и сликовната уметност на Грците долго време се воздржувала од директна визуелизација на Врховниот Бог, така и Ајсхил со право ја отфрлил идејата да го донесе на сцената самиот Севс. Но во сè друго, трагедијата остава впечаток на напреден живот,

вина век стара сугестија на Јохан Густав Дројзен според кого би можело *Прометјеј* да е толку чудна поради тоа што била напишана и изведена во Сицилија, каде што Ајсхил речиси сигурно ги поставил *Ајјнанкиџе* „како аманет за добар живот на новонаселените граѓани под Ајтна“ (*Vita* §9) и каде – бидејќи „високо ценет од тиранинот Хиерон и од жителите на Гела“ – одново ги извел и своите фалени *Персијци* (*Vita* §18; cf. *Vita* §10 и *Σ Ag. Ran.* 1028). За прв пат во пишана форма овој предлог датира од 1832 година, кога се објавени, во два тома, Дројzenовите преводи на *Собраниџе гела на Ајсхил*. Во коментарите од вториот том, Дројзен го пишува следново:

Ајсхил изгледа останал во Сиракуза додека Хиерон бил жив; но кога неговиот презрен и презрителен брат Трасибул станал новиот тиранин, и кога неговата свирепост ги навела Сиракужјаните преку бунт да му ја одземат власта, па во тешката борба се распаднал стариот, блажен поредок, поетот веројатно се одлучил да го напушти тоа место на тажновита збунетост и да се врати назад во својот дом (некаде околу третата година од 78. Олимпијада, т.е. околу 465 година пр. н. е.). Возмож-но е на неговиот престој во Сицилија да се должи и едно од неговите најубави дела, *Прометјеј*. Покрај многуте поедини стихови што реферираат кон земјата на тиранијата и на раздорот меѓу благородниците и народот (и оние што ги спомнуваат разводот и други нешта врзани со бракот), а и покрај големото дело на Ослободителот Херакле кое би ги возгордеало неговите наследници Хераклидите, ова првенствено би го објаснило големиот број на сицилиски изрази на неочекувани места и особено оној прекрасен опис на ерупцијата на Ајтна⁵³, како и отсуството на став по однос на случувањата во Атина, која си имала тогаш свои проблеми и агенди.⁵⁴

онаков каков што наоѓаме во *Оресџија*. Е сега, бидејќи Ајсхил, како што обично се претпоставува, не го завршил животот со оваа тетралогија, туку продолжил ревносно да работи во Гела, би можело *Прометјеј* да го сметаме за зрелиот плод на овие последни години. Така, не е веќе воопшто чудно што оваа трагедија во многу се разликува од неговите останати драми“.

⁵³ B. фус. 77-8.

⁵⁴ Droysen, *Des Aischylos Werke* (1832), 311. Сите референци кон Дројзен што се забележани во текстовите што ги читав, ја наведуваат како изворник книгата со

Десет години подоцна, кога под исти корици ќе излезат двата тома од 1832 година, Дројзен ќе го прошири овде одвај начнатото истражување, за под светлото на новите сознанија, датата на *Прометјеја* да ја врати една деценија наназад: од средината на шеесеттите кон средината на седумдесеттите години од петтиот век пред нашата ера⁵⁵. Покрај веќе изведените докази – во меѓувреме потсилени од извесен мене недостапен Берков текст за сицилските зборови и форми во *Прикованиот Прометјеј*⁵⁶ – во ова второ издание на *Собраније дела на Ајсхил*, Дројзен ќе обрне внимание уште на:

1. датирање на ерупцијата на Ајтна (која, според него, би морала да биде во 479 година поради тврдењето на „веродостојниот“ Пароски мермер)⁵⁷;
2. оној погоре цитиран запис од древниот Ајсхилов *Живот* за причината на која се должела изведбата на *Ајтинанкиите* (основањето на градот под Ајтна); како и на
3. мегаломанскиот карактер на тиранот Хиерон I⁵⁸, околу кој е испреплетена цела низа случувања во Сиракуза во

наслов *Aischylos: Die Tragodien und Fragmente*. Годиinata, местото на печатење и страницата се исти. Но насловот на моето издание е веќе наведениот.

⁵⁵ Droysen, *Des Aischylos Werke*, Zweite Auflage (1842), 567-572.

⁵⁶ Уште Атенaј (ix; 402b), схолијастот кон Аристофан (*Pax* 73) и Макробиј (*Sat. v.19.17: Aeschylus... vir utique Siculus*) ќе посочуваат паралели меѓу посетите на Ајсхил на Сицилија и употребата на сицилиски зборови во неговото творештво. Пообемно, види кај Херингтон (*JHS* 87 (1967), 78-9, особено п. 25 и 26 за додатна литература) и Грифит (1977, 222-223).

⁵⁷ Пароскиот мермер – кој разбирливо, не е толку веродостоен како што вели Дројзен – тврди (lii.67f) дека ерупцијата на Ајтна се случила во истата година кога и битката кај Платаја, т.е. 479 год. пр. н. е. Тукидид, од друга страна, пишува дека Ајтна еруптирал точно половина век пред последната ерупција од 425 година пр. н. е. (iii.116.2) што би ја поместило Пароската дата за четири години нанапред.

⁵⁸ Хиерон I одржува една вештачка културно-општествена творба (в. и наредна фуснота) која, иако краткотрајна, „во многу ги антиципира културата и проблемите на Стара Грција генерација и повеќе подоцна“. За време на неговото владеење, творат старожителот Епихарм и дојденецот Ксенофан, како и „Сицилијанецот што во еден човек ги отелотворува противречностите на целата епоха: Емпедокле“. Истот период е обележан со наплив на поетите од Старата Грција: Симонид, Бакхилид, Пиндар, можеби Фриних, и, секако, Ајсхил. Веројатно сите – на Хиеронова покана. Пиндар (Pi. P. iii.71) вели дека се работи за владетел „нежен кон своите граѓани, без да им се лути на добрите, прекрасен татко на гостите“:

полудеценијата од интерес (480-475) кои, според Дројзен, би можеле да најдат одек во фабулата и поедини стихови од *Прикованиот Прометееј*.

Меѓу историските настани кои ги спомнува Дројзен вреди да се издвојат победата на Гелон и неговиот свекор Терон над Картагинците кај Химера; нетрпеливоста меѓу злонамерниот Гелонов син, Хиерон, и неговиот благороден брат Полизел (кој наводно бил пратен во битка во Сибарида со намера да биде убиен); коалицијата меѓу истиот тој Полизел и некогашниот Гелонов сојузник Терон за бунт против новиот тиранин Хиерон (судир спречен само поради медијацијата на Симонид); основањето на првата грчка тајна полиција и умножувањето на поткажувачите низ градот; па дури и скриената љубов на Хиероновата ќерка која починала во летото 474 година пр. н. е. Со последново, Дројзен го доведува во врска инаку целосно немотивираниот говор на Океанидите од третиот стасимон (*III* 890ff: „Маж спроти себе да земеш е најарно...“), а со останатите историски настани, во различни комбинации, сојузништвото на Прометееј и Севс во текот на Титаномахијата и нивниот раздор по воспоставувањето на новата власт. Во дипломатијата на Симонид, Дројзен како да бара некаков историски пандан за Океан (или Хермес); во кодошко-полициската атмосфера во Хиероновата Сиракуза како да регистрира непосреден поттик за атмосферата од прологот на *III* (Бија и Кратос) и за уште два стиха од првиот епизодиј (*III* 224-5: „А недовербата во пријателите / е ова зло што власта ја придружува“); и конечно, во три стиха на Пиндар (*P.* ii.86ff: „Под секаква власт најдобар е искрениот човек, / во тиранија, кога моќните владеат / или кога мудрите го чуваат градот“), Дројзен како да сака да ја спакува сета смисла на *Прикованиот Прометееј*.

толку онаа слика што Хиерон I и сакал да ѝ ја остави на иднината. Победник на трките со коли на Олимписките игри во 476 и 468 година, како и на Питиските во 470, нему му се посветени првите три *Пийтиски оди* и првата *Олимписки оди* на Пиндар, како и Бакхилидовите *Оди* 3-5. Но еден хроничар на периодот кој немал некакви бенефиции од власта – макар и пишувајќи четири века подоцна – ни дава сосема различен опис, кој денешните историчари велат дека многу повеќе одговара на реалните случувања во Сицилија од овој период: „Хиерон, вториот по старост меѓу браќата [Трасибул и Полизел се помладите], кој и го наследил тронот, не владеел на истиот начин [како Гелон]; бил алчен и насилан и, општо гледано, потполн странец на искреноста и благородноста“ (Diod. xi.67.4).

И покрај тоа што се обидува да се ограда од некое еднострано или поопсежно алегорично читање на драмата, Дројзен е сепак убеден дека *ПП* на достатно многу места потсетува на Сиракуза за да може да заклучи, врз основа на паралелите, дека *Промејџеја* би морала да биде изведена при основањето на градот под Ајтна⁵⁹, за посвета на новоизградениот камен театар, во 475 или во раната 474 година пр. н. е.

Кога во 1930 година, Фридрих Фоке ќе се обиде да го потсети светот на оваа Дројзенова анализа, – обвинувајќи дека истата неправедно е заборавена⁶⁰ – тој и не можел да биде доволно нескромен за да го предвиди ироничниот потсмев на Брзоногот Време: и покрај тоа што некои интересни идеи се само дообработени во подоцнежната студија, последниот век изобилува со референци кон студијата на Фоке, правејќи ги уишџе поретки и попопатни споменувањата на Дројзен.

2.56 Лојд-Цоунс и сицилската трилогија (*ПП* – *ОслП* – *Ајџинанки*)

Дури и оние кои очигледно знаат за двата текста и веројатно би биле наградени со потемелен преглед на второто Дројзеново издание, како да не биле во можност подетално да го погледнат. Така, на пример, Хју Лојд-Цоунс праведно го цитира првото издание на Дројзен како праизворник на идејата за сицилска *Промејџеја*⁶¹, но и покрај тоа што се надоврзува на Дројзеновата помисла за некакво вклучување на *Ајџинанкиџе* во дискусијата, изгледа не го консултирал проширеното издание од 1842. година, каде што и се јавува, макар попатно, ваквата претпоставка.⁶² Одново

⁵⁹ Ајтна е веројатно основана во 476/5 година пр. н. е. кога Хиерон – со желба да добие статус на херој, според Диодор Сикулски – го раселува родното население од Катан(и)а и Наксос во Леонтини и населува 5.000 Сиракужјани и исто толку жители на Пелопонез. Името на Катана го менува во Ајтна, владее единаесет години (Diod. xi.44.1-2) по што е погребан со најголеми почести (Diod. xi.66.4-5); шест години по неговата смрт, Катанјаните се враќаат во градот и го раскопуваат неговиот гроб (Str. vi.2.3)

Hermes 65/3 (1930), 263.

⁶⁰ *The Justice of Zeus* (1971), 100 (n. 124) ~ *HSPH* 101 (2003), 69 (n. 36).

⁶² А изгледа ја нема консултирано подетално ниту Берковата *Историја на грчкаџа книжевност* – која, патем, ја цитира во n. 125 (~ 2003, n. 36) – поради тоа што пред да ја предложи *Промејџеја* ја разгледана понатаму во текстот (повикувајќи се на Фоке), Хју Лојд-Цоунс пишува вака: „Се предлагало и дека не е напишана трета драма; дека Ајсхил, во случајов, напишал диологија. Изгледа никој не предложил

малку неправедно кон Дројзен (малку, зашто сепак Лојд-Џоунс е оној што сериозно се зафаќа да аргументира нешто што кај Дројзен е одвај сугестија), сите подоцнежни референци кон оваа идеја нè враќаат само до Лојд-Џоунс. Под негово име и е заведена оваа најсовремена *Прометјеја* во новото и најквалификувано⁶³ издание на Ајсхиловите фрагменти приредено од Штефан Рат⁶⁴.

Слично како и за Берк, и за Лојд-Џоунс⁶⁵ *Прометјеја* не е монотематска трилогија: истата сè уште ги содржи *Прикованиоџи* и *Ослободениоџи* *Прометјеј*, но не завршува ниту со *Ојноносеџи* ниту пак со која и да е друга драма што го вклучувала Титанот, туку со веќе споменатите италски *Ајџинанки* (frg. 6-11). Во нив, би требало да очекуваме, во новонастанати околности, „промена на ставот“ – а не еволуција⁶⁶ – на врховниот бог Севс што би резултирала со тоа, во замена за Прометеевата тајна, тој да им ја подари на смртните – Дике.

За да го оправда последново, Лојд-Џоунс е склон да ѝ верува на процената на Едуард Френкел од 1954 година кој тогаш два новооткриени фрагменти од сè уште непозната драма за Дике (*P. Oxy.* хх.2256 fr. 9a, 9b; денес: fr. 281a, 281b; cf. и 451n) ги заведува како стихови од Ајсхиловата драма за Сиракуза. Едниот фрагмент (281b) е сосема краток и на него се препознатливи одвај две-три зборчиња: „да удри“, „да биде удрен“ итн.; но првиот (281a) – пишуван од истата рака како и вториот – е достатно долг за да ни даде некоја подефинирана скица на настаните што Лојд-Џоунс верува дека би можеле да бидат обработени во драмата⁶⁷:

дека третата драма во трилогијата можеби не го содржела зборот ‘Прометеј’ во насловот; а ова ми се чини како можност што вреди да се разгледа“ (1983, 98).

⁶³ Види за причините токму во рецензијата на Лојд Џоунс: *CR* 37/2 (1987), 142-145.

⁶⁴ *TrGF III: Aeschylus*, Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht (2009), 112-113.

⁶⁵ *The Justice of Zeus* (1983), 95-103 ~ *HSPH* 101 (2003), 68-72.

⁶⁶ За ова види и Lloyd-Jones 1956, 55-67.

⁶⁷ Папирусот е (разбирливо) доста оштетен и, за разлика од мојот препревод (направен со комбинација на преводите на Лојд-Џоунс од *Ајендиксоџи* кон LCL 146¹ и на Сомерстајн во LCL 505), многу потешко читлив. Бидејќи вклучувањето на текстот од фрагментот во студијава е поттикнато од сосема други побуди, ми се чинеше ненужно да ги задржувам појаснувачките симболи на изворните толкувачи или преведувачи.

ДИКЕ: И тој седна на тронот на неговиот татко, победувајќи го Крон со правда; зашто Севс сега може да се возвеличува, зашто татко му ја почна кавгата и зашто тој праведно му се спротивстави. Токму поради ова Севс ми дава толку почести: не е неправедно да вратиш откако си бил нападат. Седам во слава на Севсовиот трон и тој, по своја волја, ме праќа кај оние коишто тој ги цени; мислам на Севс, кој ме прати на оваа земја со добра намера. А вие, ве молам, примете ме, ако моите зборови не се празни.

ХОРОТ: Како тогаш праведно да те ословуваме?

ДИКЕ: Со Дике, онаа што е почитувана на небото.

ХОРОТ: И од каква полза си ти, божице?

ДИКЕ: На праведните им ги продолжувам нивните праведни животи.

ХОРОТ: Тоа е убав закон што си му го дала на човештвото.

ДИКЕ: А на непромислените им всадувам чесен ум.

ХОРОТ: Со чарите на Убедувањето или со доблеста на твојата моќ?

ДИКЕ: Ги пишувам нивните престапи на Севсовите плочи.

ХОРОТ: Па треба ли да бидеш радосно примена од луѓето?

ДИКЕ: Ќе добијат многу, ако доброволно ме примат.

[Следи опис на, претпоставуваме, Арес, кој Дике веројатно сака да каже дека е казната за неправедните]

Прометеејајџа на Лојд-Џоунс се базира на еден интерен⁶⁸ и на три екстерни докази⁶⁹, сите врзани со улогата на Прометеј во човечката

⁶⁸ *ПП* 186-188: „Го знам дека тврд е тој [Севс] и кај себе / го држи правото [Дике]; но пак / ќе подотпушти еднаш...“

⁶⁹ Имено:

1. Платоновитиот дијалог *Прометеејајџа*, каде што Прометеевиот оган е недоволен за нецивилизираните луѓе да успеат да се справат со дивиот свет околу нив, а и едни со други; во ваква состојба, раскажува Протагора (322с), откако го казнил Прометеј, Севс „се исплаши[л] за човечкиот род, да не би пропадне и сосема да се сотре, па го испрати[л] Хермеса да им всади на луѓето Срам и Правда за да има уредби и врски меѓу градовите, соединувачи на

еволуција; стекнувањето на Дике во *Ослободениот Прометјеј* (смета Лојд-Џоунс) би била нејзин зенит, конечно припитомување на животинското во луѓето. Последиците од овој чин би биле разработувани во *Ајџинанкиите* кои, според една хипотеза (*P. Oxy.* xx.2257 fr. 1), би требало, сосема неочекувано, да се случуваат на многу места: прв чин Ајтна, втор – Ксутија, трет – одново Ајтна, четврт – Леонтини, петти – Сиракуза и шести чин – на недефинирано место (фрагментот вели: „а остатокот завршува ... што е место ...“). Повикувајќи се на традицијата⁷⁰ дека Лајстригонците што го масакрирале Одисеевиот екипаж биле диво племе што живеело токму во Леонтини, и на онаа која нивното уништување го врзува со Хераклеов подвиг по враќањето од далечниот запад со Герионовото стадо (поради што Херакле бил особено обожуван во Ајтна), Лојд-Џоунс смета дека би било сосема пригодно *Прометјеиите* да го навестиле цивилизирањето на луѓето под Ајтна, не само како последица на Прометеевата жртва во претходните драми, туку и како Севсова одлука, *преку Херакле*, да ја сподели Дике со луѓето и конечно да стане праведен владетел.

Замерките кон Лојд-Џоунсовата *Прометјеја* се многубројни и може да се сместат во две категории: 1. против слепувањето на *Ајџинанкиите* и драмата за Дике; и 2. против претпоставеното дејство во самите *Ајџинанки*. Меѓу првите веројатно најсериозен аргумент е fr. 281a.14 од каде што

пријателството” (*cf.* Hes. *Op.* 279: „[синот Кронов] правда на луѓе им даде што далеку повеќе вреди“);

2. Фрагментот од *Сизиф* (Critt. fr.19 = D-K 88B25.1-8) во кој еволуцијата на луѓето од свероликото постоење „без награди за добрите и без казна за виновните“ започнала со воспоставување на „закони/ за спроведување на казните, за Дике да постане кралица... и да го држи насилството во потчин“; и
3. Едно подоцнежено ехо на оваа приказна за човековиот напредок кај Мосхион (fr. 6; *cf.* G. Xanthakis-Karamanos, “Remarks on Moschion’s Account of Progress.” *CQ* 31 (2): 410–417; 411), каде што земјата е неплодна, луѓето се канибали, а Насилството го дели Севсовиот трон, сè додека Времето – меѓу другото олицетворено и во „Прометеевата грижа“ – не го пренасочи животот на луѓето во обратна насока.

Некаква паралела меѓу последниов цитат и Ајсхил воочува уште Додс (1973 [1956], 43), според кого „не е невозможно Мосхион да ја има на ум Ајсхиловата драма, каде што Кратос и Бија се Севсови целати“. Во својот прв осврт кон овој Додсов став, самиот Лојд-Џоунс (1956, 57 n. 24) е многу поскептичен.

⁷⁰ *Cf.* Lloyd-Jones 1971, 191 = 1983, 211 nn. 134-136.

изгледа најприродно би требало да се претпостави дека Дике му се обраќа на машки хор, а постојат сомнежи и околу жанрот на самата драма (која би можела да биде и сатирска: в. LCL 505, 277); меѓу вторите, пак, проблематични се самите фрагменти од *Ајџинанкиџе*, кои се чини сугерираат дека драмата⁷¹, всушност, ја обработува судбината на сицилиската нимфа Талеја (fr. 7), која забременила од Севс и била закопана под земја, каде што хорот Ајтнанки (можеби составен од нимфи) ги нашол нејзините деца-близнаци, Палики (fr. 6). На тезата не ѝ помага ниту Ајсхиловиот *Vita*: зошто во него би била наведена само изведбата на *Ајџинанкиџе*, а не и на *Промејшејџе*? Зарем може да се верува дека од трите драми била запаметена само третата или, во очаен обид да избегнеме соочување со овој проблем, дека трилогијата со двата *Промејшеја* била каталогизирана под името *Ајџинанки*?

2.6 Фоке и сицилиската дилогија (ПП – ОслП)

Сепак, има нешто угодно во тезата за сицилиска *Промејшеја*. Пред сè и над сè, знаеме со сигурност дека Ајсхил *барем* на два пати бил таму, а последниот пат сигурно и непосредно пред да умре⁷² – период во кој, доколку Ајсхилова, некако најлесно е да се датира првата продукција на трилогијата. Ако сме чесни, мора да признаеме дека најголем дел од ваквата угодност произлегува *не* од нештата што ги знаеме, туку од оние што *не* ги знаеме. Имено, дури и на прв поглед *Прикованиоџ Промејшеј* е необичен, а бидејќи правилата на сицилиските изведби (ако воопшто постоеле) не ни се познати, не е воопшто тешко неговата уникатност во зачуваниот Ајсхилов опус да ја припишеме на новата, неатинска и нерегулирана средина. Ако хипотезата кон *Ајџинанкиџе* тврди дека драмата се одигрувала на дури шест сцени, зошто да не била практикувана слична слобода и при поставувањето на *Промејшеја*? Или, воопштено: зошто нејзините аномалии да не биле на некаков начин предвидливи за сицилиската сцена?

⁷¹ Иако треба да се има предвид и дека Медичиевиот каталог наведува две драми (на позиции 4 и 5) со насловот *Ајџинанки*, обележувајќи ја едната како „вистинита“, а другата како „лажна“. Најчестата претпоставка е дека се работи за препоставување на сицилиските *Ајџинанки* во Атина од страна на Еуфорион или, пак, самиот Ајсхил (LCL 505, 7).

⁷² Herington 1967, 75-76.

Горе-долу токму ваков начин на размислување ќе го натера Фоке да ја брани и многу порелевантно да ја аргументира Дројзеновата сицилиска *Прометјеја*. Добро, можеби во Атина во 70-тите години на петтиот век било необично да излезат на сцена три зборувачки актери, но што ако во Сицилија не се работело за преседан – ете ни можност „да се ослободиме од сеништето на [куклата-Прометеј]!“⁷³ По истата логика, ако атинскиот театар сè уште не бил оспособен понатуралистички да се справи со низа сценски проблеми на *ПП*, кој нè спречува да претпоставиме дека сицилискиот бил изграден *шокму* за да овозможи прикажување на спектакли од ваков вид?⁷⁴ И конечно, ако хорските песни од *ПП* се навистина малку и едноставни за барањата на атичката публика, зошто да не се достатно многу и достатно сложени за нетренираните сицилиски хорови и уши?⁷⁵ Вака, секако, размислуваат само несериозни мислители, па Фокеовото *ипосиорно* решение на проблемот со стилот на *Прометјеја*⁷⁶ веројатно и не би имало сериозна тежина доколку не е изворно поддржано од прекрасна разработка на односот меѓу Ајсхил и Пиндар (т.е. поконкретно, сличностите меѓу *ПП* 351-372 и Пиндаровата прва *Пиџиска ода*⁷⁷) со

⁷³ Focke 270-275.

⁷⁴ Focke 275-287; cf. West 1979, 136-137 за критика на идејата дека Океанидите дошле со колички на покривот на сцената или на друга поткрената платформа.

⁷⁵ Марк Грифит (1977, 321 n. 110). нуди една досетлива забелешка на ваквиот начин на размислување: „Постојат очигледни замечки на теоријата дека недостатокот на хорски песни е последица на составувањето на драмата за изведба во Сицилија, каде што хорот би можел да е неподготвен за поголема улога: атинските хорови не биле професионални; па ако Ајсхил може да ги тренира нив, не гледам зошто не би можел да ги истренира Сицилијанците кои очигледно некако успеваат да ги задоволат сложените барања на Пиндар“. Најпосле, ако можеме да веруваме на неколку антички извори, Ајсхил би бил и повеќе од квалификуван за нешто вакво, зашто се вели дека токму тој бил оној кој прв ги кореографирал танците и движењата на сопствените хорови (cf. Haigh, *AT* 61).

⁷⁶ Focke 302: „...стилот на *ПП* нема премногу врска со друго време, колку што има со друго место“. Вака Фоке го решава проблемот на необичностите на *ПП* која едновременно и е и не е Ајсхилова, т.е. и покажува многу сличности со другите драми на Ајсхил и континуирано се дистанцира од сите нив. Преместувајќи ја во Сицилија – сугерира Фоке – ние ѝ дозволуваме на драмата да си го задржи и атинскиот Ајсхилев дух, но и, ослободена од изворните конвенции, да се отелотвори во ново, физички различно градено, тело.

⁷⁷ Focke 287-294. *P. Pi.* i, напишана во чест на Хиероновата победа во трката со коли на Питиските игри од 470 – по кои тој се прогласува за граѓанин на Ајтна (*LCL* 56, 210) – ги содржи следниве стихови (*Pi. P.* i.13-26; *Сџара ѓрчка лирика*, 224-5):

што, иронично, Фоке и дефинитивно⁷⁸ поставува горна *временска* рамка на првата изведба на *Прометјеја*. Самата *Прометјеја*, според Фоке⁷⁹, би требало сериозно да ја соочиме со можноста *Ојноносецој* и *Ојнојалачој* *Прометјеј* да именуваат еден ист драмски текст⁸⁰, како и со фактот дека *Прикованиој* и *Ослободениој* *Прометјеј* (поради аналепсите во првата и

Тие што Севс не ги љуби, во ужас на Пиериди
крикот го слушаат страшен, на земја и в длабоко море!
Дури и оној што лежи во стравотен Тартар, врагот на Бози,
Тифос со стоте си глави!
Еднаш го отхрани Киликиска спила,
сега приморски брда над Сикулска Кума
рунтави му притискаат бедра
столбот небесен таму снежна Ајтна го држи,
доилка таа на вечни мразови лути.

Врутоци свети на страшен оган од бездните нејни
ригаат везден, а дење реки прскаат вжарена струја на чад што се крева
пурпурен пожар во темници ноќни тркала камени плочи,
в длабини морски со трескот ги фрла.
Тоа е змејот на Хефајст кој рига потоци крвје!
Чудно и страшно, чудесија дивна за очи и уши!

Види исто така и: P. O. iv.6-9: „Но, Крониде, ти што владееш со Ајтна, / ветровит товар за стоглавиот моќен Тифос, / прими го овој олимписки победник, и, со помош на Харитите, овој комос...“ (452. год. пр. н. е. според схолијата и два папируси; в. LCL 56, 86) vs. *III* 365: [Телото на Тифо] „под коренот на Ајтна притискувано“.

⁷⁸ Пасусите се очигледно меѓузависни, вели Грифит, па „или едниот има позајмено од другиот, или и двајцата имаат позајмено од заеднички (епски?) извор“ (1977, 9). Цунц (*HSCP* 95 (1993), 107-111) и Флинтоф (1986) се едни од ретките што веруваат во второто и едни од ретките кои сметаат дека *III* е веројатно најстарата (Ајсхилова и) грчка трагедија. За останатите, 470 година е *terminum post quem* на *III*. Па, сепак, cf. Hes. *Th.* 857-868: „Штом Тифоеја го скроти, биејќи го с’ удари силни / овој осакатен падна, а огромна застенка Земја. / Пламен од оној владетел болсна гром штом го удри / в клисури горски каменити темни, кајшто од громот / погоден беше. Силно се разгоре голема земја, / в пареа страшна се топеше сета ко’ загреан калај / [...] во божеската земја под раце Хефајстови силни, – / така се топеше земја во лачот на разгорен оган. / Расрден в срцето свое, Севс в ширниот Тартар го фрли“.

⁷⁹ Focke 263-270.

⁸⁰ Веќе спомната, тезата за поистоветување на *Ојноносецој* и *Ојнојалачој* *Прометјеј* е постара од текстот на Фоке. В. фус. 15, како и West 1979, 130 n. 4 и Brown 54 n. 27.

веројатниот крај на втората: fr. 202) се сами по себе доволни за естетски задоволително да ја заокружат приказната за Прометеј.

Со други зборови, кога би била премостлива наводната стриктност на правилата на атинските Дионисии, би било дури и поприродно да претпоставиме дека *Прометјеја* била дилогија. И ако Ленаите нè принудуваат *Прометјеја* да му ја припишеме на некој подоцнежен автор⁸¹, Сицилија ни ја дава сета слобода да претпоставиме дека токму Ајсхил, во безмалку која и да е година меѓу 470 и 456, ги поставил *Прикованиот* и *Ослободениот* *Прометјеј* како една целосна и заокружена драмска продукција. Доколку сакаме да ја избегнеме неконклузивноста на уште една сценска замерка против сицилиската *Прометјеја*⁸², најсериозниот аргумент против оваа теза е уникатниот интерес на Атина за Прометеј: во ниту еден друг грчки полис, Прометеј не ја ужива атичката почит која кулминира со изградба на олтар, воспоставување на трка со факли, како и одржување на годишен фестивал⁸³. Ако е вака, зошто тогаш *Прометјеја* би била замислена и поставена во Сицилија?

⁸¹ Слично како и за сицилиските продукции, не знаеме премногу ниту за Ленаите (Haigh, *AT* 24-28), но таму трагиски натпревари веројатно не се одржувале пред втората половина на петтиот век (West 1979, 130 n. 4); претпоставката дека можеби се изведувале дилогии исто така е само претпоставка, базирана на *IG II²* 2319.2 што се однесува на Ленаите од 418 година. *В. и АД* 2018, 26.

⁸² Николас Хемонд (*GRBS* 13/4 (1972), 387-450, а потоа и 29/1 (1988), 5-33) посочува дека во времето на изведбата на *Прометјеј*, на левата страна од оркестрата во Дионисискиот театар имало една огромна грутка варовник во ширина од пет метри (наречена *pagos*) која некогаш во текот на еволуцијата на театарот била отстранета оттаму; *Прикованиот Прометјеј* веројатно ја искористил како место на кое бил врзан Прометеј, за што сведочат не само многуте референци во драмата („рид“: 20, 117, 270; „карпа“: 129) туку и фактот дека авторот на истата не бил обврзан да користи карпа: Хесиодовиот текст (*Th.* 522) – како и сликите на вазите – сугеририраат столб (в. West 1979, 135-136). Сатон (*GRBS* 24/4 (1983), 291) потсетува дека ваквата „употреба на *παῖδος*“ недвојбено востановува дека *Прометјеј* е напишан за продукција во Дионисискиот театар и на ниту едно друго место“. Разбирливо, употребата на карпата во продукцијата ниту е докажана ниту, пак, може лесно да се докаже.

⁸³ Griffith 1977, 17. *В. и погоре*, фус. 36.

2.7 Прикованиоѝ Прометѝеј како монодрама (Шмид, Грифит)

Последната возможна *Прометѝеја* е најконтроверзна, и покрај тоа што со неа се враќаме на самиот почеток, практично и пред него – кон непостоечката предвелкерова форма; се работи, имено, за доста старата претпоставка (Херман, Герке) дека дури и *Прикованиоѝ* и *Ослободениоѝ Прометѝеј* никогаш не биле поврзани и дека необичностите на првонаведената драма се последица на фактот што истата е напишана од некој анонимен софист (кој може да е и Ајсхиловиот син Еуфорион), и тоа како директен одговор на светогледот во автентично Ајсхиловата *ОслП*. За првпат подробно разработена од Вилхелм Шмид во 1929 година⁸⁴, идејата ќе биде возобновена – посериозно и со многу потраен одек – во *Авиѝениичносиѝа* на „*Прикованиоѝ Прометѝеј*“ на Марк Грифит половина век подоцна. Но додека импресивната обемност на јазични и стилометриски докази изложени од Грифит ќе убеди голем број класичари дека

⁸⁴ Според Грифит (1977, 1-3), Вестфал (1869, 6) е првиот којшто ќе сугерира значителни интерполации во *Прикованиоѝ Прометѝеј*, главно по метричка основа. Во полувеќот што следува, цела низа германски автори – по аналогија со свежо докажаните доработки на *Сегумѝемина ѝроѝив Теба* – ќе аргументираат во полза на екстензивна ревизија на драмата, можеби и кулминирајќи со резимето на Ерих Бете од 1896 година, во *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum*, 158-85. Само три години подоцна, Галик (111) ќе напише дека „по енергичниот сумарум на докази кај професорот Бете, веќе не може да се негира фактот дека нашата драма е резултат на сериозни модификации и интерполации“; а две години по Галик, слично ќе резонира и Хопин (344). Но дури во 1911 година за првпат ќе биде запрашано авторството на *Прикованиоѝ Прометѝеј*, и тоа од страна на Алфред Герке и неговиот ученик Франц Нидсбала. Веќе наредната, 1912, во шестото издание на фон Христовата *Исѝорија на ѝрчкаѝа книжевносиѝ* (*Geschichte der griechischen Litteratur i: Klassische Periode der griechischen Litteratur*) – надградено токму од Вилхелм Шмид (по Ото Штелин) – се прибележани (стр. 296) цела листа аномалии и дефекти на *Прикованиоѝ Прометѝеј*, обединети во оцената дека „драмата наликува на хибрид меѓу стариот и новиот стил, па мора да го оставиме отворено прашањето дали модернизацијата била ограничена на формата или и на содржината на текстот“. Во 1929, за потребите на ѝх том од Тибингеновата едисија „Прилози кон науката за антиката“, Шмид ќе ја развие оваа своја теза во сериозна студија (*Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*), во која убедено ќе тврди – на згрозеност на целиот класичен свет – дека *Прикованиоѝ Прометѝеј* е и нешто ѝомалку од Ајсхилов композит: туѓа драма.

авторот на *ПП* и навистина не би можел да биде Ајсхил⁸⁵, *Прометјеја* нема да се распадне во безмалку ничиј поглед⁸⁶, продолжувајќи го својот живот во последниве две-три децении најчесто како трилогија без дефиниран автор. Дури и самиот Грифит, во критичкото издание на *Прикованиот Прометјеј* приготвено за *Кембриговиите трчки и латински класици*, ќе се откаже од својата порана претпоставка за монодрама и ќе се обиде одново да ја состави Велкеровата *Прометјеја*, иако овој пат под име различно од Ајсхиловото: она на Еуфорион⁸⁷.

⁸⁵ Ако Винингтон-Инграм (1985, 288 п. 2) е внимателен за да не се послужи со просторот на еден увод кон Ајсхил и дефинитивно да заземе страна по однос на прашањето на авторството на *Прикованиот Прометјеј*, Алан Сомерстајн се однесува како проблемот да е веќе решен, па во една слична експозиција си дозволува да го цитира *Прикованиот Прометјеј* покрај името на Еуфорион (*Greek Drama and Dramatists* (Routledge 2002), 118; иако cf. LCL 145², 433). Во зајадливо остра рецензија на Херингтоновата книга *Ајсхил*, Р. Д. Доу (*CJ* 83.1 (1987), 59) е уште понесуптилен: „здраворазумен човек денеска веќе не може да мисли дека Ајсхил е автор на *Прикованиот Прометјеј*“. Вест оди и чекор подалеку, па ја споделува својата искрена збунетост пред потребата „некој што денеска го чита [*ПП*] со вклучен критички апарат и натаму да инсистира да му го припише на Ајсхил“; за него, очигледно е дека Еуфорион е „талентиран, но безумен поет“ кој напишал „невешта“ драма со „морална философија од најповршен и најбанален вид“ (*Studies in Aeschylus* (1990), 53). Кога Шмид, со страст и со право, ќе го тврди сосема истово шеесетина години порано, ќе најде само на потсмев и навреди и... но, сето тоа е тема за друга дискусија, многу подолга и покомплексна од онаа што ни е дозволена овде, којашто по којзнае кој пат потврдува дека новите вистини во основа и никогаш не победуваат: само умираат три-четирите генерации бранители на старите.

⁸⁶ West 1990, 53: „Она што е точно за *Прикованиот Прометјеј* мора да е подеднакво точно и за нејзиниот продолжеток *Ослободениот*, кој е неодвоино стилски, метрички и концепциски сврзан, а речиси исто толку сигурно и за *Оџоносејот Прометјеј*, за која Поленц убедливо расправа дека е прва драма во трилогијата. Токму *Прикованиот* е драмата што можеме да ја приврзуваме и да ја разоткриваме како не-Ајсхилова, но влогот е авторството на целата трилогија“.

⁸⁷ Griffith 1983, 281-305. Што значи дека единствен позначаен бранител на тезата дека *ПП* е нечија „имитација“ на автентично Ајсхиловата *ОслП* останува Оливер Таплин (*Pots & Plays* (2007), 80), кој и самиот признава дека неговото гледиште е осамено и неприфатено (277 п. 103).

3. Сумарум: седумте заговарани *Прометееи*

Со ова не само што го заокружуваме историјатот на различните визии на *Прометеејата*, туку и ги исцрпуваме сите нејзини седум варијации. Пет се трилогии, една е дилогија, а една е монодрама. Три од петте трилогии (Велкеровата, Вестфаловата и трилогијата на Подлецки) се рекомбинации на трите најпопуларни *Прометееј*-наслови (*ПП*, *ОслП* и *ОџП*), а две на *Прикованиоџ* и *Ослободениоџ Прометееј* му придружуваат некоја непрометејска драма (*Хелијадиџе* според Берк, *Ајџнанкиџе* според Дројзен/Лојд-Џоунс); дилогијата, разбирливо, си може и без неа. Ретко кој од визионерите на *Прометееја* се осмелува да ја замисли потрагедиската сатира⁸⁸.

⁸⁸ Освен ако не била изведена многу рано или многу доцна – т.е., во време кога сатирата не била дел од тетралогиите – она што ние nonшалантно го дискутираме како „трилогијата *Прометееја*“ би морало превосходно да го замислуваме како тетралогија (в. фус. 1-2). Па, сепак, за идентитетот на сатирата што би ги проследувала *Прометееј*-драмите речиси и да не се зборува. Водејќи се по логиката дека Ајсхил бил познат како автор на монотематски тетралогии, во своето пристапно предавање за МАНУ, Михаил Д. Петрушевски како кандидат ја предлага *Оџнојалачоџ Прометееј* (в. фус. 14). Предлогот е попатен, па не е придружен од аргументи; и да ги имал во 1969 година, Петрушевски до денеска би осиромашил од повеќето: веќе некое време е тешко да се верува и дека воопшто постоела драма со наслов *Оџнојалачоџ Прометееј*, а ако сепак била напишана, таа би морала да биде четврта во циклусот со *Персиџи*. Тимоти Ганц нуди еден поинтересен, но уште помалку веројатен предлог (1980a, 144): а можеби сатирата била на некоја сродна тема, па носела наслов *Пандора* или *Еџиметееј*? Еден фрагмент (207b = Σ *Op.* 156) личи како да би можел да биде дел од таква драма, но проблемот е што ниту едниот ниту другиот наслов го нема меѓу драмите што му се припишуваат на Ајсхил, па мора и него да си го измислиме, како и уште десетина други за да ја оправдаме таквата измислица (в. фус. 21). Во случајот со последниот предлог за сатира што ми е познат, нема да биде доволно ниту тоа: треба да си измислиме и нова поетика, нова земја, па и нова историја на идеи! Имено, водејќи се од својата игрива (па и прекрасна, и возбудилива и, за жал, модерна) книжевно-критичка анализа на *Прометееја* – која ги врзува трите трагедии за Титанот со три различни елементи: *ПП*/Океан/вода, *ОслП*/Гаја/земја, *ОџП*/Уран/ајтер – С. Џ. Херингтон (1963, 183-4) ја нафрла можноста по нив да следела сатирата *Орејџија* и таа да била врзана со воздухот, четвртиот елемент – теорија истоветно онолку прифатена колку и постоењето на петтиот.

Литература

1 Листа на кратенки

1.1 Изданија на *Прикованиот Промејџеј*

ПП	Ајсхил. 1978. <i>Прикованиот Промејџеј</i> . Препев на М. Д. Петрушевски. Скопје: Македонска книга.
Griffith 1983	Aeschylus. 1983. <i>Prometheus Bound</i> . Edited by Mark Griffith. Cambridge University Press.
Collard	Aeschylus. 2008. "Prometheus Bound", In <i>Persians and Other Plays</i> . Translated by Christopher Collard. Oxford University Press.
Burian & Shapiro	Aeschylus. 2009. <i>The Complete Aeschylus, Volume II: Persians and Other Plays</i> . Edited by Peter Burian and Alan Shapiro. Oxford: Oxford University Press.

1.2 Ајсхил во Лебовата едиција

LCL 145 ¹	Aeschylus. 1922. <i>Suppliant Maidens, Persians, Prometheus, Seven Against Thebes</i> . Translated by Herbert Weir Smyth. London: William Heinemann.
LCL 145 ²	Aeschylus. 2009. <i>Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound</i> . Edited and translated by Alan H. Sommerstein. Cambridge, MA: Harvard University Press.
LCL 146 ¹	Aeschylus. 1926. <i>Agamemnon, Libation Bearers, Eumenides, Fragments</i> . Translated by Herbert Weir Smyth. London: William Heinemann.
LCL 146 ²	Aeschylus. 2009. <i>Oresteia: Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides</i> . Edited and translated by Alan H. Sommerstein. Cambridge, MA: Harvard University Press.
LCL 505 [fr.]	Aeschylus. 2009. <i>Fragments</i> . Edited and translated by Alan H. Sommerstein. Cambridge, MA: Harvard University Press.

1.3 Општи прегледи на античката драма

- АД* Томовска, В. и Д. Тошева. 2018. *Античка драма*. Скопје: Три.
- Haigh, TDG* Haigh, A. E. 1896. *The Tragic Drama of the Greeks*. Oxford: Clarendon Press.
- Haigh, AT* Haigh, A. E. 1907. *The Attic Theatre*. 3rd edition. Revised and in part rewritten by A. W. Pickard-Cambridge. Oxford: Clarendon Press.

1.4 Македонски преводи на антички дела

- Ајсхил. 1994. *Оресџија*. Препев од старогрчки, предговор и белешки Даница Чадиковска. Скопје: Младински културен центар.
- . 2000. *Трагедији: Прибегарки, Персијци, Седумџемина ѝројив Теба*. Препев од старогрчки и белешки Даница Чадиковска. Скопје: Мисла.
- Аполодор. 2009. *Библиотека*. Превод од старогрчки јазик, предговор, белешки и коментари Весна Томовска. Скопје: Македонска реч.
- Аристотел. 1990. *За ѝоеџикаџа*. Превод од старогрчки Михаил Д. Петрушевски. Скопје: Култура.
- Диоген Лаертиј. 2004. *Живоџиџе и мислењаџа на славниџе философи*. Превод од старогрчки Елена Весова Колоска и Ема Андоновска; предговор и стручна редакција Вера Георгиева-Петковска. Скопје: Аз-Буки.
- Кикерон, Марк Тулиј. 2003. *За крајносџиџе на доброџо и злоџо; Тускулански расџрави*. Превод од латински и коментари Љубинка Басотова. Скопје: Три.
- Платон. 1994. *Дијалози: Проџаџора, Евџифрон, Ион*. Превод од старогрчки, предговори, белешки и објаснувања Елена Колева. Скопје: Култура.
- Сџара ѓрчка лирика*. 2015. Препев од старогрчки јазик и поговор Елена Колева. Скопје: Три/Арс ламина.
- Хесиод. 1996. *Дела и дни*. Препев Витомир Митевски. Скопје: Култура.
- . 2001. *Теоџонија*. Препев, коментар и индекс Марија Чичева-Алексиќ. Скопје: Сигмапрес.
- Хигин. 2016. *Миџови*. Превод од латински јазик, увод, белешки и индекс Светлана Кочовска-Стевовиќ. Скопје: Три.

2 Листа на предметни студии

- Allen, F. D. 1892. "Prometheus and the Caucasus." *The American Journal of Philology* 13 (1): 51–61.
- Beazley, J. D. 1939. "Prometheus Fire-Lighter." *American Journal of Archaeology* 43 (4): 618–639.
- Bergk, T. 1884. *Griechische Literaturgeschichte*, vol. iii. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Bethe, E. 1896. "Prometheus." In *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum*, 158–85.
- Brown, A. L. 1990. "Prometheus Pyrphoros." *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 37 (1): 50–56.
- Christ, W. von, W. Schmid, and O. Stählin. 1912. *Geschichte der griechischen Literatur i: Klassische Periode der griechischen Litteratur*. 6th ed. München: C. H. Beck.
- Dawe, R. D. 1987. Review of *Aeschylus; Pindar; Homer*, by C. J. Herington, D. S. Carne-Ross, & P. Vivante. *The Classical Journal* 83 (1): 59–64.
- Dindorf, W. 1829/1831. *Thesaurus Graecae Linguae* vi, p. 2272, s.v. *πυρκαεύς*.
- Dodds, E. R. 1973. "The Prometheus Vincitus and the Progress of Scholarship." In *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*. Oxford University Press, 26–44.
- Dougherty, C. 2006. *Prometheus*. Routledge.
- Droysen, J. G. 1832. *Des Aischylos Werke*. Berlin: G. Finke.
- . 1842. *Des Aischylos Werke*, Zweite Auflage. Berlin: G. Bethge.
- Fitton-Brown, A. D. 1959. "Prometheia." *The Journal of Hellenic Studies* 79: 52–60.
- Flintoff, E. 1983. "Aristophanes and the Prometheus Bound." *The Classical Quarterly*, New Series, 33 (1): 1–5.
- . 1986. "The Date of Prometheus Bound." *Mnemosyne*, Fourth Series, 39 (1/2): 82–91.
- . 1992. "The Unity of the 'Persians' Trilogy." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, 40 (1): 67–80.
- Focke, F. 1930. "Aischylos' Prometheus." *Hermes* 65 (3).
- Gantz, T. N. 1976. "The Prophecies of Prometheus." *Živa Antika* 26 (1): 31–42.
- . 1976. "The Unbinding of Prometheus." *Živa Antika* 26 (2): 301–310.
- . 1979. "The Aischylean Tetralogy: Prolegomena." *The Classical Journal* 74 (4): 289–304.
- . 1980a. "The Aischylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups." *The American Journal of Philology* 101 (2): 133–164.

- . 1980b. "Aischylos' Lost Plays: The Fifth Column." *Rheinisches Museum für Philologie* 123: 210–222.
- Griffith, M. 1977. *The Authenticity of "Prometheus Bound"*. Cambridge University Press.
- Gulick, C. B. 1899. "The Attic Prometheus." *Harvard Studies in Classical Philology* 10: 103–114.
- Hammond, N. G. L. 1972. "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus". *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 13 (4): 387–450.
- . 1988. "More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus". *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 29 (1): 5–33.
- Herington, C. J. 1963a. "A Study in the *Prometheia*, Part I. The Elements in the Trilogy." *Phoenix* 17 (3): 180–197.
- . 1963b. "A Study in the *Prometheia*, Part II: Birds and *Prometheia*." *Phoenix* 17 (4): 236–243.
- . 1963c. "A Unique Technical Feature of the *Prometheus Bound*." *The Classical Review*, New Series, 13 (1): 5–7.
- . 1963d. "The Influence of Old Comedy on Aeschylus' Later Trilogies". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 94: 113–125.
- . 1964. "Some Evidence for a Late Dating of the Prometheus Vincetus." *The Classical Review*, New Series, 14 (3): 239–240.
- . 1967. "Aeschylus in Sicily." *The Journal of Hellenic Studies* 87: 74–85.
- . 1973/1974. "Introduction to Prometheus Bound." *Arion*, New Series, 1 (4): 640–667.
- Hoppin, J. C. 1901. "Argos, Io, and the Prometheus of Aeschylus." *Harvard Studies in Classical Philology* 12: 335–345.
- Lloyd-Jones, H. 1956. "Zeus in Aeschylus." *The Journal of Hellenic Studies* 76: 55–67.
- . 1971. *The Justice of Zeus*. University of California Press.
- . 1983. *The Justice of Zeus*. Revised Edition. University of California Press.
- . 1987. "The Fragments of Aeschylus" (Review of 'TGrF, Vol. 3' by S. Radt). *Classical Review* 37 (2).
- . 2003. "Zeus, Prometheus, and Greek Ethics." *Harvard Studies in Classical Philology* 101: 49–72.
- MacRae, D. A. 1909. "The Date of the Extant Prometheus of Aeschylus." *The American Journal of Philology* 30 (4): 405–415.
- Петрушевски, М. Д. 1969. „Дали е Прикованиот Прометеј дел од тетралогја (околу проблемот дали е Ајсхил автор на трагедијата Прикованиот Прометеј.“ *Присјайни предавања, ирилози и библиографија на првите членови на МАНУ*. Скопје: МАНУ, 107–118.

- Podlecki, A. J. 1975. "Reconstructing an Aeschylean Trilogy." *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 22 (1): 1–19.
- Robertson, D. S. 1951. "Prometheus and Chiron." *The Journal of Hellenic Studies* 71: 150–155.
- Schmid, W. 1929. *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Schöll, A. 1859. *Gründlicher Unterricht über die Tetralogie des attischen Theaters*. Leipzig: C. F. Winter.
- Sommerstein, A. H. 2004. *Greek Drama and Dramatists*. London and New York: Routledge.
- Sutton, D. F. 1974. "A Handlist of Satyr Plays." *Harvard Studies in Classical Philology* 78: 107–143.
- . 1983. "The Date of Prometheus Bound." *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 24 (4): 289–294.
- Taplin, O. 1975. "The Title of Prometheus Desmotes." *The Journal of Hellenic Studies* 95: 184–186.
- . 2007. *Pots & Plays: Interactions Between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Trendall, A. D. 1970. "Three Apulian Kraters in Berlin." *Jahrbuch der Berliner Museen* 12 Bd.: 153–190.
- Wecklein, N. ed. 1891. *The Prometheus Bound of Aeschylus and the Fragments of the Prometheus Unbound*. Translated by Frederic De Forest Allen. Boston and London: Ginn & Company.
- Welcker, F. G. 1824. *Die Aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos, nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus Überhaupt*. Darmstadt: C.W. Leske.
- West, M. 1979. "The Prometheus Trilogy." *The Journal of Hellenic Studies* 99: 130–148.
- . 1990. "The Authorship of the Prometheus Trilogy." In *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: B. G. Teubner, 51–72.
- Westphal, R. 1869. "Prometheus-Trilogie." In *Prolegomena zu Aeschylus Tragodien*. Leipzig: Teubner, 206–224.
- Winnington-Ingram, R. P. 1983. "Towards an Interpretation of Prometheus Bound." In *Studies in Aeschylus*. Cambridge University Press, 175–197.
- . 1985. "Aeschylus." In *The Cambridge History of Classical Literature*, Vol. I: Greek Literature, edited by P. E. Easterling and B. M. W. Knox, 281–295. Cambridge University Press.
- Zuntz, G. 1983. "Αἰσχύλου Προμηθεύς." *Hermes* 111: 498–499.
- . 1993. "Aeschyli Prometheus." *Harvard Studies in Classical Philology* 95: 107–111.

Viktor Jovanoski

(RE)CONSTRUCTING *PROMETHEIA*: HISTORICAL-TYPOLOGICAL STUDY

Summary

The *Prometheus Bound* is an ancient Greek tragedy, one of the seven that have reached us under the name of the earliest of the three great tragedians, Aeschylus. Its open ending and unresolved central conflict suggest a sequel, and the sequel, in turn, suggests the existence of a narrative tragic trilogy. This possible trilogy, mirroring the name of the *Oresteia*, is referred to by modern classicists as *Prometheia*. In addition to the *Prometheus Bound*, it is assumed that it included two other tragedies containing the name of the Titan in the title: *Prometheus Unbound* and *Prometheus the Fire-Bearer*. Over the past two centuries, every attempt to add – or take away – even the smallest detail to this rough outline of the *Prometheia* has entailed much more effort than progress; this study is a historical-typological summary of the effort. Its outcomes: five trilogies, one dilogy, and a monodrama. Three of the five trilogies (suggested by Welcker, Westphal, and Podlecki) are recombinations of the three most popular *Prometheus*-titles, while the remaining two, alongside *Prometheus Bound* and *Unbound*, bring in some non-Prometheus play (the *Heliades* according to Bergk, *The Women of Aetna* according to Droysen/Lloyd-Jones) the proposed Sicilian dilogy (Focke) can apparently do just fine without. Rarely do any of the visionaries of the *Prometheia* dare to imagine an accompanying satyr play.

Keywords: *Prometheus Bound*, *Prometheus Unbound*, *Prometheus the Fire-Bearer*, *Prometheus the Fire-Lighter*, *Prometheia*, Prometheus trilogy, Aeschylus.

ПРИКАЗИ-РЕЦЕНЗИИ-ОСВРТИ

REVIEWS

УДК 811.16'373.6(049.3)
УДК 821.16:811.16'42(049.3)
УДК 930.85(=16)(049.3)

Димитар Пандев

ОД АВТОРОТ И ГЛАВНИОТ РЕДАКТОР НА *РЕЧНИКОТ НА МЕДИУМСКАТА ПИСМЕНОСТ: ВОВЕД ВО СЛАВИСТИКАТА*

(Кон *Вовед во славистициката* од Емил Ниами, Книгоиздателство Ми-Ан, Скопје 2023)

Најновото дело на Емил Ниами насловено *Вовед во славистициката* слободно можеме да го поставиме во пресекот на дихотомијата: информативна експлозија – информативна блокада. Притоа ја имаме предвид медиумската писменост, но уште повеќе духот на времето кога славистиката се екипирала на меѓународен план, а тоа е и времето на **целиот свет како глобално село** (Маршал Мак Луан), во кое дејствува седмата сила, што секако не е без аналогија со Рациновата замисла „куќа – цел свет ми е“. Овој Рацинов стих не е без поткрепа на сите револуционерни идеи што го опфатиле светот, особено Европа, од крајот на 18 век до денес, во тој контекст безрезервно па и најсеопфатно Македонија и другите словенски земји. Имено, од панславистичките идеи (Јозеф Хердер) преку анархистичките до транзициските и плуралистичките. И сите тие на соодветен начин се застапени во оваа книга.

Од друга страна, низ неа експлозивно се распослани сите прогресивни идеи во славистиката, кои регресивните сили сакале да ги обезличат, – во тој превалец особено идејата за македонскиот литературен јазик, но и за други јазици кои уште ја бараат своја смисла во словенската јазична заедница. Ниами им се посветува подеднакво на сите нив. Со онаа емпатија својствена за современата лингвистика, но и со објективноста без

која нема прецизен опис на јазикот. И не оддалечувајќи се од лингвистиката оваа книга содржи во себе една општообразовна тема: славистиката и другите науки, секако како составен дел од пошироката концепција за лингвистиката и другите науки во која токму лингвистиката ја има улогата на наука – врска. Во тој сегмент на славистиката не само што би ѝ се надоврзале јазолно општествените, хуманистичките, но пред сè, културолошките науки, туку и егзактните – техничко-технолошките, како компјутерска поддршка на јазичните игри.

Во тој сеизмографски или *йошпресајуи*чи дијапазон, и областа што воведно ни ја отвора Емил Ниами повторно нè враќа на прапочетоците на славистиката, чиј извор сепак е Македонија, а заклучно ни ја затвора со проектите на кои своевременно не им одолеал ниту Григор Прличев, а денес сè повеќе земаат замав, од едноставна причина, која ако не ние самите тогаш помодарството наречено *ако не знаеш англиски не си научник*, што не е ништо друго туку само верзија на она *ако не си ѝрк, не си ѝрџовец*, нè упатува на сознајбата: дека да си славист треба да знаеш најмалку три словенски јазици, независно дали едниот од нив ти е мајчин, татков или *ошечесџвен*, роден или втор и сè така низ стапиците и замките на современата лингвистика, која колку и да се продлабочува самата себеси, најчесто се прагматизира во комуникациска смисла или се стигматизира под напливот на глобализацијата. А знаејќи најмалку три словенски јазици, пред тебе се отвора широката панорама словенски јазици, по чие учење не штеделе време ни емпатија врвните имиња на славистиката, повеќето од нив вљубеници во старите македонските ракописи како Срезневски и Шчепкин, со кои започнува систематски и споредбеното изучување на словенските јазици и словенското јазично богатство, особено казационалното.

И кога ги имаме предвид примерите што ги покрепуваат дихотомиите во лингвистиката, односот **информативна експлозија – информативна блокада** можеме сосема суптилно да го претставиме преку исказ од драмскиот текст „Кенгурски скок“ на Живко Чинго, изговорен на сцена на српски или хрватски „Понекад ми доѓу сви језици одједном“ и она разговорно од полицејскиот дискурс произлезен од бугарската општественојазична ситуација: „Тази дупка не е дупка“.

И тука веќе се соочуваме со предизвиците на славистите од сиот свет пред кои е распослана огромна славистичка литература, од времето на

Јозеф Добровски, но и од областа на кирилометодиевистиката до најновите проучувања во областа на функционалната лингвистика и лингвокултурологијата, при што од една страна се соочуваме со „лажните пријатели“ при преведувањето, а од друга страна со концептуалната метафора и со концептосферите на националните култури, како времето и просторот, но и митското времепространство, за кои е неопходно да се прескокнат „планини“, особено оние што ги разделуваат словенските јазици еден од друг. Или спојуваат, сеедно.

Но, кога сме кај „лажните пријатели“ бездруго треба да имаме предвид дека оваа тема не би ја апсорбирале така едноставно, без да ги знаеме антонимите и паронимите и особено хомонимите што се јавуваат не само во еден јазик туку и при меѓусебното вкрстување на словенските јазици, во секојдневната комуникација, но и во преведувањето, а токму Емил Ниами се вдал во потрага по нив, пред сè, во македонскиот јазик, како и во рускиот.

И токму овде ни се отвора уште еден биографски, но и био-библиографски податок за Емил Ниами, за кој не можеме да не споменеме дека не е во допир со информативната експлозија. Започнал да работи во телевизиски медиум, како што пишува на корицата на залистокот од корицата на оваа книга „на различни позиции“ а продолжил на Московскиот Државен Универзитет „Ломоносов“, како лектор по македонски јазик, на Катедрата за словенска филологија, кај што имал можност ако не да ги научи тогаш барем да ги слуша, да ги апсорбира делумно, или да ги апсорбира исцело словенските јазици, зашто му биле сите на дофат преку живи граматики и куртоазни лексика, но и преку различни миксоглоски варијации од кои зборувачите на словенските јазици никако да се ослободат низ славистичките коридори и лингвистичките кулоари.

Тука ни се отвора уште една дихомија својствена за граматиката, не само за живата туку и за онаа книжевната, имено односот граматичка конфронтација – јазична солидарност, при што првото очекува минуциозна детализација врз пипава ексцерпција, а второто – јазична лојалност и етнојазична солидарност, не само во кабинетско-херметичка смисла туку и во разговорна живојарица на професионални теми во кои секој податок е „жежок костен“. Особено ако не знаеш кои разоглавени коњи го беа пренесле од падините на митологијата, па кој и да стигне од праматарите по медиумите ќе посака да го јава. Коњот или зборот сеедно! И каков му е

погледот, структуралистички што ќе рече и формалистички или пацифистички, според Виктор Шкловски или според Ноам Чомски.

Ние го претпочитаеме, сепак, Блаже Конески, па во тој правец слободно истакнуваме: најновото дело на Емил Ниами на определен начин наоѓа свој фон или логистика во една од оние статии што Конески обично ги составувал ангажирано и на брза рака со сета онаа своја знајба акумулирана низ годините. Станува збор за статијата „Македонскиот јазик во развојот на словенските јазици“ (1968) веднаш преведена на неколку јазици, секако со особена причина.

Оваа статија на Конески започнува со параграфот: „За нас, како за народ што успеа да го оформи својот литературен јазик дури во последниве децении, ќе биде многу поучно да знаеме какви биле општо основните карактеристики на развојот на литературните јазици во словенскиот свет. Ќе биде поучно особено поради тоа што ќе најдеме во тој развој ред аналогии со тоа што се случувало кај нас и што ќе можеме да забележиме извесни закономерности таму каде што инаку може да ни се чини дека некоја појава произлегува само од нашата посебна ситуација.“

Погледот на Конески во оваа статија е македонистички, и најмалку од осум „различни позиции“ му пристапува на македонскиот јазик наведувајќи соодветни аналогии со други словенски јазици, меѓу нив спомнувајќи и „неуспешни обиди“, особено ако биле индивидуални. Овој пристап би можеме да го именуваме и рашомонски, имајќи ја предвид и сета онаа рашомонијада околу македонскиот јазик во тоа време, особено на Шестиот меѓународен славистички конгрес во Прага.

Впрочем, во оформувањето на својот поглед во *Вовед во славистиката* Ниами особено внимание им посветува на славистичките конгреси, наведувајќи ги областите во кои доаѓа до израз меѓународната соработка на славистите и секако современите пристапи во проучувањето на словенските јазици.

Читајќи го сега Ниами на фонот на славистичката литература од времето на панславизмот до медиалингвистиката, односно од времето на предромантичарските заблуденици, кои прескокнуваат револуции и ни една не им е волја, до времево на препредените медиумции кои заведуваат занесеници втренчено загледи во тастатурата на компјутерот, се отвора пред нас славистичкиот багаж депониран во архиви на мемливи академии но и свежиот здив на современо изговорениот збор на било кој од словенските

јазичи, се прелистуваат теории кои ако ги листате со навлажнет од сопствена плунка прст може да се инфицирате, особено идеолошки, но и ставови кои ќе ве замислат каде се движи словенскиот јазичен свет во својата разновидност денес. И во сета парадоксалност ќе се сообразите дека словенските народи никогаш не се откажуваат од својата јазична заемност, од поривот за меѓусебно разбирање кое смислата ја пронаоѓа *на љодлабоко рамнишиџе, на љобоџаџио созвучје*, низ сите сегменти што ја облагородуваат словенската јазична слика на светот, не пренебрегнувајќи ги фонетските промени на кои се сосредоточила споредбената граматика на словенските јазичи (од каде она л во плунка?) ниту семантичките поместувања по кои пека лингвокултурологијата.

Емил Ниами во овој свој вовед ја претпочита културната историја на словенските народи и нивниот јазичен подем, ги проследува скалилата на нивниот културен напредок и се сообразува со современата состојба на нивниот историски развој, не без поддршка од социолингвистиката и, се разбира, прагматиката. Зашто не е сè до историјата и до белетристиката. Пред словенските народи се отвора, како што предлага и Ниами, *бизнисоџи, љуризмаџи, информаџискиџе џтехноџиџи иџн*. Ако не помогне еден од словенските јазичи, тука е меѓусловенскиот што кружи интернетно.

Читајќи го Емил Ниами како да сте препрочитале вкратце сè што е напишано во областа на славистиката и сето тоа ќе ви звучи толку ново и актуелно, и сè така некој податок ќе ви е излишен, а друг ќе ви недостасува, и се разбира не мора со сè да се сложите. А ако некогаш ве заводил патот по катедрите за словенска филологија како одново да се пресретнувате со сите оние ваши колеги што Божидар Видоески ги нарекуваше пријатели, независно важни или лажни, од по славистичките семинари и конгреси, од гордите на својот јазик и од оние што се обидуваат да ви зборуваат англиски, а вие упорно им одговарате на нивниот словенски, а ако не го знаете тука е и меѓусловенскиот.

И така, една моја нова интернет пријателка со иницијали Р.Р. што не знам како сум допрел до неа или таа до мене ме убедува пред некој ден токму спроти Зимската школа на Меѓународниот семинар за македонски јазик, литература и култура, дека преку меѓусловенскиот јазик полесно ќе ги научиме еден или повеќето словенски јазичи, и дека автоматски ќе се изразуваме во кој било словенски крај. Друг пак пријател со иницијали М.М. нè кани сите на уметничка пивница, т.е. на умјетничка

пивница. Се разбира, тоа се предлози што се прифаќаат по автоматизам. Само нешто како да им недостасуваат предлози во тој меѓусловенски јазик. Чисто заради хомонимија. А најмногу хомонимија ќе да има при автоматизацијата.

Во славистиката Емил Ниами го одбра најтешкиот пат. Хомонимијата. Сè е исто, а толку различно. И најтешката тема: Воведот. Го пребродиш ли, пред тебе е отворено море. И сите пристаништа се твои. Компјутерски кажано: одбери јазик.

Гоце Смилевски

АНТИЧКАТА ЛИТЕРАТУРА И НЕЈЗИНАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА, РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА И РЕЦЕПЦИЈА КАКО ПОСТОЈАН НАУЧЕН ПРЕДИЗВИК

(кон *Сјоделена антика: Сјудии и есеи за класичната култура и античката литература* од Дарин Ангеловски, Институт за македонска литература – Скопје, 2023)

Во досегашната дејност на македонскиот книжевен научник, професор и преведувач Дарин Ангеловски значајно место зазема неговиот научен интерес поврзан со влијанијата и присутноста на античката култура и литература во современите текови на македонската културна средина. Конзистентноста на оваа истражувачка и творечка определба на Ангеловски е потврдена и со неговото најново дело, *Сјоделена антика: Сјудии и есеи за класичната култура и античката литература*, кое во извесни тематски аспекти се надоврзува на неговата претходна монографија, *Античката литература во македонската културна средина (културно – општествени и преводни аспекти)* објавено 2020 г. Како што наведува проф. д-р Весна Димовска во поговорот на книгата, „самиот наслов сосема соодветно, денотативно и исцрпно ја рефлектира не само содржината на оваа збирка туку и суштината, поентата и секојдневната валоризација на универзалните темелни вредности на античката култура и цивилизација, што се одвива преку континуирана, перпетуирана рецепција и едновремена ревитализација на антиката на повеќе рамништа и на различни начини со посредство на разновидни медиуми во современите книжевно-културни системи, па така и во македонскиот книжевно-културен ареал“.

Ставајќи ги своите книжевни анализи во интеркултурен и инетртемпорален контекст, Дарин Ангеловски во своето најново дело се фокусира на интерпретацијата, рецепцијата, рекреацијата и преводот на античката литература и култура, и тоа го остварува преку тринаесет студии, групирани во четири дела, „Интерпретирана антика“, „Реципирана антика“, „Реконтекстуализирана антика“ и „Преведена антика“.

Првиот дел од книгата е составен од три научни студии, кои претставуваат анализа, но и современо промислување на конкретни феномени, вредности и сфаќања присушти на античката цивилизација. Првата студија „Античкиот идеал *калокаџија* во сократичките логоси на Ксенофонт“, веќе со својот наслов нè упатува дека се однесува на дела во кои е изнесено Сократовото учење. Овде Ангеловски се осврнува на оние аспекти од делата *Сјоменијџе за Сокрајџи*, *Симјосион*, *Одбраната на Сокрајџи* и *За економијата*, во кои Ксенофонт се сосредоточува на еден специфичен идеал – калокагхатија, која самиот Сократ ја определува низ нејзината полицентричност, како човеково духовно својство, како карактеристика на телото и како својство на човековото делување. Согледувајќи го ова учење на Сократ, изнесено во делата на Ксенофонт, од онтолошка, антрополошка и културолошка перспектива, Ангеловски воедно се задржува и на разминувањата меѓу Аристотел и Ксенофонт во сферата на аретологијата и нивните сфаќања за етичките доблести, а корените на тие несовапаѓања на нивните ставови ги открива во нивното различното потекло. Втората научна студија од првиот дел на книгата на Ангеловски е насловена „Љубовта и соништата во романот *Дафнид и Хлоја* од Лонг“. Во неа авторот поаѓа од една од заедничките карактеристики на митот и сонот, а тоа е архетипската слика на светот. Укажувајќи на сродноста меѓу содржината на соништата и структурата на митовите, Ангеловски се осврнува на хипнографските компоненти во некои од делата на античката литературна традиција, од *Теогонија* на Хесиод, преку второто пеење во *Илијада* на Хомер, до *Метаморфози (Злајношо мајаре)* од Апулеј. Централно место во овој текст зазема анализата на функцијата на сонот во романот на Лонг, од која следи заклучокот дека испреплетеноста на моќите на Ерос и Хипнос обезбедува кохерентност на основната наративна нишка, и претставува поврзувачка алка меѓу бројните епизоди на делото. Третата научна студија, „Душата и телото во Аристотеловата *Физиономика*“, со која го заокружува првиот дел од книгата, Ангеловски ја започнува

со увид во начините на кои е согледуван односот меѓу корпоралниот и духовниот аспект на човечкото суштество во рамки на античката филозофска традиција. Поаѓајќи од една од првите разработки на односот тело – душа, изнесена во фрагментите 45 и 67a од Хераклит, каде што тој однос е сфатен како заемност, Ангеловски се фокусира на делото на Аристотел и на неговите иследувања во областа на физиогномиката. Особен акцент во текстот се става на разликата на сфаќањата на Платон и Аристотел во врска со односот меѓу душата и телото. Според учењето на Платон, изнесено во *Фајдон*, *душаџа е зајвореник во џелоџо*, додека пак Аристотел не ги согледува телесното и душевното како дихотомија, туку како дијада.

Студиите од вториот дел, „Реципирана антика“, се насочени кон истражување на хоризонтот на рецепцијата на античката литература, како во античката епоха на просторот на кој таа е создавана, така и на наша почва во текот на дваесеттиот и почетокот на дваесет и првиот век. Во „Рецепцијата на хомерската поезија во најстари времиња“, Ангеловски ни го доловува не само култниот статус кој хомерската поезија ја има во античка Грција поради нејзиниот врвен естетски дострел, туку и останатите културолошки значења и цели во кои истата била ползувана. Во таа сфера на дејствување спаѓа и односот на Старите Грци кон *Илијада* и *Одисеја* како кон збир од примери според кои се оправдувала или осудувала извесна постапка, а воедно двата епа се ползувале и како основна образовна алатка на младите генерации, а освен тоа преку нив биле поставени основите на новите дисциплини како географијата, етнографијата, историјата и науката за книжевноста. Текстот „Античката литература во лектиратата на некои македонски писатели од првата половина на XX век“, се осврнува на читателскиот интерес на Антон Панов, Кочо Рацин, Никола Вапцаров, и Венцислав Парѓоски во однос на книжевните дела настанати во Стара Грција. Особено е впечатлив освртот кој Ангеловски го прави врз оној дел од опусот на Антон Панов кој настанува под директно влијание на античката литература, а кој е непознат за јавноста, затоа што останува достапен единствено во архивите. Меѓу нив спаѓа предавањето „За значењето на нашиот литературен јазик“, во кој Панов укажува на богатата културна традиција на Старите Грци. Во гномичните искази *Перспективни рефлексии* од Панов, Ангеловски открива повикувања на античките идеали, но и директни алузии на Хераклитовото учење, додека пак во предавањето „За модерното во литературата“ и во текстот „Стилски

фигури“ ги открива влијанијата на теориските размисли на повеќемина антички автори, а не само на Аристотел. Студијата „Античките студии на Тон Смердел во Македонија“ осветлува еден недоволно истражен опус чие создавање е поврзано со македонската културна средина во периодот меѓу 1937 и 1970 г. Во тој временски распон хрватскиот преведувач, поет, латинист, и класичен филолог Тон Смердел објавува едно монографско издание (*Аристотеловата катарса*, во 1937 г.) на кое во студијата му е посветено особено внимание, и кое претставува прво монографско дело од областа на класичната филологија публикувано во Македонија, како и триесетина научни трудови печатени во македонската периодика. За македонската културна средина од целокупниот преведувачки опус на Смердел од особен интерес е неговиот потфат да препее на латински јазик триесетина македонски и хрватски поети, а Ангеловски прави опстојна анализа на препевот на песната „Ќе отпатувам до Малесија“ од Јован Котески. Со научната студија „Критичката рецепција на конјектурата *систијаса на ѝрајми* од академик Михаил Д. Петрушевски“ се заокружува вториот дел од книгата. Станува збор за текст кој се однесува на, веројатно, најважното достигнување на теориската мисла во областа на класичната филологија во Македонија, кое, како што потенцира Ангеловски, повикувајќи се и на ставовите на Иван Цепароски изнесени во текстот „Катарза: Аристотел и Петрушевски“, „денес се цени како почеток на новата ера во научната дејност во повоена Македонија“. Ангеловски во својата студија дава детален преглед и анализа на развојот на промислувањето на Михаил Д. Петрушевски на еден од клучните аспекти на *Поејшката* од Аристотел, и воедно и на критичката рецепција на најзначајниот сегмент од научниот опус на Петрушевски.

Влијанијата на класичната култура и античката литература врз современата македонска поезија и проза се предмет на интерес на третиот дел од книгата, насловен „Реконтекстуализирана антика“. Во првиот текст, „Класичната култура во македонската современа поезија“, опфатен е периодот од 1995 година до денес, и во него авторот го анализира присуството на митско фабулирање, како и митски и историски ликови од антиката, во поетското творештво на Магдалена Хорват, Лидија Димковска, Ана Димишковска, Јанко Нинов, Владимир Мартиновски, Јовица Тасевски Етернијан. Вториот текст, „Класичната култура во современиот македонски расказ“ се осврнува на одгласите

на античката култура во кусата прозна форма на Зоран Ковачевски, Блаже Миневски, Венко Андоновски, Александар Прокопиев, Будимка Поповска, Калина Малеска.

Сѿоделена антиика на Дарин Ангеловски се заокружува со четвртиот дел, „Преведена антика“. Во него, низ четири текста, авторот аналитички се осврнува на преведувачки потфати од старогрчки и латински јазик направени кај нас, при што опфаќа широк временски распон, започнувајќи со препевите на Прличев на *Одисеја* од Хомер, преку необјавените преводи направени од страна на Анастас Ѓ. Таховски (во кои спаѓаат драмски текстови, басни, историографии, како и избор од *Ајнеида* на Вергилиј), препевот на Даниела Тошева – Николовска на комедијата *Бојатисѿво* од Аристофан, како и преводите на Светлана Кочовска – Стевовиќ на романот *Висѿинска ѿриказна* од Лукијан од Самосата (од старогрчки), како и *Мегеја* од Сенека и *Вѿора филиѿика* од Кикерон (од латински јазик).

Сѿоделена антиика од Дарин Ангеловски претставува отворање нови аспекти во нашиот контекст во однос на истражувањето, рецепцијата и толкувањето на некои од темелните обележја на класичната култура и античката култура. Во тој контекст би можеле да ја спомејеме и фотографијата која е ставена на корицата на делото: глава на Нептун со слушалки за музика. Авторот на фотографијата е самиот автор на книгата, па му реков на колегата Дарин дека направил добар штос ставајќи му слушалки на Нептун, како спој на древното време и сегашниов миг. Авторот на книгата и на фотографијата ми кажа дека не станува збор за негова „интервенција“ во соединувањето на камената глава на божеството и пластичниот gadget, туку дека едноставно го фотографирал тој Нептун со слушалки што го видел во излогот на една од скопските продавници „Нептун“ за бела техника и електроника („readymade“, што би рекле љубителите на делата на Марсел Дишан). На тој начин фотографијата на корицата на ова дело, а особено она што е меѓу кориците на *Сѿоделена антиика*, нѐ потсетува на мислата на митологот Карол Керѐњи: „Како и отсечената глава на Орфеј, митологијата продолжува да пее и кога е мртва и кога е далеку“. Ако мислата на Керѐњи ја поврземе со севкупната античка култура, би можеле да кажеме дека делата како *Сѿоделена антиика* од Дарин Ангеловски докажуваат дека класичната култура и античката литература продолжуваат

да ни ги кажуваат вечните и универзални вистини, пребродувајќи ги, како и главата на Нептун на фотографијата од корицата, непрегледните води на времето.

**„СПЕКТАР“ МЕЃУНАРОДНО СПИСАНИЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНА
НАУКА “SPEKTAR” INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE
JOURNAL**

Издавач / Publisher

Институт за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и
Методиј“ во Скопје / Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and
Methodius University in Skopje

За издавачот / For the Publisher

д-р Наташа Аврамовска / Natasha Avramovska, PhD

Лектор / Lecturer

д-р Весна Костовска / Vesna Kostovska, PhD

**Преведувач и лектор на резимеата на англиски јазик / Translator
and proofreader of English summaries**

Емили Сапунџија / Emili Sapundzija

Печат / Print

МАР-САЖ, Скопје / MAR-SAZ, Skopje

Тираж / Copies

150

Скопје / Skopje

2024

Списанието е застапено на

www.spektar.edu.mk



Central and Eastern European Online Library

www.ceeol.com