

„СПЕКТАР“ – МЕЃУНАРОДНО СПИСАНИЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА



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

СПЕКТАР	год. XLIII	бр. 85	стр. 317	Скопје, 2025
---------	------------	--------	----------	--------------

Редакција:

д-р Славчо Ковилоски (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 Тамара Купева (Македонија),
д-р Биљана Рајчинова-Николова (Македонија),
м-р Ана Јовковска (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



Република Северна Македонија

Министерство за култура и туризам

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, 2025

“SPEKTAR” INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL



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

SPEKTAR	Vol. XLIII	№ 85	pp. 317	Skopje, 2025
---------	------------	------	---------	--------------

Editorial board:

Slavcho Koviloski (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), Tamara Kjupeva (Macedonia),
Biljana Rajcinova-Nikolova (Macedonia),
Ana Jovkovska (Macedonia, Executive Editor)

All submissions are peer reviewed

Published twice a year

This issue is supported by



Republic of North Macedonia

Ministry of Culture and Tourism

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, 2025

СОДРЖИНА / CONTENT

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА LITERARY HISTORY

Илија Велев / Ilija Veleв

СЛЕПЧЕНСКИОТ КНИЖЕВЕН ЦЕНТАР КАКО ИЗВОРЕН
ПРОДОЛЖУВАЧ НА ОХРИДСКАТА ДУХОВНА И КНИЖЕВНА ШКОЛА
ВО ПОСТВИЗАНТИСКА МАКЕДОНИЈА, Втор дел: Прераснување
на Слепченскиот манастир како главен духовен и книжевен центар во
Македонија од периодот на XVI век и натаму / The Slepche Literary Centre
As The Original Successor Of The Ohrid Spiritual And Literary School In Post-
Byzantine Macedonia, Part two: The growth of the Slepche monastery as the
main spiritual and literary centre in the period of XVI century and beyond 9

Валентина Миронска-Христовска / Valentina Mironska-Hristovska

АБЕЦЕДАР – БУКВАР НА МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ЈАЗИК
ОТПЕЧАТЕН ЗА ПОТРЕБИТЕ НА МАКЕДОНСКОТО МАЛЦИНСТВО ВО
ГРЦИЈА / *Abecedar* – Alphabet Book In Popular Macedonian Language Printed
For The Needs Of The Macedonian Minority In Greece..... 45

Славчо Ковилоски / Slavcho Koviloski

ЗАПИС НА МАРГИНИТЕ НА *БИБЛИЈА* ОД ЦРКВАТА „СВ. НИКОЛА“
ВО ТЕТОВО ОД АРСО ТРЕНЕВ БРАДИНА ОД ТРЕСОНЧЕ (1882) / Notes
In The Margins Of The *Bible* From The St. Nicholas Church In Tetovo By Arso
Trenev Bradina From Tresonche (1882)..... 65

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

Тамара Купева / Tamara Kjupeva

БУНТОТ НА ТИШИНАТА НА НОВАТА МАКЕДОНСКА ПОЕТСКА
ГЕНЕРАЦИЈА / Rebellion Of Silence By Emerging Macedonian Generation Of
Poets..... 75

Биљана Рајчинова-Николова / Biljana Rajčinova-Nikolova

ДОКУМЕНТАРИСТИЧКАТА ПРОЗА И ПУБЛИЦИСТИКА НА ЈОВАН
ПАВЛОВСКИ (изворен документ на времето и непосредно сведоштво за
дел од нашата историја) / Documentary Prose And Opinion Journalism Of
Jovan Pavlovski (an original document of the time and direct testimony of a part
of our history) 87

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ – РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ LITERARY CONNECTIONS

Ведран Диздаревиќ / Vedran Dizdarevik

ДУХОВИ И ДЕЦА: ДИСТИНКЦИЈА, СУБЛИМАЦИЈА И
ПРЕПОЗНАВАЊЕ ВО *ШЕГА* ОД ДОМЕНИКО СТАРНОНЕ И *ВЕСЕЛОТО
ЌОШЕ* ОД ХЕНРИ ЏЕЈМС / Ghosts And Children: Distinction, Sublimation
And Recognition In *Trick* By Domenico Starnone And *The Jolly Corner* By
Henry James..... 121

Зоран Спасовски / Zoran Spasovski

ПРЕВОДНИ ПРЕДИЗВИЦИ / Translation Challenges..... 147

Мерсиха Исмајлоска, Јован Иловски / Mersiha Ismajloska, Jovan Povski

ГАЛЕБОТ ЦОНАТАН ЛИВИНГСТОН ОД РИЧАРД БАХ, СРЕДБА МЕЃУ
КНИЖЕВНОСТА И ПРИНЦИПИТЕ НА ГЕШТАЛТ-ТЕРАПИЈАТА /
“Jonathan Livingston Seagull” By Richard Bach: A Meeting Between Literature
And The Principles Of Gestalt Therapy..... 161

ТЕОРИЈА/ПОЕТИКА THEORY/POETICS

Иван Џепароски / Ivan Djeparoski

РЕНЕСАНСНАТА ЕСТЕТИКА КАКО ПОФАЛБА НА УМЕТНОСТА /
Renaissance Aesthetics As Praise Of Art..... 175

Африм Рехеџи / Afrim Rexhepi

ЕМПИРИСКИ ЧИТАТЕЛ / Empirical Reader 193

Марија Ѓорѓиева-Димова / Marija Gjorgjieva-Dimova

БИОГРАФСКАТА МЕТАФИКЦИЈА: (ПО)ТРАГИТЕ НА МИНАТОТО,
ВИСТИНАТА И ИДЕНТИТЕТОТ / Biographic Metafiction: Traces Of The
Past, Truth, And Identity 205

МИТ / ФОЛКЛОР
MYTH / FOLKLORE

Ана Мартиноска, Жарко Иванов / Ana Martinoska, Žarko Ivanov
ЛЕГАТОТ НА ВАСИЛ ХАЦИМАНОВ КАКО КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО /
The Legacy Of Vasil Hadzimanov As A Cultural Heritage 225

Огнен Спироски / Ognen Spiroski
МАКЕДОНСКИ НАРОДНИ ПЕСНИ, ВАРИЈАНТИ И
ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ / Macedonian Folk Songs, Variants And
Intertextuality 239

Ема Лакинска / Ema Lakinska
АРХЕТИПСКО ЧИТАЊЕ НА СКАЗНАТА „ЧЕСНАТА ПОПОВА ЌЕРКА“
ОД МАРКО ЦЕПЕНКОВ / Archetypical Reading Of The Wonder Tale *The*
Honorable Priest's Daughter By Marko Cepenkov 267

Кристина Тодоровска / Kristina Todorovska
ДЕЛАТА НА КРИСАНТА ЈАНКУЛА – НЕИСЦРПЕН ИЗВОР НА
КУЛТУРОЛОШКИ И ФОЛКЛОРИСТИЧКИ ПРОУЧУВАЊА /
The Works Of Krisanta Jankula – An Inexhaustible Source Of Cultural And
Folklore Studies 289

ПРИКАЗИ – РЕЦЕНЗИИ – ОСВРТИ
REVIEWS

Маја Јакимовска-Тошиќ
КОН СПИСАНИЕТО „BALKANISTICA / БАЛКАНИСТИКА“ VOLUME 37
(2024): “Language, Performance and Persistence: Proceedings from the
Eleventh Macedonian-North American Conference on Macedonian Studies” (by
The University of Mississippi Printing Services of University,
Oxford, Mississippi) 303

Мишел Павловски
МЕТААРХИВА (Кон монографијата *80 години Нароен шеаџар Биџола*
од Иван Додовски) 309

Билјана Јоновска Стефковска
КОН ЗБОРНИКОТ *ИНТЕРКУЛТУРНИ ДИЈАЛОЗИ ВО КОНТЕКСТ НА*
МАКЕДОНСКО-ТУРСКИТЕ КНИЖЕВНИ ВРСКИ (Институт за македонска
литература во Скопје, 2024) 313

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА

LITERARY HISTORY

Илија Велев

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

**СЛЕПЧЕНСКИОТ КНИЖЕВЕН ЦЕНТАР КАКО
ИЗВОРЕН ПРОДОЛЖУВАЧ НА ОХРИДСКАТА ДУХОВНА И
КНИЖЕВНА ШКОЛА ВО ПОСТВИЗАНТИСКА МАКЕДОНИЈА**

Втор дел:

**Прераснување на Слепченскиот манастир како главен
духовен и книжевен центар во Македонија од периодот на
XVI век и натаму**

Клучни зборови: Охридска книжевна школа, Слепченски книжевен центар, книжевноисториска традиција, ракописно наследство, книжевни дејци.

Сè позачестените истражувања за духовната и за културноисториската традиција на Слепченскиот манастир „Св. Јован Крстител Претеча“ недвосмислено ја потврдуваат констатацијата дека овој книжевен центар се формирал и се развивал како изворен продолжувач на Охридската духовна и книжевна школа. Особено неговата значајна улога на тој план дошла до израз во периодот кога се насочувал развојот на поствизантиските духовни и книжевноисториски процеси во дијецезата на Охридската архиепископија, односно во Македонија.

До неодамна, пошироко во медијевистиката, недоволно се знаеше за духовните, културноисториските и за книжевните процеси што се одвивале во Слепченскиот манастир кај Демир Хисар во периодот пред XVI век. Причината за тоа ја бараме во фактот што во периодот на XV век дошло до целосно запустување на Слепченскиот манастир, при што последиците од лошата состојба влијаеле да исчезнат изворните сведоштва за неговата

духовна и културноисториска дејност од претходниот византиски период. Разурнатиот и напуштен од монаштвото манастир дури престанал да се регистрира и во турските даночни документации. Тоа подразбира дека веќе не постоеле услови за да се спречи уништувањето и разнесувањето на неговото богато книжевно и писмено наследство. Веќе во поновите истражувања се прават обиди да се претстави подалечниот континуитет на духовниот и на културноисторискиот развој во овој значаен центар (Поп-Атанасов 2023: 13-135; Велев 2024: 83-100).

До обновата на Слепченскиот манастир и до повторното негово духовно и културно заживување дошло некаде во почетокот од третата деценија на XVI век. Имено, во зачуваните историски извори манастирот се споменува во 1534/'35 година, кога за иконостасот на старата веќе разурната црква зографот Јоан Теодоров од костурското село Грамос изработил икони, а чиј потпис се регистрира во натписот врз иконата на Христос Спасителот. Со обновата на храмот се навестил и идниот засилен развој на духовната и на книжевната дејност во Слепченскиот манастир, а особено станала значајна ктиторската помош од страна на кратовскиот кнез Димитар Пепиќ. Токму за неговата помош во 1543 година со која се ревитализирал Слепченскиот духовен и книжевен центар изворно сведочи книжевникот протопоп Лука, кој бил личен секретар на кратовскиот кнез. Односно зачувано е неговото писмо испратено до игуменот Игнатиј и до целото монашко братство во Слепче, со кое ги известил дека за нивната обител кратовскиот кнез купил една воденица на реката Црна и дека бил подготвен да дарува и други потреби за кои тие ќе му навестат. По неколку години (во средината на XVI век) писмото на протопоп Лука Кратовски од 1543 година било препишано од книжевникот Висарион Слепченски, застапувајќи го како епистоларен образец во содржинската структура на познатиот компилативен зборник *Слепченски ѝисмовник*. Овој ракопис се чува во Московската државна библиотека, во збирката на Григорович под сигн. 52/М.1734). Тамошниот препис на писмото од протопоп Лука Кратовски е објавен од Јордан Иванов (Ивановъ 1931: 486-487), а според него и ние извршивме превод на современ македонски јазик (Велев 2008: 317-319).

При оваа истражувачка пригода уште еднаш го објавуваме интегралниот текст на Писмото од протопоп Лука до игуменот Игнатиј и до слепченското монаштво, преведено од наша страна на современ македонски јазик:

„До достоиниот за почит меѓу свештениците, отецот наш игумен, иеромонах кир (господин) Игнатиј и до целото христово братство кое живее таму во битолската област, во манастирот наречен Продром, на чесниот пророк св. Јоан Крстител, јас покорниот и во вистината протопоп Лука, наведувајќи го лицето кон земјата на достоиното свето преподобие Ваше, но сепак кој се моли на пресветата Троица славејќи го Бога и на пресветата негова Мајка и на чесниот Претеча Јоан Крстителот, така што светите Ваши молитви да нè заштитат нас од сите искушени непријателства наши.

Натаму да ја покажете светоста Ви чесни Отци како очекување од господарот (кнезот Димитар, з.н.)¹ благоверен христијанин за навестеното, зашто беа дошле вашите браќа за воденицата на реката Црна што се продава, при што господарот ги прими нив со напишаното писмо, и со љубов даде заповед да ја купите, за да постане на светиот манастир како закрепнување. И така направи плаќајќи аспри (пари) и за останатите очекувања (барања), зашто и порано реков: да дојдат некои од браќата и да кажат што станало (што се случило). Но дојде кир Михо од Охрид и ни рече дека сте ја зеле овдешната воденица, и со многу радост се израдува господарот, но и ние исто, и господарот сакаше отстапката да ја испрати по кир Михо, но тој сакаше уште некоја потреба за светиот манастир да направи, а што не беше уште подготвена. Тогаш господарот рече: Ако дојде отец игумен со неколку браќа, и како што ми повели светиот, по нив ќе испратам сè што недостасува за да се исполни светиот манастир, како што дадов ветување дека ќе станам негов ктитор, зашто може да се спротивстави на ревноста моја. Уште господарот го праша кир Михо за браќата, свештениците и за дијаконите колку ги има во светиот манастир, и тој му рече дека свештеници и дијакони се 20-тина и доволно останати браќа (монаси), при што силно се израдува зашто така било. Бог да се восфалува и да се славослови со непрекинати славословија.

Уште да покажете со чесната Ви светост како сте изразиле љубов и завештение кон нашиот господар да исполните

¹ Станува збор за кнезот Димитар Кратовски, познат рударски сопственик и ктитор на повеќе цркви и манастири во Македонија.

за него помен во својот манастир, додека непоколебливо опстојува овој свет храм, да му пеете на Вечерна или кога ќе е денот на светителот и (да се постави) приливок на трpezата, а на Утрена, пак, на литургијата да се споменуваат монахињата Ана и Ѓорѓи, Никола и Димитриј и да се врши Бдение на Крстовден сè додека е жив. По неговата смрт исто да се изведува по секоја неделна литургија и на Вечерната (да се принесува) коливо,² и претходно да се споменуваат наведените на последниот ден од годината преку литургија, коливо и трпеza, сè додека опстојува светиот манастир.

Сето тоа погоре напишано да го запишете во светиот Поменик, и што и да се приложи на светиот манастир за која и да е потреба, и тоа целосно да се запише, и да се остави простор колку што се приложува во светиот манастир. И ако имате таков монах да го смести погоре напишаното, ако не, вие направете питак (питар) соборен и испратете го како што ви заповеда светиот и споменете, како што и запишавме. И на Света Гора во манастирот наречен Русик, како што и погоре рековме, да се создаде спомен и во оние свети манастири, колку што му е возможно на благоверниот мој господар, и во Лесново светиот храм на светите небесни сили архангелите Михаил и Гаврил, исто така и во манастирот „Света Богородица Пречиста и приснодева Марија“, и во манастирот Трескавец, и други такви примери.

Сето тоа Ви го пишувам јас свештеникот протопоп Лука, да создадете љубов од Вашето одобрение и така да постапувате кон господарот. И токму така се молам за сето погоре речено, и ете како што прифаќам така и создавам. Во годината 1543-та, 26-ти круг на сонцето и 2-от круг на месечината.“

Натаму во периодот од 40-тите години на XVI век, кога со манастирот управувале игумените Игнатиј и Серафим, почнале забрзано да се подобруваат условите за поттикнат развој на Слепченскиот духовен и книжевен центар во Македонија. Впрочем и оттогаш се евидентираат зачувани изворни податоци за опстојувањето на манастирскиот храм и на самиот манастирски комплекс. Имено, меѓу 1554 и 1564 година во Слепченскиот

² КОЛИВО = обредно варено засладено жито, приготвено во чест на умрените или на светецот.

манастир престојувал и зографот Онуфриј, кога ги изработил иконостасните распетија, а тие претставуваат едни од пораните дрворезби. Во втората половина на XVI век манастирот повторно се нашол во духовно стагнирање, но на самиот почеток од XVII век тамошното монаштво повторно доживеало развоен подем. Таквата состојба се согледува следејќи ги изворите за активностите на слепченските игумени Игнатиј, Серафим (споменат во 1546/'47 година), Стефан (во 1563 година), Јоаким (1607 година), Венјамин (во 1617 година), Јоаким (во 1627 година), Сава (во 1637 година), Теодосиј (во 1868 година) и др., а секако се имаат предвид уште и содржините што педантно се запишувале во *Слейченскиите ѝоменици* (Корнаков 2005: 49-50). Во првите 30-тина години од XVII век дошло до повеќе фрескоживописни активности во храмот на Слеченскиот манастир. Притоа, во 1607 година иеромонахот Калиник го подарил големиот Чин за иконостасот, за којшто се смета дека го изработил зографот Пимен Софиски (Зографски) – според стилската сличност со неговото засведочено авторство при украсувањето на црквата „Св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“ во Добарско (Пиринска Македонија). Во 1617 година при игуменот Венјамин била живописана и патроната ниша на западната фасада од гробишната манастирска црква, а средствата за тоа ги обезбедил иеромонахот Герасим. Двете влезни врати од западната и од јужната страна биле живописани во 1637 и 1638 година (Милуковъ 1899: 87-88; Ѓоровић-Љубинковић 1938: 231-237; Митревски, 2003: 48-50). Но поради исклучително тешките военополитички прилики во Македонија во наредните периоди манастирскиот храм и самиот комплекс биле разурнувани и обновувани во повеќе наврати. Не е позната причината за уривањето на големиот манастирски храм, но во 1862 година на негово место била изградена денешната црква. Од западната и од јужната страна на црквата се доградиле отворените тремови. По две години, во 1864 година, во селото Слечче се изградила и црквата „Св. Никола“. Новиот фрескоживопис на манастирскиот храм бил насликан во 1889 година од зографот Коста Анастасов од градот Крушево. Во тоа време се отворило и манастирско училиште, во кое учителствувале егзархиски учители. За време на Балканските војни во 1912 година училиштето било затворено. Во манастирот имало и духовно училиште, во кое се школувале свештеници од околните парохии. Но, и тоа било затворено зашто се отворило ново духовно училиште во Скопје.

Ктиторството на кратовскиот кнез Никола Пепиќ во 40-тите години на XVI век станало пресудно да се овозможат благопријатни услови за натамошниот развој на Слепченскиот манастир. Тоа придонело да се развие монашкиот живот во обителта, а манастирот да ги достигне значењето и улогата на тогаш веќе афирмираниот Кратовски духовен и книжевен центар. Забрзано Слепченскиот манастир кај Демир Хисар прераснал во еден од најразвиените книжевни центри во Македонија и пошироко на Балканот (Поп-Атанасов, Велев и Јакимовска-Тошиќ, 1997: 323-345). Ваквиот исклучително престижен статус манастирот го стекнал и поради директното духовно и културно патронство што го добил од страна на охридските архиепископи во тој период. Во тој поглед особено доминирала поддршката од архиепископот Прохор (ок. 1523/1528 – 1550), кој бил со словенско македонско потекло. Тоа му овозможило на новоафирмираниот Слепченски книжевен центар да прерасне во изворен продолжувач на Охридската духовна и книжевна школа во поствизантиска Македонија. Притоа ваквиот негов статус се засведочувал и во зачуваните писмени записи: дека ракописите биле пишувани во тамошниот скрипториум, а манастирската библиотека се збогатувала и со поголем фонд на донесувано ракописно наследство од другите скрипторски и книжевни центри – меѓу кои имало и пергаментни ракописи со провениенција од пораниот развој на словенската писменост. За тоа сведочи и првиот дел од оваа наша истражувачка студија (Велев 2024: 83-100).

Треба да се напомене дека за интензивниот развој на книжевната дејност во Слепченскиот манастир мошне значајна улога одиграле престојот и работата на **иеромонахот Висарион**. Досега овој богословски образован книжевен деец е често проучуван во македонската средновековна книжевност, како и пошироко во славистичките научни центри. Истражувањата покажуваат дека станува збор за мошне активен книжевен деец, од чија рака се зачувани и идентификувани неколку десетици препишани ракописни книги.³ Но и покрај извесните сознанија за неговата книжевна дејност, сепак за овој слепченски книжевник не се зачувани поконкретни

³ Постојат повеќе истражувачки прилози објавувани во научната литература за книжевната дејност на Висарион Слепченски (познат и како Дебарски), а за оваа пригода селективно упатуваме на неколку од нив: Ангелов, 1978: 156-248; Поп-Атанасов, 1989: 47-50; Христова, 1996: 343-346; Петков, 1996: 351-362; Николова, 1996: 363-402; Поп-Атанасов, Велев и Јакимовска-Тошиќ, 1997: 323-

изворни податоци за неговото потекло и за животната биографија. Единствено извесни сознанија се стекнуваат од зачуваните содржини на записите, што самиот своерачно ги запишувал по маргините или на крајот од повеќето негови зачувани ракописни книги пишувани во Слѣпченскиот книжевен центар. Од истите зачувани писмени извори се засведочува и дека најинтензивниот препишувачки период од неговата духовна и книжевна дејност тој го поминал престојувајќи во обителта на Слѣпченскиот манастир кај Демир Хисар. Таму тој станал водечко книжевно име, покрај неговите современици и веројатно некој од нивните ученици: Пахомиј, Матеј, Сисој и други. Во истражувањата многу помалку е познато за претходниот период во кој помладиот Висарион живеел и почнал да ја усовршува својата духовна и книжевна дејност. Според она што самиот го запишал за себе во записите на ракописите, единствено се дознава дека тој потекнувал од Дебарскиот крај – поради што често и во науката се среќава именуван како иеромонах Висарион Дебарски.⁴ Сепак, речиси тридесетиската предводничка и мошне плодна книжевна дејност што тој ја извршувал единствено во Слѣпченскиот книжевен центар, на најдиректен начин императивно условува кон неговото име да се приопшти атрибуцијата „Слѣпченски“ – односно, да се именува како иеромонах Висарион Слѣпченски (Велев 2023: 72-73).

За жал, сè уште не е познато кога и од каде Висарион дошол духовно да сожителствува заедно со братството на Слѣпченскиот манастир? Извесно стартно истражување за ова прашање може да ни послужи најстариот досега зачуван Висарионов антологиски зборник со богословски трактати, што го пишувал во Слѣпченскиот скрипториум околу 1540 година (Софија, БАН бр. 83). Тоа значи дека околу 1540 година тој веќе престојувал како искусен иеромонах во Слѣпченскиот манастир и таму се занимавал со книжевна дејност, навлезен најмалку во 30-тите години од неговата возраст. За оваа наша истражувачка прилика е поважно да истакнеме

338; Поп-Атанасов, Велев и Јакимовска-Тошиќ, 2004: 272-277; Поп-Атанасов, 2023: 137-141 и 145-159; Велев, 2023: 71-83; и др.

⁴ Автобиографскиот податок дека потекнува од Дебарскиот крај книжевникот Висарион го засведочил во записите на два негови ракописи патристички зборници: На л. 165^a во делот на Златоустот од 1547 година (Софија, НБ бр. 306) и на л. 333^a во Ареопагитиката на Псевдо-Дионисиј од 1553 година (Софија, НБ бр. 1032 и откинат фрагмент со 8 л.: Санкт Петербург, РНБ сигн. F.I.488/16).

на зачуваните ракописи за кои изворно се евидентира дека ги пишувал иеромонах Висарион Слепченски останавме неубедени во тврдењата дека во XVI век во Слепченскиот книжевен центар постоеле двајца книжевници со истото име Висарион. Едноставно извесните појави на некакви занемарливи нијансирани писмени или правописни трансформации што ги евидентиравме во текстовите на повеќето ракописи, ние ги објаснуваме како одраз на повеќегодишната скрипторска дејност на книжевникот Висарион Слепченски – или, како правописни влијанија на предлошките од кои се препишувале ракописите. Поради тоа ние останувме на ставот дека иеромонахот-схимник Висарион-Варлаам Слепченски бил единствениот главен книжевник во Слепченскиот книжевен центар во средината и во третата четвртина на XVI век (Велев 2023: 74-75).

Во досегашните потемелни истражувања се идентификуваат околу 30-тина ракописи, за кои се тврди дека се пишувани од раката на иеромонахот-схимник Висарион-Валаам Слепченски. Неговите идентификувани ракописи се датирани во периодот меѓу 1540 и 1565 година, при најмалку 25-годишниот престој во Слепченскиот книжевен центар како главен книжевен деец и веројатно како учител на тамошните скриптори. За поголемиот дел од зачуваното негово ракописно наследство ние извршивме истражувања врз оригиналните протографи што се чуваат во археографските збирки надвор од Македонија, а за помал дел од нив користевме микрофилмови или дигитални снимки што ни беа достапни во научните и културните институции – како и преку интернет-дигиталните изворни форми.⁵

По бројност преовладуваат зачуваните ракописни книги пишувани од Висарион Слепченски што не се во потесна содржинска врска со библиските старозаветни и новозаветни текстови, или со литургиските зборници. Сепак и како помалобројни, зачуваните библиски и литургиски ракописи го истакнуваат ангажираниот однос на Висарион Слепченски дека ги следел и ги пренесувал нивните актуелни текстолошки и структурни развојни тенденции во поствизантискиот период.

Притоа, од старозаветните библиски книги е зачуван преписот на историската Палеа, што Висарион ја пишувал во периодот пред 1544

⁵ Како резултат на ваквите истражувања произлезе и нашиот објавен научен прилог во списанието *Спектар*, 82/2023: 71-83. Во литературата види: Велев, 2023.

година заедно со неговиот ученик инокот Сисој (Москва, РДБ, сигн. бр. 1/М. 1684, Григорович ф. 87). Иеромонахот Висарион го пишувал вториот дел од ракописот со текстот на четирите книги *Царсѣва*, пагиниран од л. 210 до л. 373 – односно, на л. 211-375 зашто во претходниот дел се повторило запишувањето на пагинацијата за листовите 43 и 210 (Поп-Атанасов, 2023: 283). Исто така, се зачувани и фрагменти со 7 листови на старозаветната Соломонова книга *Песна над ѱесниѣе* откинати од два различни ракописи, за кои Боњу Ангелов наведува дека биле пишувани од слепченскиот книжевник Висарион (Ангелов, 1978: 224). Ние претпоставуваме дека при посетата на Слепченскиот манастир во 1845 година Виктор Григорович ги откинал двата фрагменти од антологиските мешовити зборници на Висарион пишувани во 1540 година и кон средината на XVI век (Софија, БАН бр. 83 и 82), а заедно со неговата ракописна колекција биле однесени да се чуваат во Одеса (Државна научна библиотека, инв. бр. 94 - збирка на Григорович). Впрочем и во наведените два ракописа недостигаат листовите на кои биле препишани содржините од старозаветната Соломонова книга *Песна над ѱесниѣе*. Затоа, пак, е зачуван нејзиниот препис во Висарионовиот трет антологиски зборник од околу 1565 година (Софија, НБ бр. 311), кој имал ист состав со спомнативе два зборника зашто биле препишувани од заедничка предлошка.⁶

Од новозаветните библиски книги се идентификуваат три негови последователно пишувани четвороевангелија: првото од 1458 година (Белград, НБ, сигн. Рс 102); второто од истата 1548 година, кога и во запис се потпишал нарачателот на ракописот – охридскиот архиепископ Прохор /†1550/ (Москва, ДИМ, Хлудов бр. 24); третото од периодот меѓу 1555 и 1560 година (Софија, БАН, бр. 16 и откинати 2 л. во Архивскиот фонд на Јордан Иванов при БАН, Ф. 52, арх. Ед. 278). Впечатливо е што во белградскиот препис од 1548 година е застапена редактираната текстолошка редакција со толкувањата на Теофилакт Охридски кон четирите евангелија по Матеј, Марко, Лука и Јован, а манастирската намена на ракописот се потврдува според дополнувањата со состави посветени на монашкиот живот. На пример: на л. 3а – *Жказъ како чѣтхѣт се тетроевѣль оу келїи*; на л. 14а-14б – *Въ схїмоу иноkw^м*; на л. 107а – *Се же и на постригъ валикааго вбраза*; и др. Во Хлудовиот препис постои

⁶ За истата содржинска структура на трите Висарионови антологиски зборници, препишувани од заедничка предлошка, види: Велев, 2000: 134-142.

запис на л. 359а од 1548 година со своерачен монокондилен потпис на охридскиот архиепископ Прохор, каде што изворно се засведочува неговата непосредна соработка со книжевникот Висарион Слепченски.⁷ Во третото четвороевангелие не постои зачуван запис од раката на книжевникот Висарион, но споредбените текстолошки, палеографски, правописни и јазични истражувања го потврдуваат ставот на Б. Ст. Ангелов дека и пишувањето на овој новозаветен библиски ракопис било изведено од него во Слепченскиот книжевен центар (Ангелов, 1978: 215).

Меѓу зачуваните преписи од литургиски зборници се евидентираат само ракописни минеи. Притоа со препишувачката дејност на иеромонах Висарион Слепченски се поврзуваат 4 зачувани службени минеи, меѓу кои само службениот минеј за месец јули од 1549 година се засведочува со запис на л. 252а дека бил пишуван од негова рака (Софија, НБ бр. 915). Другите три ракописи се поврзуваат со препишувачката дејност на иеромонах Висарион поради сличноста на нивните кодиколошки, палеографски и правописни карактеристики што се среќаваат во другите негови засведочени ракописи. Станува збор за службениот минеј за месец ноември од периодот меѓу 1540 и 1550 година (Софија, НБ бр. 911), службениот минеј за месец февруари од 1546 година и службениот минеј за месец октомври од околу 1560 година (Софија, НБ бр. 916). Сите од нив биле препишувани од постари предлошки според литургиската структура на Студискиот типик, односно со химнографски песнопеења без да се проследени со синаксарни четива. При текстолошката анализа се евидентираат два исклучока со застапени проложни синаксари, кога во службениот минеј за месец јули од 1549 година се допишале службата за св. Пантелејмон под 27 јули и службата за храмовиот светителски патрон св. Јоан Крстител под 7 јануари на крајот од ракописот (л. 240а-252а). Секако дека овие служби дополнително биле препишани од понова предлошка на минеј, што богослужбено бил составуван според реформиранiot Ерусалимски типик.

Натаму од зачуваното ракописно наследство на Висарион Слепченски се евидентираат уште 4 стиховни пролози, како и фрагмент со 2 откинати листови од досега неидентификуван стиховен пролог. Трите од нив се

⁷ Впрочем, по барање на истиот охридски архиепископ иеромонах Висарион Слепченски препишал повеќе ракописи за потребите на охридскиот соборен храм „Св. Богородица“ (мал „Св. Климент“) и за други поважни храмови во дијецезата на Охридската архиепископија.

за зимската половина на црковната година – за месеците септември-февруари, а еден е за летната половина – за месеците март-август.⁸ Во 1551 година веќе преименуваниот иеромонах Висарион во схимник Варлаам го препишал зимскиот стиховен пролог (Москва, ДИМ, Хлудов бр. 192), за што и оставил своерачен запис на л. 460б (Николова, Ѓовчева, Попова и Тасева 1999: 77-78). На л. 121б-122б (под 21 октомври) е застапен и преписот на *Расказоѝ за Пренесување мошѝиѝѝе на св. Иларион Мегленски*. Во другите два преписа на зимски стиховни пролози од околу 1550 година (Софија, БАН бр. 75) и од средината на XVI век (Рилски манастир, сигн. 2/9 и фрагмент со 3 л. во Москва, РДБ, Григорович 24.I-II/M. 1706)⁹ нема записи со кои се засведочува дека пишувањето го извршил овој слепченски книжевник, но палеографските и правописните карактеристики во текстовите со сигурност ја истакнуваат атрибуцијата на неговото писмо. Четвртиот стиховен пролог содржи преписи на проложни житија за летната половина на црковната година (март-август), а во записот на л. 287б е засведочено дека ракописот го пишувал веќе преименуваниот схимник Варлаам во 1554 година по барање на слепченскиот игумен Серафим. Овој ракопис беше посебен истражувачки интерес и за нас, при што ги објавивме и преписите на кратките житија за христијанските светители, чиишто култови се поврзуваат и со просторот на Македонија (Велев, 2009: 118-135). Токму во овој стиховен пролог е застапен и најголемиот избор со патерични раскази, што воопшто досега е познат на научната јавност во текстуалната структурата на ваков тип словенски ракописи.¹⁰ Истовремено се открива дека по маргините од листовите иеромонахот-схимник Висарион-Варлаам запишувал сопствени коментари или допишувал толкувачки глоси, дообјаснувајќи ја смислата на некои зборови и на определени богословски поученија. Таквата негова практика се евидентира и при пишувањата на антологиските, како и на патеричните

⁸ Напоменуваме дека бугарскиот палеославист Георги Петков изврши специјализирани археографски и текстолошки анализи на стиховните пролози што се поврзуваат со книжевната дејност на Висарион-Варлаам Слепченски (Петков, 1996: 351-362).

⁹ Фрагментот со 3 листови од Рилскиот стиховен пролог пишувани кон средината на XVI век го идентификува македонскиот археограф Георги Поп-Атанасов. Интересно е да се напомене дека во откинатиот фрагмент има преписи со прошките житија за преп. Јоан Рилски, Михаил Воин и за Никола Мних (Поп-Атанасов, 2018: 67 и 108).

¹⁰ За жанрот патеричен расказ да се види поопширно кај (Николова, 1980).

зборници. На крајот ќе го споменеме и фрагментот со 2 откинати листови од пролог, чии палеографски и правописни карактеристики на текстот упатуваат на веројатноста дека бил пишуван од Висарион Слеченски (Кодов, 1969: 278; Поп-Атанасов, 2023: 152).

Уште на почетокот од најмалку 25-годишниот престој на иеромонахот-схимник Висарион-Варлаам во Слеченскиот книжевен центар тој ја усогласувал книжевната дејност непосредно со богослужбените и богословско-проповедните потреби на манастирската обител. Дури неговиот книжевен ангажман бил директно поврзан и со организирањето на духовниот живот во Слеченскиот манастир, земајќи учество во пишувањата на двата ракописи: *Слеченскиот ѱоменик* од периодот пред 1548 година (Одеса, Државна научна библиотека „Максим Горки“ инв. бр. 91) и *Слеченскиот ѱисмовник* од 40-тите години на XVI век (Москва, РДБ, збирка на Григорович, сигн. 52/М.1734).

Имено, Висарион учествувал и во пишувањето на ракописниот *Слеченски ѱоменик*: засведочувајќи ги новите актуелни за тоа време поважни настани, евидентирајќи ги поистакнатите духовни и световни личности, како и наведувајќи ги состојбите од историјата на Слеченскиот манастир. Содржината во Поменикот содржи 4 основни делови: 1. Упатства за оние што би се запишувале во Поменикот; 2. Решението од 1544 година, како да се врши помен за упокоените манастирсаки монаси; 3. Напомените од 1548 година да се чува манастирскиот имот и 4. Белешки за примени дарови во манастирот (Ивановъ, 1931: 479-483). Впечатливо е што не е зачувана целосната содржина на ракописот, зашто во сегашната состојба тој содржи само 193 листови и се наоѓа на чување во Одеската национална библиотека, под сигн. 1/116. Во поново време значаен придонес околу согледбата за кодиколошката состојба на Висарионовитот поменик даде украинскиот истражувач Николај Зубов, идентификувајќи го дека првовремено претставувал заеднички кодекс со т.н. Втор слеченски поменик кој е зачуван на 82 листа (Софија, НБ бр. 1015).¹¹ Во нивната

¹¹ Првовремено Николај Зубов го изложи своето истражување за идентификацијата на двата Слеченски поменици дека претставуваат еден ракописен кодекс во рефератот „За прашањето на двата ракописни делови од Слеченскиот поменик од XVI-XVII век“ на Третата научна конференција при Слеченско-демирхисарската летна школа, која се одржа на 16 јули 2021 година во Слеченскиот манастир „Св. Јован Претеча“ кај Демир Хисар. Истите негови истражувања се објавија и во научната периодика, види: (Зубов 2021: 151-154 и 166-168). Дотогаш во

содржина меѓу запишаните имиња за помен се наведуваат охридски архиепископи, митрополити, епископи, монаси и световни лица. Натаму се евидентирале и називите на околу 160 места и манастири од западниот дел на Македонија, но и на лица од други места надвор од Македонија – како од Пловдив, Јанина, од светогорските манастири Зографскиот и Хилендарскиот и сл. Се разбира дека Висарионовият поменик продолжил да се дополнува и подоцна од други слепченски пишуваачи, а практиката континуирано да се пополнуваат содржините во манастирските поменици продолжила и во наредните периоди и траела сè до XIX век. За подоцнежните Слепченски поменици ќе стане збор подолу од овој наш истражувачки прилог.

Компилативниот епистоларен зборник *Слепченски писмовник* пишуван од Висарион содржи преписи на 20 застапени образци за пишување писма. Во содржината на кодексот се застапени и преписи од тогашни оригинални посланија, адресирани до конкретни лица: Писмо до турско-османлискиот султан Сулејман Величествениот (1520 – 1566), каде што се насловува како „цархъ всѣи земли“ – а меѓу другите и како „Македон’скои“; Писмото испратено од зографските монаси до охридскиот архиепископ Прохор; Писмото на поп Лука од Кратово испратено во 1543 година до монасите и до игуменот на Слепченскиот манастир иеромонахот Игнатиј; како и две писма на слепченските монаси испратени до манастирскиот ктитор, кратовскиот кнез Димитриј. Преписот на второто писмо од слепченските монаси потекнувало од периодот на игуменот Стефан, а неговата содржина изворно ја засведочува непосредната духовна и книжевна врска меѓу Кратовскиот и Слепченскиот книжевен центар во XVI век. На л. 10 од преписот на писмото се наведува и податокот дека во 1412 година во Хилендарскиот манастир на Света Гора инокот Гаврил извршил словенски превод од грчки јазик на старозаветната библиска Соломонова книга *Песна над ѱесниѿе*, којашто веројатно му послужила на Висарион како предлошка при нејзините преписи за да ги застапува во содржините на антологиските мешовити зборници. Слепченскиот писмовник се смета за еден од најстарите преписи на епистоларниот зборник, поради што уште

археографските описи и каталожни прегледи т.н. Втор слепченски поменик се евидентираше како посебен ракопис и се датираше од втората половина на XVI век.

во периодот на XIX и почетокот на XX век го предизвикал вниманието на истражувачите (Викторов 1879: 38-39; Радонић, 1910: 56-66; Ивановъ 1931: 484-487 – прво издание 1908; и др.).¹²

Нашите истражувања покажаа дека книжевниот интерес на Висарион Слепченски почесто бил насочен кон пишувањето на т.н. мешовити зборници, во чијашто содржина вршел антологизирање на филозофско-богословски, поучителни, полемички, граматички и други видови состави. Истовремено се посветувал и на препишување зборници со доминантно патристички авторски презентации од црковните отци и византиските богословски писатели. Во досегашните истражувања се евидентираат неговите три засведочени антологиски зборници, што ги препишал во Слепченскиот книжевен центар во различни периоди: *ѿрвиоѿ* го пишувал во 1540 година (Софија, БАН бр. 83) и претставува најран досега евидентиран ракопис на Висарион; *вѿѿориоѿ* го препишал во средината на XVI век (Софија, БАН бр. 82); *ѿреѿѿиоѿ* веројатно настанал околу 1565 година (Софија, НБ бр. 311) и се смета за негов најдоцна зачуван ракопис. Нашите текстолошки истражувања докажаа дека сите три антологиски зборници биле пишувани од една иста предлошка. Поради тоа и не можат да се прифатат како точни тврдењата дека при препишувањето на секој од трите зачувани ракописи наводно книжевникот Висарион вршел посебно антологизирање на застапените состави во нивните содржини (Велев 2000: 134-142).

Текстолошката структура на основниот антологизиран протограф што му послужил на Висарион да ги препише трите зачувани зборници ги содржал следниве состави:

Секој од трите преписи на антологиските мешовити зборници почнувале со богословските трактати од *Точноѿо изложување на ѿправославнаѿа вера* во 100 глави на Јоан Дамаскин, што претставува третиот структурен дел на неговото дело *Извор на знаењето* што го посветил на Козма Мајумски. Во преписите било вообичаено истото дело со трактатите да се насловува и како *Небеса* или како *Боѿословие*. Натаму следеле: *Послание со боѿословски ѿолкувања* на Јоан Дамаскин до Козма Мајумски;

¹² Во поново време Ѓорѓи Поп-Атанасов изврши археографски допрецизирања за ракописниот Писмовник на Висарион Слепченски. Види: Поп-Атанасов, 2018: 67-68; Поп-Атанасов, 2023: 154.

Климентовото богословско дело *Предели*; *Првојто и Вѣторојто слово за Латиниѣ* од исихастичкиот мистичар Григориј Палама; *Полемичкиѣ слова* на Григориј Палама против рационалистичките схоластички учења на Бернард Варлаам и на Григориј Акиндин; Делото на Григориј Палама *Исѣовед за ѱравославнаѣа вера*, со кое го бранел учењето за мистицизмот на Исихастичкиот спор во 1351 година; Граматичкиот трактат од Константин Философ Костенечки *Сказание за буквиѣ*, што претставува оригинално дело на овој словенски автор посветено на прашањето за правописот; како и Соломоновата старозаветна книга *Песна над ѱесниѣ*.¹³

Во досегашните археографски истражувања се евидентира и фрагмент со 10 листови на кои е застапен преписот на граматичкиот трактат *Сказание за буквиѣ* или „Словеса въкратѣѣ“, што претставува оригинално словенско дело на Константин Костенечки од првата четвртина на XV век (Санкт Петербург, РАН, сигн. бр. 33.16.12). Ракописот го препишал Висарион Слепченски во 1547 година по нарачка на охридскиот архиепископ Прохор за потребите на охридскиот соборен храм „Св. Богородица“. Ние сме на мислење дека овој слепченски фрагмент можеби е откинат дел од првиот или од вториот Висарионов антологиски зборник – зашто единствено е зачуван во третиот зборник од околу 1565 година (Софија, НБ бр. 311, л. 269а-277б). Идните кодиколошки истражувања ќе треба да го допрецизираат одговорот на тоа прашање, а евентуално можеби ќе го идентификуваат и четвртиот антологиски зборник препишан од Висарион Слепченски.

Според текстолошката структура друг поблизок зачуван ракопис до трите антологиски зборници пишувани од Висарион Слепченски е т.н. Хилендарски зборник од средината на XVI век (Хилендарски манастир, Богдановиќ бр. 469).¹⁴ Исто така и за овој ракопис се претпоставува дека го пишувал слепченскиот иеромонах Висарион, имајќи ги предвид неговите

¹³ Ние извршивме и потемелно истражување за богословските зборници на Висарион Слепченски, што е предадено за печатење во списанието *Балканославика/Balkanoslavica* при Институтот за старословенска култура во Прилеп – а чијшто број е посветен на македонската палеославистка Вангелија Десподова.

¹⁴ При археографското катологизирање на Хилендарскиот зборник Димитрије Богдановиќ погрешно го датирал од периодот кон крајот на XVI век (Богдановиќ, 1978: 181-182). Боњу Ст. Ангелов извршил корекција при датирањето на истиот ракопис, истовремено и определувајќи ја препишувачката атрибуција на Висарион Дебарски/Слепченски (Ангелов 1978: 221 и 224-226).

слични текстолошки, палеографски и правописни карактеристики. Имено, во неговата содржина се препишал поголем дел од составите застапени во Висарионовите антологиски зборници – како на пример: Посланието на Јоан Дамаскин до Козма Мајумски, Климентовите *Предели*, како и четири полемички исихастички слова на Григориј Палама (две слова против Латините, словото против Григориј Акиндин и *Исјоведание на ѱравослав-наѿа вера*). Содржинската структура на ракописот е надополнета уште со *Сказаниеѿо за Јоан Бѿослов* од Андреј Кесариски, *Повесѿи за Лайѿиниѿе* и др. Со препишувачката дејност на Висарион Слепченски се поврзува и т.н. Богишиќев зборник датиран од средината на XVI век. За првпат овој ракопис се аотирал дека веројатно го пишувал слепченскиот книжевник Висарион во белешките на редакторите кон второто дополнето издание на книгата *Буѿарски сѿѿарини од Македонија* од Јордан Иванов (Иванов 1931: 679; исто и во фототипното издание 1970: 679). Истиот зборник го евидентираше и Ѓорѓи Поп-Атанасов како дел од ракописното наследство на овој истакнат книжевник од Слепченскиот книжевен центар, што денес се чува во ракописната збирка на Валтазар Богишиќ во Цавтат – во Република Хрватска (Поп-Атанасов, Велев и Јакимовска-Тошиќ, 1997: 336).¹⁵ Во оваа пригода ќе го истакнеме и сведоштвото на Виктор Григорович од Охрид во 1845 година, дека таму видел ракописен зборник со слова и поу-ченија на Псевдо-Дионисиј Ареопагит и на Јоан Дамаскин со уште други застапени богословско-патристички состави пишуван во 1542 година од Висарион Слепченски. Веројатно во ракописот постоел и запис од слеп-ченскиот книжевник, а во кој Григорович прочитал дека пишувањето го порачал охридскиот архиепископ Прохор (Григорович 1877: 156). Истиот ракопис го видел во Охрид и Александар Гилфердинг во 1868 година, кога од него откинал еден лист и го приклучил во својата ракописна колек-ција (Ангелов 1978: 165). За жал, само овој откинат лист што се нашол во збирката на Гилфердинг е зачуван до денес (Санкт Петербург, РНБ, сигн. F.I.488), а натаму не останала каква и да е зачувана трага од споме-натиот Висарионов зборник. Уште еден ракописен зборник се поврзува со препишувачката дејност на Висарион Слепченски, а атрибуцијата на

¹⁵ Веројатно станува збор за ракописниот зборник бр. 20 од Богишиќевата збирка во Цавтат, приближно датиран од Владимир Мошин во периодот меѓу крајот на XVI и почетокот на XVII век (Mošin, 1954: 20-26, br. 15; Богдановић, 1982: 38, br. 356).

неговото писмо ја определи Биљана Јовановиќ-Стипчевиќ (Јовановиќ-Стипчевиќ 1988-1989: 79). Во неговата содржина се препишани житија, слова, повести, како и Кодикот на Охридската архиепископија. Особено ги сметаме за значајни застапените преписи во Кодиката со неколкуте соборни решенија на Охридската архиепископија, што биле донесени на нејзините црковно-народни собори во 1529 и 1532 година како осуда за јурисдикцискиот раскол од нејзината диоцеза на смедеревскиот епископ Павле.¹⁶ Инаку, овој ракопис го купил Љубомир Ковачевиќ од извесен свештеник во Гостивар, а во 80-тите години на XX век беше инвентиран во Новата ракописна збирка на Српската народна библиотека во Белград, под сигн. Рс 733.

Завидната богословска образованост на Висарион Слепченски доаѓала до израз и преку неговиот интерес да ги препишува словенските преведени дела на црковните писатели, т.н. патристи. Изборот за препишување на патристичките авторски зборници го правел согласно актуелните за тоа време поддржувања на богословските и на догматските погледи и идеологии во диоцезата на Охридската архиепископија, каде што јурисдикциски припаѓал и Слепченскиот книжевен центар. Треба да се има предвид дека кон средината на XVI век исихастичкиот мистицизам сè уште доволно не бил отпорен на импресиите од поразениот схоластички рационализам, поради што по барање на охридскиот архиепископ Прохор (1528 – 1550) и книжевникот Висарион Слепченски ги препишувал патристичките зборници на ранохристијанските црковни писатели. Од 1547 година потекнува неговиот препис на Зборникот со поуки на Кирил Ерусалимски (Софија, НБ бр. 305), во кој на л. 241б книжевникот оставил своерачен запис за пишувањето на ракописот. Во содржината се застапени 18 огласителни и 5 тајноводствени поученија на византискиот црковен писател Кирил Ерусалимски. Правописната анализа на ракописот упатува на согледбата дека во писмото на текстовите се евидентира повремена употреба на носовките, а тоа потврдува дека при препишувањето Висарион се служел со постара јусова предлошка. Впрочем ваквата ортографска појава ја идентификуваме и во други ракописи на истиот слепченски книжевник. Во истата 1547 година Висарион препишал уште еден зборник, што често

¹⁶ За расколот на смедеревскиот епископ Павле од јурисдикцијата на Охридската архиепископија, види Иванов, 1931: 569-575.

го среќаваме именуван како Златоуст во археографските каталожни прегледи само поради застапениот препис на пространото *Житије за св. Јоан Златоуст* на првите 158 листови од ракописот (од кое почетокот е откинат). До крајот на ракописот се содржани уште преписите на апокрифниот расказ за Исус Христос и за св. Богородица, поучните слова на Марко Александриски и Теодор Антиохиски, апокрифите за смртта на Адам и за неговото протерување од рајот, расказот за потеклото на Турците, поученија на константинополскиот патријарх Фотиј и патеричен расказ. Меѓу овие ракописи ќе го споменеме и Висарионовиот богословски зборник пишуван во 1553 година, во чија основна содржина до л. 290 се застапени словата на Псевдо-Дионисиј Ареопагит од т.н. *Ареопагитика* кои на словенски јазик ги превел инокот Исаија Серски во 1371 година (Софија, НБ бр. 1032). Натаму, до крајот на ракописот следат преписите на дела од други византиски црковни писатели: Теодор Филозоф, Григориј Нисиски и Јоан Дамаскин. При посетата на Слеченскиот манастир во 1868 година Александар Гилфердинг ги откинал почетните 8 листови од овој ракопис, носејќи ги во Русија како дел од својата ракописна колекција (Санкт Петербург, РНБ, сигн. F.I.488/16).

Во досегашните истражувања се наведуваат и претпоставки за уште други ракописи дека веројатно се пишувале од раката на Висарион Слеченски. Таквите констатации се истакнуваат врз основа на определувањето на сличноста на палеографските, или на правописно-јазичните карактеристики со текстовите на веќе засведочените негови ракописи. Попрецизен преглед на овие ракописи се наведува од страна на Боњу Ст. Ангелов, најтемелниот проучувач на ракописното книжевно наследство произлезено од книжевната дејност на Висарион (Ангелов 1978: 224-248).

Во досегашните археографски истражувања повеќе нема дилеми дека иеромонахот-схимник Висарион-Варлаам бил главниот организатор на книжевната дејност во Слеченскиот книжевен центар во периодот на XVI век. Исто така, тој бил соработник и учител на истакнатите слеченски книжевни дејци Пахомиј, Матеј и Сисој Слеченски. Без поддршката и соработката со него веројатно и тие немало успешно да ги реализираат своите книжевни потфати. Но и токму поради дејноста на Висарион/Варлаам Слеченски, местото на Слеченскиот книжевен центар во македонската поствизантиска книжевноисториска традиција се нашло веднаш

до улогата и до значењето на Кратовскиот книжевен центар од периодот на XV и XVI век.

За развојот на Слепченскиот книжевен центар во XVI век свој значаен придонес дал и **иеромонахот Пахомиј**, чија улога треба да се проследува веднаш по заслугите на иеромонахот-схимник Висарион-Варлаам Слепченски. За него се познати мошне скудни податоци, а кои главно се засведочени во записите што самиот ги запишал при препишувањето на ракописните книги. Според зачуваните 10-тина негови ракописи што се датираат од периодот меѓу 1540 и околу 1575 година, недвосмислено може да се констатира дека истовремено со неговиот духовен собрат Висарион Слепченски и тој учествувал при воспоставувањето и при издигнувањето на духовната и на книжевната дејност во обновениот Слепченски манастир „Св. Јоан Крстител – Претеча“ кај Демир Хисар. Од содржините на неговите своерачно напишани белешки по ракописите се потврдува дека тој се занимавал со книжевна дејност во Слепченскиот манастир некаде до 1550 година, а околу таа година веќе бил принуден да ја напушти Македонија поради лошите услови за живеење при турскоосманлиското владеење. Тогаш овој слепченски книжевник заминал во косовските манастири „Воисиловица“ и „Св. Архангел Михаил“, каде што продолжил да се занимава со книжевна дејност сè до 70-тите години на XVI век препишувајќи ракописи за манастирот „Св. Троица“ – Русиница кај селото Муштуишта во Призренската област. Напоменуваме дека главно Пахомиј Слепченски бил наклонет да препишува ракописни книги со литургиска, а помал дел и со богословско-хагиографска содржина.

Најстариот досега зачуван ракопис на Пахомиј Слепченски бил пишуван во 1540 година, во истиот период кога настанал и најраниот евидентиран ракопис од раката на Висарион Слепченски. Ракописот претставува литургиски зборник требник, којшто не е зачуван – зашто се чувал во старата збирка на Белградската народна библиотека под инв. бр. 494 (Стојановић 1982: 90, бр. 309).¹⁷ Интересно е да се наведе еден запис што веројатно го запишал книжевникот Пахомиј, каде што се сведочи дека за пишувањето на ракописот се исплатило 80 аспри собрани како прилог од

¹⁷ Познато е дека при бомбардирањето на Белград во 1941 година изгорел најголемиот дел од старата ракописна збирка што се чувала во разурнатата народна библиотека, а меѓу уништените ракописи бил и требникот на Пахомиј Слепченски.

жителите на селото Слѣпче (Ковачевић 1884: 343; Стојановић 1982а: 164, бр. 502). Во 1545 година Пахомиј препишал и службен минеј за месец мај, кој е зачуван само во фрагмент од 4 листови. Имено, при посетата на Слѣпченскиот манастир во 1868 година Александар Гилфердинг го откинал овој фрагмент од ракописот, каде што бил напишан и записот на книжевникот Пахомиј. Сега фрагментот се чува во Санкт Петербург (РНБ, сигн. F.I. 488/6), заедно со повеќе фрагменти од различни ракописи (Поп-Атанасов, 2023: 257). Но основниот дел од ракописот не е идентификуван дали е зачуван. Меѓутоа постои претпоставка дека во истата 1545 година иеромонахот Пахомиј препишал и ракописен зборник. Исто така, сè уште и овој ракопис не е идентификуван, а за него се знае според објавениот запис на книжевникот Пахомиј во научните извори (Стојановић 1982а: 169, бр. 527). Веројатно кога кон крајот на XIX век една истражувачка експедиција од Рускиот археолошки институт во Цариград го посетила Слѣпченскиот манастир, тогаш од неговата библиотека бил земен овој ракопис и за него ги објавиле основните стручни податоци (Отчетъ, 1899: 142). Истиот ракопис го евидентира и Боњу Ст. Ангелов како дел од зачуваното ракописно наследство на Пахомиј Слѣпченски. Но притоа тој изразува сомневање за ракописот дека можеби се однесува за основниот дел на погоре споменатиот фрагмент од службен минеј за месец мај од истата година, имајќи ја предвид сличната текстолошка структура на записите (Ангелов 1978: 258). Веќе во периодот на 1546/1547 година Пахомиј Слѣпченски препишал уште еден службен минеј за месец јуни по барање на слѣпченскиот игумен Серафим, за што и оставил запис на л. 193б (Софија, НБ инв. бр. 914). Натаму за истражувачите се интересни како извори записите на книжевникот Пахомиј на л. 269б и на нарачачелот на ракописот на л. 246а во ракописниот служебник од 1547 година, а кој се нашол во ракописната збирка на Стефан Верковиќ (Загреб, ХАЗУ, сигн. IIIc 25). Напоменуваме дека уште во наведенава 1547 година слѣпченскиот иеромонах Пахомиј имал непосредна соработка со манастирите на просторот на Косово, од каде што му било нарачано и пишувањето на споменатиот служебник. Содржината на ракописот има интересна богослужбена структура, во која се застапени преписите на трите литургии: Златоустава, Василиева и Преждеосвештена, како и на молитвословија, апостолски и евангелски четива, прокимени и алилуари, тропари, Слово

за Второто Пришествие на Исус Христос од Јоан Богослов, Служба за Св. Преображение, и др. (Mošin 1955: 225-226, бр. 166).

Од 1550 година натаму слепченскиот книжевник Пахомиј се преселил на просторот на Косово, каде што во тамошните манастири продолжил да се занимава со препишувачка книжевна дејност.

Во научната литература постои објавен запис од 1550 година, во кој е запишано дека иеромонах Пахомиј и дијак Ратко заедно препишале ракописен минеј во манастирот „Св. Архангел Михаил“ на реката „Радовантиц“ (Стојановић 1984: 458, бр. 5989; Стојановић 1986: 53-54, бр. 6272). Записот бил објавен според ракописот што се наоѓал во Епархиската библиотека во Нови Сад, а Боњу Ст. Ангелов го набројува меѓу ракописите на Пахомиј Слепченски (Ангелов, 1978: 261). Досега не е познато дали е зачуван овој ракопис. Во 1560 година книжевникот Пахомиј препишал стиховен пролог за летната половина на годината (за месеците март – август) во косовскиот манастир Воисиловица, а по порачка на манастирот Русиница со храм „Св. Троица“ кај Призрен. Во втората половина на XIX век ракописот бил однесен да се чува во старата збирка на Белградската народна библиотека (инв. бр. 686, Јб. Ст. бр. 396), а во 1941 година изгорел при бомбардирањето на Белград. Од ракописот е зачуван објавениот запис на книжевникот Пахомиј, чијшто краен текст бил оштетен (Јастребов 1882: 60; Стојановић, 1982а: 191, бр. 611). Се претпоставува дека надвор од Слепченскиот книжевен центар иеромонахот Пахомиј препишал и ракописен *Паренесис* или Слова на Ефрем Сириј во 60-тите години на XVI век (Софија, НБ бр. 1031). Во записот од книжевникот на л. 52а не е наведено името на иеромонахот Пахомиј, но според палеографските карактеристики на писмото и овој ракопис се определува дека бил пишуван од него (Ангелов, 1978: 262; Поп-Атанасов 2023: 259). Во втората половина на XVI век иеромонахот Пахомиј препишал минеен панегирик за потребите на манастирот Русиница кај Призрен, за што и оставил запис на л. 342б. Во неговата поопширна содржина се застапени преписи на слова за поголемите црковни празници во периодот на месеците февруари – јули, чии автори се византиските црковни писатели Јоан Златоуст, Атанасиј Велики, Амфилохиј Иконијски, Григориј Неокесариски, Кирил Александриски и др. Во неговата содржинска структура се препишале и неколку житијеписни творби. Панегирикот на Пахомиј бил пронајден на Скопска Црна Гора, а од Бугарската трговска агенција во Скопје бил отуѓен и се однел во Бугарија (Софија, НБ инв. бр. 650 – Цонев I 443). На крајот ќе го споменеме и минејот за месец октомври од 1575 година, за којшто Боњу

веројатно тој се наоѓал во откинатите последни листови. Меѓутоа, палеографската анализа на писмото во ракописот, како и извесни кодиколошки карактеристики слични со ракописната *Диоџитра*, заедно упатуваат на претпоставката дека Матеј ја препишал и *Книјата на пророциите* (Ангелов 1978: 255). Ракописот се датира од средината на XVI век, а во неговата содржина се застапени: толковниот превод на старозаветните книги на 12-те мали и на 4-те големи пророци без егзегетските толкувања, и на крајот – новозаветното *Откровение на Јоан Божјослов* (или *Апокалипсиса*) со толкувањата на Андреј Кесариски (Николова, Ѓовчева, Попова, Тасева 1999: 17-18, бр. 6). Според подоцнежниот запис на крајниот л. 4286 се дознава дека во 1689 година ракописот веќе се наоѓал во Лесновската манастирска библиотека, кога во него оставил запис тамошниот книжевник Константин. При истражувачката експедиција во 1868 година низ Македонија, Александар Гилфердинг го посетил и Лесновскиот манастир – од каде што го однел ракописот во Русија (Москва, ДИМ, Хлудов бр. 1).

Со книжевната дејност на Матеј Слепченски се поврзува и ракописното *Поучително евангелие* пишувано во 1593 година. Во записот од книжевникот што го оставил во ракописот на лист 389а е наведено неговото име и дека пишувањето го извршил во времето на игуменот Максим: Сја книга г(лаго)леми еѵ(аг)г(е)лїе жчителное пис(а)на въ лѣт(о) .ѕ. и .р. и .а. (7101 - 5508 = 1593). Сїю книгѣ пис(а) грѣшнїи М(а)тѣи їер(о)м(о) нах(ъ) ... при їгжменуу ж(е) кѵр(ъ) Маѣимѣ їеромонахѣ. Но во записот не стои наведено точно во кој скрипториум иеромонахот Матеј го извршил пишувањето на Поучителното евангелие, туку само се засведочува дека тоа го сторил при игуменот Максим. Исто така и на л. 389б има подоцнежен запис од 1609 година, во кој е запишано дека расодер Дионисиј го преподврзал ракописот во време на игуменот Захариј. Но и во овој подоцнежен запис не е наведено во кој манастир се извршила обновата на ракописот (Мошин, Васиљев, Богдановић и Гроздановић-Пајић 2017: 256). Впечатливо е што во почетокот на XX век од внатрешната страна на предната корица од ракописот Радослав М. Грујиќ запишал белешка со молив: „Јеванђеље поучително или Зборник проповеди. Писано 1593 год. у Манастиру Ораховица за првог игумена Максима. Писао је јеромонах Матеј, који је био пореклом негде из Маѣдоније“. Претпоставуваме дека во белешката Радослав Грујиќ го определил местото на пишувањето на Поучителното евангелие во манастирот Ораховица „Св. Никола“ во

српската област Пакрац (познат и како Ремета) бидејќи го поистоветил наведениот во записот игумен Максим со истоимениот игумен на споменатава обител. Се смета дека игуменот Максим учествувал во обновата на манастирот Ораховац на почетокот од последната деценија на XVI век и во неговото ново живописување во 1594 година (Зиројевиќ, 1984: 156). Во таквиот случај сосема било вообичаено истиот проактивен игумен и манастирски ктитор да го порачал и пишувањето на Поучителното евангелие од веќе опитниот книжевник Матеј. Сепак, за нас не е доволна поновата белешка на Груиќ за да ја сметаме како емпириски факт, според кој би констатирале со сигурност каде точно бил пишуван овој ракопис. Палеографските анализи на текстот во ракописното Поучително евангелие откриваат дека било пишувано од двајца писци, што наизменично се менувале при препишувањето. Писмото на вториот пишувач е покрупно и е со понагласени елементи на брзопис, при што кај него се забележува почеста и поправилна употреба на малата носовка *Λ*, а и повремено се среќава употребата на големата носовка *Ж* (Мошин, Васиљев, Богдановиќ и Гроздановиќ-Пајиќ 2017: 253). Палеографските и правописните карактеристики одразени во текстот што го пишувал вториот писец упатуваат на атрибуцијата дека станува збор за книжевникот Матеј Слепченски. Во тој случај останува во идните истражувања да се допрецизира одговорот на прашањето: дали по примерот на Пахомиј Слепченски и книжевникот Матеј го напуштил Слепченскиот манастир и ја продолжил книжевната дејност во некој од скрипториумите надвор од Македонија? Единствено е познато дека ракописното Поучително евангелие, во чие пишување учествувал и Матеј Слепченски, сега се чува во збирката на Радослав Груиќ при Музејот на Српската православна црква во Белград под инв. бр.195 – заедно со други македонски средновековни ракописи, што лично Груиќ ги оттуѓил додека бил директор на „Музејот на Јужна Србија“ во Скопје.¹⁸

Последниот идентификуван книжевник од Слепченскиот книжевен центар којшто престојувал и работел таму во XVI век е извесниот **монах** (или **инок**) **Сисој**. За него се знае само дека учествувал во пишувањето

¹⁸ Во поново време излезе од печат и археографскиот опис на ракописите од Збирката на Радослав Груиќ при Музејот на Српската православна црква (Мошин, Васиљев, Богдановиќ и Гроздановиќ-Пајиќ, 2017).

на првиот дел од преписот на историската *Палеа* (од лист 1 до лист 209), а вториот дел го пишуval најистакнатиот слепченски книжевник Висарион Слепченски (од лист 210 до лист 373). Ракописот бил пишуван околу 1544 година по порачка на охридскиот архиепископ Прохор, кој и своерачно напишал запис на последниот л. 373а дека ракописот го приложил на тогашната охридска соборна црква „Св. Богородица“ (Мал „Св. Климент“). Поради тоа во археографијата и ракописот се нарекува *Охридска ѝалеа* (Поп-Атанасов 2023: 283). Во неговата содржинска структура се застапени преписите на прераскажаните настани од првите 12 старозаветни книги во Библијата: т.н. осмокнижие – Мојсиевото петокнижие (*Бийше, Исход, Левиѝ, Броеви и Повѝорени закони*), заедно со книгите *Исус Навин, Судии и Руѝ*, како и четирите книги *Царсѝва* со коментари кон нив и со текстуални варијанти според преводите на Акила, Симах и Теодотион. Името на монахот Сисој како пишувач на првиот дел од овој старозаветен библиски ракопис се наведува со тајнопис во записот на л.209, каде што и го завршил своето пишување: „клѡѡѡс’ев иѡ велрнѡ^ѡ wvwlvѡ“, односно = послѡдни ѡѡ иноѡе^ѡ Сисоѡи. Името на вториот пишувач иеромонах Висарион не е засведочено во запис, но неговата атрибуција се потврдува според палеографските и правописните карактеристики на писмото (Ангелов 1978: 165). Со оглед на тоа што ракописот бил пишуван како порачка на охридскиот архиепископ Прохор, сосема оправдано може да се констатира дека и монахот Сисој веќе бил опитен книжевник којшто можел да биде препорачан да заврши ваков книжевен зафат заедно со најпознатиот во тој период книжевник Висарион. При патешествената експедиција на Виктор Григорович по Македонија во 1844-1845 година, тој го зел овој ракопис од Охрид и го однел во Русија како дел од неговата ракописна колекција (Григорович 1877: 156; Викторовѡ 1879: 4). Сега ракописот се чува во Москва – Руската државна библиотека, збирката на Григорович, сигн. N° 1/М.1684.

Досега во науката не се познати други евидентирани ракописи што ги пишуval Сисој Слепченски, што не значи дека од неговата рака не произлегле и други словенски ракописи со потекло од Слепченскиот книжевен центар.

Во поновите археографски истражувања за црковното книжевно наследство на Слепченскиот манастир од Ѓорѓи Поп-Атанасов се евидентираат и ракописите на кои не се познати нивните пишувачи, а чиешто

потекло се поврзува со Слѣпченскиот духовен и книжевен центар (Поп-Атанасов 2023: 295-302, 343-344, 353 и 355-358). Некои од нив веројатно биле пишувани во манастирскиот скрипториум кога таму се занимавале со книжевна дејност гореспоменативе книжевни дејци, предводени од Висарион Слѣпченски. Секако дека определени ракописи биле донесени во Слѣпченската манастирска библиотека од други цркви и манастири. Сепак, поголемиот дел од ракописното наследство со потекло од Слѣпченскиот манастир бил пишуван во тамошниот скрипториум од бројните анонимни монаси писци, кои продолжиле и натаму да ја развиваат традицијата на Слѣпченскиот книжевен центар.

Прегледот на зачуваното ракописно наследство од Слѣпченскиот манастир со потекло од XVI век и натаму ќе го почнеме со преписите на библиските книги. Имено, од старозаветните библиски книги е зачуван ракописен псалтир со последованија од средината на XVI век, во чија содржинска структура се застапени преписи на псалми, песни Мојсиеви, избор на текстови од часослов, како и месецослов. За нас е впечатливо што во месецословот меѓу застапените спомени за словенските светители евидентираме и преписи на кратки химнографски песнопеења за светители што се поврзуваат со македонската духовна и културна традиција: на л. 256б - под 21 октомври, се застапени тропар и кондак на 3-ти глас за Пренесување моштите на св. Иларион Мегленски; на л. 281а – под 14 февруари, тропар на 4-ти глас и кондак на 2-ри глас за св. Кирил Филозоф; на л. 300б – под 16 август, наведен тропар и текст на кондак на 2-ри глас за преп. пустиножител Јоаким Осоговски. Во 1746 година лесновските монаси го купиле ракописот од Слѣпченскиот манастир, а сега се чува во Скопје, НУБ, сигн. М-19. Од втората половина и од третата четвртина на XVI век се евидентираат три четвороевангелија со потекло од Слѣпченскиот манастир, а кои се чуваат во: Софија, НБ бр. 869; Загреб, ХАЗУ сигн. IVd 7; како и најпретставителното со раскошно илуминирани минијатури на четирите евангелисти – Софија, ЦИАИ бр. 340.

Меѓу ракописите со потекло од Слѣпченската манастирска библиотека ќе ги споменеме уште и литургиските зборници: Празничниот минеј од почетокот на XVI век (Софија, НБ бр. 907), како и конволутот од два посебни ракописи од средината на XVI век што претставуваат скратен октоих /л. 1-163/ и Богородичен акатист и молитви /л.164-208/ (Загреб, ХАЗУ сигн. IVd 15 – збирка на Верковиќ). Меѓу нив ќе го истакнеме и

правно-книжевниот зборник номоканон (т.е. законик) од XVI век, што се чувал во старата збирка на Српската народна библиотека под инв. бр. 311 и што изгорел при бомбардирањето на Белград во 1941 година. Од зачуваното ракописно наследство со потекло од Слепченскиот манастир ќе ги наведе уште двата ракописа датирани од XVII век: богородичник (Софија, НБ бр. 991) и фрагментот од литургиски зборник (Крушево, Историски музеј, сигн. Мс 2 и инв. бр. 68). Кога во 1898 година Слепченскиот манастир го посетила истражувачката експедиција од Рускиот археолошки институт во Цариград, во извештајот за манастирската библиотека го евидентирале и ракописниот препис на Ерусалимскиот типик, за кого не навеле од кој период потекнувал (Отчетъ 1899: 141). За жал, сè уште не е позната натамошната судбина на овој слепченски ракопис: каде бил однесен и дали е зачуван?

При нашите погоре изложени истражувања за книжевната дејност на иеромонахот-схимник Висарион – Варлаам ја истакнавме и неговата улога текстуално да го типологизира составувањето на *Слејченскиот манастирски ѱоменик*. Поважно е да истакнеме дека натаму од крајот на XVI и сè до периодот на XIX век слепченското монаштво продолжило континуирано да го надополнува манастирскиот поменик со пишување на повеќе тетратки подврзувани во заеднички кодекси. Тоа го потврдуваме и со евидентирањето на уште други зачувани *Слејченски ѱоменици* во кои се запишувале места, настани и лица од периодот меѓу 1792 и 1862 година. Веројатно поради нивната практична употреба тие се подврзале во два заеднички ракописни кодекси, кои во славистичката археографија условно се именувани како *Треџи* и *Четврџи слејченски ѱоменик* (Софија, НБ бр. 1016 и бр. 1412). Првиот кодекс (т.н. *Треј Слејченски ѱоменик*) содржи подврзани три тетратки со поменичка содржина запишана на вкупно 190 листови (Стојанов и Кодов 1964: 175-176), а во вториот кодекс (*Четврџиот Слејченски ѱоменик*) се подврзани два поменика со 96 + 71 лист (Христова, Караджова и Вутова 1996: 120-122, бр. 1412). Се претпоставува дека уште два зачувани подоцнежни ракописни поменици настанале во Слепченскиот манастир (Софија, НБ бр. 1020 и 1021). На последниве два поменици изворно не им е наведено нивното потекло, но според запишаните имиња на околните места од блискиот крај на Слепченскиот манастир – постои сериозна веројатност и тие да биле дел од неговата непрекината поменичка традиција (Гергова 2006:

16). Преку зачуваните наведени *Слейченски ѿменици* од XVI век и сè до периодот на XIX век, јасно се потврдува дека во Слеченскиот манастир континуирано се пополнувале ракописни содржини со евидентирање на местата, настаните и на лицата што тесно се поврзувале со овој истакнат духовен и културен центар во Македонија.¹⁹

Познатите крајно непогодни воено-политички и црковни прилики што се одвивале на просторот на Македонија во втората половина на XIX и во првата половина на XX век директно придонеле да не се зачува импозантното ракописно наследство што се создавало во Слеченскиот книжевен центар. Во манастирската библиотека не се водела доволна грижа за да се зачуваат или и за да се заштитат старите зачувани ракописи. Поради тоа и слеченскиот ракописен книжевен фонд дополнително бил изложен на отуѓување и на разнесување надвор од границите на Македонија. Богатиот зачуван ракописен фонд во манастирската библиотека го привлекувал вниманието на познатите слависти, научни експедиции и колекционери да допатуваат во Слечче. Уште во пролетта 1845 година рускиот славист и колекционер Виктор Григорович го посетил Слеченскиот манастир, каде што и лично се запознал дека таму се чуваат околу 60-тина стари словенски ракописи и фрагменти (Григоровичъ, 1847: 27-40; Григоровичъ, 1877: 114-115). Токму поради негрижата на слеченското братство за зачуваното ракописно наследство, нему му било дозволено да земе со себе околу 12 ракописи – па дури и да откине околу 100 листови од позначајните ракописи, меѓу кои однел и 7 листови од Слеченскиот апостол со потекло од втората половина на XI век (Verković, 1857: 164; Поп-Атанасов 2018: 35-36; Амерханова и Лифшиц 2023: 21). Во 50-тите и во 60-тите години на XIX век Стефан Верковиќ го посетил Слеченскиот манастир во повеќе наврати, а неговиот главен интерес биле тамошните зачувани словенски ракописи. Тој успеал да ја придобие пријателската доверба кај слеченските монаси, кои наивно му отстапиле да отуѓи поголем број стари словенски ракописи – меѓу кои и основниот дел со 130 пергаментни листови од Слеченскиот апостол. Дури 17 слеченски ракописи што биле одземени од Верковиќ сега се чуваат во т.н. Верковиќева збирка при ХАЗУ во Загреб (Mošin 1955: 6 и по целиот Опис), а исто така имало и отуѓени од

¹⁹ За поновите истражувања посветени на Слеченските поменици, како и на Слеченскиот триптих, види: Гергова, 2006: 16-88.

него слепченски ракописи меѓу 24-те ракописни книги што тој ги предал на чување во старата збирка на Српската народна библиотека во Белград (Поп-Атанасов 2023: 8). Ракописното наследство од Слепченскиот книжевен центар го побудил интересот и на архим. Антонин Капустин, прегледувајќи околу 50-тина ракописи во манастирот и во селската црква „Св. Никола“ (Архим. Антонинъ, 1879: 295-296 и 305; Новаковић 1891: 14). Повеќе од затекнатите слепченски ракописи тој успеал да ги земе со себе, а меѓу нив биле и 2 листа од Слепченскиот апостол што ги подарил на Киевската духовна академија (Сводный каталог, 1984: 141-142). Старите слепченски ракописи биле отуѓени и од страна на рускиот историчар и колекционер Александар Гилфердинг, кога во 1868 година го посетил Слепченскиот манастир и отаму зел извесен број ракописи – приложувајќи ги со неговата збирка во сегашната Руска национална библиотека (поранешна Публична библиотека) во Санкт Петербург (Отчетъ, 1869: 10-159).²⁰ Во 1898 година ракописната збирка во Слепченската манастирска библиотека била разгледана и од истражувачката комисија при Рускиот археолошки институт во Цариград, кога биле прегледани околу 50 стари ракописи и од кои неколку биле земени и подоцна се испратиле во Русија (Отчетъ 1899: 141-143; Поп-Атанасов 2023: 9). Во почетокот од 90-тите години на XIX век и охридскиот егзархиски епископ Григориј зел неколку ракописи од Слепченската манастирска библиотека и ги приложил во Охридската митрополија. Овие слепченски ракописи, заедно и со други кои порано биле однесени во охридската соборна црква „Св. Богородица“, вкупно 7 на број – подоцна биле однесени во Бугарија од страна на цариградската Бугарска егзархија, каде што и сега се чуваат во Софиските ракописни збирки (Кънчов, 1896: 257-260). Во периодот на Првата Светска војна во 1916 година Слепченскиот манастир го посетил и Јордан Иванов како дел од бугарската истражувачка експедиција во Македонија, при што тој известил дека во манастирската библиотека сè уште имало зачувано околу 70 стари словенски ракописи (Ивановъ 1931: 71-74). На крајот уште ќе напоменеме дека и извесни македонски колекционери учествувале во отуѓувањето на слепченското ракописно

²⁰ Во научната литература постојат повеќе изворни податоци за т.н. „македонска“ ракописна колекција на Александар Гилфердинг, види: Гилфердинг 1859; Мошин, 1958: 409-417; Турилов, 2003: 130-143; Левшина, 2012: 77-107; и др.

наследство. Најпрво тоа го сторил Кирил Пејчиновиќ, којшто ја збогатил со нив манастирската библиотека во Лешок. Но другите од нив, како Георги Владикоецов, Васил Икономов, Лазар Дума, Тома Смиљаниќ-Брадина и др., извршиле директно национално оттуѓување на слепченските ракописи како културно наследство – носејќи ги во Бугарија или во Србија (Поп-Атанасов 2023: 10).

Да заклучиме.

Изложеноста на перманентно и на масовно отуѓување на ракописното наследство од Слеченската манастирска библиотека повидливо е изразена преку примерот на Слеченскиот апостол од втората половина на XI век и на Слеченскиот требник од крајот на XIII век, кои биле разнесени надвор од Македонија преку повеќекратно откинување на фрагменти од нивните кодекси (Поп-Атанасов 2023: 13-14; Амерханова и Лифшиц 2023: 11-27). Следствено, крајната непогодна судбина на слеченското ракописно книжевно наследство да се изнесе од манастирската библиотека ни оневозможува да стекнеме макар и приближна претстава за неговата бројност, како и за неговата значајна улога во развојот на македонската духовна и културноисториска традиција. Сепак, во извесен дел овој дефицит се компензира преку истражувањата во странските археографски збирки, каде што истражувачите успеваат да го евидентираат само основниот дел од зачуваното ракописно наследство што се создавало и се чувало во Слеченскиот книжевен центар. Во тој поглед со посебен пиетет ја истакнуваме иницијативата на сегашниот игумен на Слеченската обител отецот Серафим заедно со сестринството, што прават респективни обиди за да се поврати назад отуѓеното ракописно наследство во манастирскиот библиотечен трезор – макар преку негово дигитално снимање или фототипно и научно печатено издавање.

Литература:

- Амерханова, Э. И. и Лифшиц, А. Л. 2023. Рукопись из добромирских Дебрей: О фрагментах Слеченского требника кон. XIII в. *Археографски йрилози*, бр. 45. Београд: 11-27.
- Ангелов, Б. Ст. 1978. *Из старата българска, руска и сръбска литература*. Книга III, София: Институт за литература при БАН.
- Архим. Антонинъ. 1879. *Поѣздка въ Румелию*. Санкт-Петербургъ.

- Богдановић, Д. 1978. *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*. Београд: Српска академија наука и уметности и Народна библиотека СР Србије.
- Богдановић, Д. 1982. *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI-XVII века)*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Велев, И. 2000. *Средновековни книжевни анџологиџи. Ракописниџе анџологиџиски зборници во македонската книжевна традиција*. Скопје: Менора.
- Велев, И. 2008. *Македонска книжевност IX – XVIII век*. Едџиџа *Македонска книжевност во 135 џомови*, Том 1. Битола: Влада на Република Македонија.
- Велев, И. 2009. *Исконџ бџ Слово. Во џочетџокоџ беше Словоџо*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Велев, И. 2023. „Ново наврќање кон книжевната дејност на Висарион Слепченски од XVI век“. *Сџекџар*, год. XLI, бр. 82. Скопје: 71-83.
- Велев, И. 2024. „Слепченскиот книжевен центар како изворен продолжувач на Охридската духовна и книжевна школа во поствизантиска Македонија. Прв дел: Ракописното книжевно и писмено наследство во Слепченската манастирска библиотека од периодот до XVI век“. *Сџекџар*, год. XLII, бр. 84. Скопје: 83-100.
- Verković, St. 1857. *Starine makedonske. Arkiv za povjestnicu jugoslavensku*, knjiga IV. Zagreb: 163-167.
- Викторовџ, А. Е. 1879. *Собрание рукописей В. И. Григоровича*. Москва.
- Гергова, И. 2006. *Помениџи от Македония в български сборки*. София: Академично издательство „Проф. Марин Дринов“.
- Гильфердинг, А. Ф. 1859. *Поездка по Герцеговине, Боснии и Старой Сербии. Записки Императорского Русского географического общества*, Кн. XIII. Санктъ Петербургъ.
- Григоровиџъ, В. 1847. *Краткая записка о путешествии магистра Казанского университета Григоровича. Журналъ Министерства народного просвещения, Императорской академии наукъ*, т. 54, отд. IV. Санктпетербургъ: 27-40.
- Григоровиџъ, В. 1877. *Очеркъ путешествія по Европейской Турціи*. Издание второе. Москва.
- Зиројевић, О. 1984. *Цркве и манастири на џодручју Пећке џаџириџије до 1683. Године*. Београд: Историјски институт и Народна књига.
- Зубов, Н. 2021. „О кодџологџических особенностях одесской рукописи Слепченского поменика XVI-XVIIIвв“. *Вопросы ономастики*. Том 18, бр. 3. Екатеринбург: Уральского университета.
- Ивановџ, Ё. 1931. *Български старини изъ Македония*. Второ, допълнено издание. София: Българска академия на наукџтџ.
- Јастребов, И. 1882. „Додатак мојим белешкама из Старе Србије“. Во: *Гласник Срџскоџ ученоџ друшџтва*, књ. LI. Београд.

- Јовановић-Стипчевић, Б. 1988-1989. „Средњовековно писано наслеђе у заоставштини Љубомира Ковачевића“. *Археографски њрилози*, бр. 10-11. Београд: 71-81.
- Ковачевић, Љ. 1884. „Белешке и натписи“. *Гласник Српског научног друштва*, књ. 56. Београд.
- Кодов, Хр. 1969. *Опис на славјанските рѣкописи в библиотеката на Българската академия на науките*. София;
- Левшина, Ж. Л. 2012. „Путешествие А. Ф. Гильфердинга 1868 года и славянские рукописи его „македонской“ коллекции (итоги и перспективы изучения)“. *Археографски њрилози*, бр. 34. Београд: 77-107.
- Милоковъ, П. Н. 1899. „Христiанскiя древности западной Македонiи“. *Извѣстiй Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ*, Томъ IV, выпускъ 1. Софiя: 1-202.
- Митревски, Н. 2003. *Сѣоменици на фрескоживописиот од XVI и XVII век во Демирхисарско*. Прилеп: Институт за старословенска култура и Матица Македонска – Скопје.
- Mošin, V. 1954. „Извѣштаj o radu na uređenje Bogišićeva arhiva u Cavtatu“. *Ljetopis Jugoslovenske akademije*, књига 59. Zagreb: 16-40.
- Mošin, V. 1955. *Ćirilski rukopisi Jugoslovenske akademije*. I dio. Opis rukopisa. Zagreb: JAZU.
- Мошин, В. А. 1958. „К датировке рукописей из собрания А. Ф. Гильфердинга Государственной публичной библиотеки“. *Труды Отдела древнерусской литературы*, том XV. Москва: 409-417.
- Мошин, В., Василев, Љ., Богдановић, Д. и Гроздановић-Пајић. 2017. *Рукописи Музеја Српска православне цркве: Збирка Радослава М. Грујића*. Књига прва. Археографски опис. Свеска прва. Београд: Народна библиотека Србије и Музеј Српске православне цркве.
- Николова, Св. 1980. *Патеричните раскази в българската средновековна литература*. София;
- Николова, Св. 1996. „Рѣкописите на Висарион Дебърски и текстовата традиция на Стария завет“. Во: *Българския шестнадесети век*. София: 363-402.
- Николова, С., Йовчева, М., Попова, Т. и Тасева, Л. 1999. *Българското средновековно културно наследство в сбирката на Алексей Хлудов в Държавния исторически музей в Москва*. Каталог. София: Кирило-методиевски научен център.
- Новаковић, Ст. 1891. „Српске старине по Македонији. Белешке с путовања архимандрита Антонина од године 1865“. *Сѣоменик*, IX. Београд: Српске краљевске академије.

- Отчетъ Императорской публичной библиотеки за 1868 г.* 1869. Санктъ Петербургъ: 10-159.
- Отчетъ о дѣятельности Русского археологического института въ Константинополѣ в 1898-мъ году. 1899. *Извѣстія Русского археологического института въ Константинополѣ*, IV, выпускъ. 3. София.
- Петков, Г. 1996. Четири преписа на стишния пролог от XVI век в ръкописи на Висарион Дебърски. Во: *Българския шестнадесети век*. София: 351-362.
- Поп-Атанасов, Г. 1989. *Речник на сѣарайѣа македонска лиѣерайѣура*. Скопје: Македонска книга.
- Поп-Атанасов, Ѓ. 2018. „Македонското книжевно наследство во московскиот дел од ракописната збирка на Виктор Григорович“. *Прилози*. Одделение за лингвистика и литературна наука при МАНУ, год. XLIII, 1-2, Скопје: 27-110.
- Поп-Атанасов, Ѓ. 2023. *Црковношо книжевно наследсѣиво на Слейченскиош манасѣйир „Св. Јован Преѣечѣа“*. Демир Хисар: Манастир „Свети Атанасиј Велики“ – Журче.
- Поп-Атанасов, Ѓ., Велев, И. и Јакимовска-Тошиќ, М. 1997. *Скроешѣорски ценѣйри во средновековна Македониѣа*. Скопје: Институт за македонска литература при Филолошки факултет „Блаже Конески“.
- Поп-Атанасов, Г., Велев, И. и Јакимовска-Тошиќ, М. 2004. *Творци на македонскаѣа лиѣерайѣура (IX-XVIII век)*. Скопје: Институт за македонска литература;
- Радонић, Ј. 1910. „Епистолар манастира Продрома (Слепче) из XVI века“. *Сѣо-меник*, књ. XLIX, други разред 42. Београд: 56-66.
- Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР, XI-XIII вв.* 1984. Москва.
- Стојанов, М. и Кодов, Хр. 1964. *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*. Том III. София.
- Стојановић, Љ. 1982. *Кайѣалоѣ Народне библиоѣеке у Беоѣраду*, Фотипска издања. Београд: Српска академиѣа наука и уметности, Народна библиотека Србије и Матица српска.
- Стојановић, Љ. 1982а. *Сѣари срѣски заѣиси и наѣйѣиси*, Фотипска издања. Књига 1, Београд: Српска академиѣа наука и уметности, Народна библиотека Србије и Матица српска.
- Стојановић, Љ. 1984. *Сѣари срѣски заѣиси и наѣйѣиси*, Фотипска издања. Књига 3, Београд: Српска академиѣа наука и уметности, Народна библиотека Србије и Матица српска.
- Стојановић, Љ. 1986. *Сѣари срѣски заѣиси и наѣйѣиси*, Фотипска издања. Књига 4, Београд: Српска академиѣа наука и уметности, Народна библиотека Србије и Матица српска.

- Турилов, А. А. 2003. „К истории второй (македонской) рукописной коллекции А. Ф. Гильфердинга“. *Славянский альманах*. 2002. Москва: 130-143.
- Торовић-Љубинковић, М. 1938. „Манастир Слечча“. *Гласник Скойског научног друштва*, књига XIX, Скопље: 231-237.
- Христова, Б. 1996. „Западнобългарски книжовници от XVI век“. Во: *Българския шестнадесети век*. София: 343-346.
- Христова, Б., Караджова, Д. и Вутова, Н. 1996. *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*. Том V. София: Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ и Българска археографска комисија.

Ilija Velev

**THE SLEPCHE LITERARY CENTRE AS THE ORIGINAL SUCCESSOR OF
THE OHRID SPIRITUAL AND LITERARY SCHOOL IN POST-BYZANTINE
MACEDONIA**

Part two:

**The growth of the Slepche monastery as the main spiritual and literary centre in
the period of XVI century and beyond**

Summary

This paper is the second part of the research into the Slepche literary centre, which in the XVI century grew into an authentic successor of the tradition of the Ohrid spiritual and literary school in the post-Byzantine period. The main writer, who organized and led the development of the Slepche literary centre, was hieromonk Visarion Slepchenski, and his associates and students, hieromonks Pachomius and Matthew, as well as monk Sisoës also conducted their literary activities there. The research also focuses on the identified preserved manuscript heritage that originates from the Slepche monastic library, dated in the period between XVI and XIX centuries.

Keywords: Ohrid literary school, Slepche literary centre, literary historic tradition, manuscript heritage, literary workers.

342.725(495:=163.3)“1925“
811.163.3(091)

Валентина Миронска-Христовска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

v.mironska-hristovska@iml.ukim.edu.mk

АБЕЦЕДАР – БУКВАР НА МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ЈАЗИК ОТПЕЧАТЕН ЗА ПОТРЕБИТЕ НА МАКЕДОНСКОТО МАЛЦИНСТВО ВО ГРЦИЈА¹

Клучни зборови: АБЕЦЕДАР, народен македонски јазик, Договор од Севр, Лига на нации, 100 години.

Букварот ABECEDAR, објавен пред сто години, во 1925 година во Грција, е непобитен факт со кој се потврдуваат македонскиот јазик и постоењето на македонското малцинство во Грција. Букварот е отпечатен на македонски народен говор, со посебно приспособена латинска азбука и со нагласен фонетски правопис. *Абецедароѝ* е првиот отпечатен буквар за потребите на македонското малцинство во образовниот процес во Кралска Грција и тоа на иницијатива на меѓународната заедница.

Абецедароѝ претставува извонреден документ со кој е овозможено потврдувањето на посебноста на македонската националност во периодот кога со Букурешкиот мировен договор од 1913 година, Македонија била поделена меѓу Грција, Србија и Бугарија на Егејска, Вардарска и Пиринска Македонија, каде асимилаторските политики биле насочени кон бришење на македонското име, односно на македонскиот идентитет. Но сепак преку објавата на овој буквар тогашната грчка влада за прв пат, а можеби и единствен, официјално го признала постоењето на македонската националност во рамките на грчка држава.

¹ Текстот е напишан по повод 100-годишнината од објавувањето на *Абецедароѝ* (1925, Атина).

Политичко-историските услови за објавување на Абецедарот

По Првата светска војна, сè повеќе била појавена потребата од почитување на принципот на самоопределување на народите. Потребата од заштита на малцинствата во една земја била пројавена од крстоносните војни, па и порано, па преку колонијализмот, империјализмот итн. Свеста за овој принцип била интензивирана во 19 век кога започнале да се прават договори за верска слобода и за заштита на националните малцинства. Овој процес, најпрвин започнал со Виенскиот конгрес (1815) на кој биле поставени националните граници на Европа, и целта била да се обезбеди дел долгорочен мировен план за Европа со решавање на критичните прашања; да се обезбедат идните спорови да се решавале по мировен пат и одбегнување војни. Конгресот, познат и како „Конгресен систем“, не бил во вистинска смисла конгрес бидејќи никогаш не била одржана пленарна седница, најголемиот дел од дискусиите биле водени меѓу најголемите сили: Австрија, Велика Британија, Франција, Русија, а понекогаш и Прусија. Сепак Конгресот се смета за првата прилика во историјата, кога националните претставници се собрале да формулираат договори, со што на еден начин била формирана рамката за „меѓународен поредок“, односно меѓународна политика преку чија супервизија и интервенција би се обезбедил долгорочен мир и стабилност (*Политичка мисла* 2015).

Потоа следува Лондонскиот протокол (1830), познат во грчката историографија како Протокол за независност, што бил потпишан од страна на Франција, Русија и Велика Британија, и со кој на Грција ѝ биле дадени политички, административни и трговски права на независна држава. Притоа била дефинирана северната граница на Грција од устието на реката Ахелоус или Аспропотамос до устието на реката Сперхејос (линија Аспропотамос – Сперхејос). Со овој протокол јасно се гледа до каде била границата на новата држава Кралството Грција во 19 век па и сè до поделбата на Македонија во 1913 година.

Во 19 век следувале и Цариградската конференција, Парискиот мировен договор (1856), Берлинскиот конгрес (1878) итн., но со кои сè уште не била постигната заштитата на малцинствата. Заштитата на малцинствата со законска регулатива започнала да се спроведува откако на Париската мировна конференција во 1919 година била формирана првата меѓународна организација со цел да одржува мир во светот, поточно било

формирано Друштвото на народите (Лига на народите) што било ангажирано за решавање на проблемите на малцинствата со поединечни договори под надзор на неговите надлежни органи. По Втората светска војна, Друштвото било заменето од ООН.

По формирањето на Друштвото на народите, Австрија, Бугарија, Унгарија и Турција се обврзале со меѓународни договори како Сен-Жерменскиот, Нејскиот, Тријанонскиот и Лозанскиот, за обезбедување права на малцинствата што се наоѓале на нивните територии. Вакви меѓународни договори потпишале и Чехословачка, Полска, Кралството на СХС, Романија и Грција, вклучувајќи ги како потписници и САД, Велика Британија, Франција и Италија. Покрај овие договори, биле потпишани и повеќе билатерални договори за заемна заштита на малцинствата надвор од Друштвото на народите, што гарантирале еднаквост пред законите, граѓански и политички права, пристап до јавните функции, непречена употреба на мајчиниот јазик, слобода на верата.

По поделбата на Македонија во 1913 година, во нејзините одземени територијални делови, не само што Македонците не биле почитувани па барем и со нивните малцински права, туку во нив се водела политика за целосна асимилација на македонскиот народ и целосно бришење на македонскиот идентитет. Врз населението бил вршен терор, било прогонувано, било забрането да се зборувало на македонски јазик дури и во домовите. Политиките на нашите соседи го негирале постоењето на малцинствата во своите граници и воопшто на македонскиот идентитет.

На преговарачките политички маси воопшто не се водело грижа за македонскиот народ и неговите потреби. Во Грција, односно во Егејска Македонија каде дотогаш на тој простор поголемиот дел од населението зборувало на македонски јазик и тој бил доминантен јазик, започнало масовно преселување на македонскиот народ. Па со етничките промени „Македонците одеднаш станале малцинство во сопствената земја. ... Откако Грците ја окупираше Егејска Македонија, тие ги затвориле словенските училишта и цркви и ги протерале свештениците. Македонскиот јазик им бил забранет, а Македонците биле именувани како Бугари, Срби или домородци“ (Шеј 2002: 112).

Во прилог на грчката политика и во зацврстување на грчката позиција пред светот бил и **Нејскиот мировен договор од 27 ноември 1919 година**, на кој меѓу другото била потпишана конвенцијата меѓу Грција

и Бугарија за заемно преселување на населението. Притоа со член 46 од Нејскиот договор на Грција ѝ било наложено да преземе мерки за заштита „на интересите на жителите што се разликуваат од мнозинството на населението по нација, јазик или вера“ (Мојсов 1989: 261).

По потпишувањето на договорите за „размена на населението“, Македонците од сите делови на поделената Македонија и од емиграцијата, испраќале бројни петиции до Секретаријатот на Друштвото на народите за заштита на човековите, јазичните и верските права. Гласот на потчинетите сепак допрел до напредните европски интелектуалци. Па така, пред Друштвото на народите, Грција го потпишала **Договорот за заштита на негрчките народности во Грција на 10 август 1920 година** во Севр во Франција, со силите на Антантата – Англија, Франција, Италија и Јапонија, што е познат како **Севрски договор**. Со овој договор Грција признала и се обврзала да им даде малцински права на сите народности во Грција што не се етнички Грци, при што нивните национални права требало да бидат гарантирани, и тоа во поглед на заштитата на животот и имотот, слободата, граѓанските и политичките права.

Со овој договор „малцинствата требале да имаат свои културно-просветни, религиозни и општествени институции и училишта на свој мајчин јазик“ (Катарџиев 1983: 117). Во овој договор од особено значење се членовите под број 7, 8 и 9. Во член 7, меѓу другите обврски, било истакнато:

„Нема да биде озаконето никакво ограничување против слободната употреба од секој грчки граѓанин на кој било јазик, било во приватните или трговски односи, било во областа на религијата, печатот или изданијата од секој вид, или на јавните собири“ (Мојсов 1989: 262).

Во член 8 било истакнато дека: „граѓани на Грција кои припаѓаат на национално, религиозно или јазични малцинство мора да го добијат правото на еднаков третман со граѓаните на Грција... на пример, еднакви права да отворат и работат во институции, училишта и други образовни институции во кои тие ќе можат да го употребуваат сопствениот јазик и да ја практикуваат својата религија“ (Шеј 2002: 113).

Поточно во него било истакнато дека малцинствата:

„ќе имаат, на пример, еднакво право да отвораат, управуваат и контролираат на свои трошоци добротворни, религиозни и општествени установи, школи и други воспитни институции

со право во нив слободно да го употребуваат својот сопствен јазик, и да ја обавуваат својата религија“ (Мојсов 1989: 263).

Во член 9 било забележано дека „грчката влада ќе даде во градовите и околиците, каде што живеат поголем број граѓани кои не зборуваат грчки соодветни олесненија за да на тој начин се обезбеди учењето на децата на тие грчки граѓани во основните школи да се врши на нивниот сопствен јазик“ (Истото, 263).

Но и покрај потпишаниот Севрски договор, Грција не ги почитувала и сè уште не ги почитува правата на малцинствата што живе(еле)ат на нејзината територија. Бидејќи Грција не го започнала неговото спроведување, во Друштвото на народите била постојано критикувана. Советот на Друштвото на народите често пати испраќал свои претставници за да проверат колку Грција го спроведува она што го ветила, но Атина секогаш со разни измами успевала да ги убеди дека словенското малцинство ги ужива сите права. Односно, како што забележал Иван Катарџиев, Грција применувала двоен стандард. На внатрешен план им давала целосна слобода на државните органи задолжени за асимилација на македонското малцинство и на разните националистички парламентарни организации да се служат со сè што можело да го забрза процесот на погрчување на македонскиот етнос. Додека на надворешен план постојано инсистирала, односно докажувала дека доследно ги почитувала обврските од договорот кон националностите и конкретно кон македонското малцинство.

По пет години Грција го одбила спроведувањето на договорот, со образложение дека претставувало мешање во внатрешните работи на земјата. Заради амортизирање на критиките, владата на Михалакопулос потпишала билатерални договори за заштита на малцинствата најпрвин со Бугарија, а потоа и со Кралството на СХС. Притоа во рамките на Министерството за надворешни работи била формирана секција што требала да се грижи за исполнување на меѓународните обврски спрема малцинствата, а грчката влада преземала мерки и за издавање учебници за македонските училишта што биле планирани да се отворат (Мојсов 1989: 266-267).

Состојбата на македонскиот народ во Егејска Македонија, која и така била метеж од терор, преселби, прогони, дополнително била отежната кога бугарскиот премиер Александар Стамблиски до Друштвото на народите поднел **официјален меморандум на 1 мај 1922 година** во Ценова, со

кој го покренал прашањето за „бугарско малцинство“ во победничките соседни земји, со што започнале тешките дипломатски игри меѓу Бугарија, од една страна, и Кралството на СХС, Грција и Романија од друга страна (Ристовски 2013: 276).

Следува уште еден договор што одел во прилог на грчката политика. Во Лозана на **30 јануари 1923 година** била потпишана **Грчко-турската конвенција** за „задолжително разменување на мухамеданите од Грција со христијаните од Турција“ (Ристовски 2013: 276). Со овој договор требало да биде спроведено реципрочно задолжително иселување на грчкото малцинство од Турција во Грција и обратно. Требало да бидат населени околу 1.500.000 Грци од Мала Азија, поради што настапило присилно иселување на бугарското и турското население од Западна Тракија (Кушевски 1983: 180).

На тој начин бројот на македонското население во Егејска Македонија бил намален и дошло до менување на етничката карта во овој дел од Грција. Точни податоци за тоа колку точно биле иселени, т. е. протерани Македонци не можеме да истакнеме, но едно е сигурно, како што бележи Иван Катарџиев дека „бројот на Македонците во Егејскиот дел на Македонија меѓу 1920 и 1940 год. се смалил за околу 56 илјади души“ (Катарџиев 1983: 112). Од друга страна, истовремено се вршела и колонизација на раселените места со христијанско население од Мала Азија и делумно од самата Грција. Трајко Стаматоски бележи дека се доселиле дури околу 600.000, „Само според податоците на посебните комисији на Друштвото на народите во периодот од 1923 – 1928 биле колонизирани преку 100.000 семејства со над 430.000 луѓе“ (Стаматоски 1986: 123).

Во интерес на грчката политика кон македонското прашање, на еден начин, во прилог ѝ одела и бугарската политика, што тврдела дека Македонците во Грција биле Бугари. Бидејќи Грците се грижеле за своето малцинство во Бугарија, во Женева, била потпишана **конвенција на 29 септември 1924 година**, односно т.н. „Мали протоколи“ меѓу грчката и бугарската влада (министрите за надворешни работи на Бугарија, Христо Калфов, и на Грција, Николаос Политис), што се однесувала за заштита на грчкото малцинство во Бугарија, односно на бугарското во Грција. Притоа бугарската влада го искористила овој договор и за спроведување на својата политика кон Македонија, односно успеала со заклучувањето на протоколите под „бугарско малцинство“ да се подразбираат и Македонците од Егејска Македонија (Кушевски 1983: 181). Протоколите биле потпишани пред сите членови на Советот на Друштвото на

народите, кои сакале да „се олабавел притисокот околу едно од мошне невралгичните подрачја, а и се сметало дека ова малцинство ќе се исели и со време ќе нестане со што проблемот ќе биде наводно симнат од дневен ред на дипломатската преокупација и сл.“ (Истото, 182).

Па така додека траело т.н. „доброволно иселување“, односно ликвидацијата на словенските народности во Грција, бележи Кушевски, со протоколите требало да бидат избегнати нередите и инцидентите и сето она што би можело да ги загрози интересите на големите сили на крајниот Југоисток на Европа. Англиската влада во потпишувањето на овие протоколи гледала како на свој успех. Од друга страна, за свој голем успех го сметала и бугарската влада, поради тоа што успеала Македонците од Егејска Македонија да биде третирани како „бугарско малцинство“. Бугарскиот парламент веднаш ја ратификувал конвенцијата, додека грчкиот парламент во кој дошла новата републиканска власт, одбил да го потврди „Малиот протокол“. Против потпишувањето на овој протокол била и владата на Кралството на СХС.

Постапката на новата грчка влада предизвикала негодување во Советот на Друштвото на народите, поради што во месец март 1925 година во Женева пред нив се обратил стариот грчки политичар Венезилос кој одржал говор со цел да ја оправда постапката на новата грчка влада, при што вината ја префрлил врз грчкиот дипломат Николас Политис.

„Меѓутоа, на оваа седница Советот на ДН донел заклучок на грчката влада да ѝ упати три барања што се однесувале за заштита на словенското малцинство кое живеело на територијата на Грција и тоа: што сторила грчката влада од 19. 9. 1924 година, потоа, какви мерка таа во иднина смета да преземе за извршување на одредбите за заштита на ова малцинство, и какви мерки и потреби, според мислењето на грчката влада, биле неопходни за преземање во поглед на образованието и јавното вероисповедание за дотичното словенско малцинство“ (Истото, 184).

Притоа, особено значајни се заклучоците и прашањата на англискиот дипломат на Англија, Остин Чемберлен, којшто истакнал дека воопшто не се споменува ниту се говори за „бугарско малцинство“ или пак за „бугарски јазик“ туку дека станувало збор за именувањето на Македонците во Егејска Македонија како Slav speaking minority, т.е. Малцинство

кое зборува словенски јазик (Истото, 184). Ваквото именување на Македонците потврдува дека во Советот биле свесни за различноста на македонското население од грчкото и од бугарското. Истовремено со барањето на грчката влада до Советот на Друштвото на народите да не ѝ било дозволено на бугарската влада, директно или индиректно да се интересирала за „малцинство кое зборува словенски јазик“ и Советот го потврдил постоењето на македонското малцинство.

Тоа се потврдува и од објавата на грчкиот публицист Николас Зарифис кој по објавата на букварот *Абецедар*, во весникот *Елефџерон Вима* забележал:

„Пред нас е букварот со наслов *Абецедар* и е предназначен за употреба во училиштата што допрва ќе бидат отворени во Грчка Македонија и Западна Тракија, за потребите на словеногласното население. По тој буквар ќе учат словеногласните во Грција. Букварот е отпечатен со латиница и е составен на македонското наречје... “ (Андоновски 1985: XII).

Бидејќи грчката влада била под притисокот на Советот на Друштвото на народите, започнала да спроведува активности околу правата на македонското малцинство, односно за отворање училишта на словенски јазик за учебната 1925/26 година, како и давање слобода за вероисповед на словенски јазик.

На 10 јуни 1925 година, грчкиот претставник го информирал Советот на Друштвото дека грчката влада веќе презела или ќе ги преземе следниве мерки:

„Прво, во државниот буџет ќе предвиди кредит за поддржување на училиштата на словенското малцинство. Второ, според чл. 9 од договорот за заштита на малцинствата, ќе изработи специјална програма за отворање општествени училишта за тоа малцинство. Трето, ќе подготви потребен кадар и ќе издаде учебници на сметка на државата. И четврто, ќе им се дозволи на верниците сами да ги избираат своите советници“ (Кушевски 1983: 186).

Грчката влада го отпечатила букварот, односно *Абецедароиѝ*, што никогаш не бил применет во училиштата каде се школувале македонските деца. Всушност, грчката влада, уште од самиот почеток, настојувала да

изнајде каков било повод за одлагање на воведувањето на *Абегедарот* во училишниот систем на Грција.

Како и секогаш, повторно грчката влада имала оправдувања за тоа што не го исполнила договореното и потпишаното. Таа го искористила реагирањето на владата на Кралството СХС (Никола Пашиќ) за „Малите протоколи“, што придонело да се искомликуваат односите меѓу балканските држави, бидејќи таа тврдела дека Македонците во Егејска Македонија биле Срби и објавила декларација во која се промовирала како „заштитник“ на „своето српско малцинство“ во Егејска Македонија (Истото, 187).

И додека биле преземани привидни мерки за отворање македонски училишта, на 19 септември 1925 година бил испровоциран оружен инцидент на грчко-бугарската граница кај Петрич, каде живеело македонско население. Инцидентот предизвикал дискусии и во Советот на Друштвото, во европскиот печат, како и дискусии и оптужби меѓу владите на Грција, Бугарија и Кралството на СХС, по што започнал и забрзаниот процес за иселување на Македонците од нивните родни места.

Животот на македонското малцинство во Грција, односно во Егејска Македонија бил постојано изложен на терор, тортури, прогони, со забрани дури и да се мисли на својот мајчин јазик, уништување на домовите, гробовите, светилиштата. Притоа грчката влада секогаш наоѓала начин да се оправда пред меѓународната јавност. За тоа јасно говори податокот од 1930 година, кога премиерот Венизелос во Атина изјавил: „Прашањето на македонското национално малцинство во Грција ќе биде уредено и јас ќе бедам првиот во Грција што ќе се ангажирам за отворање на македонски школи, ако народот тоа го побара“. Но дали македонскиот народ имал и најмала можност да побара такво нешто покрај сите репресии што ги трпел, т. е. како што забележал Лазар Мојсов

„Ако народот тоа го побара – тоа беше официјална формула со која на ‚демократски‘ начин се одбегнуваше пред јавноста да се даде отворен став по прашањето за признавањето или непризнавањето на малцинските права на Македонците од Егејска Македонија, а од грчките власти беше во продолжение сторено сè, во Егејска Македонија да се создаде таква атмосфера, во која ќе се исклучи поставувањето на тоа барање, по цена на најголеми казни и депортации“ (Мојсов, 1989: 272).

Иселувањето и теророт врз македонското население, опустошувањата на неговите домови и цркви, продолжило во континуитет до Граѓанската војна во Грција, кога во 1949 година не само што била водена најжестоката политика за бришењето на македонското име, туку бил извршен геноцидот врз македонскиот народ, и бил спроведен егзодусот на околу 20.000 македонски деца од Егејска Македонија.

За Абецедарот

Со потпишувањето на Севрскиот договор, и поради притисоците на Советот на Друштвото на народите за почитување на малцинските права, грчката влада била обврзана да отвори училишта за македонските деца во Егејска Македонија, како и да објави учебни помагала. И покрај тоа што таа сакала да го одбегне спроведувањето на овие меѓународни одредби, сепак поради притисокот од Советот, таа започнала да презема некакви мерки. Па така, грчкото министерство за просвета формирало тричлена комисија во состав од членови што го познавале македонскиот јазик: Папзахарију, Сајакцис и Лазару да изработат буквар наменет за потребите на македонските деца во Егејскиот дел од Македонија. Во 1925 година, букварот *Абецедар* бил отпечатен во печатницата на Сакелариу во Атина. Букварот не содржи предговор или поговор, составен е од два дела на 40 станици. Во првиот дел се обработени 29 букви, од кои две ги нема во стандардниот македонски јазик *й* и *ѝ*, и на крајот од првиот дел е дадена азбуката од 28 букви, без буквата *ѝ*. Во вториот дел отпечатени се осум кратки текстови со воспитна содржина.

Првите проучувања за букварот *Абецедар* ги направил Лазар Мојсов, како што бележи Блаже Ристовски „во незаслужно заборавената прва наша посериозна монографска студија *Околу ѝрашањето на македонското национално малцинство во Грција* (1954)“, за која ќе забележиме дека е преиздадена од издавачката куќа „Мисла“ во 1989 година под наслов *Македонците во Егејска Македонија: околу ѝрашањето на македонското национално малцинство во Грција*. Во 1959 година Блаже Ристовски објавил краток осврт „Abecedar – буквар за Македонците во Егејска Македонија“ во списанието *Разглед*. По повод 60-годишнината од неговото објавување, Христо Андоновски во 1985 година го објавил второто, фототипно издание под наслов *Abecedar – Абецедар. Јубилејно издание 1925 – 1985*, со свој предговор и со додаток (на англиски јазик). Автор кој

најопфатно истражувал во женеvските архиви за историјата на букварот е Воислав Кушевски кој во четири статии „Од активноста на дипломатијата на Кралството на Србите, Хрватите и Словенците, Бугарија и Грција во врска со покренувањето на македонското прашање првите години по стапувањето во сила на Пактот на Друштвото на народите“, Историја, VIII, 2 1972; „Реагирањето на Друштвото на народите на револуционерната ситуација во врска со поставувањето на некои национални и малцински прашања во периодот од 1920 до 1922 година“, Историја, V, 2, 1969; „За појавата на Абецедарот“, Историја, XIX, 2, 1983; „Петициите на ‘српско малцинство‘“ од Егејска Македонија упатени во 1925 година до Друштвото на народите и нивната судбина, Историја, VI, 2, 1970, како и во докторатот *Македонскојто прашање во Друштвојто на народите. Поставувањето на македонскојто прашање како малцинско прашање во Друштвојто на народите*, Филозофски факултет – Менора, Скопје, 2001. Во 2005 година по повод 80 години од објавувањето на букварот на свечениот собир во МАНУ, Блаже Ристовски настапил со текстот „Атинскиот *ABECEDAR* – македонски буквар објавен од грчката влада и спорот за македонското малцинство во Грција“, кој е објавен во неговата книга *Македонски работи* (2013). Притоа треба да истакнеме дека сите овие истражување повеќе се во насока на историските текови во Егејска Македонија и на положбата на македонскиот народ, односно на македонското прашање, додека од чисто лингвистички аспект отсуствуваат.

Исто така, општо познато е дека букварот е отпечатен на битолско-леринскиот народен говор, со посебно приспособена латинска азбука и со нагласен фонетски правопис. Додека, пак, Блаже Ристовски во својот текст за Абецедарот бележи дека букварот е отпечатен на прилепско-битолско-леринскиот народен говор, со елементи од југозападните македонски говори, со посебно приспособена латинска азбука и со нагласен фонетски правопис (2013: 275).

Откако букварот *Абецедарот* бил подготвен и отпечатен бил дистрибуиран во Костурско, Леринско и Воденско, со што започнале подготовките за негово воведување во употреба и организирање соодветна настава за македонските деца до четврто одделение на мајчин јазик. Но набргу грчката влада сепак не дозволила тоа да било реализирано, таа го запленила тиражот и го повлекла.

Абецедарот, првиот и единствен македонски буквар официјално подготвен во Грција добил позитивни оценки во грчкиот печат од тоа време. Николас Зарифис во *Елефтерон Вима* забележал дека букварот бил от-

печатен со латинско писмо, дека бил составен на македонски дијалект и дека составувачите ја отфрлиле бугарската и српската кирилица и го употребиле македонскиот говор од Леринско-битолскиот регион (Шеј 2002: 114). Во продолжени Шеј оценува дека според овие коментари „очигледно е дека информираните луѓе од тоа време го признавале како јазикот така и територијата (Македонија)“ и дека принципите од договорите од Неј и Севрс биле искрено поддржани од грчкиот министер за надворешни работи Русос, експертот за меѓународно право Николаос Политис, лево ориентираните либерални лидери Јоанис Сефианопулус и Папанастисиу (Истото, 114).

Но и покрај објавувањето на букварот и покрај неговата дистрибуција, сепак грчката влада, како и секогаш, нашла механизам за да го спречи отворање на македонски училишта, но и сето она што било потпишано за спроведување со договорот. Во контекст на таквата грчка политика, на грчката влада ѝ оделе во прилог и политиките на бугарската и на владата на Кралството на СХС. За тоа сведочи и вештиот исказ на грчкиот автор Димитриос Вогазлис кој рекол дека:

„неуспехот на Абецедарот се должи на бугарската и југословенската влада, бидејќи грчката влада не се согласила со сугестиите на бугарската и југословенската Македонците да ги именувала како Бугари или Срби бидејќи сметала дека тие претставуваат засебна нација без оглед на имињата кои што им биле давани“ (Истото, 114).

Истовремено за ваквата состојба известил и *Лондон тајмс* на 12 март 1925, каде било забележано дека „југословенската влада (Кралството на Србите, Хрватите и Словенците) разгневена од можноста Словените јужно од југословенско-грчката граница да бидат наречени Македонци се заканила дека ќе го поништи договорот за сојузничество со Грција и разговарала со Бугарија за поделба на грчка Македонија на сфери на интереси“ (Истото, 114). Ваквиот став на југословенската влада се потврдува и од нотата што тогашниот министер за надворешни работи Воја Маринковиќ ја испратил на 17 ноември 1924 година во која било наведено дека југословенската влада „не може славофоните од грчка Македонија да ги признае за Бугари, кога таа славофоните што живеат северно од граничната линија спрема југословенската Македонија ги смета за Срби“ (Мојсов 1989: 263). Па така поради прашањето за македонското национално малцинство во Грција дошло до криза во односите меѓу Грција и Кралството на СХС.

Грчката влада водела двојна политика, односно пред југословенската влада го застапувала мислењето дека Македонците во Егејска Македонија се Бугари, додека пред бугарската влада истакнувала дека Македонците од Егејска Македонија не се Бугари туку одделна националност, односно Славомакедонци. Значи, и покрај тоа што во 1920 година грчката влада ги признала Македонските Словени како посебна етничка група со сопствен македонски јазик, и покрај тоа што навидум била во „одбрана“ на Македонците дека се посебна нација, и покрај преземените меѓународни мерки за исполнување на правата на македонското малцинство, таа не ги исполнила потпишаните ветувања.

Сепак отпечатениот *Абеџедар*, што и покрај тоа што набргу бил повлечен, останал како отпечатено сведоштво за македонскиот јазик и како факт дека во Грција имало македонско малцинство. Покрај тоа, отпечатениот *Абеџедар* предизвикал бурни реакции кај соседните држави, особено во Софија. За објавениот буквар опширна статија напишал проф. Иван Шишманов во која покрај тоа што пишува против употребата на латиничното писмо, тој остро реагирал за јазикот во него.

„Зошто е тогаш тоа претпочитање на битолско-прилепското наречје пред југоисточните што го образуваат мнозинството? Веројатно затоа што западните македонски наречја стојат малку подалеку од с е г а ш н и о т бугарски л и т е р а т у р е н јазик, во чија основа се легнати источнобугарските наречја. ‚Словеногласните‘ грчки населенија треба да се одделат не само преку азбуката, туку и преку јазикот од останатите источни Бугари. Би можело да се помисли дека грчката Влада има намера да создаде сосема нов, специјално македонски литературен јазик, та сосема да ги откине своите ‚словеногласни‘ граѓани од Бугарија, дури и со ризик да потхрани во своите граници еден опасен македонски сепаратизам“ (Ристовски 2013: 283).

Од македонска страна, односно Македонците во Егејска Македонија реагирале за употребената азбука, бидејќи стравувале дека сега целта била да ги прават католици.

И од денешна перспектива не може а да не си го поставиме прашањето зошто била употребена латиницата, дали поради тенденцијата како што мислеле самите Македонци, или пак, тенденцијата на грчката влада била да се покажало дека македонскиот народ е одделен народ од бугарскиот

и српскиот, па на тој начин на бугарската и на српската политика би им било оневозможено да се мешаат околу ова прашање и на тој начин грчката влада би можела лесно да ја спроведе својата асимилаторска политика кон македонскиот народ.

Но и покрај ова отворено прашање околу употребената азбука, сепак за нас позначајна е самата содржината на *Абеџедаројѝ*, поточно дека тој е напишан, како што забележал Трајко Стаматоски „на убав народен македонски јазик“ (1986: 130). Притоа во него се покажани неговите особености, како што е правилото за акцентот што секогаш паѓа на третиот слог, кај повеќесложните зборови тој е графички одбележан на третиот слог од крајот на зборот – *livádata* (ливадата), *tórkata* (топката), додека за правилна употреба на акцентот кај акцентските целисти зборовите се поврзани со тире - *ná-češma* (на чешма).

На крајот од првиот дел на *Абеџедаројѝ* на страница 34 забележана е азбуката:

- 1) a e i î o u ü
- 2) c č k m n r s š v z ž
- 3) b d h l t
- 4) g j p
- 5) f

односно

Aa Bb Cc Čč Dd Ee

Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo Pp

Rr Ss Šš Tt Uu Üü

Vv Zz Žž Dz Dž без буквата î која го означува ‘ или ə.

Во однос на фонетските претставувања на македонскиот гласовен систем во *Абеџедаројѝ*, како што бележи Блаже Ристовски, биле побарани специфични графички решенија, какви што не наоѓаме никаде во историјата на македонската графика. За пример ги наведува меките консонанти што се наоѓаат пред фонемата *u* (y), се градат или со употреба на германската графема *ü* (*küti* = кути, *lüle* = луле) „како што правевме и ние непосредно по Ослободувањето сè до донесувањето на Македонскиот правопис (1945)“ (Ристовски 2013: 285).

Во *Абеџедаројѝ* се користат и неколку диграфи и триграфи со кои се претставуваат гласовите *џ*, *ќ*, *љ*, *њ* во комбинација со самогласки: *ја* = *ja*, *је* = *je*, *јо* = *jo*, *кја* = *ka*, *лја* = *la*, *нја* = *na*, *кјо* = *ko*, *лјо* = *lo*, *нјо* =

њо, gja = ǵa, gjo = ǵo, ae = ae, ei = ei, oj, oi = oi или oj. Примери: Gjorče = Ѓорче, kukja = кука, ljoко = љоко, sireње = сирење. Понекогаш е употребена и германската графема ü (küti = кути, lüle = љуле).

Во букварот за темниот полуглас ʒ, што денес не се смета како глас во стандардниот македонски јазик туку е полуглас и најчесто се сретнува пред буквата p која ја добива вредност на самогласка, се користи романската графема î (đirvo = дрво, bîrkam = бркам).

Бележито е што членот за машки род еднина најчесто завршува на вокал, без крајното – т (zeto = зето, jaziko = јазико), понекогаш се губи интервокалното в (čoeк = чоек, čoeко = чоеко, а присутна е и глаголската форма во 3 лице еднина и множина со - т (čukat = чукат, set = сет).

За гласовите ч, ш, ж употребени се латиничните букви č, š, ž (češma = чешма, žena = жена, žaba = жаба), а на места можеби поради технички пропусти сретнуваме само s c (časa, Cupata). Удвојување, односно графемите dz се употребува за гласот s (moldzam = молсам, nodze = носе, dzid = сид), додека со графемите dž одбележана е буквата ц (džamot = цамот, džamia = цамиа). Забележителна е и различната употреба на гласот j во зависност од местото каде се наоѓа; ако е на почетокот на зборот тој е одбележан со j (jas = јас, jazik = јазик, jagne = јagne), додека ако се наоѓа во затворен слог во зборот е напишан со i, односно кога е во слогот во зборот (maika-mi = мајка-ми, šaika = шајка). За гласот џ ја сретнуваме и формата sf како во примерот „sféketo mîrisfat uboo“ = „цвекето мирисфат убоо“ (1925: 24).

Во букварот за секоја буква дадена е и илустрација и по неколку примери од зборови, кои најчесто се мисловна целина, како, на пример, кај буквата д – d запишано е:

„dedo vika baba
baba dava voda“ (1925: 10),

или кај буквата м:
„mama vika moma
moma idi doma
doma ima voda“ (исто, 11).

Исто така, од страница на страница на букварот, бројот на зборовите се зголемува, и оформуваат мисловна целина. На пример, кај буквата л дадени се следниве примери, leb, len, lambda, limon, а потоа следуваат и:

„tatko vadi livádata
tópkata padna vo lakot
Lenka oide da kupi leb
lebot e mek i topol“ (Истото, 16).

Вториот дел од букварот, кој е означен со *Ftora strana* (Втора страна), на страница 35, започнува со личните и присвојните заменки:

Jas ti toj
nie vie tie
moi toi sfoi
naše vase sfóe

по што следуваат и неколку примери како „Jas peam vo kníkata“ (Јас пеам во книгата), „toi oide na skólia“ (тои ојде на сколиа). Потоа забележани се прилози за место *tuka*, *tamo*, *gore*, *dolu*, *natre*, *nadvordesno*, *levo*, *napred*, *nazad*, со посочени примери, како „Ela tuka“, „Vlezi natre“ итн., па дадени се прилозите за време *dénes*, *fčera*, *utre*, *dosna* со примери како: „Fčera diode sestra-mi“ (Фчера дојде сестра-ми), „utre ke odam ná-cîrkfa“ (утре ке одам на црква) итн. Следуваат примери за заповеден начин *sta-ni*, *se-di*, *če-kaí*, *ot-fo-ri*, *zat-fo-ri*, *o-be-si*, *ot-be-si*, и на крајот дадени се примери за сегашно и минато време како: „Máikami nápîrska fčera avlíata“ (Мајка ми напрска вчера авлијата).

Од страницата 38 следуваат осум поучни кратки текста од и за секојдневниот живот: „Gospo go milvan“ (Госпо го милван); „Snagata na čoecko“ (Снагата на чоеко) – опис на човечкото тело; „Familia“ (Фамилија) кој ја сочинува фамилијата; „Skolia“ (Школија) дека во школото учат да пишуваат, пеат, бројат и да играат; „Cîrkfa“ (Црква); „Popo vloisat decata“ (Попо влоисат децата); „Maikata moldzi kózata“ (Мајката молси козата) и на крај текстот за разгалено дете, т. е. девојче „Lenka, lošata čupa“ (Ленка, лошата чупа): „Málata sestra na Petre, Lenka, sákat i taja da odi sónimi da igra. Petre ja nékeše. Lenka plači, vika i se frli ná-zemnja i fati da klocat“ (исто, 40).

Горенаведените примери се само дел од низата примери во букварот, кои како литературен историчар ги посочив. *Абеџегарој* што по форма е мал, но по содржината е од огромно значење, и претставува вистински предизвик за лингвистите.

За македонската литературна историја од големо значење е што *Абецедароѝ* е напишан и објавен на македонски народен јазик во Грција пред 100 години, со што претставува неоспорен факт дека во делот што ѝ припаднал на Грција по поделбата на Македонија во 1913 година живееле Македонци чиј мајчин јазик бил македонскиот јазик. Затоа букварот има особено значење во македонската културна историја, а и за малцинските права на Македонците во Грција и во денешно време.

Заклучни согледби

Абецедароѝ е од извонредно значење за македонската историографија и лингвистичка наука. Велиме извонредно бидејќи букварот го претставува континуитетот на низата многубројните пишани сведоштво за македонскиот јазик од 19 век, букварите и учебниците, што биле наменети за македонските деца, за македонските училишта ширум Македонија, како што е, на пример, *Буквар за уѝоѝреба во македонскиѝе училишиѝа* од 1867 година од Димитар Узунов и Димитар Македонски, кој ја објавил и *Краѝка свеѝѝена исѝориѝа за училишиѝаѝа ѝо Македониѝа, на македонско наречје* во 1867 година, речниците на Ѓорѓија Пулевски итн. Тоа било време кога започнала афирмацијата на македонскиот јазик, на македонскиот национален идентитет пред светската јавност, кога се водела борба за автономија на Македонија во рамките на Османлиската Империја како и за нејзина самостојност – Македонија на Македонците, да биде призната од страна на големите сили, на меѓународната заедница.

За жал, во почетокот на 20 век, со Букурешкиот договор од 1913 година била донесена најнедемократската одлука за македонскиот народ. Македонија била поделена на Егејска, Пиринска и Вардарска, каде биле водени асимилаторски политики со кои била забранета употребата на македонскиот јазик и кои настојувале да го избришат постоењето на македонскиот народ и неговиот национален идентитет.

Во Егејска Македонија грчката влада водела агресивна асимилаторска политика врз Македонците, со терор, тортури и со присилни преселби. Таквата политика предизвикала етнички промени во тој дел од Македонија, па од доминантно македонско население станало малцинско население, но кое очевидно не било малубројно, што се потврдува од интересот на Друштвото на народите за неговите права. Токму и под притисок на

Друштвото, грчката влада го отпечатила *Абецедарот* (1925), кој бил наменет за образовниот процес на македонските деца во Егејска Македонија.

Токму затоа објавата на *Абецедарот* е од особено значење и го добива приматот како прв објавен буквар на македонски јазик на иницијатива на меѓународната заедница, односно на Друштвото на народите, коешто со Севрскиот договор (1920) го признала македонскиот јазик како јазик на македонскиот народ, а со тоа и македонскиот идентитет, во време кога бил оспоруван и негиран од асимилаторските политики. Затоа, и покрај тоа што букварот никогаш не бил воведен во наставата, неговите печатени примероци и по сто години се доказ дека во Егејска Македонија живееле Македонци што зборувале на македонски јазик.

Литература:

- Андоновски, Христо. 1985. Предговор кон фототипното издание на *Абецедарот* (1925-1985), јубилејно издание, второ издание. Скопје: Македонска ревија.
- Катарциев, Иван. 1983. „IX. Односот на грчката буржуазија спрема егејскиот дел на Македонија“, *Борба до победа* 2. Скопје: Мисла, 106-118.
- Кушевски, Воислав. 1983. „За појавата на Абецедарот“, *Историја*, XIX, 2, Скопје: ИНИ, 179-189.
- Македонско прашање на сиранициите од Ризосиритис меѓу двете војни*. 1982. Избор и редакција Јосиф Поповски. Скопје: Култура.
- Мојсов, Лазар. 1989. *Македонциите во Егејска Македонија: околу прашањето на македонско национално малцинство во Грција*. Скопје: Мисла.
- Политичка мисла*. 2015. Балансирање на меѓународните односи – 200 години од Конгресот во Виена, година 13, број 50, Фондација „Конрад Аденауер“.
- Ристовски, Блаже. 2013. „Атинскиот *ABECEDAR* – македонски буквар објавен од грчката влада и спорот за македонското малцинство во Грција“, *Македонски работи*. Скопје: МАНУ, 275-287.
- Стаматоски, Трајко. 1986. „Македонскиот јазик во периодот меѓу двете светски војни“, *Борба за македонски литературен јазик*. Скопје: Мисла, 122-134.
- Шеј, Џон. 2002. „Егејска Македонија“, *Македонија и Грција: библијата за дефинирање нова балканска нација*. Скопје: Макавеј, 102-160.
- ABECEDAR*. 1925. EN ΑΘΗΝΑΙΣ, ΤΥΠΟΙΣ Π. Δ. ΣΚΕΛΛΑΡΙΟΥ.

Valentina Mironska-Hristovska

***ABECEDAR* – ALPHABET BOOK IN POPULAR MACEDONIAN
LANGUAGE PRINTED FOR THE NEEDS OF THE MACEDONIAN
MINORITY IN GREECE²**

Summary

The *ABECEDAR* alphabet book, published in 1925 in Greece in popular Macedonian language, is an irrefutable fact that confirms the Macedonian language and the existence of the Macedonian minority in Greece. The *Abecedar* is exceptionally important for Macedonian historiography and linguistic science, because the alphabet book represents the continuation of the numerous written testimonies about the Macedonian language in the 19th century, alphabet books, text books, dictionaries, etc. intended for the Macedonian children and the Macedonian schools throughout Macedonia. This period marked the beginning of the affirmation of the Macedonian language, the Macedonian national identity to the general public globally, when the battle was fought for the slogan “Macedonia to the Macedonians”.

Unfortunately, with the peace Treaty of Bucharest (1913), Macedonia was divided into Aegean, Pirin and Vardar Macedonia, where assimilation policies were implemented to prohibit the use of the Macedonian language and efforts were made to erase the existence of the Macedonian people and its national identity.

The Greek authorities in Aegean Macedonia carried out aggressive assimilation policies against the Macedonians, with terror, torture and forced resettlement. These policies resulted in ethnic changes in this part of Macedonia, so that the dominant Macedonian population became the minority, however it was obvious that its numbers were not low, which is confirmed by the interest of the League of Nations about its rights. Precisely because of the pressure by the League, the Greek government printed the *Abecedar* (1925), to be used in the education of Macedonian children in Aegean Macedonia.

That is why the publication of the *Abecedar* is of great importance and has the primacy as the first published alphabet book in Macedonian language at the initiative of the international community, more specifically the League of Nations, which with the Treaty of Sèvres recognized the Macedonian language as the language of the Macedonian people, and thus the Macedonian identity, at a time when it was contested

² The text was written on the occasion of the 100th anniversary of the publication of the *Abecedar* (1925, Athens).

and denied by the assimilation policies. Furthermore, even one hundred years later the alphabet book is proof that Macedonians who spoke the Macedonian language lived in Aegean Macedonia.

Keywords: *ABECEDAR, alphabet book, popular Macedonian language, the Treaty of Sèvres, League of Nations, 100 years.*

Славчо Ковилоски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

s.koviloski@@iml.ukim.edu.mk

**ЗАПИС НА МАРГИНИТЕ НА БИБЛИЈА ОД ЦРКВАТА
„СВ. НИКОЛА“ ВО ТЕТОВО ОД АРСО ТРЕНЕВ БРАДИНА
ОД ТРЕСОНЧЕ (1882)**

Клучни зборови: Арсо Тренев Брадина, ракопис, запис на маргините (маргиналија), Тресонче, Брадиновци (Брадина, Брадиноски), Стефан Верковиќ.

Честопати записите на маргините можат да расветлат, да доуточнат или да откријат нови и непознати информации и податоци за лица и настани што останале мистерија за проучувачите на историјата и литературата. Овие маргиналии даваат и поинакви видувања од познатите или официјалните извештаи, бидејќи се лични, интимни и чисто субјективни гледишта за некој настан, исполнети со чувства и размисли што се запишани за да не се заборави важноста на моментот. Тие нудат можности да се раскажат низа приказни и истории што најчесто ги нема во книгите, учебниците и официјалните извештаи што се однесуваат на времето кога се запишани. Една таква маргиналија го побуди нашиот интерес и на неа ќе се осврнеме подетално во продолжение.

Тргнувајќи од помислата дека некаде на страниците на црковните книги можат да се најдат записи на маргините од страна на учени жени, во 2017 година истражувавме дел од книжевниот фонд на црквата „Св. Никола“ во Тетово. Поведени бевме од надежта дека ќе откриеме уште некои записи, како оние од монахињата Параскева замонашена во кичевскиот манастир „Пречиста“ и учителка во манастирот „Матејче“, Кумановско и во шишевскиот манастир „Св. Никола“, Скопско, каде што на еден *Псалтир* го засведочила своето постоење со три ракописни

белешки (Герасимова, 1979: 441). Иако не пронајдовме такви записи од женска рака, имавме можност да забележиме интересен запис испишан на првата страна на една *Библија*, што ни го привлече вниманието.

Книгата е од руско потекло и е напишана на руски јазик, издадена за времето на рускиот цар Александар Николаевич (Александар II), кој со земјата владеел од 1885 до 1881 година, кога бил и убиен. Во воведниот дел се споменува и царицата Марија Александровна, која починала една година пред својот сопруг. Бидејќи не сме во можност точно да го датираме печатењето на изданието, временската рамка за неговото појавување можеме да ја определиме некаде во 70-те години на XIX век. Во ова време е забележлив напливот на црковни книги печатени во Русија, што говори за веќе јасно зацртаниот план на Руската Империја за проширување на своето влијание на Балканот. Под предзнакот на панславизмот, по разни канали во македонската културна средина (кај свештенството и граѓанството) биле распространувани голем број новопечатени руски црковни книги, а во обратен правец биле изнесувани стари ракописни книги од Македонија. Меѓу оние што собирале вакви старини е и човекот од кого била земена книгата на којашто се наоѓа записот за кој ќе зборуваме во продолжение.

Записот на маргините го расчитавме и тој гласи: „Оваа книга свештенописание е зедев во лето од Христа 1882 год. јас Арсо Тренев Брадина од Тресонче. И земена е од антикацие Стефан од Серес во време на царот султан Амит Ефенди наш“. Општите заклучоци укажуваат на следното: записот е добро сочуван, напишан е со темно мастило, со задебелени букви се потенцирани последните три збора „Амит Ефенди наш“, јазикот е народен македонски говор, а интересно е што пред наведувањето на годината со арапски бројки (1882), истата година е запишана и со кирилични бројки **1882**.

Краткиов запис отвора повеќе прашања на кои треба да се даде одговор: Кој е Арсо Тренев Брадина? Кој е антикацијата Стефан од Серес? Кој е царот султан Амит Ефенди наш? Од каде оваа книга на руски јазик во тетовската црква? Нашето истражување донесе една интересна приказна за појавата и развојот на македонската интелигенција и стопанство од втората половина на XIX век, токму „во скот на народното будење“, како што би кажал Харалампие Поленаковиќ.

Тргнавме од фактите што ни се понудени: 1882 година, Тресонче и Арсо Тренев Брадина, кои претставуваа појдовна точка на нашето истражување. Најнапред, го потврдивме фактот дека во Тресонче постои маало Брадиновци. Токму со оваа голема фамилија го врзуваме името Арсо. Во ова време, Брадина е една од најпознатите и најмоќните мијачки фамилии. Усните кажувања, односно легендите за фамилијата Брадина (Брадиновци, Брадиноски) велат дека родот потекнувал од некое село во Прилепско, а името го добиле по тројцата браќа што откако избегале од турски затвор во Мала Азија, се вратиле во родното село со долги бради. Оттаму произлегло и нивното ново презиме. Од истиот род потекнува лингвистот и етнограф Марко Григоров (Брадина), учителот и револуционер Мино Петков Брадиноски, како и поетот и етнолог Томо Смиљаниќ-Брадина.

Според усните преданија, Арсо имал повеќе браќа: Штерјо, Исо, Косто, Марко, како и најпознатиот од нив, Саржо (Сарџо). Саржо бил еден од најпочитуваните сточари од Мијачијата, каја и трговец кој заедно со Ѓурчин Кокалески од Лазарополе и Томо Томоски од Галичник се истакнале како неприкосновени предводници на Македонците од Реканскиот крај. Точната година на неговото раѓање не се знае. Нашата претпоставка е дека можеме да ја бараме некаде во последните две децении од XVIII век. Се знае дека починал во 1889 година и дека за време на смртта длабоко бил навлезен во стотата година. Неговите земни останки денес почиваат во подземните простории на храмот Св. Никола којшто се наоѓа пред влезот на Тресонче.

Познато е дека Арсо накратко зел учество во сточарската работа на Саржо, но и дека по извесно време го напуштил Тресонче и заминал на Света Гора Атонска. Тука се замонашил во манастирот Зограф. Легендата вели, без да можеме тоа да го провериме (се работи за непотврдени усни преданија, дека по извесно време Арсо се вратил во Тресонче и станал селски поп). За понатамошниот тек на неговиот живот понатаму не се знае ништо повеќе, а за него не зборуваат ниту изворите (Трайчев 1941; Григоров 1987) ниту науката (Ристовски 1982; Стојановска 1994).

Да се вратиме на нашиот запис. Реченицата со која започнува маргиналијата гласи: „Оваа книга свештенописание ја зедев во лето од Христа 1882 год.“, па веднаш се дава одговор на прашањето од кога потекнува маргиналијата. Но понатамошниот текст „земена е од антикацие Стефан

од Серес“ го отвора прашањето: кој е антикацијата Стефан од Серес. Нема сомнение дека антикацие Стефан е всушност Стефан Верковиќ. Познато е присуството на Верковиќ на теренот на Сер и неговите обиди да се соберат што повеќе старини од македонската земја. Романтичниот занес за прикажување на Словените како едни од најстарите народи на светот резултирал со средби со голем број македонски интелектуалци и други лица заинтересирани и задолжени за собирање старини. Меѓу нив ќе ги издвоиме: Константин Динков (Држиловец), Георги Динков, Вењамин Мачуковски, Кузман Шапкарев, Димитар Поп Георгиев Беровски, Теодосиј Гологанов, како и Мијаците: Дичо Зограф, хаџи Теофил Аврамов Жунгулоски, поп Аврам од Ербеле (Верковиќ 1985: 284-309). Во оставштината на Верковиќ, за жал, не постои или не е зачувана кореспонденција со Арсо или со некој од неговото семејство.

Освен големиот број остварени средби, Верковиќ се ангажирал за собирање многубројни ракописи, монети и други преносливи остатоци од македонската антика, за овој процес да го заокружи со издавањето на двата тома *Веда Словена* (1874 и 1881). Со подоцнежните наши истражувања, можевме само да го потврдиме нашето мислење дека станува збор за Верковиќ, бидејќи како Стефан Антикацијата на едно место е запишан и од бугарскиот патописец и истражувач Васил К’нчов: „Освен тоа, Верковиќ барал по ановите селани, зборувал со нив, ги распрашувал за разни работи и наскоро станал познат на сето поразбудено население во санџакот под името Стефан Антикацијата“ (К’нчов 1970: 48). Инаку, Верковиќ за време на долгогодишниот престој во Македонија, официјално се претставувал како „старинар“ и „археолог“ (Пенушлиски 1985: 34).

Што се однесува до крајот на реченицата на записот, „Царот султан Амит Ефенди наш“ е никој друг туку султанот Абдул Хамид II чие владеење со Османската Империја се одвива во временскиот период од 1876 до 1909 година. Терминот „царот султан“ е скован според словенската и османлиската традиција врховниот поглавар на државата да биде именуван со цар, односно со султан. За тоа како Библијата дошла во рацете на Арсо, можеме само да претпоставуваме. Каде ја зел, на каков начин ја зел, дали ја купил или му била продадена, била ли остварена средба или до него дошла по посреден пат? Ако сопственикот на книгата Арсо ја донел во Тресонче, што се случувало понатаму со неа? Останува непознатица

пристигнувањето на книгата во црквата Св. Никола во Тетово. Кој ја однел во црквата, зошто и како, засега се прашања на кои немаме одговор.

Она што нас нè привлекува во краткиот запис е чистиот македонски јазик на кој е запишан записот. Именувањето Амит, наместо Хамид е во согласност со тогашните правописни и говорни форми, при што забележително е отфрлањето на графемата и гласот х. Понатаму, предлогот за време е даден во македонска форма *во* наместо источниот и стандардизиран бугарски предлог *въ* („во лето“, „во време“); глаголот *зема* е предаден во форма за минато време, карактеристично за централното македонско говорно подрачје што денес е основа за стандардизираниот македонски јазик, односно *зеде*; во именката *антикаџија* употребени се графемите *и* и *џ*, за разлика од бугарскиот запис на К’нчов, кај кого е употребено *Антикаџијата*. Како куриозитет ќе додадеме дека годината на записот на Арсо Тренев Брадина (1882) е токму од она време кога Верковиќ во едно писмо упатено до Милан Пироќанец, претседател на Владата на Србија, навел дека „дијалектот на Македонските Словени се разликува од останатите Балкански Словени“ (Doklešić, 1981: 337).

Записов ни потврдува неколку важни сознанија. Најпрво, тој е напишан на народен македонски јазик и тоа во времето кога во Македонија веќе силно процветале и постоеле подолго време училишта на српски и на бугарски јазик, покрај оние грчките; истовремено, и графискиот систем е различен од оние што ги употребувале училишните системи на соседните земји, да ги земеме на пример: *ѝ*, *џ*, *џ*. Понатаму, ги покажува распространетите врски на трговците, занаетчиите, сточарите, учителите, свештениците, воопшто на сета македонска интелигенција во многу поширока смисла отколку што е прифатено во јавноста. Тие врски покажуваат дека се одржувале дури и во крајните граници на Македонија, од Тресонче до Сер, а биле водени од навидум неспоиви лица и професии. Воедно, Арсо е четвртиот Мијак за којшто имаме писмена потврда дека во одреден период од животот стапил во контакт со Верковиќ, по Поп Аврам од Арбеле, Дичо Зограф од Тресонче и хаџи Теофил Аврамов Жунгулоски од Лазарополе. Исто така, белешкава покажува дека многу почесто биле воспоставувани контакти поради одредени интереси и дека македонското општество нималку не било толку затворено колку што претходно вообичаено се сметаше и се истакнуваше. Впрочем, XIX век е векот на отворањето на Македонија кон светот.

Тресончанецот Арсо Брадина, припадник на големата фамилија Брадиновци (Брадина, Брадиновски) остварил контакт со една од најпознатите јавни личности од ова време што престојувале во Македонија, Стефан Верковиќ. Без разлика на општествено-политичките побуди на последниов, останува фактот дека воспоставениот контакт му значел на Брадина. За тоа сведочи и ракописното наследство оставено на маргините на Библијата, спомен за секавање и напомена дека секој запис има своја историја, но и своја иднина.

Литература:

- Герасимова, В. 1974. „Писменоста и Македонката во почетокот на XIX век – ракописна книга на монахињата Параскева“. *Школска и просветна култура во Македонија во времето на Преродбата*. Скопје: МАНУ.
- Григоров, М. Г. 1987. *Појтени мигновенија*. София.
- Пенушлиски, К. 1985. „Предговор“. Во: Стефан И. Верковиќ. *Македонски народни умотворби, книга петта*. Скопје: Македонска книга.
- Ристовски, Б. 1982. „Македонското поетско дело на Томо Силјаниќ-Брадина (1888-1969)“. Во: Блаже Ристовски, *Појави и профили*, 2. Скопје: Студентски збор.
- Стојановска, Ј. 1994. *Книжевното и научно дело на Томо Силјаниќ-Брадина*. Скопје: Матица македонска.
- Doklešić, L. 1981. „Životni put Stjepana Verkovića (1821-1894)“. Во: *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*, vol. 14 (1). Zagreb.
- Кънчов, В. 1970. „Путуване по долините на Струма, Места и Брегалница. Битолско, Преспа и Охридско“. *Избрани произведения*, т. I. София. 48.
- Трайчевъ, Г. 1941. *Книга за Мияцие*. София: Печатница П. Глушковъ.

Slavcho Koviloski

**NOTES IN THE MARGINS OF THE *BIBLE* FROM THE ST. NICHOLAS
CHURCH IN TETOVO BY ARSO TRENEV BRADINA FROM TRESONCHE
(1882)**

Summary

The text is about a decoded manuscript, notes in the margins of a Bible kept at the St. Nicholas church in Tetovo. The manuscript belongs to Arso Trenev Bradina from Tresonche and dates from 1882. The inscription is written in popular Macedonian language and it leads to the conclusion about the existence of strong ties between the Macedonian intellectuals from 19th century and other public figures from that time, particularly the renowned antiquary Stefan Verkovicj.

Keywords: Arso Trenev Bradina, manuscript, notes in the margins (marginalia), Tresonche, Bradinovci (Bradina, Bradinoski), Stefan Verkovicj.

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

Тамара Купева

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

t.kjupeva@iml.ukim.edu.mk

БУНТОТ НА ТИШИНАТА НА НОВАТА МАКЕДОНСКА ПОЕТСКА ГЕНЕРАЦИЈА

„Човек е сето она кое му останува премолчено“
Месечината ме следи. (Моника Стојановска)

Клучни зборови: млади поети, култура „Бета“, микрокосмос, бунтот на тишината.

Најстарите записи низ историјата, запишани на камените карпи, биле јасна потврда за потребата на човекот да ги изрази своите внатрешни доживувања на светот и да остави траен печат на своето постоење. Тие први слики на камената подлога се траен симбол на внатрешната природа на човекот. Тие први знаци биле креативни одрази во различна форма, имитација на стварноста и графички запишана лична рефлексивна искуственоста од постоењето. Тој внатрешен одраз на себе во светот ја создава долгата книжевно-уметничка нишка од мотиви, теми и симболи што поврзуваат генерации и што му помагаат на поединецот да добие поширока претстава за светот и за своето место во него. Поезијата едноставно го трансформира видливото во духовна состојба, а невидливото – во материјален облик изразен преку зборовите.

Пишувањето во поетска форма е една од „техниките на цивилизацијата“ (Frye 1957: 99) со кои се прошируваат сликите од животот и кои ја потврдуваат универзалноста на човечкото искуство. Сите тие наследени форми се „конвенционални архетипови“ (Frye 1957: 99), односно преносливи комуникациски симболи со утврдено значење, што имаат исто значење во различен историскиот контекст. Тоа ја прави поезијата

истовремено и човечка историја, затоа што низ нејзините развојни периоди всушност се следи развојот на општествата и истовремено, социологија и психологија на интелектуалните, емоционалните, социјалните, етичките и естетските одговори на човекот.

Историски гледано, дефиницијата на поезијата ги опфаќа токму овие аспекти: таа е истовремено и креација создадена под влијание на трансцендентални сили и имитација на стварноста („мимезис“ кај Аристотел) и инспирација што доаѓа од внатрешните длабочини на умот и структура што се обликува со метрички елементи, ритам и рима.

Овие карактеристики на поетите, Колриџ ги дефинираше како „специфични симптоми на поетската моќ“, што не се поврзани само со волјата и талентот на поетот да создаде поетски состав од случајни мотиви, туку и со инспирација што има генијална и продуктивна природа (Coleridge 2014: 215).

Поезијата, според него, е дарба за имагинација и е поврзана не само со естетско задоволство туку и со чувство за музичко задоволство и моќ за негово производство. Таа е синестетична, во смисла на моќта да визуелизира, да интонира и длабоко да понира во суштината на појавите преку зборот. Во оваа смисла, дури и Платон во своето дело „Држава“ (и покрај другите тенденции и ставови во однос на поетите и нивното место во државата), прави паралела меѓу сликарството и поезијата. Тој го опишува имитативниот карактер на овие две уметности, при што „имитативниот поет... се грижи за долниот дел од душата“ и „ги буди и храни и зајакнува чувствата“ (Cooper 1997: 1209).

Историското проследување на теоријата на поезијата, всушност ги опфаќа сите аспекти на јазикот и говорот, на умот и мислата, на физичкото постоење и емоционалните рефлексии од животните искуства. Од праисториските записи до најсовремените уметнички изразни форми.

Токму во оваа смисла, во својот говор, по повод Нобеловата награда за литература за 2024 година, добитничката на наградата, јужнокорејската писателка Хан Канг (Han Kang), зборуваше за јазикот како за еден вид „телесна топлина“ што се пренесува додека се пишува и чита литературата. Таа изјави:

„Кога пишувам, јас го користам моето тело. Ги користам сите сетилни детали на гледање, слушање, мирис, вкусување, доживување нежност и топлина, и студ и болка, чувството дека

ми чука срцето и дека на телото му треба храна и вода, одење и трчање, чувство на ветер и дожд и снег на мојата кожа, држење за раце... Тие живи сензации што ги чувствувам како смртно суштество се обидувам да ги внесам како крв што тече низ нејзиното тело, во моите реченици. Јас испраќам електрична енергија. И кога ќе почувствувам дека оваа енергија се пренесува на читателот, јас сум зачудена и трогната. Во овие моменти повторно ја доживувам нишката на јазикот што не поврзува..." (Kang 2024)¹.

На овој начин, поезијата не е само поврзана со околностите во кои се создаваат нејзините дела. Таа е силно поврзана и со природата на поетот, со тоа што тој навистина е, во неговата природа, со неговите лични ставови, вредности и однесувања. Поетот е креатор на нова стварност, што се гради на основата на реалниот живот и искуства. Дотерана во автентични стилски обележја, преку неа, тој всушност прикажува не само каква е таа стварност, туку и каква може да биде. Па оттука, поетот може да биде рамнодушен кон стварноста, но и да биде бунтовен и револуционерен креатор на општествените промени. Независно дали неговата поезија е цел сама за себе (затворена структура) или отворен систем од значења што понатаму се толкуваат низ читателските искуства – песната секогаш ќе биде идеја или глас што ги осознава и/или ги бара промените во општеството.

Современата поезија целосно ги потврдува и во себе ги инкорпорира историските теориски постулати, според кои, поезијата ги претставува универзалните вистини. Во дотеран говор и со низа поетски техники, нејзината функција отсекогаш била да пренесе морални (и/или религиозни) вредности на времето и да ја одрази комплексноста на човечката природа, индивидуализмот во доживувањето на светот и минливоста. Таа е жива и отворена за нови значења, затоа што „постоењето на песната е некаде помеѓу писателот и читателот и има реалност што не е само реалност што писателот се обидува да ја „изрази“ (Eliot T.S. 1964: 25). Таа реалност ја

¹ Говорот на јужнокорејската писателка Хан Канг беше одржан во Шведската академија во Стокхолм, на 4 декември 2024 година, по повод добивањето на Нобеловата награда за литература (за нејзината „интензивна поетска проза што се соочува со историските трауми и ја разоткрива крвката на човечкиот живот“). Линк: https://www.youtube.com/live/1Z_co4Flfso?si=zvUzXRnMm6T-JGLqD (пристапено на 3.3.2025)

создаваат неговите лични животни искуства, искуствата на читателот што ја чита песната и наследените обрасци (ментални калапи, мисловен хоризонт) на писателот како читател. Прашањето: Што значи песната? – е комплексно и бара повеќе различни пристапи, како и разбирање на уметноста на пишувањето како интелектуален, емоционален и социјален ангажман.

Во услови кога човештвото се соочува со цивилизациски промени од влијанието на технолошката револуција, токму потребата да се изразат внатрешните чувства – стануваат уште поизразена доминанта. Од тие причини, во современата поезија се препознаваат елементи и на реализмот и на (пост)модернизмот, затоа што таа е одраз на современа стварност што е испреплетена со безброј предизвици, но и неизвесности и непознато што ги носи новата животна реалност.

Од друга страна, токму овие тенденции и откривањето нови поетски светови, потврдуваат дека сепак постои континуум на јазикот и мислата и историска и непрекината врска меѓу зборовите (како артикулација на мислата) и човекот. Песната и денес поставува прашања што се само дел од синцирот на постоењето на човечката свест и свесност за животот и постоењето како егзистенцијална категорија.

Каква е стварноста во поезијата на најмладата македонска поетска генерација?²

Новата поетска генерација ја одредуваат околностите и личните искуства низ времето на македонската реалност во последните дваесетина години. Ова е генерација на постиндустриско и информациско општество, генерација на траумата од глобалната пандемија (ковид-пандемијата), генерација што се обликува низ процеси на дигитализирана верзија на сите животни процеси и којашто со своите пристапи најавува нови општествени и социјални концепти. Но, истовремено, ова е и генерација на слободата. Глобализацијата, мобилноста, отвореноста кон другите, кон различностите и мултикултурализмот се дел од гравурите на нивната

² Прегледот на песните на најновата македонска поетска генерација е направен врз основа на изборот песни со наслов „Ново раѓање на зборот“. Овој избор опфаќа избор песни објавени последните години, од четириесет и двајца автори (избрале и приредиле Весна Мојсова-Чепишевска и Иван Антоновски).

поетска рамка. Родени се по 90-тите години на минатиот век и во првите години на овој век, во околности на изразени општествени, социјални и политички премрежиња. Редифинирањето на општествените контури ќе се препознае во нивната рефлексивност на таа преживеана стварност и во доживувањето на тие промени како лични искуства.

Нивните песни извираат од македонското тло, но истовремено се секојдневни, исечоци од стварноста на други географски простори и историски блиски и далечни времиња. Нивната поезија е поезија на реалното и трансценденталното, на видливото и на невидливото, на телесното и духовното, на материјалниот свет и на имажинацијата.

За разлика од сите други генерации претходно, оваа поетска генерација е целосно „дигитална“ и ги користи придобивките на технологијата за промоција на својот поетски глас и култура. Токму поради овие предности, тие се во непосреден контакт со својата публика – имаат свој медиум, личен интерактивен и отворен простор што ја брише физичката бариера меѓу нив и читателите. Како припадници на генерација што созрева во технолошка медијација со своите читатели, нивната поезија е медиум на две нивоа на изразување. Едното се препознава во функцијата на јазикот, затоа што тој е тоа во својата суштина – пренесувач на пораки, кои во случајот на поезијата се искуства и емоции што се некаде во просторот меѓу авторот и читателот и второто ниво – поезијата е мултидимензионален и мултимедијален ресурс, затоа што нивните песни одразуваат различни и јазични и визуелни и музички искуства (поради можноста со текстот да се испреплетат и алатки што го збогатуваат доживувањето). Во поширока смисла, за нив поезијата е дијалог со читателите, но и дијалог преку дигитални платформи што интегрираат и други „засилувачи“ на значењето на зборот.

„Некогаш песните делуваат како молитви, некогаш како да фрлам магии. Еден обид да комуницирам со непознатото. Секако, овде има и љубовни песни. Но, и тие доаѓаат од далечина, од нешто неосознаено, или можеби од наивност. Но, би сакал да ја славам таа наивност, која ни дозволува да се впуштиме во немирни води. Така се осознава непознатото. Мора човек да влезе во тој простор, гол и разоружан. Но, има и нешта кои ги искусуваме, а за нив нема збор. Премногу се едноставни за да ги заробуваме во песни. И за ова ми доаѓа при рака фотогра-

фирањето, со коешто при еден „чкрап“, едно одбележување на светлината, можам да дефинирам еден цел свет, и одреден временски период. А во таа белешка на светлината можат некогаш да се најдат и чувства, за коишто некогаш се молчи. За мене не е толку важен медиумот. Не мора да бидам дефиниран како поет или како фотограф. За мене ова се само алатки за комуникација“ (Диме Данов)³.

Оваа најнова македонска поетска генерација сака „жива, вистинска и одржлива култура. Култура која е ангажирана, која е гласна, пркосна, страсна, критичка“ (Андреј Медик Лазаревски)⁴. Оваа нивна идеја не е ограничена само на ниво на песните. Таа има облик на движење, на поширока културна мисија која е обликувана во форматот на т.н. платформа „Култура Бета“,⁵ која токму во пандемиските услови на физички ограничувања, прерасна во отворена онлајн-промоција на поезија, кратки раскази и визуелна уметност. Веќе петта година по ред, оваа платформа создава нови културни практики и автентични уметнички изрази. Преку онлајн-форматот на презентирање и начин на комуникација со (читателите) публиката, поетите што стојат зад ова културно движење, ги поместуваат стандардите на сите претходни поетски генерации во македонската книжевност. „Култура Бета“ се разви во културно движење што обединува, но и промовира нови македонски поетски имиња што допрва доаѓаат на уметничката книжевна сцена. Марија Велинова, една од младите поетски имиња и дел од оваа нова културна сцена, за овие тенденции вели:

„Нашата работа, секако, не подразбира само креативно творење, туку и отворање на општествените прашања (секако во контекст на културата)... Ние зборуваме за подигање на свеста, за креирањето заедница, за воспоставување нови практики во културата“⁶.

³ Интервју со авторот Диме Данов, 5.7.2021. Линк: [Диме Данов со стихови – виеж од раната младост](#) (пристапено на 3.3.2025)

⁴ Интервју со авторот Андреј Медик Лазаревски, 10.2.2025. Линк: <https://www.slobodenpecat.mk/razgovor-so-andrej-medikj-lazarevski-od-kultura-beta-novata-generacija-saka-zhiva-vistinska-i-odrzhliva-kultura/> (пристапено на 3.3.2025)

⁵ Основачи на „Култура Бета“ се Андреј Медик Лазаревски, Марија Хана Трајковска и Леонид Георгиевски. <https://www.kulturabeta.com/> (пристапено на 3.3.2025)

⁶ Интервју, 13.2.2025. Линк: <https://kajgana.com/marija-velinova-dosta-beshe-na-ti-go-daj-mi-go-da-go-razbieme-elitniot-krug-vo-kulturnata-fela>

Во песните на оваа поетска генерација се испреплетени минати поетски искуства (и симболи) и слики од животот во современо време – како инспирација, но и како поетски експеримент. Наследството се препознава преку видливите траги на поетскиот израз на Шопов, Конески, Рацин, Павловски, а сегашноста и новите пристапи се одразени во творечки форми ослободени од норми, слобода во изразот, строгост на песната, но разиграност во мотивите. Таа е тивка во тонот, длабоко интимна и бунтовна во тишината.

Што го дефинира нивниот израз, нивната поетика, воопшто?

„Јас пишувам за поединецот и за неговата болка, за личните доживувања и судири; фокусот на мојот интерес е човековата душа и индивидуалните страдања во овој свет на постојани конфликти во кои, како што често кажувам, малиот човек постојано е притиснат во судирите на големите и секогаш го носи најтешкиот товар“ (Михајло Свидерски)⁷.

„...Јас мислам дека и во самата моја поезија може да се препознаат и другите стилови, референците на другите автори, но можеби е тој мој стил симбиоза на влијанијата од постарите македонски автори и некои странски модерни творци, но јас лично сопствениот стил не можам да го дефинирам како препознатлив, како посебен. Да, тој е мој, но се надоврзува на некоја традиција, на нешто претходно пеано. Јас ништо посебно не сакам со поезијата. Таа само спонтано ми доаѓа. Поетите се само суштества со повисоко ниво на чувственост. И поезијата е еден вид, барем за мене, чистење. Тоа доаѓа најдлабоко од мене. Сите сме поети. Сите го правиме тоа чистење на некој начин. Во суштина нашиот однос со целиот свет е таков – поетичен. Си играме на сметка на граматиката, на сметка на симетријата. Бараме друго решение, друг излез“ (Андреј Ал-Асади)⁸.

Оваа генерација поети е целосно свесна за себе и за функцијата на поезијата. За нив таа е цел и начин на барање одговор на прашањата што

⁷ Интервју со авторот, 7. 9.2022. Линк: [Интервју со писателот Михајло Свидерски - писателот е остров сам за себе - Читај бе](#) (пристапено на 3.3.2025)

⁸ Интервју со авторот, 19.1. 2020. Линк: [Андреј Ал-Асади: Сите сме поети!](#)

ги наметнува современиот начин на живот. Во голем дел, таа е поезија на убавината, како поетска метафора за темните страни на животот.

„Тоа е ... работата на уметникот, да го претвора грдото секојдневие во нешто убаво и невообичаено, да му даде длабочина и значење и да ѝ возврати на суровоста на светот со нежност... Кога би морала да симулирам објективност, би рекла дека има неколку мотиви што се привлекуваат во двете збирки, како култот кон детското, дуализмите, парадоксите и конфликтот на природата и на технологијата. Најчесто сакам да пишувам за прашања на кои немам одговор. Сакам да пишувам за тешките нешта, за оние нешта што се страшни, таму каде што не би сакале да чепкаме (Ива Дамјаноски)⁹.

Во суштината на нивните песни се препознава не само односот кон стварноста како егзистенцијална и социјална категорија, туку и односот кон просторот како географска неодреденост. Па така, просторот овде е материјализиран и изразен преку дилемите за заминувањето или останувањето, во акцентирањето на миграцијата и движењето, во симболиката на домот и просторот надвор од домот, во внатрешната борба меѓу туѓоста и припадноста. Бунтот во поезијата на генерацијата „бета“ не е експлицитен и афективен (освен во поезијата кај Иванов). Тој е тивок, интимен, длабоко закопан во дамарите на нивиот свет, во поставените прашања, сомнежи и преиспитувања. Парадоксално, тој бунт е крик заглавен внатре, во „звукот на тишината“, но и слободен глас во просторот и времето во кое ја врамуваат својата поетска порака.

Во нивните песни, градот е нивен хронотоп – и ограничен простор и простор без граници и време што стои во својата мртва точка, но и време што заминува:

Градот е „во облаци“, град на „излупени огради“ / „бетонски ливади“ / „пркосни куќички“ / „добродушен наутро“ – *Град во облаци*, Калиа Димитрова (Чепишевска/Антоновски, 2023: 48). Град во којшто „сакам да постојам, да го допрам ... за да се разбудам среќно“ – без наслов, Викторија Ангеловска (Истото 2023: 100). Под тој простор, „има уште еден град,, – ***, Стефан Костоски (Истото 2023: 116), бидејќи тој не е „простор сосидан“...туку „маглив етер од бесконечни кодови“ – *Градот на еклийса-*

⁹ Интервју со авторката, 18.1.2021. Линк: [Најмладиот добитник на „Браќа Миладиновци“: Поетесата и пијанистка Ива Дамјановски во пандемија имаше најголем креативен бум](#) (пристапено на 3.3.2025)

ѿа, Емануела Ковачевска Китановска (Исто, 2023: 194). Тој е како „пропаднат адолесцент“, кој се „гради со грдно градиво“ и се губи „во својата котлина“, „скржавец е ...што ја упива како жедна билка летната топлина“, што не знае „да спие“, што „како подмолна змија во дувлото од гасови се крие“ – *Градско дејје*, Ива Петреска (Истото 2023: 188).

Овој простор е одредница на состојбата на духот, а времето „страв“ и страдање „без престан“, „Јинг и Јанг“, време што „се забрзува/ избекумено/, апокалиптично/ ѓаволски брзо“ – *Седмица*, Михајло Свидерски (Истото 2023: 52); време – „чекање да се изроди нешто“, „нешто да биде/ од длабочините на небиднината“, „темно чекање“ – *Не би иднина*, Марија Велинова (Истото 2023: 108).

Оваа поетска територија нема физички граници и нема географија, затоа што таа е и објективна стварност и интимен дел од нив. Тој простор е надвор од нив, а таму е „студено, тивко, скапо и самотно“ – *Мала ѿајна ѿорба*, Ивана Јовановска (Истото 2023: 94). Често има и материјален облик – кука во која „никој ни влегува и ни излегува“ – *Кука на слейшло*, Габриела Мишел Милкова Робинс (Истото 2023: 139).

Наследувајќи ги обрасците и мотивите од претходниците во современата македонска поезија, во песните на оваа генерација се препознаваат идентични егзистенцијални прашања, често поврзани со потрагата по себе, отуѓеноста, чувството на неприпадност: „Што сме/кои сме/што сум/кој сум?“ – *Ненасловени сме*, Андреј Медик Лазаревски (Истото 2023: 97), „се сомневам дека постојам/ се плашам од себеси/ кога не сум своја/ кога сум онаа до мене/ кога сум онаа спроти мене/ кога сум онаа со мене“ – *Сомнеж*, Благоица Трајковска (Истото 2023: 158); „ништо не е мое“ – *Град во облаци*, Калиа Димитрова (Истото 2023: 48); „навистина заборавам која сум“ – *Amor fati*, *Моника Сѿојановска* (Истото 2023: 64); „нов човек сум, а старо бреме ми недостига“ – *На врвките на живојѿи*, Дамјан Златановски (Истото 2023: 198); „јас сум како кула/изграден и залепен со цемент тула“ – *Кула*, Иван Николов (Истото 2023: 196); „од мене останат нераскажани сказни/ од својот живот кај сум само еден непознат гостин“ – *На врвките на живојѿи*, Дамјан Златановски (Исто, 2023: 198).

Сите овие стихови создаваат силен и длабок емотивен слој и гласови што одекнуваат во заднината на песните. Просторот и времето (транс) понираат во разновидни емотивни експреси и интимни доживувања, кои ја исцрпуваат „мапата“ на душата и состојбата на духот на оваа млада поетска генерација. Овие песни се „зборови што ги слушаш погласно од тишината“ – *Викај ѿѿивко од ѿвојѿе мисли*, Благоица Трајковска (Ис-

тото 2023: 159), тие се глас што бара да биде слушнат: „Дојдете стари/Зберете се младинци и жени и мажи/ Онаму кај што живејачката е подредена на двата света“ – *Намесѝо манифесѝ*, Иван Иванов (Истото 2023: 113), глас-проглас и повик за промена и конечно, поезија што отвора низа интимни, егзистенцијални, филозофски, социјални, национални и глобални општествени прашања.

Тишината е нивниот микрокосмос и во неа се испреплетени сите нивни гласови. Таа е и тивка и гласна, истовремено. Таа е симбол и на бунтот и на осаменоста. И на пркосот и на занеменоста. На срцето „му треба тишина, да направи врева“, затоа што „гласна е тишината“ во нивните песни – *Сакаш ли да си ми нишѝо?*, Јована Стаматовска (Истото 2023: 200). Во неа „се котат сеништа“ – *Ние сме од ѝѝој народ*, Диме Данов (Истото 2023: 80). Таа „тажна, уморна тишина“, „шумоли и воздивнува“ – *Вечерен еѝлог*, Софија Поповска (Истото 2023: 155), и станува „тишината на преселбата“ – *Никогаш ѝовеќе*, Ивана Јованоска (Истото 2023: 93). Таа е „тешко молчење“... „како молитва“ – *Јазикѝѝ*, Михајло Свидерски (Истото 2023: 53), каде дури и телото е „сад полн со молчење“... што „ќе се раствори во тишината“ – *Вечерен еѝлог*, Софија Поповска (Исто, 2023: 155).

Тишината е нивната „биднина“ (Иван Иванов) и иднина, ацошоповски стегната и истовремено отворена за нови слоеви и значења. Таа ја има „формата на празнината“ – *Има и ѝѝакви денѝѝ*, Моника Стојановска (Истото 2023: 61), во која луѓето се сенки на „тивок отворен пат“ – *Месечинѝѝа ме следи*, Моника Стојановска (Истото 2023: 62). Таа е младичот кој се буди „в мугри ил штом падне мрак“ кој се обидува да свие од „пепелта...пак идеал“ *Биднина*, Иван Иванов (Истото 2023: 113).

Најмладата македонска поетска генерација го живее своето време, оградена со околности што го креираат нивниот животен и уметнички светоглед. Генерација нови „трагачи по судбината“ – *Младѝѝѝѝ*, Сара Ѓорѓијоска (Истото 2023: 147), генерација што носи свој жиг на времето што го врамува во своите песни. Дел од нив сигурно ќе го најдат местото во некои идни македонски поетски антологии, зошто и тие, како и нивните претходници се „сопатници на вечноста“ – *Биднина*, Иван Иванов (Истото 2023:112), на „бродски пловидби со тајнописецот“ – *Умеѝѝѝѝѝѝ во филѝѝѝѝ кафе*, Верица Мукоска (Истото 2023: 152), во обид да најдат одговор на прашањата на кои уште никој не нашол одговор. Нивните песни ја продолжуваат нишката од животни искуства, интимни светови, симболи и поетски изблици што ја дополнуваат сликата за постоењето

на човекот низ времето. Песните на оваа генерација се „зборови што ги слушаш погласно од тишината“, што „зборуваат погласно од криците“ – *Викај поштивко од твоите мисли*, Благоица Трајковска (Истото 2023:159).

Оваа генерација се нова сила што создава свои национални, универзални и автентични вредности. Таа се гради на наследените поетски обрасци, испреплетена со идентични симболи и поетски слики. Но, тоа никако не значи намалување на вредноста на нивната поетика, затоа што конечно, голем поет е „оној кој не само што ја обновува традицијата која е прекината, туку оној кој во својата поезија повторно преплетува што е можно повеќе нејзини залутани нишки“ (Eliot 1964: 85).

И за крај, независно колкумина од овие поетски имиња ќе ја продолжат својата творечка мисија, едно е сепак сигурно: нивните песни ќе сведочат за времето (и стварноста) кога се создавала македонската поетска генерација на новиот век.

Литература:

- Чепишевска, В. М./Антоновски И. 2023. *Ново раѓање на зборови*. Скопје: ПНВ Публикации.
- Coleridge S. T. 2014. *Biographia Literaria*. Edinburgh: University Press Ltd.
- Cooper J. 1997. *Plato. Complete works*. Indianapolis: Hackett publishing company.
- Eliot T. S. 1964. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber and Faber.
- Frye N. 1957. *Anatomy of criticism. Four essays*. New Jersey: Princeton University.

Tamara Kjupeva

REBELLION OF SILENCE BY EMERGING MACEDONIAN GENERATION OF POETS

Summary

The poet is the creator of a new reality, which is built on the basis of real-life experiences. Regardless of whether their poetry exists as an autonomous entity (closed structure) or as an open system of meanings that are further interpreted through the reader's experience, the poem will always represent an idea or a voice that perceives and/or seeks changes in society. This is a generation shaped by the post-industrial and information society, by the trauma of the global pandemic COVID-19 and by the processes of digitalization of all aspects of life. Through its approaches, this generation signals the emergence of new social and societal concepts. At the same time, it is also a generation of freedom. Globalization, mobility, openness to others, to diversity and to multiculturalism are integral engravings in their poetic framework. Silence is their microcosm, interwoven with all their voices. It is both silent and loud, at the same time. It symbolizes both rebellion and loneliness, defiance and indifference. The rebellion in the poetry of the "Beta" generation is quiet, intimate, deeply embedded in the pulse of their world. Paradoxically, this rebellion is both a cry trapped within - "the sound of silence" - and a free voice that echoes through space and time.

Kew words: emerging poets, "Beta" culture, microcosm, rebellion of silence.

Биљана Рајчинова-Николова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература, Скопје
b.rajchinova-nikolova@iml.ukim.edu.mk

ДОКУМЕНТАРИСТИЧКАТА ПРОЗА И ПУБЛИЦИСТИКА НА ЈОВАН ПАВЛОВСКИ

**(изворен документ на времето и непосредно сведоштво за дел од
нашата историја)**

Клучни зборови: Јован Павловски, документаристичка проза, публицистика, историја – историско, факција – фикција.

Животната и литературната биографија на Јован Павловски

Јован Павловски, како ретко кој автор, не само што веќе седум децении е присутен на македонската книжевна сцена, туку, речиси, подеднакво е успешен и во различни(те) книжевни жанрови: поезија, расказ, проза, документаристика, публицистика. Имено, Павловски како припадник на третата генерација современи македонски автори е познат поет, раскажувач, писател, но и зантригиран документарист и публицист, кој своето креативно љубопитство, големо искуство и творечка енергија, ги потврдува, пред сè, како автор за возрасни, но пројавува интерес и како автор за деца и млади. Без разлика дали Павловски своето авторско креативно љубопитство го насочил кон децата и младите или пак кон возрасните, тој во своите дела ја собира историјата во едно единствено време – македонско време. Оттука, читателот што денес добро ги познава литературните, документаристичките и публицистичките дела на Павловски тешко дека ќе утврди дали една од овие активности за него е главна, а другите

споредни. Тука, пред сè, би го нагласила и неговиот неоспорен талент, широката наобразба и своевидниот култ кон знаењето што тој го негува во сите сегменти на своето творештво, и би се надоврзала на Милан Ѓурчинов, кој вели: „творечките заложби на Јован Павловски на планот на поезијата, расказот, романот, *документаристичката и публицистичката* се под знакот на истражување и откривање на нови мотивско-тематски и стилско-изразни можности, кои како остварен резултат во современата македонска литература имаат видно место“ (Ѓурчинов *Курзив Б.Р.*). Следствено, станува збор за несекојдневна личност што ја обележува не само македонската туку и светската книжевна сцена од втората половина на 20 век и првата деценија на 21 век. Имајќи ги предвид неговите најнови дела, како поет за деца и младина *Река-а-а!*, 1996, како поет за возрасни *Две поеми*, 2010; како раскажувач *Семејни иверки* (2004), како писател за деца и младина *Значка* (1978, роман, годишна награда на Радио Скопје за најдобра книга за млади), како писател за возрасни *Град, години, луѓе*, 2009 и како публицист *Македонија, минато, историја, сегашност, ИНФО* (2005, заедно со Мишел Павловски¹), сигурни сме дека и натаму ќе ја предизвикува љубопитноста на читателите. Павловски како поет е еден од најсуптилните лиричари на македонската поезија од почетокот на 60-тите години на минатиот век, и како што вели Милан Ѓурчинов „Павловски е и животно непосреден и минуциозно егзактен и меланхолично замислен, и самоироничен и сето тоа преку еден наративно интониран поетски ракопис во кој вербалниот попартизам ја открива не само смислата за откривање на детаљот туку и автентичната психолошка диспозиција“ (Ѓурчинов, 2008: 19). Павловски, како раскажувач не е ниту патетичен сведок ниту пак целемудрен морализатор, кој ги следи преживеалиците на своите јунаци. Расказите се жив, најнепосреден отпечаток на едно големо време на жртвување за националните и на социјалните идеали, во кои има и нешто документаристичко што ја потсилува и локацијата на настаните што се предмет на раскажувачка обработка (Тетово, тетовскиот крај, Кичево, Гостивар, итн). Како прозен писател (а во прозата неговата постапка ја одредува животниот податок и документот), Павловски главно ја следи

¹ Мишел Павловски е син на Јован Павловски, доктор по театрологија, професор и научен советник во Институтот за македонска литература, Скопје, УКИМ во Скопје.

традиционално-реалистичката програма, внесувајќи во неа по некој елемент на психолошко задлабочување и нијансирање во оцртувањето на ликот и на ситуацијата односно „објективизирајќи го своето раскажување и со извесна документарност, извесна историска и човечка емпирија“ (Друговац 1996: 54). Павловски, главно го евоцира минатото, и ѝ се одолжува на достоин начин на историјата, независно дали се тоа теми од Револуцијата или пак од изградбата по ослободувањето на земјата.

Имајќи ја честа по повод 70-годишнината од неговото творештво (имајќи предвид дека како поет на македонската книжевна сцена се јавува во 1955 година во списанието *Млада лиџераџура* и *Млад борец*, а во 1957 година во списанието *Разгледи* ги објавува и песните „Препознавање“ и „Пред спиење“), пред сè, би сакала да ја истакнам, односно да ја потенцирам важноста и значењето на неговата животна и литературна биографија. Павловски е роден на 10 септември, 1937 година во Тетово, а по дипломирањето на Филозофскиот факултет во Скопје, на Катедрата за македонска и југословенска книжевност, работел како новинар во Радио Скопје. Бил уредник во „Нова Македонија“ и нејзин дописник од Париз и од Москва, потоа главен и одговорен уредник на месечните списанија „Македонско време“ и „The Macedonian Times“, вонреден професор по теорија и практика на новинарството на Интердисциплинарните студии по новинарство на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, и е главен уредник на првата општа македонска енциклопедија, „МИ-АНОВА енциклопедија“ (2006). Член е на Друштвото на писателите на Македонија од 1962 година, и негов претседател во три мандати (1992–1994, 1994–1996, 2007–2008), како и член на Македонскиот ПЕН-центар.

Павловски своето поетско перо за возрасни го потврдил во 1962 година, кога ја објавува и првата стихозбирка *Август*, по која следуваат и *Медеја* (1969); *Иденџиџеџи* (1974); *Оксидирања* (1983); *Прераскажување на еџиџеџиџи* (1985); *Сџрогосџа на живеџеџи* (1988); *Менџален џросџор* (1990); *Преџознавање: Зрело доба* (1993); *Последниџе 48 часа на џрофесорџи џо исџориџа* (1993); *Сџварна џромена* (1996); *Одработџен сџрав* (1999); *Повлекување на сџварносџа* (1997); *Поеџиџа* (1998); *Кревкоџи џело на Кирил Пеџчиновиџ* (2000); *Сџравоџи на џрофесорџи* (2001); „Заминувањето на старецот“ и „Наспроти сè, останувам општ!“ (од книгата *Две џоеми*, 2010), во кои се забележува тематско свртување кон прашањата за идентитетот, за смислата на човековото постоење и каузал-

(Друговац, 1986: 354), додека пак Лорета Георгиевска–Јаковлева посочувајќи ги различните одредувања на романите за возрасни на Павловски (модерен, постмодерен, фрагментарен, политички роман, стварносна проза), за неговата проза за возрасни констатира: „Искористувањето на постапките на *сѝварноснајѝа ѝроза*, какви што се: колоквијализацијата на јазикот, критичките тонови и бројните интертекстуални и интердискурзивни стратегии, даваат врвен резултат. Неговите романи се сложена, најчесто линеарна, но секогаш фрагментарна структура, што овозможува стилска конотативност и поливалентност. Оттука, таа едноставност повеќе би ја виделе како блиска на постмодерната демократизацијата, која подразбира рамноправност на жанровските облици и пропуштање на популарното во т.н. високоестетски форми“ (Георгиевска – Јаковлева, 2008: 12-13). Но тука би сакала да нагласам дека Павловски колку и да е имагинативен писател, пред сè е хроничар – документарист, публицист (неговата публицистика има документарен карактер со логички анализи, свртена, главно, кон самобитноста на македонскиот народ), со свое име и презиме, па во трудот ќе се фокусирам, односно ќе зборувам за неговата документаристичка проза и публицистичка дејност. Несомнено, објавил повеќе документаристички и публицистички дела, што се резултат на неговиот ентузијазам на трудот вложен во пребарувањето низ фактите на сè уште недоволно расветлените прашања, на желбата да проникне подлабоко во суштината на нашето минато и на нашата сегашност, да потсети на настани што навистина се случиле, како и на решеноста своето новинарско љубопитство да го упатува колку на изминатите години толку и на денот што штотуку изминува. Својата литературна, документаристичка и публицистичка работа Павловски ја остварува на линијата на која овие три области можат да имаат допирни точки. Тој своевиден спој го прават фактографските елементи, документарниот карактер на изложената материја, каде што „појдовна точка е конкретниот податок и чистата бројка“ (Павловски, *Нова Македонија* од 31 март 1977).

Павловски, за кој многумина велат дека е еден од најсуптилните лиричари на македонската поезија од почетокот на 60-тите години и чиј прв роман „содржи нарација со радикален критички гест“ (Ѓурчинов, 1969: 45), високо е вреднуван од критиката, наградуван е со престижни кни-

жевни награди³, а за вредностите на неговото дело дадени се позитивни оценки од страна на авторитети на македонската литературна критика (како Миодраг Друговац, Милан Ѓурчинов и др.). Ѓурчинов пишува: „Често поетите во поновата македонска книжевност се огледуваат и во романот, како и во другите прозни жанрови, но мошне често тоа се случува по цена на истенчени врски со стварноста и со пошироките рамки на светот и општеството во кое живееме. Кај Павловски, како што со право е истакнато, романсиерскиот зафат ја избегнува поетизацијата и лиризмот, одбегнувајќи ги метаформите и симболите. Авторот оди директно кон податокот, документот, кон горливата современост зафатена со нејзините сурови и сирови видови“ (Ѓурчинов, 1969: 48). Додека, пак, Друговац смета дека: „може да му се упатат низа забелешки, посебно таму каде што брзината на фелтонистот и ракописот на публицистот претежнуваат над убедливиот белетристички зафат, но никако не може да се одрече дека со него во просторот на современиот роман со многу едноставна уверливост продре живата, непревриена, веристички зазбивана стварност на нашите дни. Со тоа во нашиот роман е подвлечена една нова линија што ги откри неговите нови можности за соочување со современиот живот, токму со оној што на македонската проза со години ѝ недостасуваше“ (Друговац, 1979: 87). Павловски е застапуван во мноштво избори и антологии, а неговиот разновиден творечки опус во посебни книги и во антологиски и па-

³ Павловски е трикратен добитник на наградата на Радио Скопје за најдобра книга за најмлади (*Мишо ишо шо-о*, 1972; *На сийе свейски сѝрани само Ани*, само Ани, 1980; *Значка* 1978); добитник е на прва награда на конкурсот на ИК „Наша книга“ Скопје; на Рациново признание за романот *Тоа Радиовце во кое ѝаџам глабоко*; во 1998 ја добива наградата „Стале Попов“ на ДПМ за романот *Проверка на слободаѝа*; добитник е на наградата за публицистика „Мито Хацивасилев – Јасмин“ (за делата *Бев со нив* и *Судењаѝа како ѝоследен ѝораз*); наградата „13 Ноември“ што ја доделува Град Скопје за делото *Тиѝо во Македонија*, како и наградата „19 Ноември“ – награда на град Тетово, а за романот *Сок од ѝросѝаѝа* во 1991 година ја добива наградата на КПЗ на Македонија за најчитана книга. Понатаму, наградата „Крсте Мисирков“ за животно дело, наградата на НИП „Нова Македонија“ за животно дело, прва награда „Крсте Мисирков“ на Здружението на новинарите на Македонија, наградата „Поетско жезло“, годишна награда на неделникот „Пулс“ (двапати), како и Златно перо за превод на поезијата на Ајги. Добитник е на Гоцева повелба, признание Духовен воин, Златна плакета на град Тетово. Одликуван е со Орден на Републиката со сребрени зраци, а е и Почесен граѓанин на Радиовце, Тетовско.

норамски избори е преведуван на: руски, англиски, француски, германски, италијански, српски, српско-хрватски, бугарски, албански, турски, грчки јазик. Оттука, македонската литература, документаристика и публицистика навистина може да се гордее со една ваква поетска, писателска и документарно-публицистичка величина.

Документаристичката проза⁴ и публицистика⁵ на Павловски

Документаристичката проза на Павловски ја сочинуваат делата: *Гемнициите* (1977), *Свездена прашина* (1978), *Огнено семејство – Сјомени на Лика Чойова* (1979), *Ние на Тајковината ѝ должиме сè, а таа нам ништо!* (1979), *Судењата како последен јораз* (1978), *Кажувања* (1980), *Блиско сонце* (1988), а неговата публицистика ја сочинуваат: *Монографија на Тешово* (заедно со Живко Стефановски, 1964), *Монографија на „ТЕТЕКС“* (заедно со Томе Серафимовски, 1965), *Бев со нив*⁶ (1977), *Тишо во Македонија*⁷ (1979), *Од онаа страна на границата* (1983), *Од првична идеја до држава* (1993, соавтор: Мишел Павловски), *Историскиот континуитет на името Македонија и Македонци* (1993), *Овде и денес – Македонија* (историски практикум, соавтор: Мишел Павловски, 2000), *Факти за Македонија* (2005, заедно со Мишел Павловски), *Facts about Macedonia* (2005, на англиски, заедно со Мишел Павловски), *Македонија, минато, историја, сегашност, ИНФО* (2005, заедно со Мишел Павловски). Токму ваквиот широк опус на документаристичката проза и на публицистичката дејност на Павловски ме поттикна да го промислам тој дел од неговото творештво, и тоа преку делата како што се *Блиско сонце* и

⁴ Документаристичката проза е информативна и се темели на вистината, на факти, историски документи, автентични историски настани и места, и дава широка можност читателот да ја осознае вистината за едно драматично и несреќно време. Важно е да се напомене дека кај документаристичката проза на Павловски се забележува и одреден авторски ангажман – книжевно обликување на фактите.

⁵ Во публицистичките дела нема научноистражувачка работа и нема интервенции на собраниот материјал, кој како таков (изворен) се објавува. Во конкретниов случај публицистичките дела на Павловски имаат документарен карактер и свртени се, главно, кон самобитноста на македонскиот народ.

⁶ За ова дело ја има добиено наградата „Мито Хаџивасилев – Јасмин“.

⁷ За ова дело ја има добиено наградата „13 Ноември“ на Град Скопје.

фелџтонот⁸ *Гемциџиџиџе*⁹, кај кои на места се среќаваат литературно обликувани пасуси што придонесуваат за пластичност во прикажувањето, за надминувањето на сувопарното документаристичко изнесување. Понатаму преку делата *Огнено семејство – сџомени на Лика Чоџова*, фелџтонот *Судењата како џоследен џораз*¹⁰ и фелџтонот *Кажувања*¹¹, како дел од документаристичката проза и преку делата *Тиџо во Македонија* и *Бев со нив* како дел од публицистичката дејност, но и настаните во сите нив и тоа како настани што се дел од нашата историја, идентитет и егзистенција. Целта на Павловски, низ овој широк документаристички и публицистички опус е на еден читлив начин да ни претстави дел од историјата на Македонија, односно да ја запознае пошироката јавност со мноштвото досега недоволно обработени прашања од нашата историја за Илинденскиот период, за периодот помеѓу двете светски војни, за времето на борбата и Револуцијата, и за времето по ослободувањето. Павловски во документаристичките дела, проникнувајќи во траумите на македонската опстојба и допирајќи ја егзистенцијалната состојба на македонскиот човек, ја предава целокупната политичка и морална атмосфера, како и пошироката мисла на вооружената, социјалната и политичката борба на македонскиот народ за својата национална слобода. Додека, пак, во публицистичките дела, што произлегуваат од една одредена општествено-политичка-културна средина, ги следи промените во таа средина и активно ни го пренесува нејзиниот развој, а Павловски тоа го прави преку внесувањето документарна граѓа (избрана на начин што е адекватен за постигнување на целта). Документот е инкорпориран во делата, а преку нив и во создавањето, поимањето на националниот идентитет.

Имено, во центарот на вниманието во документаристичката проза (во делата) е поставена главната тема – борбата за национално, социјално и

⁸ Фелџтоните на авторот најчесто се фундирани врз изјави што тој непосредно ги запишал или ги собрал од различни извори – од печатот, од автентични извори за судските процеси и од други историски документи. Тоа се фелџтони во кои зборуваат учесници и сведоци на историските настани.

⁹ Фелџтонот *Гемциџиџиџе* во весникот *Нова Македонија* има излегувано во текот на јануари и февруари во 1980 година.

¹⁰ Фелџтонот *Судењата како последен пораз* во весникот *Нова Македонија* има излегувано од 10 мај до 14 јули во 1976 година.

¹¹ Фелџтоно *Кажувања* во весникот *Нова Македонија* има излегувано во продолженија во текот на 1979 година.

политичко ослободување. Од ваквата поставеност на темата произлегуваат и другите крупни теми во неговата документаристичка проза, како што се темите за револуцијата и НОБ; за гемициството и пожртвуваноста; за сеќавањата и спомените; за судењата, за сведоштвата за злосторствата, и за злосторствата на окупаторите врз борците за слободна и независна Македонија. Меѓу нив Павловски ја воведува ‘желбата за слобода’ и го проблематизира идентитетот, посебноста на сопствениот идентитет и начините на стекнувањето на таа посебност, себепотврдувањето и себелегитимирањето, кои пак во делата *Блиско сонце*, *Гемицистиџе*, *Огнено семејство – Сјомени на Лика Чојова*, *Судењата како последен јораз* и *Кажувања* се услов за одвивањето на дејствата. Следствено, на ниво на толкување ‘желбата за слобода’ (без разлика дали е тоа слобода од окупаторот, од талогот насобран во себе како сведоштво, од зла делата и црнитата од политиката), е и предлошка за темата и на револуцијата и на гемициството, и на сеќавањата, и на судењата, и на сведоштвата, а на ниво на структура врши повеќе функции – внесување документарна граѓа, декларативно-пропаганден дискурс и конечно еден вид оправдување за револуционерните, гемициските, пожртвуваните и актите на сведоштво. Во документаристичките дела се доловува времето на НОВ и револуцијата (*Блиско сонце*, *Кажувања*), времето на гемициството (*Гемицистиџе*), времето меѓу двете светски војни (*Огнено семејство – сјомени на Лика Чојова*), а едновременно и на НОВ и по ослободувањето (*Судењата како последен јораз*), во кои документарноста и факцијата како да ја маркираат границата на она што било и она што можело да биде. Токму овие елементи ја градат атмосферата на делата од самиот почеток до крајот. Во таа атмосфера посебно место имаат документите, историските факти, сведоштвата, сеќавањата, па преку нив до совршенство е предадена атмосферата на храброста, борбеноста, тескобноста, пожртвуваноста. Односно, тоа е атмосфера на храбри ситуации со цврсто воден континуитет и со наоѓање на документот како „клуч за разбирање на делата“ (Ќорвезирска 2019: 65), што имаат субверзивен однос кон владејачкиот идеолошки дискурс. Воедно делата се карактеризираат и со „мајсторско документирање на настаните“ (Капушевска-Дракулевска, 2018: 98), нешто што македонската документаристичка проза ја збогатува со еден поинаков начин на пренесување на мемоарското, историското, факциското, документарното, едновременно придонесувајќи за нов начин на негувањето на „културата на сеќавањето“ (Ќорвезирска, 2019: 70).

Во центарот на вниманието во публицистичката проза (во делата низ чија содржина се забележува дека ‘желбата за слобода’ е реализирана), е поставена главната тема – растежот и развојот на земјата по ослободувањето од која произлегуваат и другите крупни теми – значењето на другарот Тито за растежот и развојот на нашата земја, како и за културниот и научниот подем во земјава. Реализираната ‘желба за слобода’, односно животот во слобода и потврдувањето на идентитетот, желбата да се покаже значењето и големината на другарот Тито за нашата земја, како и културниот и научниот подем во Македонија се основата на настаните во делата *Тито во Македонија* и *Бев со нив*. Реализираната ‘желба за слобода’ (што значи и бројни посети на другарот Тито на нашата земја) е предлошка за темата низ која се огледува растежот, развојот на културниот и научниот подем на нашата земја, а на ниво на структура ги врши функциите – внесување документарна граѓа и декларативно-пропаганден дискурс. (Времето на) современото е доловено во публицистичките дела *Тито во Македонија* и *Бев со нив* во кои документарноста и факцијата како да ја маркираат границата на она што било и она што е. Токму овие елементи ја градат атмосферата на делата од самиот почеток до крајот, што се во согласност со официјалната идеолошко-политичка матрица на времето во кое настануваат. Во таа атмосфера посебно место имаат документите и фактите па така преку нив до совршенство е предадена атмосферата на растежот и развојот на земјава (по ослободувањето) и на културниот и научниот подем.

Следствено, она што може да се именува како доминантното прашање во документаристичките и публицистичките дела е: кој ќе го заборава крвавото време на бесниот фашистички терор?, што се памети?, што преживува од минатото, а што исчезнува или се заборава? Понатаму, како растела и се развивала македонската република?, но и какво било културното, уметничкото, научното и естрадното живеење на Македонија по ослободувањето? Одговорите на овие прашања (како и самото постоење на делата) укажуваат на тоа дека делата (пренесуваат порака, односно) се порака, пред сè за тоа дека траумите и немилите случувања на борбените патишта во времето-невреме никогаш не можат да бидат избришани од индивидуалната и од колективната меморија (од паметењето), што се огледува во *Ојнено семејство – Сјомени на Лика Чойова, Сведоштвања како последен јораз* и *Кажувања*, понатаму порака за тоа како се брани

и се чува својата земја и идентитет што најдобро се огледува во *Блиско сонце* и *Гемициии*, порака за тоа како се гради земјата и идентитетот што се огледува во *Тито во Македонија*, и секако порака за тоа како се и како треба да се развива културата, уметноста, науката и естрадата и гради идентитетот што се огледува во *Бев со нив*.

Од досега изнесеното може да се констатира дека доминантна карактеристика на документаристичките и публицистичките дела се фактографските елементи и документарниот карактер на изложената материја (односно документот, фактот, сеќавањата и сведоштвата, и во делата нема поделеност помеѓу документот, фактот, сеќавањата и сведоштвата). Трагајќи по константите во документаристичката проза може да се констатира дека во неа е присутна состојбата на историската стварност, прикажана преку документот, фактот, сеќавањата и сведоштвата. И кога станува збор за стварен историски настан – гемициството, Револуцијата, периодот помеѓу двете светски војни и Втората светска војна, документот и фактот се присутни паралелно. Друга константа што е присутна во документаристичката проза е она што се дефинира како откривање на ‘црните места во историјата’, откривање на сите нивни премолчености. Кога некоја тема, настан или историска стварност добиваат место во рамките на едно време во кое се откриваат сите нивни премолчености и кога Павловски преку документи, факти, сеќавања и сведоштва го пренесува заборавеното и ги враќа вкусовите на минатото, тоа носи придобивки за културниот поттик, а сеќавањата и сведоштвата ги истакнуваат маргинализираните и периферните матрици, што како константи ги забележуваме во широкиот документаристички опус на Павловски. Трагајќи по константите во публицистиката, ќе констатираме дека во нив е присутна состојбата на современото, современата стварност, прикажана преку документот, фактот. И кога станува збор за стварен современ настан – посетата на другиот Тито на нашата земја, за културниот и научниот подем, документот и фактот се присутни паралелно. Кога некој настан или современата стварност добиваат место во рамките на едно време во кое се откриваат нивните позитивни вредности и кога Павловски преку документи и факти го актуелизира растежот, културниот и научниот подем на земјата во современото, тоа секако носи придобивки за културниот поттик, а подемот ги истакнува доминантните и централните матрици, што како константи ги забележуваме во публицистичкиот опус на Павловски. Оттука, може да се

констатира дека константна карактеристика и на документарната проза и на публицистиката на Павловски е внесувањето на документарната граѓа и присуство на декларативен дискурс преку која делата го пренесуваат она и што не го знаеме и она што го знаеме. Оттука, тие може да се окфа-лификуваат и како „култ на знаењето“ (Ќорвезироска 2019), и тоа од оној тип што ја содржи севкупноста на хероизацијата, непокорот, развојот, растежот, културниот и научниот подем на земјата, и како секоја добра доку-ментаристичка проза и публицистика може да претставуваат и коректив на стварноста.

Преокупацијата на Павловски со историското и историјата

Посочените дела на Павловски означени како документаристичка проза, само ја навестуваат и неговата преокупација со историското и исто-ријата. Неговиот однос кон историјата е доминантна негова одредница со што се отвора прашањето за сложениот однос дело-историја (односот факција – фикција), а кој „опстојува низ комплексна структура на односи, чијшто фундаментален карактер и опсег ги надминува методолошките граници на една поединечна школа, филозофски систем или културна епоха“ (Шелева, 2003: 171). Оттука, повикувајќи се на Георгиевска-Јаковлева, која вели дека: „карактерот на заемниот однос на историските настани и состојби и нивното уметничко претставување е едно од суштин-ските прашања и дека врз основа на посочувањето и типологизацијата на нивните заемните релации, кои во суштина презентираат одреден реф-лексивен, т. е. мисловен или филозофски однос кон светот, можно е да се допре до суштината на развојот на овој жанр во Македонија, а преку тоа да се добие одредена културолошка слика за Македонија“ (Георгиевска-Јаковлева 2008: 28-29), ќе направиме типологија на историските теми во рамките на документаристичкиот прозен опус на Павловски, која се совпаѓа со историските фази на просторот на Македонија, односно тоа се: теми од меѓу двете светски војни и гемициските потфати (*Оѓнено семеј-ство – Сјомени на Лика Чојова, Гемициите*); теми од Втората светска војна и револуцијата (*Блиско сонце, Кажувања*) и теми од Втората свет-ска војна и по ослободувањето (*Судењата како последен пораз*). Имајќи предвид дека откривањето и посочувањето на различните типови и врски

што ги воспоставуваат делата со историското и со историјата, овозможува да се следи и стилската формација, следува дека втората класификација на документаристичкиот опус на Павловски поврзан со историјата е според стилската формација, така што делата во овој опус на Павловски може да се одредат како модернистички (тие ги пополнуваат празните места на историјата и го кажуваат она што за историјата е неважно или пак заборава да го каже). Третата класификација на документаристичките дела е според тематската доминанта, и тоа: борбата за национална, социјална и политичка слобода (*Оѓнено семејство – Сјомени на Лика Чојова, Гемцишиџе*) и борбата за слободна и независна Македонија (*Блиско сонце, Сугеаџа како последен ѝораз, Кажувања*).

Оттука, следејќи ја Георгиевска-Јаковлева може да се констатира „дека документаристичките дела на Павловски ја воспоставуваат релацијата со историјата и историското, и нудат два општи модела на идентификација на посочениот однос“ (Георгиевска-Јаковлева, 2008: 31, *Курзив Б.Р.*):

- тематска свртеност кон минатото како можност да се откријат ‘темните места’ во историските случувања и
- тематска свртеност кон минатото како можност историските случувања да се кажат, запишат, обработат, реконструираат и со тоа да се запаметат.

Во документаристичката проза на Павловски се огледува односот факција – фикција, или поконкретно историја – дело, пред сè во делата *Блиско сонце* и *Гемцишиџе*, во кои се забележува дека блиска му е модерната постапка. Ставот дека модернизмът, пред сè треба да биде реализам, односно вкотвен во некоја стварност, или според Мајкал Рифатер, литературното дело го прават знаците на референцијалната илузија кои коиндицираат со знаците на фикционалноста, во крајна инстанца го подразбира она што руските формалисти го дефинираат како граѓа на литературен текст. Така, историскиот податок станува „средство со кое е овозможено повторно да се обликува стварноста која го опкружува човекот“ (Lotman, 1970: 45 цитиран од Георгиевска-Јаковлева, 1997: 34), односно тој во текстот се користи според неговата „погодност“ (Sklovski 1984: 25, цитиран од Георгиевска-Јаковлева, 1997: 34). Ваквата концепција на сфаќањето на односот историја – книжевност значи преку книжевниот факт дотогаш непознаената вистина да се изнесе на увид. Па, така „ако историјата

го проучува минатото на едно општо ниво, книжевноста има за цел да ја стави на увид поединечноста, есенцијализирана, трансцендентална, „вистинска историчност“ (Георгиевска-Јаковлева, 2008: 34).

Потврда во оваа насока се посочените документаристички дела на Павловски, од кои произлегува дека Павловски не пишува историја и со метод на историчар пренесува одредени историски настани. Третманот на историското во делата нема за цел да ги претстави големите историски настани и случувања онакви какви што се, туку да ја дефинира положбата на индивидуата во рамките на таквите случувања. Иако делата се вкоренети длабоко во животот и се дел од историската еманација, тие се илустративна историја на воените, револуционерните и гемициските збиднувања. Појавите се сместени во поширок историски контекст, аголот на набљудување не е од аспект на историјата, туку од аспект на обичниот човек. Во делата се сретнуваат имиња на историски познати личности (Павел Шатев, Гоце Делчев, Даме Груев...), слики на големи воени настани (гемициството, Втората светска војна), политички превирања... Основната намера на авторот е историските настани да бидат покажани од аспект на секојдневниот живот, од аспект на обичниот човек. Затоа „историскиот факт служи само како нишка што со книжевна постапка се вградува во историска слика, но таа не е цел сама за себе и се повлекува на заден план на рамништето на текстот“ (Георгиевска-Јаковлева 1997: 34), видливо во делата *Блиско сонце* и во *Гемицијите*. Граѓата до којашто Павловски можел да дојде, документите, историските факти (што тој ги наведува точно, автентично), сами по себе извршуваат голем дел од работата што Павловски би морал сам да ја изврши, т. е. документот ја засилува техниката на убедување на читателот во одржливоста на фактот како таков и е само дел од структурата на текстот. Токму таков е и историскиот факт во делата на Павловски. Со силата на сопствениот талент, тој историската слика ја преточува во сопствената замисла и ја подложува на сопствената потреба. Од историските факти Павловски извлекол некои насоки во кои ги компонирал своите дела и ги потчинил на целината на делото, повторно видливо во *Блиско сонце* и *Гемицијите*. Солунските атентати и самиот тек на нивните дејства е искористен како композициска рамка во *Гемицијите*, додека, пак, револуцијата и нејзиниот тек е искористена како композициска рамка во *Блиско сонце*, и во овие дела фактичката реална состојба на Павловски му дала народ, што е на своето родно

тло, што се бори за национална, социјална и политичка слобода, а нивните описи, херојството, пожртвуваноста, трагичната судбина, љубовта, осамата и надежта не дејствуваат на нас поради историската граѓа, туку поради уметничката постапка.

Од друга страна, пак, делата *Огнено семејство* – *Сјомени на Лика Чојова*, *Судењата како последен пораз* и *Кажувања*, што се длабоко вкоренети во животот и се дел од историската еманација, едно сеќавање, сведоштво, кажувања на учесниците во воените настани, илустративна историја на воените и општествените збиднувања (Судења...), ја содржат целата збрканост, противречност, многустраност на внатрешните и надворешните случувања, што ја содржат вистинската историја. Но, претставата за она што е историско не само што е во фактографијата како таква, туку е продлабочена и во поставениот проблем. За постапката во делата, според Гане Тодоровски, може да се каже дека: „Павловски се држи до принципот на почетно откривање на видливото и постепено насочување кон невидливото, неуловливото“ (Тодоровски, 1983: 385). Граѓата до којашто Павловски можел да дојде, документите, историските факти (што тој ги наведува точно, автентично), сеќавањата, судските документи, сведоштвата, и во овие дела сами по себе извршуваат голем дел од работата што Павловски би морал сам да ја изврши, т. е. документот ја засилува техниката на убедување на читателот во одржливоста на фактот како таков во делата на Павловски. Во делата историски детерминирани настани се слика на една за историјата недофатлива состојба на одлучност, храброст, гнев, бестрашност, неизвесност, бездомност, снаоѓањето и организирањето на животот при извршените бројни злосторства врз населението. И токму како што вели Крамариќ „во откривањето на невидливото, внатрешниот порив на човекот за некое дејствие, историјата не е вешта“ (Крамариќ, 2010: 89). И токму тоа што за историјата е неискажливо меѓу другото е предмет на делата на Павловски, во кои основата е историскиот факт базиран врз историскиот документ, врз автентичниот историски настан, вистинските луѓе, местата, предметите. Оттука, кога ги читаме овие дела сметаме дека читаме за нешто што се случило навистина бидејќи тие не се приказна којашто некој ја измислил, туку се ‘документ на времето’ зад кој се крие една специфична потрага по минатото. Следствено можеме да констатираме дека откривањето на ‘темните места во историјата’ (спомената карактеристика погоре), во делата го добива

својот конкретен лик (преку документот, историскиот факт, сеќавањата, сведоштвата), да се отиде на страната на (не)познатото и на тој начин да се открие како тукушто осознаено.

Од трета страна еден обемен документаристички фонд на авторот среќаваме и во публицистичките дела на Павловски *Тишо во Македонија* и *Бев со нив*, што обработуваат теми од современото, односно теми врзани со изградбата на татковината, развојот на културата, уметноста, науката и естрадата и според тематската доминанта доминира темата на поствоениот период, на изградбата на татковината (*Тишо во Македонија*), и темата на развојот на културата, науката, уметноста и естрадата во земјата (*Бев со нив*).

Значењето и местото на документаристичките и публицистичките дела

За повеќето од делата што погоре веќе се споменати, а коишто го тематизираат историското минато, и имаат за цел да ја овековечат борбата за национална, социјална и политичка слобода и со тоа да ја легитимизираат македонската држава, а карактеризацијата на ликовите има и одредена задача насочена кон хероизација на минатото, свое видување дале и неколкумина наши истакнати критичари, научни и културни работници (Ѓурчинов, Друговац, Мицковиќ, Георгиевска-Јаковлева, Шелева...). Задржувајќи се накратко на содржината на делата, предвид ќе ги земам на припомош веќе изречените стручни оценки за значењето и местото на овие книги, во фондот на нашата документаристика, публицистика и историографија.

Во овој однос мошне карактеристично е делото *Блиско сонце*, едно од најуспешните дела на Павловски во македонската книжевност за деца и младина. Посветата: „На борците од Третиот тетовски партизански одред“ (Павловски 1980: 45), доволно индикативно укажува дека делото *Блиско сонце* е превосходно документаристичка проза, како во поводот и инспиративната моќ на величествената борба за слобода, така и во практичната реализација на нејзиното уметничко трансформирање. Тоа е роман за Револуцијата на тетовскиот крај (за судирот меѓу партизаните и балистите и разбивањето на одредот). Поаѓајќи од историски факти за време

на НОВ во Македонија (1943), значи за одреден период од историјата на македонскиот народ, период на немилосрдната и опасна борба за слобода, Павловски во делото зборува за лицата што се одрекуваат од личниот живот во име на општата национална и хуманистичка идеја, за нестивнатиот копнеж кон слободата и светлата иднина преку саможртвувањето, што е и белег на ова дело. Врз база на една историска вистина за борбениот пат и судбината на група тетовски револуционери, Павловски ја испишува личната драма на старецот Арсен Алексовски, на Венцовата мајка и на Доне, и на логиката на безнадежност –немилосрдната и опасна борба за слобода и ја спротивставува логиката на опстојување – младоста и силата на борците и нивната верба и ветувањето дека ќе ја извојуваат слободата, ќе ги избришат сите социјални и национални разлики. Романескното дејство временски е лоцирано во деновите на НОВ, поточно во јули 1943 година, а просторно во Западна Македонија, во близината на Тетово, во селото Селица. Но, како што вели Лорета Георгиевска-Јаковлева, „на Павловски не му е замислата илустрирањето на настаните во Тетовскиот крај, туку уметничката транспозиција на човекот, *неговата егзистенција, психологија, менталитет, соочување со минатото*“ (Георгиевска-Јаковлева 2008: 31, *Курзив Б.Р.*). Павловски во првата половина на делото се движи по површината на фактографскиот податок, за да може на кажувањето да му даде поцврста документаристичка основа на конкретниот настан го надоврзува реминисцентно оживеаниот детаљ на животот на една галерија млади луѓе од самиот виор на Револуцијата (Добре, Живко, Срмен, Доне, Сашо, Иван Јовановски, Душан Унковски и др.), а во втората половина, што е сосема ослободена од фактографија, каде има многу динамични акции, драматични пресврти и трагични сцени, го фаворизира/ го интересира човекот и како единка и како општествено суштество, што се идентификува со времето и револуцијата, и настојува да ја зачува својата индивидуалност, а аголот на гледање е насочен од колективот кон индивидуата (од масата кон човекот). Целта е откривањето на невидливото – „драмата и траумата во самиот човек, внатрешниот порив на човекот да ја најде смислата во рамките на големите историски случувања, што историското писмо не е способно да ја досегне“ (Крамарик, 2010: 54). Ова е дело со изразито воспитна насоченост, но и едно уметничко сведоштво дека силата на народот е незадржлива и дека токму таа сила ја гарантира победата на нашите борци над фашистите и домашните предавници. Затоа

Блиско сонце како што вели Александар Здравковски „се доживува како проширена клетва кон војната и огромна верба во победата над секакво зло“ (Здравковски, 1988: 142).

Сличен однос воспоставува и делото *Гемициите* во кое се среќаваат литературно обликувани пасуси што придонесуваат за пластичност во прикажувањето, за надминување на сувопарното документаристичко изнесување. Еве еден таков извадок: „Замислена таа и не можеше да го забележи Димитар Мечев кој сакаше со свои очи да види како Ана се качува во меѓународниот воз што требаше да ја однесе во Цариград. Орце се лутеше: ‘Нема потреба да ја проверуваш Ана’, рече. Мечето рамнодушно му одговори: ‘Немам којзнае колкава доверба во жените. Едноставно сакам да видам како ќе се качи во возот’. Орце попушти. ‘Добро’, рече, ‘Меѓутоа мислам дека со тоа ја навредуваме Ана’. ‘Ако’, тврдоглаво остануваше на своето Мече, ‘Барем да сум сигурен’“ (Павловски, 1980: 138). Делото е наративизирана историја посветена на темата гемициството, и една широка панорама и вообличен мозаик од бројни факти, детали, сведоштва, рефлексии и коментари. Поаѓајќи од историски факти поврзани со бурните настани на 1903 година во Македонија, значи за одреден период од историјата на македонскиот народ, период на борбата на македонскиот народ за национална и социјална слобода, Павловски во делото зборува за големината на херојството, саможртвувањето и трагичната смрт на гемициите при извршувањето на терористичките напади во Солун, во април 1903 година (познати како Солунски атентати), со цел ослободување на својата поробена татковина Македонија. Врз база на една историска вистина за борбениот пат и судбината на една мала група поврзана со МРО, интелектуалци, Павловски меѓу другото ја испишува и личната драма на гемициите, чија карактеризација (на личностите) логично произлегува од историските обусловености. Имено, гемициите биле мала група поврзана со МРО, интелектуалци, што во текот на учебната 1898/99 година, создала нов метод за собирање пари како поддршка на обидите да се привлече вниманието на светските сили и со тоа да се изнуди решение за македонското прашање што по Берлинскиот конгрес останува отворено. Тие имале за цел да направат голем инцидент во европскиот дел од Отоманското Царство. Првата акција со која требало да се минираат Отоманската банка во Истанбул и Отоманската банка во Солун завршила безуспешно заради недостиг на експлозив. Во април 1903 гемициите

повторно планирале терористички напади во Солун. Овојпат тие биле помогнати со сума од 10 000 лева собрани од симпатизерите и 250 лири добиени од откупот на киднапираната Елен Стоун. Бил потопен бродот „Гвадалкивир“, брод во француска сопственост, биле фрлени бомби врз „Истанбул експрес“, врз познати кафеани полни со гости, Отоманската банка и Поштата, бил кренат во воздух градскиот гасовод, било погодено и германското училиште. Делото започнува со првата акција од ‘солунските атентати’ извршени во период од 29 април до 1 мај 1903 година. Со тоа што името на секоја нова акција е запишано на почетокот на секое ново поглавје, акциите, односно Солунските атентати добиваат улога на „рамка на текстот“ (Ѓурчинов, 1969: 67), ги вкотвува во историски контекст и овозможува смена на надворешната и на внатрешната гледна точка. Употребата на надворешната гледна точка на запишаното име на секоја нова акција треба да служи како ‘доказен материјал’ за веродостојноста на акциите, односно запишаното име на секоја нова акција има функцијата на историски потврден документ. Сето друго се одвива во рамките на индивидуалната драма на ликовите (што ја сочинуваат групата гемиции), Павел Шатев, Петар Манцуков... за кои историските случувања се можност за потрага, потврдување и дефинирање на сопствениот идентитет. Заеднички именител на душевна драма на гемициите се солунските атентати, „но под општата рамка секој ја води својата битка и морална дилема околу исправноста на одбраниот пат“ (Шелева, 2001: 87). Гемициите во прв ред беа национални револуционери, крајно загрижени за судбината на својата поробена татковина, патриоти на кои најважна цел им било ослободувањето на Македонија, а терористичките методи се само средство од секундарно значење. Оттука, може да се констатира дека дејствувањето на гемициите во име на доброто во остварувањето на вековната неправда им дава легитимитет на нивните акти. Наспроти тоа што во делото се укажува на трагичните последици што ги предизвикале нивните акции, сепак се чувствува доза на симпатија, што се оправдува преку нивниот третман како борци за национална слобода.

Оттука може да се констатира дека *Блиско сонце* и *Гемициите* иако превосходно се документаристичка проза, сепак во нив се среќаваат литературно обликувани пасуси што придонесуваат за пластичност во прикажувањето, за надминување на сувопарното документаристичко изнесување.

Понатаму како историско-документаристички трудови чиј карактер, пред сè е историографско-документарен и од кои се учи како се страда, но и како се брани татковината се делото *Оџнено семејство – Сџомени на Лика Чојова*, фељтонот *Судењања како џоследен џораз* и фељтонот *Кажувања*.

Делото *Оџнено семејство – Сџомени на Лика Чојова* всушност се сеќавања за Гоце Делчев, за херојскиот пат на семејството Делчевци, но и за Чопови во периодот помеѓу двете светски војни од страна на 82-годишната Велика Лика Чопова-Јурукова, внука на Гоце Делчев и ќерка на првата жена член на Внатрешната македонско-одринска револуционерна организација, Руша Делчева-Чопова. Лика Чопова-Јурукова е една од ретките живи потомци на револуционерното семејство со кое се поврзани дел од најсветлите страници од историјата на македонскиот народ. Таа е активен учесник во многу настани што одбележуваат дел од борбата на нашиот народ против денационализаторската политика на Османлиската Империја, а подоцна и на бугарската буржоазија. Сеќавањата, како што вели Павловски „се дел од една нејзина публицистичка активност, како и делови од нејзините усни кажувања забележувани во текот на разговори со неа што траеја повеќе од три-четири месеци“ (Павловски, 1979: 17). Имено, Лика Чопова-Јурукова автентично, веродостојно и умешно ги претставува сеќавањата во цела една низа наслови и поднаслови, што не воведуваат во најзначајните моменти од кратката живописна биографија на Делчев и на херојскиот пат на семејството Делчевци, но и на Чопови во периодот помеѓу двете светски војни. Следствено може да се констатира дека пламеното вклучување на целото семејство Делчевци во големото ослободително дело, како и вклучувањето на семејството Чопови во борбата за ослободување на Македонија, е еден од многуте примери на величествено саможртвување за големите национални цели и идеали. Делото започнува со писмо напишано од Лика Чопова-Јурукова до управителот на Домот за стари луѓе „Димитар Благоев“, Васил Тасев во Банки, Софиско, за време на нејзиното доаѓање во Македонија во 1976 година. Содржината на писмото (еден вид сеќавања), добива улога на „рамка на текстот“ (Ѓурчинов 1969: 67). Сеќавањата ги вкловува во историски контекст (периодот помеѓу двете светски војни) и овозможува смена на надворешната и внатрешната гледна точка. Употребата на надворешната гледна точка на сеќавањата за Делчев и на херојскиот пат на семејството

Делчевци, но и на Чопови, како и на нивната револуционерна дејност треба да служи како ‘доказен материјал’ за веродостојноста на херојството и револуционерството, односно сеќавањата ја имаат функцијата на историски потврден документ. Сето друго се одвива во рамките на индивидуалната драма на ликовите – членови на семејството Делчевци и Чопови, за кои историските случувања се можност за потрага, потврдување и дефинирање на сопствениот идентитет. Заеднички именител на нивната душевна драма се револуционерните дејности, „но под општата рамка секој ја води својата битка“ (Шелева, 2001: 65). Иако тоа низ текстот не се чувствува, бидејќи настаните се вешто врзани, се работи за одбележување на најзначајните страници од Гоцевиот живот, а потем и на Делчевци. Живото раскажување на Лика Чопова-Јурукова каде вели „Имам само една желба – вистината за Гоце и за моето семејство да му ја кажам на светот“ (Павловски, 1979: 16), има и мемоарски карактер, и Павловски го разграничува и го надополнува со нови податоци, како што се фотографиите и повеќето од 75-те фусноти, што заедно создаваат возбудлива хроника на едно време и на еден толку богат дел од нашата историја. Она што е важно да се нагласи е тоа дека изнесените податоци и моменти се мошне веродостојно претставени и имаат изворен карактер, надополнуваат непознати досега страници од македонската историја и придонесуваат за разјаснување на бројни недоизјаснети настани. „Затоа овој текст кој преку документите, историските факти и сведоштвата е извонреден и детално говори за мисијата, делото и македонската свест на Гоце Делчев, остава впечаток и ни се чини полн со едно сведоштво за епиката на макотрпните борби и страдања, кои вовлечени во драмата на огненото се чинат како мартирологија од историјата на целиот народ“ (Панче Михајлов, 1979: 12). Следствено може да се каже дека скажувањата на Лика Чопова-Јурукова добиваат значење на непроценлив документ, проверен и од времето и од историјата, не само како проверен историски податок туку како вреден пример на кој можат, треба и мора да се учат младите генерации. Оттука, може да се констатира дека она што Павловски во делото *Ојнено семејство – Сјомени на Лика Чойова*, им го нуди на читателите е еден од оние ретки историско-документаристички трудови, што непосредно и автентично го збогатуваат нашето сознание за историјата на македонскиот народ.

Во фелџтонот *Судењата како последен пораз* Павловски со обработувањето на историската граѓа врз изворни документи, со потребната аналитичност и објективност во интерпретацијата, извршил бројни реконструкции на одделни настани и односи што се случувале и се развиле во окупирана Македонија во периодот 1941–1944 година. Ова дело, чиј карактер, пред сè е историографско-документарен и пополнува една забележителна празнина во нашата историографија, преку судската документација ја „разоткрива вистината за дејствувањето на одредени политички групи и струи, за предавствата, за злосторствата на окупаторот и за храброста и револуционерната предаденост на македонскиот народ во Втората светска војна“ (Мицковиќ, 1995: 98). Од друга страна, пак, имајќи предвид дека Павловски врз основа на обемна судско-истражувачка документација, ја предава целокупната политичка и морална атмосфера во периодот на окупацијата како и вооружената и политичка борба на македонскиот народ за својата национална слобода може да се каже дека делото претставува зафат во прикажувањето на Македонија во Втората светска војна. Делото започнува, односно уште на самиот почеток преку судската документација нè воведува во серијата судења во периодот по ослободувањето (1945–1946 година). Судската документација добива улога на „рамка на текстот“ (Ѓурчинов, 1969: 67) и ги вкотвува злосторствата во историски контекст (периодот за Втората светска војна) и овозможува смена на надворешната и внатрешната гледна точка. Употребата на надворешната гледна точка на судската документација за злосторствата што биле направени од страна на окупаторот и нивните блиски соработници врз македонскиот народ треба да служи како ‘доказен материјал’ за веродостојноста на злосторствата, односно судската документација ја има функцијата на историски потврден документ. Сето друго се одвива во рамките на индивидуалната драма на ликовите – Димитар Раев – највисокиот претставник на бугарската окупаторска фашистичка власт во Македонија и домашните соработници на окупаторот, меѓу кои се Димитар Чкартов и Димитар Ѓузелов, за кои историските случувања се можност за криза на идентитетот, но и потрага и дефинирање на сопствениот идентитет. Заеднички именител на нивната душевна драма се извршените злосторства, но „под општата рамка секој ја води својата битка“ (Шелева, 2001: 65). Изведувањето на претставниците на окупаторските власти и на нивните соработници од редовите на домашните предавници пред Судот на народот (Судењата

на соработниците на окупаторот се одржале во првите дваесет месеци од штотуку ослободената Македонија, почнувајќи од 28 мај 1945 година и 1946 година, ја откриваат темната страна на македонската историја), Павловски го користи за да ги разоткрие жестоките методи на теророт и на беззаконието со кои окупаторите се служат за да обезбедат трајна власт над туѓите територии, но едновременно да го разоткрие и масовниот отпор на народот, што не се плаши и од најголемите жртви за да ја оствари својата национална и социјална слобода под раководство на КПЈ и КПМ. Павловски, иако наместа прави и литературно обликување на историските факти, потврдено преку кажувањето на Димитар Чкартов: „Се чувствувам виновен, зашто бев политички заблуден. Ја признавам својата морална и политичка одговорност пред македонскиот народ“ (Павловски, 1979: 354), но тоа никако не го намалува во основа документарниот карактер на изложувањето на материјата, па може да се каже дека тој – Димитар Чкартов за сегашните и за идните генерации остави трајни сведоштва за една војна и една револуција, за свирепоста на окупаторските режими, кои со сите средства на репресалии се обидуваа да го уништат националното чувство кај Македонецот и сè порастечкото Народноослободително движење. Следствено, може да се констатира дека со фељтонот Павловски даде широки можности за научноистражувачка работа за осветлување на некои покренати прашања на судските процеси против претставниците на окупаторските власти и на нивните соработници.

Павловски, понатаму, ги проширува своите истражувања за злосторствата од страна на окупаторите на Македонија во Втората светска војна во фељтонот *Кажувања* за кој Анте Поповски ќе каже дека: „претставува материја од која се учи како се страда“ (Поповски, 1980: 5) и дека е: „досие што обвинува“ (Поповски 1980: 6). Фељтонот е вистина прераскажана од вистински херои, „живите сведоци на едно херојско доба во македонската историја, чие јунаштво е трајно сведоштво за големината на една војна и на една револуција, но и за свирепоста на окупаторскиот чин, за теророт и беззаконието, за оние постапки што ја негираат совеста и човечноста“ (Мицковиќ 1995: 89). Делото започнува со раскажувањето за тоа како паднала првата жртва во окупирана Македонија за време на Втората светска војна (конкретно на 13 јули 1941 година). (Рас)кажувањето (сеќавањата) добива(ат) улога на „рамка на текстот“ (Ѓурчинов 1969: 67). (Рас)кажувањето (сеќавањата) ги вкотвува во историски контекст (периодот на

Втората светска војна) и овозможува смена на надворешната и внатрешната гледна точка. Употребата на надворешната гледна точка на раскажувањето (сеќавањата) за злосторствата, убиствата, стрелањата како и револуционерната дејност треба да служи како ‘доказен материјал’ за веродостојноста на злосторствата, херојството и револуционерството, односно раскажувањето (сеќавањата), ја имаат функцијата на историски потврден документ. Сето друго се одвива во рамките на индивидуалната драма на ликовите учесници во НОВ, за кои историските случувања се можност за потрага, потврдување и дефинирање на сопствениот идентитет. Заеднички именител на нивната душевна драма се револуционерните дејности, но „под општата рамка секој ја води својата битка“ (Шелева, 2001: 65). Оваа книга во која зборуваат директни учесници и сведоци на историските настани во Втората светска војна, донесува сведоштва за првата жртва во окупирана Македонија (Димо Поп Атанасов), за стрелањето на дванаесетте ваташки младинци, за борбата на Мукос на 14 септември 1942 година, за апсењата на Мирче Ацев од Горни Дисан, Цветко Гочевски од Мокрени, Ленка и Коле Ангеловски од Габровник, Иљо Димитров од Стрмашево, Лимона Алчинова од Конско, Боро Митров од Кавадарци и други ‘анонимни’ луѓе, оние од народот. Запишувајќи ги овие (рас)кажувања (сеќавања) изворно (со извесни свои јазични и стилски интервенции), може да се каже дека Павловски ни пренесува вистински автентични кажувања од учесниците во Втората светска војна (конкретно во периодот 13 јули, 1941 до 8 ноември 1944), од вистински херои, извршувајќи една благородна и значајна задача – да го доближи минатото на најнепосреден начин, но и да помогне да се обелоденат нештата за кои човекот не би можел да поверува. Следствено, може да се констатира дека од една страна фељтонот се izdelува како значаен и инструктивен, односно *Кажувања*, исто како и *Судењата како последен пораз*, покажува дека окупаторскиот систем во Македонија наметнал и применил апсолутно истоветни методи во борбата против македонскиот народ и во Пиринскиот и во Егејскиот и во Вардарскиот дел. И она што е значајно е дека основната карактеристика на воените злосторства извршени над македонскиот народ е окупација од повисок степен – асимилација над македонскиот национален интегритет. Од друга страна, пак, *Кажувања* одгатна одредени состојби и односи во еден толку значаен период од нашава македонска историја и ја потврди

големата филозофија на Малуф дека „Господ може да ни го одземе животот – слободата не!“ (Малуф 2010: 76).

Оттука може да се констатира дека документаристичките дела ни пренесуваат дел од историјата на Македонците, од македонските црнила, од колективните трагедии, трауми и страдања на нацијата, кои за да останат трајно запаметени, сочувани во индивидуалната и колективната меморија, авторот ги ставил на хартија.

По *Ојнено семејство*, *Судењата како последен јораз* и мошне сугестивните *Кажувања*, со што пред пошироката јавност, обелодени изворни настани, тесно сврзани со судбината на храбриот и никогаш неуништлив македонски народ, Павловски го збогатува својот опус / фонд и со публицистичкото дело *Тишо во Македонија*, што по својата хомогеност претставува вонреден прилог и непроценлива историска вредност. Делото *Тишо во Македонија* претставува зборник на извадоци од говори, здравици, разговори со новинари и искажувања на другарот Тито изречени за време на неговите шеснаесет посети на нашата земја (во периодот од 10 октомври 1945 до 5 октомври 1978 година), во која се видливи спецификите на југословенската внатрешна и надворешна политика, како израз на доследноста на принципите на Сојузот на комунистите на Југославија. Во ова дело, всушност низ зборовите на другарот Тито „ќе се почувствува континуитетот на растежот на Македонија, како и зацртаната линија во спроведувањето на братството и единството на југословенските народи и народности, во ангажирањето за добрососедските односи, за мир во светот и за негување на политиката на неврзување“ (Мицковиќ 1995: 45). Шеснаесетте посети на другарот Тито на Македонија (низ кои тој имал можност да го следи континуирано, љубопитно и со задоволство, зреењето на македонската република, нејзиниот расцут и длабоките општествени промени и секое чекорење напред), Павловски во делото ги презентира во петнаесет тематски поглавја, односно обемиот документаристички фонд вешто го обликува во тематски целини: „од кажувањата за природните убавини на Македонија, преку кажувањата за македонското национално прашање, за сестраниот развој и изградба на републиката и земјата во целина, па до поглавјето што го задржува вниманието на читателот врз зборовите на другарот Тито, изречени при престоите во Македонија за виталноста на политиката на неврзувањето“ (Ристо Лазаров 1979), што носат резултат вреден за почит и внимание, еден публицистички зафат со

високи креативни достоинства. Може да се каже дека Павловски ненаметливо го упатува читателот на богаството и на силата на Титовите одмерени зборови (чијашто свежина и актуелност не се загубиле и денес – години по нивното јавно кажување во Скопје, Вруток, Титов Велес, Куманово, Тетово, Битола, Прилеп...), на огромната широчина на Титовото интересирање за битните прашања од развојот на Македонија на неговата грижа за работниот човек, на Титовите визионерски укажувања. Следствено може да се констатира дека Павловски со еден студиозен и систематичен приод ни ги приопштува актуелните Титови пораки, како што се: „Секој треба да биде награден според својот труд“ или „За никаква помош нема да се откажеме од она што е наше“ (Павловски, 1979: 233).

Павловски е еден меѓу најревносниите и најдоследните проследувачи на општозначајните историски, општествени и културни настани, а тоа го потврдува и во 1977 година кога го објавува публицистичкиот труд, односно првата книга со интервјуа во Македонија под наслов *Бев со нив*. Станува збор за четириесет и девет разговори водени за помалку од една година со низа наши македонски потврдени, истакнати и значајни научни и културни работници на значајни теми (претходно објавувани континуирано, во текот на една година на страниците на *Екран*). Разговорите понаесто навлегуваат во најчистата интима на соговорникот и „ние од едно до друго прашање го откриваме научникот, уметникот, авторот, во светлина што дотогаш не сме ја познавале“ (Ѓурчинов 1969: 76). Изборот на личностите не е случаен, ниту е резултат на некаква спонтаност или обичен повик на моментот на популарност. Тој е така замислен и конципиран што едновременно опфаќа веќе афирмирани авторитети на македонското творештво, како и оние од помладата генерација што со своите достигнуања постојано се докажуваат. Имено, личностите се избрани според афинитетот и оценката на авторот за нивното место и значење во нашето културно и научно битисување денес (па во делото го сретнуваме името на Васил Иљоски, Тодорка Кондова, Кирил Пенушлиски, Тодор Скаловски и ред други...), а и изборот на темите е длабоко обмислен (од култура, наука, естрада, уметност...). Она што е посебно интересно и она што треба да се нагласи е вистината дека Павловски кон соговорниците не приоѓа без една широка и секогаш присутна култура, односно авторот не се задоволува со улогата на обичен поставувач на прашања и собирач на одговори, туку на активен соговорник – директен учесник во разговорот, негов збогатувач,

иницијатор, а уште поважно е да се нагласи и објаснувањето на авторот: „се надевам дека читателите ќе имаат можност да ги прочитаат одговорите какви што ми се дадени“ (Павловски, 1979: 13). Оттука, може да се каже дека сите овие компоненти придонесуваат да се постигне сеопфатност, секој одговор да добие димензии на вистинско поглавје за себе, а сето заедно своевидна хронологија на периодот на големите достигнувања во македонското творештво. Дека авторот го прифатил предизвикот ‘како на дневната актуелност на интервјуто да му даде и стабилна временска димензија?’, потврда е тоа што интервјуата се одликуваат со неконвенционален, отворен и широк пристап кон покренатите прашања од областа на науката, културата, естрадата, уметноста, поради што тие ја зачувале својата актуелност и свежина и сега, години по нивното прво објавување на страниците на споменатиот неделник. Следствено може да се констатира дека, односно се чини дека токму тука е и основната вредност на делото, што останува како сведител на еден подем што македонскиот народ го бележи на полето на науката и уметноста, подем што се мери со историски аршини. Од друга страна, пак, оригиналноста на делото произлегува оттаму што мнозина од актерите на тоа македонско зреење се токму оние што Павловски ги интервјуира, што зборувајќи за себе и за своето творештво, тие едновременно зборуваат и за севкупниот дострел на македонската наука и култура во изминатиот период.

Заклучок

Имајќи ја предвид претходната констатација за врската на делата со историската стварност, како заклучок би можело да се каже дека документарната проза варира на темата на меморијата директно повикувајќи се на документот и фактот, односно на документарната граѓа, а согласно врската на делата со современоста може да се каже дека публицистиката варира на темата за зреењето на македонската република и за културниот, научниот, уметничкиот и естрадниот подем на земјата. Делата се значајни за македонската документарна проза и публицистика од три аспекта:

- Делата ја збогатуваат македонската книжевна сцена со дела што ја третираат големата и света идеја за слободна и независна Македонија, ја тематизираат националната историска стварност,

односно го тематизираат она прашање што е поврзано со настаните што се случувале и оставиле траен белег врз судбината на Македонците и носат пораки за сегашните и идните генерации;

- Делата даваат јасна слика за херојството и саможртвувањата на револуционерите и гемициите, за херојствата, борбата и страдањата на борците и на народот во периодот помеѓу двете светски војни и во Втората светска војна, за развојот растежот и за посетите на другарот Тито на Македонија, како и за културниот, уметничкиот, научниот и естрадниот развој на земјава;
- Делата се приказ за војната, револуцијата, гемициството (солунските атентати), развојот, растежот, културниот и научниот прогрес на нашата земја.

Од досега приложеното може да се заклучи дека документаристичките дела се документ за едно одминато време и сведочат за нешта што треба да бидат запаметени. Едни сведочат за храброста, вредностите, саможртвувањето, непокорот, отпорот кон окупаторот и желбата за слобода, други сведочат за злоделата на окупаторот и за човековиот ум „потсетувајќи нè дека ограничениот човекот ум произведува трагични последици“ (Малуф, 2010: 43). Она што е важно да се нагласи е дека документаристичките дела ја негуваат „културата на сеќавање“ (Ќорвезириска, 2019: 70), видена во рамноправно учество на историското, личното, фактичкото и документаристичкото. Делата ја доловуваат атмосферата од подалечното и поблиското историско минато (онаа што соодејствува со гемициството и Револуцијата и војната), онаа што останала во сеќавањата на еден возрасен човек, како што е, на пример, Лика Чопова-Јурукова, Димитар Раев... или Ацо Ицев...). Основната намера на Павловски е да се долови атмосферата на едно време (и да се пренесе што се случувало точно за да се осветлат некои ‘црни места’ во историјата), и токму во *Оѓенено семејство*, *Судењата како ѝораз* и *Кажувања* намерата му е да го претстави / прикаже минатото како реално во сеќавањата на Лика Чопова-Јурукова, Раев..., Ицев..., легитимирано со документи и факти од тоа време. Овие „исечоци од стварноста“ (Ќорвезириска, 2019: 70), од минатото се тука да ја потврдат веродостојноста и на опишаното и на сеќавањата, и во сегашноста да ги вратат вкусовите на минатото. Во публицистичките дела писателот ненаметливо суптилно ја изнесува минатата историска

рамнина пренесувајќи ни ги говорите на другарот Тито по разни поводи и интервјуата со истакнати личности. Се чини дека преку говорите и интервјуата тој како да сака да потсети на едно завршено време и на некои традиционални вредности на кои се гледа со носталгија. Токму свесноста за неможност за нивно присуство денес, ја раѓа носталгичната врзаност со тоа минато време.

Очигледно е дека писателската умешност за лесно и читливо транспортирање на материјата на местата, во документаристичкиот и публицистичкиот опус на Павловски, има своја функција. Ваквата постапка овозможува делото да е достапно и интересно за поширок круг читатели. На тој начин авторот успешно реализирал една од главните задачи што си ги поставил при пишувањето на овие дела. Кај нас ретки се документаристичките и публицистичките дела што се одликуваат со таква непосредност во соопштувањето како што му се документаристичките и публицистичките остварувања на Павловски. Токму затоа „делата со историско-документарен карактер, со своето слободно, фељтонско изнесување, ја немаат педантноста и систематичноста што ги подразбира научниот пристап, но содржината на овие дела е автентично образложение, изворен документ и непосредно сведоштво за дел од нашата историја“ (Чаповски, 2002: 76). Согласно сето она што досега е напишано, можеме да заклучиме дека е тешко активноста на Павловски да се подведе под еден поим што ќе означува област или жанр. Тој се испробува речиси во сите области и како што вели Веле Смилевски: „Павловски е коментатор на внатрешнополитичката проблематика, коментатор на надворешнополитичките прашања и коментатор на прашања од областа на културата“ (Смилевски, 1980: 261). Токму затоа сметам дека Павловски е значајно име во / на македонската современа литература, што со текот на годините до денес, а и секако понатаму си избори едно достоино и високо место во летописот на македонската литература со своите документаристички и публицистички дела и погледи. Павловски при сета своја непосредна ангажираност во сопствената литература е една вонсериска личност во нашата средина, човек што широко се препушти на тековите на нашиот борбен, социјален, политички, општествен и културен живот речиси веќе 70 години, и кој оставил и сè уште остава неизбришливи траги за тој живот со своите активности.

Литература:

- Георгиевска-Јаковлева, Л. 1997. *Отворен круг: Поетика на романиите на Ташко Георгиевски*. Скопје: Култура.
- Георгиевска - Јаковлева, Л. 2008. *Книжевностиа и културната транзиција*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Друговац, М. 1996. *Македонската книжевност за деца и младина од Циној до Чинго*. Скопје: Детска радост.
- Друговац, М. 1988. *Преглед на македонската литературна критика*. Скопје: Наша мисла.
- Друговац, М. 1979. *Современи македонски писатели*. Скопје: Наша мисла.
- Друговац, М. 1975. *Македонски писатели за деца*. Скопје: Македонска книга.
- Друговац, М. 1985. *Повоени македонски писатели за деца II. Критики и огледи*. Скопје: Наша книга.
- Друговац, М. 1969. *Современици*. Скопје: Мисла.
- Ѓурчинов, М. 1969. *Македонски писатели*. Скопје: Мисла.
- Капушевска-Дракулевска, Л. 2018. *Белешка кон книгата Маџун*. Скопје: Темплум.
- Крамариќ, З. 2010. *Идентитетот, текстот, нација*. Скопје: Табернакул.
- Малуф, А. 2001. *Погубни идентитетот*. Скопје: Матица македонска.
- Митрев, Д. 1969. *Критики и огледи*. Скопје: Мисла.
- Мицковиќ, С. 1995. *Трета генерација*. Скопје: Детска Радост.
- Михајлов, П. 1979. Предговор во *Огнено семејство-Спомени на Лика Чојова*. Тетово: Полог.
- Павловски, Ј. 1988. *Блиско сонце*. Скопје: Детска радост.
- Павловски, Ј. 1980. *Гемитијет*. Тетово: Полог.
- Павловски, Ј. 1979. *Огнено семејство – Спомени на Лика Чојова*. Тетово: Полог.
- Павловски, Ј. 1979. *Судењата како последен пораз*. Тетово: Полог.
- Павловски, Ј. 1980. *Кажувања*. Тетово: Полог.
- Павловски, Ј. 1979. *Тито во Македонија*. Тетово: Полог.
- Павловски, Ј. 1979. *Бев со нив*. Тетово: Полог.
- Поповски, А. 1980. Предговор во *Кажувања*. Тетово: Полог.
- Сталев, Г. 1994. *Последниве сто години македонска книжевност*. Скопје: Матица.
- Старделов, Г. 2005. *Македонско сонце*, бр. 593.
- Тодоровски, Г. 1983. *Подалеку од занесот, поблизу до болот*. Скопје: Матица.
- Тоциновски, В. 1996. *Низ книжевниот континуитет*, Скопје: Матица.
- Ќорвезиловска, О. 2019. *Раскажувачки Абраксас; стилајоинтерпретација*. <https://lektira.mk/kritika/raskazhuvachki-abraksasstakato-interpretacija/>

- Христов, А. 1979. Предговор во *Судењата како последен пораз*. Тетово: Полог.
Чаловски, Т. 2002. *Прочии*. Скопје: Штрк.
Шелева, Е. 2001. *Културолошки есеи*. Магор: Скопје.
Lotman, J. 1970. *Predavanja iz strukturalne poetike*. Beograd: Zavod za izdavanje
ucbenika.

Biljana Rajčinova-Nikolova

**DOCUMENTARY PROSE AND OPINION JOURNALISM OF
JOVAN PAVLOVSKI**

(an original document of the time and direct testimony of a part of our history)

Summary

Jovan Pavlovski is a Macedonian poet, writer and publicist with great experience and creative energy, who in his works collects history in a single time - Macedonian time. As a representative of the third generation of contemporary Macedonian writers, he has been present on the Macedonian literary scene for more than six decades as a poet, short story writer and writer for children and adults, but also as a publicist. On the occasion of 70 years of his work, the paper referred to his life and work, focusing on the documentary prose and journalism. For this purpose, the paper analyzed some of his documentary and opinion journalist works. It was concluded that the documentary prose varies on the theme of memory, directly referring to the document and fact, i.e. the documentary material, while opinion journalism varies on the theme of the maturation of the Macedonian Republic.

Keywords: Jovan Pavlovski, documentary prose, journalism, history - historical, fiction - fiction.

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ – РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ

LITERARY CONNECTIONS

Ведран Диздаревиќ

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

**ДУХОВИ И ДЕЦА: ДИСТИНКЦИЈА, СУБЛИМАЦИЈА И
ПРЕПОЗНАВАЊЕ ВО *ШЕЏА* ОД ДОМЕНИКО СТАРНОНЕ И
ВЕСЕЛОТО КОШЕ ОД ХЕНРИ ЏЕЈМС**

Клучни зборови: *Шеџа*, Доменико Старноне, сублимација, дистинкција, подражавање (*mimesis*), препознавање (*anagnorisis*).

Вовед

Романот *Шеџа* (*Scherzetto* 2016) од италијанскиот современ писател Доменико Старноне ни нуди една, на прв поглед, едноставна и кратка приказна. Во романот ја следиме неколкудневната интеракција помеѓу сликарот Даниеле Маларико и неговиот четиригодишен внук Марио, додека неговите родители (од кои мајката е ќерка на сликарот) се на научна конференција. Паралелно со овој состав на настани ги следиме и (не)успешните обиди на Маларико да го илустрира расказот *Веселото коше* (*The Jolly Corner* 1908) од американскиот писател Хенри Џејмс. Во помалку од двесте страници, Старноне ни го претставува соочувањето на стариот сликар со неговиот роден град Неапол, сопственото минато и староста којашто не може да ја прифати. Тоа е, накратко сумирана, приказната на романот *Шеџа*.

Овој есеј нуди едно читање на романот коешто ќе се потпира на категоријата *препознавање* (*anagnorisis*) на Аристотел. Препознавањето, заедно со категоријата *подражавање* (*mimesis*) сфатени во поширока

епистемолошка и егзистенцијална смисла, не само што се јавува во централните моменти во романот, туку и се употребува во функција на препитување одредени прашања поврзани со психологијата и со класата на главниот лик. Без претерување може да се каже дека целиот роман е обликуван околу серија подражавања и препознавања што се артикулираат на повеќе рамништа: препознавањето на Спенсер Брајден (главниот лик во *Веселојто коше*) во своето „алтер его“, адаптацијата на расказот од Џејмс од страна на сликарот и неговото препознавање во Спенсер Брајден, подражавањето на Марио низ целиот роман, како и препознавањето на Маларико во неговиот внук.

Во првиот дел од овој есеј ја анализираме положбата на главниот лик во романот во сооднос со Неапол и неговата култура. Преку психоаналитичката категорија „сублимација“ и социолошката категорија „дистинкција“ покажуваме дека младоста на Маларико – како што ни е раскажана од самиот лик – е симултан процес на субјективна и општествена себетрансформација. Таа трансформација во чиј центар е уметноста, се одвива со помош на воспоставување дистанциран и сублимиран однос кон класата, нагоните, телото и јазикот. Но двојниот процес на сублимација и дистинкција остава простор за „враќање на потиснатото“ коешто во романот се јавува преку присуството на духовите што го прогонуваат сликарот.

Во вториот дел го анализираме соочувањето на сликарот со неговото минато, главно преку анализа на начинот на којшто тој се обидува да го транспонира расказот на Џејмс од еден медиум во друг. Тоа нè води кон едно кратко читање на *Веселојто коше*, кон разгледување на статусот на духовите во текстот на Џејмс и кон начините на кои Маларико (не) успешно се обидува да го илустрира расказот. Покажуваме дека токму сублимацијата на неговите нагони и дистинкцијата од неговото потекло се главните причини за неможноста да се препознае во фигурата на Брајден и да го транспонира расказот од еден медиум во друг.

На крајот на вториот дел пак, детално го анализираме третиот дел од романот во кој е претставена централната серија на препознавања што истовремено ја носат кулминацијата и расплетот на романот. Во овој дел од *Шеѓа*, што речиси целиот се случува на терасата до станот, Маларико конечно се соочува со духовите (неговото минато), се препознава во нив, се препознава во сопствениот внук, ја прифаќа својата нова улога на дедо

и го прифаќа Неапол како дел од себе. Исто така, во овој дел ги анализираме генералните импликации на сублимацијата и дистинкцијата и нивното делумно остветување и надминување од страна на стариот сликар.

„Можно и веројатно“: сублимацијата и дистинкцијата во животот на Даниеле Маларико

Животот на сликарот на Даниеле Маларико – како што ни е раскажан од самиот јунак – е приказна на сублимација и дистинкција, сфатени истовремено во психоаналитичка и во социолошка смисла¹. Подлогата на неговата психолошка и општествена трансформација е Неапол, барем таков каков што бил во неговата младост: град полн со неконтролирани изблици на емоции, груба непосредност, неконтролирана сексуална енергија, насилство, криминал и корупција. Овој корпус на определби – на сè она што му пречи во Неапол – сликарот ги сумира со зборовите „недоличност“ или „безобразност“ (Старноне, 2024: 20). Неговиот животен пат е прогресивно одвојување од недоличноста на неговиот роден град, процес што, главно, го остварува преку уметноста, односно преку својот сликарски талент. Со други зборови, сублимацијата на „недоличното“ преку уметноста е рекапитулирано во неговото дистанцирање во класна смисла – од неговото семејство што ѝ припаѓа на работничката класа и од градот Неапол, што му припаѓа на „Југот“. Иако станува збор за индивидуален процес на субјективизација од една страна, и процес на општествена

¹ Во овој дел се повикуваме на поимот сублимација, како што е развиен од Сигмунд Фројд во делото *Неугодното во културата*. Имено, во ова дело тој ја истакнува уметноста како една од централните форми на сублимирање на нагоните (Фројд 2008). За обемен и темелен коментар на овој поим – особено во контекст на херменевтиката – повеќе во поглавјето *Од ониричкото кон сублимното* во книгата *За толкувањето: Есеј за Фројд* од Пол Рикер (Riker 2010: 177–224). Поимот „дистинкција“, пак, го преземаме од централното дело на Пјер Бурдје *Дистинкција (Distinction: Critique sociale du jugement)*, во кое, исто така, ја развива тезата за сублимирањето на нагоните како еден од централните начини преку кои „средните“ класи се дистанцираат од „работничките“ класи (Bourdieu 2010). Како коментар, пак, на делото на Бурдје, и практична апликација на неговите поими, аналогно на ситуациите во романот *Шера*, го ползуваме делото *Враќајќи се во Рем* од Дидје Ерибон (Eribon 2013).

мобилност од друга страна, тие се, исто така, и две страни на еден ист феномен, гледан од два различни аспекта.

Во централниот дел од книгата (главно, целината број четири од второто поглавје, но описите се разместени низ целиот роман) Маларико, по пат на ретроспекција, го изложува симултаниот процес на сублимација и дистинкција; секако, без притоа да ги карактеризира овие процеси со психоаналитички и социолошки јазик. Тука, преку интерпретација на неговите расфрлани сеќавања – што сепак следат јасна тематска асоцијацијативност – од периодот на неговата адолесценција (помеѓу дванаесеттата и шеснаесеттата година) можеме да го детектираме неговото одвојување од родниот град и она што тој го претставува. Сублимацијата и дистинкцијата, главно, може да се забележат во неговиот однос кон уметноста, семејството, телото, емоциите, насилството и јазикот – секако сфатени во нивното тематско единство.

Сликарот потекнува од работничко семејство, факт што опресивно се наметнувал во обликувањето на неговата идна егзистенција, како еден вид „предетерминираност“ : „Да се биде механичар во мојата најрасчленета фамилија беше традиција. Или електричар, како татко ми. Или машинист, како дедо ми. Тоа беше веројатно, а и можно да се случи“ (Старноне, 2024: 74). Уметноста, секако, не постоела во категориите на неговото семејство („никој од предците немаше поим што е уметноста“). Особено е интересно што нараторот ја користи аристотелијанската формула (веројатно и можно) за да ја илустрира „природната патека“ на неговата идна кариера. На тој начин веројатната и можна патека на неговата класа се прикажува како неизбежна судбина, судбина што во одреден момент речиси се материјализирала – кога татко му го испратил да работи во автомеханичарска работилница.

Паралелно со веројатната и можна иднина како мануелен работник, во неговите мемории се појавуваат и бројни слики на насилство и на криминал – уште една потенцијална патека за еден неаполски адолесцент со класно потекло како неговото. Сеќавајќи се на тие клучни години, сликарот забележува дека поверојатно било да заврши како „бандит, криминалец“, наместо сликарската кариера да го одбере криминалот (мафијата), а годините на сликарско чиракување да ги помине во затвор. Во неговиот вредносен систем, тоа е патеката на нагоните (сексот), на физичката сила, на насилството и на телото, „без никаква допирна точка со моливите,

пастелите и акварелите“ (Старноне, 2024: 73). Сублимацијата преку уметноста е тоа што ги облагородува неговите нагони за насилство и го трансформира како индивидуа, но истовремено, истата таа сублимација е таа што го одвојува од матичната класа и светот на криминалот.

Особено е важно што овие сеќавања со себе ги повлекуваат и неговите трауматични односи со жените: прекинувањето со неговата прва девојка Мена и неверството на неговата покојна сопруга. Алтернативниот пат на нагоните и на насилството се манифестира и кон еден поразличен однос кон женскиот род: „да раскажувам како постојано ми се врти некоја жена во мислите, а никогаш да не се задоволам со ниедна, да ги собирам жените, да ги галам, да ги искористувам, да ги претепам ако не сакаат да се потчинат и да молчат, за што и чувствував желба, некои од моите другари со кои играв кога бев дете го направија токму тоа...“ (Старноне, 2024: 74). Односот кон жените, повторно, се артикулира на два степенa – индивидуален и општествен. Од една страна, сублимацијата е таа што ги припитомува насилните нагони и ја култивира неговата сексуалност. Од друга страна, токму бракот со неговата идна сопруга е тоа што го трасира неговиот класен подем: имено, таа потекнува од повисок општествен стап, и бракот со неа му помогнал да се искачи скалило погоре во класната хиерархија.

Во исто време со одвојување од класната судбина, од насилството, криминалот и токсичниот мачоистички однос кон жените, Маларико прави и децидно одвојување од јазикот на неговиот роден град. Тоа е особено видливо во играњето (во оригиналниот текст) со неаполскиот дијалект, дијалект од којшто ликот сака да се огради, како во младоста, така и во староста: „Правев напори, во тие години“, се присетува сликарот, „да се извлечам од можните насилни патишта што ме опкружуваа, кои веќе се содржеа во дијалектните вулгарности што ги знаев уште од детството: ќе мочаш крв, ќе те ебам у г’з, ќе те цигеросам“ (Старноне, 2024: 74). Познато е дека дијалектот е еден од главните индикатори од класата и дека трансформирањето на говорот од дијалект кон „стандарден“, „литературен“ јазик е еден од најважните показатели на општествена дистинкција. Така, сопственото реосмислување се случува не само во домените на вредностите и на телото, туку и на јазикот што ликот го говори, јазик што ќе биде „исчистен“ од сите конотации на работничката класа, „улицата“ и мачоизмот.

Но она што е централно за овој двоен, но симултан процес на сублимација и дистинкција е што уметноста е во јадрото на тој процес на себетрансформација и општествена мобилност. Тоа најдобро се гледа во идејата што ја имал за тоа каков човек сакал да стане: „тип со префинети зборови и емоции, чувство за одговорност, разумна одбрана на доброто, уредна сексуалност, живот посветен на единствена голема страст: циклично и непрестајно да произведувам дела, па макар и помали, ништо не ме интересираше повеќе од тоа“ (Старноне, 2024: 75). Сублимацијата е дополнително потенцирана кога ни кажува дека токму преку неа ја постигнал психолошката зрелост: „цртав, сликав и, благодарение на таа способност, созревав без да сетам“ (Старноне, 2024: 43). Од друга страна, пак, истиот талент за цртање што на лично ниво го определува неговиот психички развој, од општествена гледна точка е таа *differentia specifica* што го одвоила од јаремите на класата: „Целото мое детство и момчештво беа непрекината усилба да пронајдам начин да ја прекинам наследната нишка. Сакав да најдам некоја одлика што ќе биде моја, само моја, што ќе ми дозволеше да се искоренам од неговата крв. И ја најдов во способноста да пресоздадам што било со моливот“ (Старноне, 2024: 44). Особено во овој последен извадок јасно се гледа двојната природа и двојното значење на уметничкиот повик за неговиот живот.

Сепак овој пат на индивидуална сублимација и општествена дистинкција не бил праволиниски и едноставен – токму напротив. Епизодата со чиракувањето во автомеханичарската работилница е јасен показател. Веројатното и можното на неговата класна судбина постојано се заканувала да ги скрши браните на потиснатите нагони и на хипертрофираната општествена положба. Сликарот децидно нè уверува дека „ќе беше доволна и најмалата несигурност, еден неуспех на школо, можеби и само еден лош коментар за моите први уметнички изрази, еден злобен коментар што погодува во срце и ќе капитулирав“ (Старноне, 2024: 75). Со други зборови, фактот дека поминал низ иглени уши е постојано присутен во ретроспекциите на стариот сликар.

Конечниот знак на дистинкцијата е преселувањето на младиот Маларико од Неапол во Милано, со што романот ја активира стереотипната разлика меѓу Северот и Југот, културата и природата, сублимацијата и нагоните, цивилизацијата и варварството, прогресивноста наспроти

заостанатоста². Со оваа дистинкција на двата града двојници се заокружува корпусот на парадигми што се елегантно синтагматски артикулирани низ приказната на романот – означувајќи го симултаниот процес на сублимација и дистинкција на идниот уметник во младоста. Секако, оваа низа на спротивставени поими е „премногу“ бинарна и вештачка, и не може да го издржи развивањето на заплетот во романот. Токму трауматичното враќање на потиснатото – во психоаналитичка и во социолошка смисла – го гради јадрото на романот.

Духовите – а за нивниот статус ќе зборуваме малку подоцна – не го оставаат на мира. Тие постојано притискаат од зад бариерите на сублимацијата и дистинкцијата што сликарот ги има поставено преку одбирањето на уметничкиот повик и оттргнувањето од Неапол:

„Јас станав телото, а останатите делови од мене станаа се-ништа. А сега беа тука, престојуваа во големата дневна соба на станот во којшто ги минував тинејџерските години.... Се беа собрале тука со својот дијалект, своите безобразни начини на израз и желба, својата злоба спремна да експлодира при секој најмал конфликт. Не ми простуваа што ја избрав најне-возможната од сите варијанти и што ја одбрав од нив без да отстапам ни милиметар. Ги бев избркал, но никогаш целосно“ (Старноне, 2024: 75).

Заплетот на романот е изграден токму околу последната фраза од овој извадок: „ги бев избркал, но никогаш целосно“. Но препознавањето и прифаќањето на овој факт, не исклучиво со помош на разумот, туку со целата егзистенција, е нешто сосем друго. Процесот на прифаќање на своето минато, соочување со домот на своите родители (со Неапол и неговата култура), со алтернативните општествени траектории и – најважно од сè – препознавање на себе во сопствениот внук, е клучот за прифаќањето на егзистенцијата на духовите и она што тие го означуваат.

² Повеќе за разликата меѓу Северот и Југот (секако, напишани со големи букви) и за семиотичките карактеристики што хомологно се расчленуваат од почетната бинарна опозиција – особено како што тие ѝ влијаат и се ползуваат од страна на книжевноста – може да се прочита во *Медијтеранската мисла* од Франко Касано (Касано, 2011) и *Креолизација на Еврoja: книжевност и миграција* од Армандо Њиши (Њиши 2013).

Текст во текст, подражавање и препознавање: *Веселото коше* и *Шеѓа*

Обидите на Маларико да го илустрира расказот *Веселото коше* од Хенри Џејмс се одвиваат паралелно со главното дејство на романот, односно интеракцијата на стариот сликар со неговиот млад внук Марио. Може однапред да се заклучи дека токму (не)успешните обиди на сликарот да го илустрира овој особено заплеткан расказ на Џејмс е најсилниот момент на препознавање во целиот роман. Имено, агонијата низ која поминува сликарот во непрестајната борба со неговиот внук и неколкуте слободни моменти во кои се обидува да да ги трансформира зборовите во слика јасно ја илустрираат дидактичката моќ на уметноста за која зборува Ролан Барт во еден од есеите во *Митологијата*: „да се гледа некој што не гледа е најдобриот начин јасно да се согледа она што тој не може да го види“ (Barthes, 1972: 39). Прогресивното прогледување на стариот сликар додека се соочува со младата енергичност на Марио и нереспонзивноста на расказот е излезот од – на прв поглед – ненадминливата бездна што се простира помеѓу Неапол и Милано.

Во овој поглед Старноне доследно го следи советот на Лукач кој на модерниот писател му советува да раскажува, а не да опишува³. Тоа значи дека процесот на подражавање е сфатен како процес на интеракција меѓу стварноста, уметничкото обликување и рецепцијата. Почнувајќи од првите страници на романот, па сè до крајот на приказната раскажано ни е илустрирањето на приказната – но не како готов, статичен производ, туку како еден непрестан процес на обиди, грешки и ревидирања. Всушност, преку уметничките премрежиња на сликарот ние ги добиваме информациите за неговото минато што ги шематизираме во претходното поглавје – зашто токму расказот на Џејмс е огледалото во коешто Маларико (во најголем дел од романот) не успева да се препознае. Обидите да го илустрира *Веселото коше* се всушност борба за разбирање на текстот, разбирање што подразбира соочување со своето Јас и егзистенцијалниот данок коишто со себе ги донеле сублимацијата на неговите нагони и реското отсекување од наследството на неговото семејство. Така, илустрирањето

³ Реферираме на важниот есеј на Ѓерг Лукач насловен *Да се раскажува или да се опишува?* (Lukacs 1970: 110-149).

на расказот нужно подразбира реконфигурација на сликарот на своето минато – минато, кое како што се покажува, не е воопшто неговото минато, туку неговата сегашност, па дури и иднина. „Историјата“ на адаптацијата на расказот на Џејмс е „историјата“ на разнишувањето на браната што ги дели двата света на Маларико – брана којашто на крајот од романот ќе биде срушена преку низа егзистенцијални препознавања.

Важно е да се напомене дека во овој дел ја ползуваме аристотеловата категорија „препознавање“ (*anagnorisis*), сфатена во поширока смисла, како што е развиена во делата на Пол Рикер и Нортроп Фрај⁴. Имено, тие го поврзуваат препознавањето со темата или „мислата“ (*dianoia*) на делото, особено како што таа се манифестира во некои клучните моменти на приказната, најчесто преку некој објект или лице. Во контекст на *Шеџа*, моментот на препознавање е поврзан со неколку клучни елементи: илустрацијата на расказот *Веселото коше* на Џејмс, терасата во станот во Неапол и внукот Марио. Токму обединувањето на овие три елементи во клучната сцена од третото поглавје кога стариот сликар ќе остане заробен на терасата – го градат клучниот момент на препознавање во романот. Тоа препознавање (или серија на препознавања) не се сведува само на препознавање на некој лик (иако и тој елемент е присутен), туку на „точката на идентификација, кога скриена вистина за нешто или за некои излегува на виделина“, како што пишува Нортроп Фрај (Frye, 1963: 26).

Уште на почетокот на романот Маларико дава јасно (речиси аристотеловско) определување на фабулата на *Веселото коше*. Станува збор, ни вели тој, „за еден човек што се враќа во својата стара куќа во Њујорк и таму среќава еден дух, односно се среќава самиот себеси каков што би бил доколку не станел бизнисмен“ (Старноне, 2024: 8). Веднаш може да се забележи дека Старноне експлицитно ја користи постапката на *mise en abyme* (или „приказна во приказна“ или „текст во текст“)⁵, техника преку

⁴ Во овој дел од трудот се повикуваме на првиот том од трилогијата *Време и приказна* на Пол Рикер (Riker, 1993) и есејот *Мист, фикција и размислување* од Нортроп Фрај, дел од книгата *Басни за идентитетот: истражувања од областа на љовтската митологија* (Frye 1963: 21-38). Секако, појдовната точка за двајцата автори е *За љовтската* на Аристотел, особено глава четири (*Пошкелото и развојот на љовтијата*), шест (*За трагедијата*) и единаесет (*Делови на фабулата*) (Аристотел 1979: 22-24, 26-28, 33-34).

⁵ Детална елаборација на постапката *mise en abyme* наоѓаме во поглавјето *Раскажувачка инстанца*, дел од книгата *Наратологија: теорија на приказната*

којашто се стреми дополнително да ја продлабочи приказната. Имено, станува збор за удвојување на приказната во романот бидејќи фабулата на *Шеџа* и фабулата на *Веселото коше* – и покрај бројните разлики во деталите – се структурно идентични. Динамиката на препознавање и препознавање на оваа структурна идентичност на двата лика и нивните приказни – од една страна, животот на Даниеле Маларико, а од друга страна, животот на Спенсер Брајдон – и обидите расказот на Џејмс да се транспонира во друг медиум, го градат составот на собитија во романот што ние го читаме. На овој начин Старноне воспоставува комплексна хиерархија на препознавања што се префрла од Спенсер Брајдон кон Даниеле Маларико, а од Даниеле Маларико кон емпирискиот читател на *Шеџа*. Така, еден пофокусиран поглед кон расказот на Џејмс може дополнително да го разјасни функционирањето на романот и може да придонесе кон подобро разбирање на некои од неговите централни влогови.

Духовите на Хенри Џејмс: едно кратко читање на *Веселото коше*

Главниот лик на *Веселото коше*⁶, Спенсер Брајдон, се враќа во Њујорк по 33 години самонаметнат „егзил“ во Европа. Никаде не е дефинирано каде поточно живеел Спенсер: Европа, како што е најчесто случај во расказите и во романите на Џејмс, конотира многу повеќе од географска одредница, таа подразбира една цела култура и историја. Може да се заклучи, без премногу да се извитоперува смислата, дека двојноста Америка – Европа кај Џејмс структурно кореспондира на двојноста Неапол – Милано кај Старноне. Но во Њујорк тој е затекнат од промената што ја затекнува во своето родно место: „му недостасуваше тоа што беше сигурен дека ќе го најде, а го најде она што никогаш не би го ни замислил“ (James, 2003, 342). Со други зборови, градот од неговата младост е комплетно

и раскажувањето од Миеке Бал (Bal, 2000: 21-48) и во поглавјето *Глас* (под категоријата „метадијегетички наратив“) од книгата *Дискурсои на приказнаи* од Жерар Женет (Genette, 1980: 212-262).

⁶ Расказот *Веселото коше* не е преведен на македонски јазик. Сите преводи на расказот вклучени во овој текст се дело на авторот, изработени во согласност со оригиналот и во координација со српскиот превод (под наслов *Куча на лакај*) вклучен во збирката раскази од Хенри Џејмс со наслов *Пријовешке* (Џејмс, 1962: 227-271).

променет, главно од архитектонска гледна точка. Тој поседува две големи недвижни (по пат на наследство) коишто му овозможиле средства да го живее својот живот во Европа, живот што во очите на другите поминал во несериозност, непромисленост, површноост и ексцентричност. На местото на првата недвижнина, под водство на Спенсер се гради зграда, а втората недвижнина, неговата семејна куќа е неговото „весело ќоше“ – неговиот „загубен рај“, местото каде што ја поминал својата младост.

По еден разговор со неговата стара пријателка (и иден љубовен интерес) Алис Ставертон во умот на ликот се закачува идеја којашто станува негова централна опсесија. Откако забележува дека многу доста успешно се занимава со претприемачките и архитектонски активности во реновирањето на првата куќа, тој почнува да се прашува за непреживеаниот живот, животот што можел да го има доколку не заминел во Европа, туку останал во своето „весело ќоше“ и ги следел советите на неговиот татко кој сакал Брајден да ја гради својата идна кариера во „бизнисот“. „Станува збор за фантастичниот, но совршеновозможен развој на мојата сопствена природа којашто не би ја пропуштил“, забележува Брајден, а тој „возможен развој“ го ословува како „чудно алтер его некаде многу длабоко внатре во мене“ (2003, 349). Окупиран од оваа „морбидна опсесија“ тој почнува да поминува сè повеќе време во семејната куќа во потрага по своето „алтер его“. Откако ќе ја усоврши и култивира својата перцепција за новите потреби – ќе почне себеси да се доживува како ловец, а потрагата по „алтер егото“ како лов – тој ќе добие чувство дека некој или нешто во куќата го следи. Во тој момент, од ловец Брајден станува жртва. По подолго трагање ќе забележи дека на првиот кат една врата што претходно самиот ја затворил е отворена. Токму тука, конечно го сретнува духот, односно својот двојник.

Соочувањето со неговото „алтер его“ е трауматично во вистинска смисла на зборот – на крајот на средбата Брајден ја губи свеста. Секако, неговиот двојник е сè што тој не е, „сјаен, огромен и монструозен“, наспроти нежната префинетост и култивираност на Спенсер:

„Неподвижен и свесен, аветски а сепак човечки, човек со граѓа и големина како него го чекаше да се измерат... Ова можеше да биде само тоа – сè додека не препозна додека се придижуваше нанапред, дека она што го правеше лицето нејасно беа две подигнати дланки што го сокриваа... Така Брајден, кој

стоеше пред него, го гледаше... неговата постојана мирнотија, неговата жива стварност, неговата седа наведната глава и бели дланки што ја криеја необичната стварност на неговото вечерно одело, моноклот што се нишаше, свилениот ревер што одблеснуваше и белата кошула, бисерното копче, златниот синцир за часовникот и изгланцаните чевли... Пресвртот, за нашиот пријател, пред да биде свесен за него, стана огромен – овој пад во актот на разбирање, за чувството на загадочниот маневар на неговиот противник. Тоа значење, конечно, додека зјапаше, му беше пружено; затоа што тој, за време на ова ново мачење, можеше само да зјапа со отворена уста во своето друго јас, да зјапа како доказ дека *нему*, кој е на тоа место, му се претставува живот на успех, уживање и триумф... Зар доказот не се гледаше во прекрасните дланки што го покриваа лицето, во дланките кои беа јаки и целосно раширени? – така раширени и така полни со намера така што, и покрај посебната вистина што ги надминуваше сите други, фактот што на едната дланка и недостастуваат два прста, од кои беа останале само остатоци како разнесени од куршум...“ (James, 2003: 364).

Сцената кулминира кога духот ќе ги тргне дланките и ќе го покаже своето лице, што, секако, е исто со она на Брајден. Средбата го згрозува Брајден што не може да се помири дека овој дух, неговото алтер его, е навистина тој – самиот тој каков што можел да биде доколку животот го живеел во Њујорк, наместо во Европа. Ваквиот идентитет (забележува Брајден) е чудовиштен бидејќи никако не кореспондира со неговиот сегашен идентитет. За него лицето на духот е лице на странец: одвратен, вулгарен и бучен – а сепак лице на една личност далеку поголема и помоќна од него. Двата исечени прста означуваат една личност кшто зрачи со својот капацитет за насилство и бескомпромисност; додека богатата облека означува богатство и почит – квалитети што на „стварниот“ Брајден му недостастуваат. На крајот на сцената Брајден подлегнува на притисокот и се онесвестува.

Сепак, расказот завршува „среќно“, односно расплетот го ослободува Брајден од неговото минато и го оспособува за неговата љубовна иднина со Алис. Имено, дијалогот со Алис (во третата целина на расказот) се однесува на неговото делумно прифаќање дека духот што го сретнал во „веселото кошче“ е една можна, па дури и веројатна варијанта на животот

што можел да го има. Имено, Брајден се препознава себеси во својот двојник. Сепак двојникот на Брајден не е Брајден, иако можел да биде. Без разлика на тоа што е моќен, насилен и физички импозантен, алтер егото на Брајден има оштетен вид (моноклот) и му фалат два прста. Тоа е една исцрпена и измачена фигура, а што е најважно: тој ја нема Алис во неговиот живот. „Тој има милион годишно. Но ве нема Вас“, ѝ кажува Брајден на Алис, а таа заклучува, со последните зборови на расказот: „И тој не е – не, тој не е – *Bue!*, прошепоти таа, додека го привлекуваше на градите“.

Како и остатокот на опусот на Џејмс овој расказ е обемно коментира⁷. Секако, голем дел од интерпретациите се согласни со раниот суд на Вирџинија Вулф дека – како и во случајот со другите „приказни за духови“ (*ghost stories*) на Џејмс – станува збор за еден текст што зад примарниот „фантастичен“ и „хорор“ слој, затскрива други слоеви што ги допираат прашањата на психологијата, културата, идентитетот и егзистенцијата. Наместо да нè заплашат, духовите во приказните на Џејмс треба да го искажат она што не може да се искаже и да го навестат тоа што ликот допрва треба (успешно или неуспешно) да го разбере. Тие, најчесто, не потекнуваат од некоја паранормална стварност, туку од самиот субјект – како знак за некој остаток од минатото или нерешен проблем што го блокира „нормалното“ функционирање во секојдневието⁸. Со други зборови,

⁷ Постојат бројни интерпретации на расказот на Џејмс. Во нашето читање на *Шегата* и на *Веселото коше* ние се повикуваме на толкувањата на Френсис Матисен во книгата *Главната фаза* (Matthiessen 1944: 136-138), на Вилијам Фридмен во текстот *Универзалноста во Веселото коше* (Freedman 1964: 12-15), на Ерл Ровит во есејот *Духовите во Веселото коше на Хенри Џејмс* (Rovit 1965: 65-72), на Милисент Бел во книгата *Смислата кај Хенри Џејмс* (Bell 1991: 275-277), на Леон Едел во вториот том од *Животојот на Хенри Џејмс* (Edel 1977: 349-350, 619-621) и на Мајкл Анеско во *Монополизирање на мајсторот: Хенри Џејмс и поетицизмот на модерните книжевни стилови* (Anesco, 2012: 43).

⁸ Во есејот *Приказните со духови на Хенри Џејмс* Вулф забележува: „Духовите на Хенри Џејмс немаат ништо заедничко со старите насилни духови — морски капетани обоени со крв, белите коњи, дамите без глава сретнати на темни патеки... Нивното потекло е во нас самите. Тие се присутни секогаш кога она што е значајно ја преплавува нашата моќ да го изразиме; секогаш кога обичното се појавува опкружено од чудното. Збунувачките нешта што останале, застрашувачките што опстојуваат – тоа се емоциите што тој ги зема, што ги отелотворува, ги прави утешни и разбирливи“ (Woolf, 1966: 291).

тие се многу слични на сеништата и привиденијата што му се прикажуваат на Маларико.

Понатаму, и покрај различните читања на овој расказ, сепак повеќето од нив се согласуваат дека станува збор за една приказна за „потенцијалност“ – потенцијалноста за неостварениот живот којашто тлее во секоја индивидуа. Критичарите често знаат да го сопостават расказот *Веселото коше* со сличниот расказ на Џејмс насловен *Сверој во џунџлата* (*The Beast in the Jungle*, 1903), како негово „алтер его“ – имено, првиот текст ни претставува еден активен лик што успешно се справува со импликациите на алтернативниот живот, додека вториот расказ ни раскажува за еден пасивен лик што неуспешно се справува со животот што можел да го има, особено на љубовен план. Од оваа гледна точка, Маларико се трансфомира од пасивноста на Џон Мерчер (главниот лик во *Сверој во џунџлата*), кон активноста на Брајден во *Весело коше*. Имено, важно е да се потенцира дека во *Шеџа* Старноне ни нуди позитивна разрешница на конфликтите на сликарот. Исто така, особено се индикативни биографските и психоаналитичките интерпретации на *Веселото коше* што го коментираат расказот од гледна точка на враќањето на самиот Џејмс во САД на почетокот на XX век, откако станал натурализиран Британец. Можноста да се биде нешто друго – особено на поодминати години – била една од централните преокупации на американскиот автор. Овој биографски аспект, што секако му бил познат на Старноне, додава уште еден слој на структурна сличност помеѓу животот на Џејмс, расказот *Веселото коше* и романот *Шеџа*.

Во работната соба: едно неуспешно подражавање

Скиците за илустрациите што ги почнува Маларико пред да прифати да го причува својот внук во Неапол се комплетно промашување. Иако во романот не добиваме описи за како изгледаат првичните илустрации, според остатокот од романот може да имплицираме дека станува збор за „реалистични“ цртежи што се обидуваат да го доловат специфичниот хронотоп на Њујорк од времето за кое пишува Џејмс. Тие воопшто не му се допаѓаат на издавачот, но што е уште поважно, не му се допаѓаат ниту на стариот сликар, иако на почетокот одбива да го прифати тоа. Главната причина за неприфаќање на критиките – што доаѓаат истовремено и од

младиот издавач и од неговиот внук (кому боите ми се „премногу темни“ – не е само професионалната суета, туку и одбивањето да се обиде да направи нешто поразлично, иако уметничката интуиција му сугерира да отиде во поразличен правец. Она што е важно да се забележи за обидите на сликарот да го илустрира расказот на Џејмс е што тие се неуспешни секогаш кога тој се обидува да го следи правецот на неговата макотрпно стекната вештина и да работи како што работел во минатото. Токму во моментите кога го насочува неговото внимание надвор од расказот и од сопствената вештина – најчесто кога се концентрира на сопствените проблеми, на Марио, неговите потреби, па дури и совети – тој добива изблици на инспирација и свежи идеи.

На пример, кога Марио ќе го принуди на една прошетка низ Неапол – каде го чувствува контактот помеѓу неговото минато и сегашно јас – дедото и внукот седнуваат во едно кафуле. Сопственикот на кафулето го привлекува вниманието на сликарот зашто и тој (како што му раскажува) во одреден момент од животот сакал да се занимава со уметност, но ја „надминал“ таа младешка „фантазија“ („И јас знаев да цртам“, вели сопственикот, „ама со текот на времето ми помина“). Разговорот го инспирира сликарот и веднаш по враќањето во станот тој добива инспирација да го искомбинира тоа што го видел во Неапол со расказот на Џејмс. „Мажот од кафулето го претставуваше животот во неговата дефинирана форма, во неговото трасење“, забележува Маларико, „додека неодредената бела силуета – таа, да, беше сеништето“. Сеништето, со други зборови, е „алтер егото“ на сопственикот на кафулето, онаа верзија од него којашто можела да биде, доколку не го „надраснал“ импулсот на сликање. Но, стариот сликар веднаш ја отфрла идејата со оправдание дека згрешил што ги нацртал човекот и сенката еден до друг. „Некогаш можеби биле толку блиски, но силата на нештата лека-полека се насобрала околу човекот од кафулето, толку што разделбата станала неизбежна. Јас – помислив – од каде доаѓа, од што сум се одвоил“ (Старноне, 2024: 47). Сенките не можат да бидат една до друга, забележува Маларико, бидејќи тие се премногу далечни, бариерата помеѓу нив е многу цврста – слично како што бариерата помеѓу него и Неапол е – барем во овој момент – ненадминлива. Сепак, излегувањето по советот на Марио и замешувањето со градот и луѓето од неговото детство ја придвижува неговата инспирација во еден продуктивен правец: или, со други зборови, го размрдува неговото

истоштено либидо. Од друга страна, кога се обидува да се концентрира исклучиво на расказот, тогаш вистински ја чувствува староста и губи секаква инспирација и енергија за да го илустрира расказот. Во јадрото на овој неуспех е неможноста да се препознае себеси во приказната на духот-двојник на Хенри Џејмс.

По неколку слични ситуации, оваа идеја за поставување на актуелното и потенцијалното едно до друго почнува да ја обзема имагинацијата на сликарот. Исто така, тој заклучува дека мора да го напушти реалистичкиот модус на претставување (да го илустрира *Веселото коше* во автентичниот хронотоп) и да почне да го црта тоа што добро го знае – Неапол, старата кука, сопственикот на кафулето, Марио итн. Со други зборови, тој почнува да го реосмислува расказот во сооднос на неговата егзистенцијална ситуација и да го разбира процесот на подражавање во една поширока смисла (не како имитација, туку како креативно реосмислување на материјата). Една од првите продуктивни идеи е да ги искористи собите од станот каков што бил за време на неговото детство за да ја пополни заднината во „веселото коше“ од расказот на Џејмс (да се поистоветат амбиентите од деветнаесеттиот век и отаде океанот со оние на неаполската кука од првата половина на дваесеттиот век“). Полека но сигурно во неговата имагинација се кристализира идејата за двете куки – едната актуелна, таква каква што е во стварноста, и другата сенишна, таква каква што можела да биде. Секако, куките мора да имаат и станари што ќе ја артикулираат истата идеја, меѓупросторот што постои помеѓу она што е, и она што можело да биде:

„Сè на сè мислев дека е корисно што се ослободив од расказот на Џејмс, се фокусирав врз скици инспирани од станот во времето на мојата адолесценција и од моите лични сеништа... Ќе го искористам Неапол и ќе замислам еден невидлив меѓупростор, помеѓу кукаата од минатото и сегашноста, во којашто ќе сместам деца, многу деца поврзани меѓу себе како еден долг синџир на сијамски близнаци што израснале во мизерија и без вредности, деца што не ги кријат лицата во сенките или со рацете, немаат потреба, сами по себе се недоразвиени тела што се задишуваат и без да имаат уста или очи, грабаат со тапите екстремитети, се измачуваат поради неодложната потреба да пораснат, да се издолжат, да се дефинираат“ (Старноне, 2024: 89).

Сепак, и покрај тоа што идејата се покажува како продуктивна, Маларико не може комплетно да им даде форма на сеништата. Од една страна тука е стравот: втората куќа и сенишните деца му се појавуваат само во темнината – веднаш штом ја упали светилката тие исчезнуваат. Но, од друга страна, оваа материја не ѝ се покорува на неговата вештина, онака како што ја развивал од дваесеттата до седумдесет и петтата година. „Бездруго работев напорно и пред очите како вистински да ја гледав старата куќа и нејзините исплашени и насилни жители, вител млади деформирани тела под притисок на невидливиот сид што ме одвојуваше од нив, онаков каков што сум денес, од сето она што можев да станам“. Можеме да видиме дека разбирањето е тука – тој почнува да ја согледува врската помеѓу минатото и сегашноста, помеѓу расказот на Џејмс и неговиот живот. Но бариерата едноставно не може да се скрши, бидејќи препознавањето е исклучиво од интелектуална природа. Кога се обидува на суштествата да им даде форма тој чувствува дека: „во мене имаше едно јадро што сакаше да се скрши и да се истури носејќи на светот форми што не беа видени претходно. Но јас – односно мојот карактер како што го дефинираше времето, или поточно збирот од лекции што ги научив и јазикот што го восприемив – умеев да создадам само дела како дрвото и своното“ (слика од неговиот зрел период, којашто ја има подарено на ќерка му) (Старноне, 2024: 95).

Пресвртот се навестува во моментот кога Маларико конечно прифаќа дека не може постојано да го оттурнува Марио од себе. Тие седнуваат заедно да „работат“ на своите проекти – имено, Марио, исто така, покажува одредени наивни таленти за цртање. На момент, изгледа како бариерата помеѓу внукот и дедото да е надмината. Но кога Маларико бара од Марио да види што нацртал, открива дека внукот го цртал него додека работи. „На листот на малиот се наоѓаше доказ за неговата неверојатна вештина на подражавања, за природната композирачка хармонија, за фантастичното чувство за боја. Ме нацртал мене, бев препознатлив, мене во моментот, каков што сум денес. А сепак предизвикував страв и трепет, навистина бев моето сениште“ (Старноне, 2024: 104). На одговорот зошто го направил тоа внукот одговара: „Те имитирав тебе, како што црташ ти“. Во овој клучен миметички момент, следи едно од првите вистински препознавања на стариот сликар – препознавање коешто е сматно (од интелектуален аспект), но сепак полно со егзистенцијални импликации: „Му

го зедев листот, детално го разгледав. Се почувствував како некој да ме турнал толку насилнички што сум одлетал до самиот раб на светот. И се потсетив на друг удар, исто толку силен, што го осетив како дете кога сè уште не знаев ништо за мојот талент и го открив меѓу вчудовиденост и страв. Но, за разлика од тој што што ме поттикна тврдоглаво да верувам, сè повеќе, во мојата апсолутна уникатност и важност – а во мене се зачна несразмерна амбиција – ударот создаден од цртежот на Марио почувствував дека може да ме уништи“ (Старноне, 2024: 105).

Во еден замав, со еден наивен цртеж, Марио речиси комплетно го уништува долгогодишниот труд на сублимација и на дистинкција што го определува карактерот на Маларико. Во цртежот на Марио сликарот јасно се гледа себеси за прв пат: како стар човек чијшто живот изминува, како човек што бидува заменет од младите луѓе што доаѓаат на светот (како неговиот внук и издавач), и како човек чијашто *differentia specifica*, неговиот сликарски талент, можеби и не е толку уникатен како што мислел целиот свој живот. Не е случајно што во тој момент заедно со внук му почнуваат да ги уништуваат неговите стари скици. Но вистинската кулминација се случува неколку моменти подоцна, кога внукот ќе го затвори дедото на терасата (чијашто врата, како што ни е вешто навестено во романот, е расипана).

На терасата: едно успешно препознавање

Третата целина од романот е целосно сочинета од обидите на стариот сликар да се ослободи од терасата – еден особено индикативен хронотоп, бидејќи терасата е претворена во шпајз⁹ – додека се смрзнува од дождот и студот. Поради притисокот, студот, влагата и поради крвкото

⁹ Терасата, односно балконот, е индикативен хронотоп, во смислата што Бахтин ѝ ја дава на оваа категорија: „Балконот сега беше еден вид на шпајз, каде што ќерка ми насобрала сè што може да ѝ послужи за кујната: мирисот на лук, кромид, и прашок доаѓаше оттаму“ (Старноне 2024: 31). Не е случајно што на крајот на романот Маларико завршува на едно вакво место, коешто во минатото за него имало сосем други конотации: имено, во детството тој често знаел да црта и да пишува на терасата, место каде што се изолирал од семејството. Повеќе за категоријата на хронотопот кај Бахтин во есејот *Форми на време и на хронолојот во романот: белешки за една историска поетика* (Bakhtin 1981: 84-258).

здравје, тој почнува интензивно да халуцинира и да размислува за своето минато: „И додека викав сè понеконтролирано, можеби поради напорот или поради хемоглобинот и феритинот, пред двојното стакло ми се појави ужасна слика. Сидот пред вратата, истиот на кој се потпираше мојот кревет, беше како огромна коцка лој, обележан со светлорозови живи, а од лојот се насираа безброј гневни лица“ (Старноне, 2024: 121). Паралелно со појавувањата на сеништата се јавуваат и сомнежите за својата животна патека – за неговото животно дело, постигнато преку интензивната субlimација на „примитивните“ нагони и дистинкцијата од својот роден град и семејство: „Што постигнав јас, во суштина?... Таму изложен на студениот ветар и ризикот од дожд, конечно гледав јасно... сум верувал во лаги и поради мојата тврдоглава упорност, станав нешто што не сум бил достоин да станам... Падот не се наоѓаше отаде оградата, падот беше во мене“ (Старноне, 2024: 124-125).

Додека се смрзнува на терасата, погледот на сликарот шета низ дивоградбите на Неапол и размислува за корупцијата и грабежите што сигурно се случуваат во тој момент – и уште еднаш се потсетува дека сликарството е работата што му помогнала да се одвои од својот роден град. Имено, преку сликарството тој добил моќ „да покажам дека сум различен“. Но, цртежот на Марио сменил сè, зашто сликарскиот талент на момчето ја уништил „хипотетичка уникатност“ на Маларико:

„И на тој начин ми откри дека во себе ја крие истата моќ која јас ја присвоив како дете, толкувајќи ја како знак на уникатност. Значи не стануваше збор за моја лична дарба. Напротив, со оглед на тоа што се манифестираше во него и, можеби, во кого било друг – дури и во шанкерот што го среднав минатото утро – таа не ме дефинираше мене како личност, како што верував отсекогаш. Сфатив што ми се случи во дневната. Цртежот на Марио ја прогони од моето тело сликата што ја имав за себе“ (Старноне, 2024: 114-115).

Колку што подолго седи на студот и на дождот, толку халуцинациите стануваат сè поинтензивни и повидни. Сенките почнуваат да ја пробиваат бариерата „помеѓу двете куќи“ што Маларико претходно толку цврсто ја поставува помеѓу неговото минато и сегашно јас – конечно, сенките, се покажуваат како тоа што навистина се: „сеништата ја пробиваа секоја бариера – безбројни *јас*, кои беа или абортирани, или имаа кус живот – се

движеа низ станот барајќи ме“. Ова е моментот во романот што структурно и тематски кореспондира на кулминацијата во *Веселото коше*, кога Брајден по долгиот лов се соочува лице в лице со своето алтер его. Кај Маларико, од друга страна, препознавањето е определено преку тоа што сликарот конечно прифаќа – не само интелектуално, туку и егзистенцијално – дека сеништата што му се пројавуваа од пристигнувањето во семејната куќа се аспекти на неговото алтер его. Сеништата се, ако сакаме да бидеме попрецизни, „безбројните јас кои беа абортирани“ – односно Маларико криминалецот, автомеханичарот и „мачо“ мажот, Маларико, фигури што се телесни, вулгарни, насилни и коишто зборуваат на дијалект. Со други зборови, потиснатите елементи на неговото минато се враќаат во полна сила.

Сепак, сеништата не остануваат апстрактни, туку заземаат многу конкретна и опиплива форма. Токму тоа е и значењето на лојот („една одвратна примитивна материја“), којшто ја означува чистата потенцијалност на секое битие. Лојот, секако, ја добива формата на Марио, неговиот внук („неговото тело сето стуткано и подготвено да се истури надвор од сјајната маст“). Во моментите кога лојот се трансформира во Марио, Маларико конечно го согледува своето слепило – и како личност и како уметник:

„ете што требаше да нацртам, помислив. Сеништето што го барав е Марио, сето време ми беше пред очи, уште откако пристигнав. Неговата витална материја содржи сè што е можно во себе: она што се манифестира преку долгиот синцир од вкрстување на делови што му претходеа, она што се дезинтегрирало и се загубило во смртта, она што чека веќе милион години да се изрази, а сега се извртува, се превиткува, се протега, изискува сегашност во иднината, сака да биде нацртано, насликано, фотографирано, снимено, зачувано, пренесено, раскажано, реосмислено. Какво извонредно сениште беше детето, толку малечок, а толку способен. Не го поднесував“ (Старноне, 2024: 130).

Во овој дел од романот Старноне успева вешто да ги сплете во еден момент на препознавање различните елементи на нетрпеливоста на Маларико кон неговиот внук. Причината за таа нетрпеливост, секако, не се наоѓа само во Марио – во неговото младо и силно тело, безгранична енергија и способност да се снаоѓа низ куќата, како и неговиот наивен и

сè уште неразвиен талент за сликање. Таа се наоѓа, најпрвин, во немож-носта сликарот да ја прифати својата старост и новостекнатиот статус на дедо. Овој збор за него, како што забележува во еден момент од романот, нема никаков референт, тој не може (и не сака) да го поврзе со својата егзистенција. Потоа, нетрпеливоста потекнува и од одбивањето да го прифати детето како негов потомок: Марио, за него, претставува нешто туѓо (создадено според „туѓ крој“) – бидејќи повеќе личи на татко му и неговото семејство сочинето од високообразовани доктори, професори и други угледни граѓани. Со други зборови, тој не може да прифати дека младата интелигенција и талент на Марио потекнуваат од неговата „лоза“ на мајстори и работници. Маларико си замислува дека сеништата му се потсмеваат „Сакаше да станеш – велеа – господин од високото друштво и ете до каде дотурка“ (Старноне, 2024: 87) – реферирајќи на „слабоста на неговото семе“, истуркано од посилните гени на граѓанските класи.

Во овие моменти сите психолошки и класни бариери на сликарот се рушат во еден здив. Откако Марио не успева да ја отвори вратата од тера-сата, целиот бес на Маларико се истура врз малото дете, извлекувајќи ги на виделина неговите сублимирани карактеристики од кои целиот живот се обидел да се разликува: „Почнав да викам на дијалект, да чукам по ста-клото заборавајќи, овој пат, дека можам да ја влошам ситуацијата, да се повредам и да го повредам него“ (Старноне, 2024: 133). Испуштањето на силните емоции и ослободувањето на скриената природа носат до нова, свежа перспектива на целиот момент. Најпрво сфаќа дека удирајќи по стаклото, не удира во детото „туку во коцката лој од моето привидение, концентратот на неутврдена моќ што ја гледав во него, сета“ (Старноне, 2024: 133). Стариот човек се свестува и за прв пат успева да ја види (да ја препознае) реалноста на неговиот внук – дека тоа е само едно мало, во најголем дел беспомошно дете што има потреба од дедо. Конечно, Маларико успева да се препознае себеси во внукот – да препознае дека сеништата и парчето лој не се само манифестација на неговиот внук и сè она што детето го претставува, туку и дека привиденијата произлегуваат од него самиот: „Почувствува дека во таа жива кукла има и – меѓу другото – нешто што во последниве седумдесет години верував дека е само мое, а кое доаѓаше од многу подалеку. Нешто што отпатувало од еден сегмент на место-коска-нерв-време до друг со сличен состав... за да исчезне и повторно да се појави (Старноне, 2024: 135). Неколку реда понатаму, пак,

експлицитно го кажува тоа што ние го навестуваме во неговите реченици – дека конечно препознавањето е комплетирано: „Во последните неколку минути се случи нешто што полека стигнуваше како информација до мојот мозок и, на мое изненадување, имаше смирувачки ефект. Веројатно, без да забележам, преминав некаква невидлива граница и повеќе не успеав да се секирам за себе. Животот, целиот мој живот, пројде покрај мене, без никакво каење“ (Старноне, 2024: 136). Кратко по моментот на кулминација, стариот сликар е ослободен од терасата, настапува период на помирување помеѓу Маларико и Марио, а трауматичната ситуација не е ниту спомната пред родителите, што набргу се враќаат.

Трансформацијата на Маларико е комплетна. Една позната фраза на Џејмс – од новелата *Еден лондонски животи* – совршено ги сумира последиците од претходните настани, доколку благо се промени родот на главниот јунак: „Местото беше исто, но неговите очи беа различни“ (Џејмс, 1963: 7)¹⁰. Единствени дополнителни информации што ги добиваме од крајот на романот, а кои се важни за дополнително развивање на неговата тема, можеме да ги пронајдеме во краткиот разговор на сликарот со неговиот зет. Саверио, кој само што се вратил од конференцијата со својата сопруга, каде (барем за момент) ги решиле своите брачни проблеми, го прашува Маларико што е тоа што му помогнало да ги надмине предизвиците во својот живот. „Што да правам?“, Саверио едноставно го прашува, а сликарот полусериозно одговара. „Од сè по малку... Малку лекарства, малку социологија, малку психологија, малку религија, малку бунт и револуција, малку уметност, па дури и вегетаријанска диета, часови по англиски, астрономија. Во зависност од фазата“ (Старноне, 2024: 142-143). Романот завршува со уште еден „трик“ или „шега“ на авторот кон читателите. Кога мајката го фали младешкиот цртеж на внукот, стариот сликар забележува: „Тоа е дело на внук ми“, а Марио речиси веднаш одговара: „Го прецртав од дедо“ (Старноне, 2024: 144).

Со завршувањето на романот комплексната мрежа на препознавања е заокружена – Маларико успешно го поминува својот обред на соочување со низата егзистенцијални прашања, главно поврзани со неговата

¹⁰ Во оригиналниот текст фразата – искажана во слободен индиректен говор – се однесува на главниот лик на новелата, Лора Винг: „Местото беше исто, но нејзините очи беа различни: тие видоа толку тажни и расипани работи за толку кратко време“ (Џејмс, 1963: 7).

сублимација и дистинкција од своето помладо јас. На крајот, тој успева да најде мир и да ги надмине психолошките и општествените блокади. Илустрирајќи го расказот на Џејмс, во кој Спенсер Брајден се препознава во своето сенишно алтер его, Маларико се препознава себеси во составот на собитија на *Веселото коше*. Својата кука ја препознава во њујоршката кука, а дилемите на повратникот му стануваат слични со сопствените. Препознавањето на едниот фикционален лик го стимулира препознавањето на вториот фикционален лик. Но, нишката на препознавања не завршува тука, бидејќи обидите на илустрирање на расказот на Џејмс го стимулираат сликарот подобро да ја гледа сопствената ситуација во родниот Неапол. Клучната низа на препознавања се случува на терасата кога Маларико едно подруго се препознава во различните абортирани алтер ега од младоста, се препознава во татка си и се препознава во својот помлад двојник – Марио.

Последните страници од романот се индикативни за последиците од овие препознавања. Во разговорот со Саверио гледаме дека уметноста – централната точка на неговата сублимација и дистинкција – е детронизирана и разнишана. Таа не е веќе недопирливот знак на неговото надминување и одвојување од Неапол – во психолошка и социолошка смисла – туку место на контакт и на продолжување на врските што тој ги има со родниот град, персонифицирани и овоплотени во неговиот внук. Тоа се гледа во трансформација на чувствата што тој ги има кон неговиот внук и сликарскиот талент што тој можеби ќе го развие во својот живот. Имено, чувството на нелагодност што претходно го предизвика цртежот на внукот, сега, на крајот на романот, е извор на гордост што можеби внукот ќе продолжи по стапките на дедото – а продолжувањето ќе се оствари преку уште едно подражавање, овој пат од страна на внукот. Така, серијата на препознавања и подражавања се затвора во круг што го заокружува делото на Старлоне: дедото што се препознава во внукот, а внукот што го подражава дедото.

Заклучок

По ова читање романот *Шеќа* се покажува како продлабочени медитации на различни психолошки и општествени феномени, какви што се

- Barthes, R. 1972. *Mythologies*. New York: The Noonday Press, Farrar, Straus & Giroux.
- Bell, M. 1991. *Meaning in Henry James*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. 2010. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London and New York: Routledge.
- Edel, L. 1977. *The Life of Henry James: Volume 2*. London: Penguin Books.
- Eribon, D. 2013. *Returning to Reims*. Los Angeles: Seiotext(e).
- Freedman, W.A. 1962. Universality in "The Jolly Corner". *Texas Studies in Literature and Language*, 4, (1): 12-15. <https://www.jstor.org/stable/i40034262>
- Frye, N. 1963. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York, Burlingame: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Genette, G. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- James, H. 2003. *Tales of Henry James: The Texts of the Tales / The Author on his Craft / Criticism*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Lukacs, G. 1970. *Writer and Critic and Other Essays*. New York: Grosset and Dunlap.
- Matthiessen, F.O. 1944. *Henry James: The Major Phase*. New York: Oxford University Press.
- Riker, P. 1993. *Vreme i priča: Prvi tom*. Novi Sad: Sremski Karlovci.
- Riker, P. 2010. *O tumačenju: ogled o Frojdu*. Beograd: Službeni glasnik.
- Rovit, E. 1965. The Ghosts in James's "The Jolly. Corner". *Tennessee Studies in Literature*, 10: 65-72.
- Woolf, V. Henry James's Ghost Stories. 1966. *Collected Essays: Volume One*. London: Hogarth Press: 286-292.

Vedran Dizdarevik

**GHOSTS AND CHILDREN: DISTINCTION, SUBLIMATION AND
RECOGNITION IN *TRICK* BY DOMENICO STARNONE AND *THE JOLLY
CORNER* BY HENRY JAMES**

Summary

The novel *Trick* (*Scherzetto*, 2016) by contemporary Italian writer Domenico Starnone is an intensive short story about diverse, yet interconnected, societal and psychological topics such as social mobility, class, taste, sexuality, aging, and repression. At the same time, it is also a story about art and the ways in which artistic creation can change how we perceive ourselves and those around us. This paper offers a reading of the novel through the categories of recognition (*anagnorisis*), sublimation, and distinction in relation to the life of the main character of the story, the aging painter Daniele Mallarico and his struggling attempts to illustrate Henry James's short story, *The Jolly Corner* (1908). Utilizing Sigmund Freud's theory of sublimation and Pierre Bourdieu's notion of distinction, the first part of the paper analyzes Mallarico's memories of his coming of age in Naples and his subsequent career as a painter. His artistic career is interpreted both as a way of sublimating his urges and a point of distinction from his working-class origins – tightly connected to the culture of the city of Naples. The second part of the paper analyzes the simultaneous process by which Mallarico attempts to illustrate Henry James's story and the series of misrecognitions and recognitions that stem from the interpretive and creative process. Finally, the paper also offers a reading of James's *The Jolly Corner*, especially through the notion of the *mise en abyme*, and the role it plays in Mallarico's coming to terms with his past, old age, and relationship with his nephew.

Keywords: *Trick* (*Scherzetto*), Domenico Starnone, sublimation, distinction, mimesis, recognition (*anagnorisis*).

Зоран Спасовски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“, Скопје

zzspasovski@gmail.com

ПРЕВОДНИ ПРЕДИЗВИЦИ

Клучни зборови: преводни вештини, белетристика, јазични стилови, јазична структура, граматички и семантички средства, стилски фигури, контекстуални изрази.

Belles-Lettres е француска фраза која во буквален превод значи „убаво“ или „фино“ пишување. Од неа произлегува терминот „белетристика“, кој го означува оној жанр од литературата кој ја претставува убавата литература, односно поезија, драми, фикции итн., кои се одликуваат со префинет стил, висока естетика, читливост, привлечност, милозвучен тон итн. Тоа е значи, оној дел од литературата кој е секогаш предизвик и да се пишува и да се чита, таа пишана реч која воскресва воздишки, предизвикува занес, исполнува со чувства, наежува со радост и тага, од која застанува здивот во градите или се крева грутка во грлото, и сл.

Се разбира, тоа не е единствениот дел од литературата или пишаниот збор, и се разбира дека преводот не треба да се занимава само со убавата литература. Меѓутоа, според нас, тоа е најпровокативниот дел од работата на преведувачите. Да се преведе распламтената вдахновеност на тој што пишувал, чувството што делото го пренесува на читателот, тонот на текстот, кој понекогаш тече како вода, понекогаш жуборка лесно како поток или се крева како разбеснето море, тоа воопшто не е лесно и би требало да се смета за подвиг речиси еднаков како тој на авторот.

Секако, тоа не значи дека и во другите жанрови, а и во говорниот јазик, преводот нема предизвици. Само би се рекло, тие се од малку поинаков тип. Кај правните текстови, фокусот е на комплексноста и должината

на речениците и нагласената потреба за точноста на преводот. А долгите реченици и напорот да не се згреши заморуваат. Научните, техничките и стручните текстови се сувопарни, концизни и полни со термини, за кои преведувачот понекогаш треба да покаже вистинска креативност и кои знаат да направат вистински проблем. При консекутивното и симултаното толкување преведувачот треба брзо да мисли и да располага со голем фонд на зборови во својата меморија. А говорниот јазик, пак, бара креативност и посебен сенс за сленг и моќ за остроумни решенија за говорните обрасци кои се користат во другите јазици, кои се понекогаш практично непреводливи. Еве на пр., еден-два примери од македонскиот (првиот при дискусија за паричен долг): „*Јас не знам штио се нервираш, нема. Да има ќе ти ги врати, ама стварно нема. – Нема? Ќе заума, бе!*“ Или: „*Абе, ако го оставиш твој џаџагал да ти се шепа вака по кукаша, џартали ќе ти најправи сè. – Ако штио.*“ За разлика од сето тоа, во уметничката или убавата литература, првото со што се судира преведувачот кога ќе дојде во допир со делото се внатрешниот свет на самиот писател и тонот на текстот: се чувствува ли промена на расположението во самиот текст на авторот, како во случајот од третиот дел од трилогијата *Vanity Fair* (*Панаѓур на суетаиша*) од *Вилијам Мејкјис Текери*, каде авторот влегува во светот на богатите за да го опише нивниот начин на живот, но со првична цел за критика за нивната празнотија, бесцелност и сарказам, а по долго време живеење во тој свет веќе самиот текст отсликува дека станал дел од него и го сменил својот став кон него? Или останува ли читателот „залепен“ за тонот на делото, пропаѓајќи во него, носен од привлечноста на неговиот тек, како во *Сипрадањаша на младиот Верџер* од *Гејтс*? Или, бива ли освоен од чудниот мечтателен тон на наративот на *Малиот џринц* од *Сенџ Егзијери*, кој одзрачува од преводот на секој јазик на оваа книга?

Во таа смисла, секое дело од оваа литература е свет за себе кој треба да се пренесе на преводниот јазик. Во продолжение ќе се обидеме да опишеме некои од тешкотиите со кои се сретнуваат преведувачите при преводот на вакви дела, а потоа ќе се концентрираме поконкретно на три дела за кои сметаме дека се посебни преводни предизвици.

Првичната и основна тешкотија при преведувањето е, се разбира, структурата на јазиците. Ако се работи за јазици со иста или слична синтаксичка или реченична структура (тоа најчесто се јазици од исто семејство, иста јазична група и сл.), едноставно се менува збор со збор,

на местото на зборовите од еден јазик се „лепат“ зборови од друг јазик. Ако јазиците уште имаат и иста граматичка структура, тогаш е уште полесно: се менуваат зборови со зборови, но освен тоа и форми со форми и преводот оди уште побрзо. Со други зборови, ако се преведува на пр., од *македонски* на *англиски*, каде реченичната структура е многу слична, едноставно, зборовите од едниот јазик се менуваат со зборови од другиот. Но ако се преведува од *македонски* на *ишански* на пр., каде што и реченичната структура е речиси иста (нема падежи, редот на зборови е ист итн.), а во дополнение и граматичката структура е многу слична (двата јазика имаат удвоен објект), освен што се менуваат зборови со зборови, се менуваат и форми со форми и преведувањето е уште полесно. Но ако станува збор за јазици со различна структура (најчесто далечни и јазици од сосема различни јазични семејства), тогаш работата многу се усложнува. Преведувачот треба да го прочита текстот, да размисли како да ја сложи мислата на својот јазик и често и едноставно да ја прераскаже мислата на преводниот јазик. Таков случај имаме ако се преведува од *македонски* на *ишурски*, од *англиски* на *јапонски*, од *ишански* на *банију јазик*, на пр., или обратно; во овие јазици ништо не е исто и ништо не се вклопува. Додека во индоевропските редот во реченицата е субјект-предикат-објект, во турскиот на пр., предикатот ќе дојде на крај. На сметка на тоа и субјектот и објектот ќе бидат еден покрај друг и ќе се изразуваат сосема поинаку; и особено ако има и други глаголи во реченицата, тие ќе се претворат во глаголски форми кои индоевропски говорител треба да ги „тркала“ низ реченицата на начин кој нему му е најчесто непознат и да ги сместува мислејќи се која каде треба да дојде. *Банију-јазициите* пак, слично како и *кинескиот*, оперираат со интонација: различни интонации внесуваат различно значење во еден ист збор. Во дополнение на тоа, таа понекогаш освен лексичка може да биде и граматичка и да внесува разлика освен во значењата на зборовите и во граматичките значења. Од таа причина преведувачот, особено ако преведува не на својот туку на другиот јазик, често треба добро да размисли како да ја срочи мислата за да одговара на и јасно да го пренесува оригиналното значење. Сето тоа одзема време, бара напор и го попречува брзиот след на текот на мислата, а со тоа го нарушува и следењето на тонот на текстот.

Преводни тешкотии од поинаков тип, но кои се надоврзуваат на претходно споменатите, се културолошките разлики меѓу јазиците и народи-

те. Генерално тогаш кога ќе си речете, „конечно го средив ова, успеав да преведам“, доаѓаат тие. Во секој јазик има еден сет зборови кои произлегуваат од културата во која живее неговиот народ и кои се затоа карактеристични само за тој и никој друг јазик. И колку се јазиците подалечни и им припаѓаат на различни јазични семејства, толку тие културолошки разлики се поголеми. Понекогаш дури и се непреводливи, и преведувачот мора да смисли начин како ќе ги пренесе: ќе се обиде да искова нов збор ли, ќе ги објасни ли во фуснота или описно ќе ги пренесе во самиот текст. Понекогаш и тие културолошки разлики не се само од лексички тип: ако не се знае културолошката заднина, може буквално да се има проблем да се сфати цел контекст, цел пасус, цела ситуација и да не се сфати зошто одреден лик реагира така како што реагира во одредена ситуација, или што точно опишува авторот во одреден контекст. Во турскиот на пр., во минатото имало обичај кој потекнувал од народната традиција, да се дава подарок за првиот пат кога сопругот ќе ѝ го види лицето на својата сопруга. Тоа се вика *yüz görümlülüğü*. Преведувач на пр., од друга традиција би останал потполно збунет кога ова би му се појавило во текстот без претходен контекст; а и секако би имал проблем да изведе соодветен збор или термин со кој би го превел (*лицеглед?*). Од ваков, но малку поинаков тип се и, на пр., македонските „наџки“, „Начмиш“ или „Кушкундалево“ (во изразот „*еве ѝи наџки!*“, како одговор на прашање – „*Кој е?* – „*Начмиш!*“ или „*Кде е?* – *Во Кушкундалево!*“ – ако преведувачот не ги знае ситуационите значења на овие зборови, нема ни да сфати за што се работи во конкретниот случај, настрана тоа што и да знае, не е јасно со што би ги превел на јазик друг од македонскиот).

Културолошките разлики можат да се пренесат не само на зборови, ситуации, туку и на цели изрази (овде мислиме на фразеолошки изрази). На пр., во повеќето јазици, лексемата (или концептот) „сонце“, освен нејзиното основно значење на небесен објект, означува и „топлина“, „добро расположение“, „насмевка“ итн. Или пак, тие концепти би се пренеле пак со оваа лексема. Но во турските повеќето од овие значења би се пренеле со лексемата, или концептот „месечина“. Тоа е така затоа што во старата татковина на турските народи сонцето пече неподносливо силно, и тоа се сфаќа како непријатно. Свежината доаѓа со месечината и затоа повеќето од овие значења овде би се пренеле со концептот „месечина“. Меѓутоа, тоа понатаму се пренесува и на изразите изведени од неа: „*грее/зрачи како*

сонце‘ (во смисла на убавина, привлечност, шарм) ќе биде *зрачи како месечина*‘, и најголемиот број изрази што означуваат *убавина*‘ ќе бидат изведени од зборот *месечина*‘, не од *сонце*‘ и сл.

Извесен проблем претставува и употребата на фразеолошки изрази. Во одреден дел, каде што се сака да се пренесе впечаток на живост, брзо, интересно дејство, игривост, луцидност, метафоричност, привлечност на текстот итн., се употребуваат повеќе фразеолошки изрази. Описниот превод, или преводот со соодветните лексички елементи ќе го успори преводниот текст, ќе го изгуби впечатокот на лудост и игривост на оригиналниот и ќе биде сувопарен. Затоа, ако се сака да се зачува изворната игривост, брзина, метафоричност, луцидност на текстот и ефектот на возбуда кај читателот, фразеолошките изрази употребени во него треба да се заменат со соодветните фразеолошки изрази во соодветниот јазик. А тоа е тешко, бидејќи соодветни фразеолошки изрази често и нема. Секој јазик си има свој фонд на фразеолошки изрази, кој се разликува од јазик до јазик.

Конечно, да ги споменеме тука и одредениот број контекстуални изрази кои му припаѓаат на говорниот јазик и немаат некакво конкретно значење, но најчесто пренесуваат некаков чувствен однос, некоја реакција на нешто што се случило, кажало, видело, разбрало и сл. (меѓутоа се карактеристични за одредени ситуации и дури може да се каже дека поседуваат хономимност, т.е. се особени за повеќе различни ситуации). Тоа се изрази од типот на *„Ех, Перо бе!“*, *„Иии!“*, *„Абе ајде!“*, *„Жив ѓи сè!“* (или говорно *жиѓи сè!*) *„Демек“* (*„демек, он сега...“*), *„Еи?“*, можеби и турското *„Еее?“* (со прашална интонација). Иако за првото не ни можеме да претпоставиме во кои ситуации се користи и што воопшто и значи ако нешто воопшто значи, второто, зависно од интонацијата значи чудење, потсмевање, потсмевливо чудење, прашално чудење, саркастично неверување и сл. *„Жиѓи сè!“*, зависно од интонацијата може да биде неверување, прашање со неверување, потсмев со одбојност итн., итн. (турското *„Еее?“* значи прашање, и тоа во смисла *„И?“*, *„И што сега?“* и сл.). Еве еден пример за особено користење на *жив ѓи...!*: во приказна, каде се појавува мила бабичка, но таа одеднаш се претвора во „опасна“ бабичка, еден од млади луѓе кои претходно сакаат да ѝ помогнат и им е мила, не плашејќи се, вели: *„Жив ѓи бабаѓа!“* (потсмешливо и саркастично, не изненадено). Би рекле, и така и така, преведувачот би се снашол ако има

контекст, но овие најчесто се користат во говорниот јазик, а таму нема контекст, во прашање е ситуација (која ако се гледа станува јасна од гестикулацијата, мимиките, изразите на лицето и сл.). Но ако се преведува сценарио? Каде што нема многу контекст? Каде што преведувачот и така треба да си ја сфати и претстави ситуацијата само врз основа на дијалозите што течат во текстот (бидејќи описи има или минимално, или воопшто ги нема, се опишува само тоа што може да се види)? Преведувачот треба сам да сфати и да го најде точниот еквивалент на јазикот на кој се преведува, притоа и водејќи сметка за тоа дека во тие исти ситуации во другиот јазик најверојатно не се користат едни исти вакви изрази како во нашиот. На пр., „Иии!“ за чудење и „Иии!“ за „ма немој“ на англиски веројатно би биле сосема различни изрази, извици, или што и да користат Англичаните во такви контексти.

На крајот, има и уште едно нешто што им задава прилично главоболка на преведувачите, а е аспект од јазичната структура. Имено, едни исти зборови не покриваат едни исти значења во различни јазици. Или, со други зборови, основното значење на дадени лексеми во различни јазици може да е исто („бел“ на македонски и „ak“ на турски имаат едно исто основно значење - „бела боја“), но нивните изведени значења не се исти. „Ak“ на турски исто така, го покрива и значењето „чист“, „благороден“, а во географска смисла и „горен“, додека македонското „бел“ не ги покрива тие значења. Па така, истата лексема во изразот „ak yüzlü“ не би се превела со зборот „бел“, т.е. како „белолик“, туку како „со чисто лице“; во контексти каде што означува „благороден“, исто така („aksoy“ е „благороден сој“, не „бел сој“) итн. Стручно кажано, семемите во различни јазици покриваат различни семи; семи кои влегуваат во семантичкото поле на еден збор не влегуваат во семантичкото поле на истиот збор во друг јазик. И така натаму, и така натаму. Преведувачот може и да ги научил одлично значењата и на зборовите и на граматичките форми во двата јазика (па да ги преведува и формите со соодветните форми во другиот јазик – *ben gelirim*, ама... - „јас би дошол, но...“, иако соодветната форма во основа има значење на сегашно време, или *geleceğim* - „жив ти сè, ќе дошол!“ (-*miş* е прекажано време, ама и потсмев, понижување, потценување и сл.), дури и да се извештил сето тоа да го прави и многу брзо, па сепак, споменатите работи секако ќе му прават проблем.

Да минеме на неколкуте конкретни преводни предизвици за кои сакавме да зборуваме во овој текст.

Предизвик бр. 1: Јунус Емре (издание на македонски под името *Избрани дела од Јунус Емре* од издавачката куќа *Обликовна* од 2021 год.).

Кога се фативме во костец со овој исклучително генијален турски класик, не знаевме со што си имаме работа. Се сретнавме со текст од околу 13-14 в., полн со граматички форми соодветни за тоа време, кои веќе не постојат во турскиот јазик (и кои ние првпат ги видовме тогаш). Освен тоа, тоа беше и текст полн со персиски и арапски зборови, и тоа персиски и арапски зборови од тоа време, кои исто така, денес не се користат ниту во овие два јазика, ниту во турскиот. И конечно, освен тоа, поезијата е преполна и со термини од исламската, посебно суфи филозофија и дервишка сфера кои, се разбира дека нам не ни се познати, а и секако се покажа дека им се познати само на мал круг луѓе кои ѝ припаѓаат на соодветната истажувачка фела. Со други зборови, се сретнавме со потполно неразбирлив текст. Мислевме дека ќе најдеме некаква обработка на современ турски јазик или превод на англиски од кој ќе можеме да си помогнеме каде што ќе запне, но такво нешто не најдовме. Современи обработки речиси и нема, а англиските преводи повеќе се парафрази, широки објасненија и толкувања кои личат на сè, само не на оригиналната поезија на Јунус и за кои се покажа дека многу често и воопшто не ја пренесуваат точно суштината на неговите стихови. И така, ни стана јасно зошто Јунус воопшто и не бил преведен досега на кој било јазик, а и едвај е модернизирани на самиот турски. Па така, моравме да си ги засукаме ракавите сами. Граматичките форми требаше да ги толкуваме и да им го сфаќаме значењето од контекст. За арапските и персиските зборови консултиравме којзнае колку речници, а за мистиката и термините од суфискиот ислам најчесто се ползувавме од турски литературно-научни обработки и пријатели во Турција.

Ни требаа „три раце“ само да го сфатиме текстот. И кога конечно го сфативме (и помисливме дека некако сме го превеле), сфативме и дека има специфичен текст врзана рима. Трите први стиха од секоја строфа се во рима меѓусебе, а четвртиот стих од секоја строфа е во рима со четвртиот од следната строфа и така натаму до крај на поемите.

Па така, вистинскиот превод всушност почна тогаш. Ни требаа уште „две“ или „три раце“ за да го преработиме текстот во истиот број слогови кој го имаат оригиналните поеми на Јунус и да најдеме зборови кои ќе се римуваат со истата негова рима. А оригиналниот број слогови на поезијата на Јунус е обично осум, но понекаде шест или пет. Најкратките, се разбира, претставуваа најголем проблем. За споредба само, македонската поезија е најчесто во десетерец и дванаестерец. Уште и кога ќе се земе дека и турските зборови вообичаено се пократки од македонските, еднословни или двословни, можеби и станува јасно каква ни беше маката.

И така, се обидовме да ја пренесеме поезијата на Јунус токму таква каква што е. Не велíme дека потполно и во сите случаи успеавме, но во одредени поеми мислиме дека завршивме прилично добра работа. Понекаде моравме и малку да отстапиме од оригиналниот израз и да пренесеме со наша форма, но сметаме дека тоа е минимално. И обидувајќи се да не звучи нескромно, сепак ќе кажеме дека мислиме дека македонскиот превод на Јунус, и покрај тоа што можеби не ја пренесува сета игривост на неговата поезија во сите случаи, сè уште е единствениот превод во светот кој ја изразува вистинската суштина на неговата поезија.

Тоа на пример изгледа вака:

*Ај шїио срце Бої ми gаge,
Пред да знам се восхїиува,
Час гоаїа среќно бива,
Час гоаїа, ѝлачно бива.*

*Час на црна зима личи,
мразој сїиетайї, црн сїїуд брочи,
Час во радостї безделничи,
Слаїко лозје и сад бива.*

(стр. 87 од изданието)

Или:

*Еј, ашику, ѝроїїриј очи,
Кон шир земни ѝоїлед зїоди,
Глеј їи їїие слаїки цвеќа,
Шїио кийесїио кон Бої одаїї.*

*Тие љака дур' се кийај,
И кон Боја дур' се вишај,
Ти нив брајче, де ти љијај,
Каде вака љај ти води.*

(стр. 67 од изданието)

Предизвик бр. 2: Çalıkuşu од Решај Нұри Ѓунїекин (издание на македонски под името *Злајокрылајџа* од издавачката куќа *Обликовна* од 2021 год.).

Првиот предизвик овде е самиот наслов на делото. Романот го носи насловот *Çalıkuşu*, што на македонски би значело *Чучулига*, или некое од врапченцата со шарени, сини и златни бои. *Чучулига* сметавме дека не е толку привлечно за наслов на македонски; *Чучулице* можеби сосема ќе ја одразеше суштината. Но се решивме за *Злајокрылајџа*, бидејќи тоа некако добро ни ја доловува главната поента на делото.

За разлика од претходниот случај, овде главниот преведувачки предизвик е тонот на делото. Се работи за прозно дело, и наративот, кој патем е пренесен преку главниот лик на романот кој е млада жена, изгледа како да го „лепи“ читателот за текстот кој, и покрај внатрешниот свет, размислувањата и стравовите на една млада жена фрлена во виорот на тогашното турско општество, пренесува цело едно време, со сите негови привлечности и маани, со многу приказни и многу ликови, и со сите финеси на изразот и мајсторски опис на карактерите. Ова е прозно дело и врвно дело на еден од водечките романсиери и класици на турската литература, со кое тој не случајно се здобил со светска слава.

Луцидноста на *Ѓунїекин* при пренесувањето на оригиналните турски *муабетџи* и специфичните луцидност и хумор кои ги користи главниот лик (значи, жена) кој го носи наративот на целата книга во прво лице, речиси е невозможно да се фатат.

Еве неколку извадоци од ова дело:

Од еднајџа моја сїрана имаше еден о҃ромен дрвен сїолб: мојој љивок, без҃ласен сосед од кој никако не можев да си ја кренам ҃лавајџа и кој со досїоинсїво на сїоик ҃и љоднесуваше ранийџе шїо љовремено му ҃и оїворав на различни месїа со врвој од моеїо ноже. Од дру҃ајџа моја сїрана, љак, имаше еден дол҃ љрозорец, чии кейенци нико҃аш не се оївораа

и кој како да беше најправен да ја одржува ладнаџа и мачна
џемница караџерисџична за манасџириџе.

(стр. 5 од изданието)

Во врска со џој џрозорец, оџкрив неџиџо многу важно. Кога
ке си џи џоџџрев џрадиџе на клуџаџа и џоџкренов малку вили-
цаџа наџоре, низ оџвориџе од леџвиџе од кеџенциџе се џле-
даше дел од небоџо и, низ лисџаџа од едно џолемо баџремово
дрво, џрозорец од една осамена соба и оџрада од еден балкон.
Да ви кажам џраво, и не беше којзнае џиџо џлеџка; џрозо-
рецоџ џосџојано беше заџворен и на оџрадаџа од балконоџ
речиси секогаш висеа еден деџски душек и кебе.

(стр. 5 од изданието)

Хаџи Калфа џо џрекоруваше буквално со џоџоворки и сонейџи:
- Види џо џи овој џифџиџа! Една џеда човече, инаеџ к'о џовед-
це! Му дале на џросџакоџ красџавиџа, не му се доџаднала, ја
фрлил заџиџо му била крива. Шџо разбира маџаре од ошав?
Слушај внимаџелно џиџо џи кажувам и нека не џи излеџува
од џлава! Или, џиџе џиџо не се оџамейџувааџ со зборови, за-
служувааџ коџек. Кој си џи да не џи се доџаџааџ лебоџ и
блаџодеџиџе џиџо џи џи дава Госџоџ?!..

Месџоџо знај си џо џи,
месџоџо знај си џо џи,
месџоџо ако не си џо знаеш џи,
џлаваџа ке џи ја џукнаџ од зауџи!

(стр. 122 од изданието)

Аман, Госџоџи, џиџо се не се кажа! Жени како мене, намесџо
учиџелки, џоџрво џребало да се џосвеџаџ на некој занаетџ.
Како џиџо неџоваџа екселенџиџа само џиџо кажа, сџоред џоа
џиџо уџиџе не сум разбрала џиџо е разликаџа меџу џейџиџа и
диџлома, суџиџински сомниџелно било дека ке усџеам во учи-
џелскаџа џрофесиџа. Но, ако се џрудам, на џримеџ, би може-
ла да бидам добра кроџачка и да усџеам во живоџоџи.

(стр. 102 од изданието)

Поштоа, мафшијки си ја брадаш лево-десно, како да си зборува сам со себе, доаѓа: – Ах, да знаеш ти што проклеши превезани синови на ѓаволош има надвор!

Јас, со наивно чудење, одговори: – Господине, не знам кои се луѓето што ги нарекуваат проклеши превезани синови на ѓаволош. Но, мора да ми најдете работи таму каде што ги нема. Директорот, овојпат удирајќи со рацете по колениците, уште по веќе се изнасмеа. – Ех!.. Ова навистина е слајко! – рече.

(стр. 103 од изданието)

Предизвик бр. 3: Араба Севдаси (Araba Sevdasi) од Реџаизаге Махмуди Ефенди (издание на македонски под името *Сираси* за кочиш од издавачката кука Бегемот од 2021 год.).

Ова е дело кое ја обработува темата на европеизација, поточно францизација на Турција, во времето кога француската култура имала големо влијание низ цела Европа, па и во Турција и кога многу Турци, особено од богатиот слој, потпаѓале под тој „модерен“ тренд и имитирале Французи до степен до кој биле смешни. Авторот ја критикува оваа појава со приказна која е сатира во однос на еден таков карактер. Меѓутоа, бидејќи се работи за француски помодар, и бидејќи темата е сатира, во делото ликот користи многу француски зборови, принаучени, на погрешни места и во погрешни форми и идејата е да се покаже колку тоа, всушност, смешно звучи. И предизвикот за преведувачот е овде да ги пренесе и тие француски зборови, но сепак да ги задржи суштината на текстот и основната намера на авторот: да го исмеа ликот, и попрво самата појава. Освен, се разбира, и самиот мајсторски опис на ликот.

Книгата е преполна со вакви зборови кои буквално проверјуваат низ целото дело. Еве како изгледа тоа:

*Ах! И тој **момен**¹ колку **оро**² и колку **малоро**³ бев! **Пар жан-тијес**⁴ повелаш да го прифатив тој сиромашок **жера-ниум**, кој се осмелив да ѝ го прикставам на вашата чиста личност за чиј ситејен на **нобле**⁵ тешко наоѓам доволен **калификаци**⁶ да ја опишам, и дури и му одговиваше место во тој ваш убав **корсаж**⁸. Ах! Завист кон среќата на тоа **фана**⁹ цвеќе!..*

(стр. 75 од изданието)

*Ойќако Бихруз-беј си го сложи љубовнојто писмо на овој начин, го прочиташ два-трипати. Неколкуте реченици на почетокот, два-три збора на средината, бидејќи беа нафрлени од Нувел Елоа, не ги најде лоши и иако му се дојадна алузијата на зборовите „причината за тоа никако не можев да ја откријам“, кои беа производ на неговата соопствена мисла, ансамбл-от¹ на писмото му се виде многу **коммун**², премногу **фад**³, претерано **енсид**⁴, не најде за соодветно да го поправи и да го предаде така.*

(стр. 78 од изданието)

И така, поради својата разновидност во жанровите, темите, луцидната на авторите, тонот, поетиката и многу други причини, според нас, уметничката литература е најтешка за превод. И пак според нас, најголемиот проблем во преводот се разликата во структурите на јазиците и културолошките разлики, кои најмногу се одразуваат во лексиката: преведувачот, колку и да е понесен од оригиналното дело, кога размислува како да го сложи текстот на својот јазик и кое решение да го најде за некој непреводлив збор, на пр., му се нарушува текот на неговата лична мисла. Но можеби најлесното решение е едноставно да се препушти и да остави да биде понесен од чувството на авторот; и само да пишува, без многу да размислува. И колку повеќе дозволи да биде понесен, толку подобро...

Литература:

- Ѓурчевска-Атанасовска, А., К. Китановска-Кимовска, С. 2018. „Стилот и преведувањето низ призмата на когнитивната улога на преведувачот како примател на текстот при креативниот процес“. Во: Меѓународно списание за лингвистички, книжевни и културолошки истражувања *Палимјесет*, Филолошки факултет „Гоце Делчев“ – Штип, Год. 3, Бр. 6, стр. 101-111, (online).
- Цветкоски, В. 2023. „Македонските верзии на „Задачата на преведувачот“ од Валтер Бенјамин“. Во: *Зборник на XLIX Меѓународна научна конференција на меѓународниот семинар за македонски јазик, литература и култура*: Охрид, 4 и 5 септември 2022 година. Стр. 543.
- Цветкоски, В. 2022. „Задачата на преведувачот“ во преведувачката теорија на Драги Михајловски, Kołodziej, A., Ślaskiej, M., Ursulenko, A., & Juszczaka, B. *SŁOWIAŃSZCZYŻNA DAWNIEJ I DZIŚ*. Wrocław
- Kirsten, M. 2018. *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*.

- Routledge: London, New York.
- Aline, F. & John W. S. 2023. *Introduction to Translation and Interpreting Studies*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Maria, G. 1993. *Scientific and Technical Translation*. Amsterdam / Philadelphia: Binghamton University.
- Mona B. & Luis P.-G. 2023. *Translation and Interpreting*. The Routledge Handbook of Applied Linguistics Edition: 2nd Chapter: 18, Volume 2: Routledge (pp.230-242).
- Gjurchevska-Atanasovska K. & Kitanovska-Kimovska S. 2022. *Translating Expressive Language: Some Socio-Cultural Insights*. *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 15 (1), pp. 23-32.
- Kitanovska-Kimovska, S. & Vladimir C., 2021. *The Effect of Emotions on Translation Performance*. *Research in Language*, Vol. 19 (2), pp. 169-186.
- Gjurchevska-Atanasovska, K. & Sazdovska-Pigulovska, M. 2017. „When Translation Goes Wrong: Translating Idiomatic Expressions“, *Proceedings of the international conference English Studies at the Interface of Disciplines: Research and Practice*, Department of English Language and Literature, Blazhe Koneski Faculty of Philology, Skopje, pp. 383-394.

Zoran Spasovski

TRANSLATION CHALLENGES

Summary

The main topic of this paper is to discuss some of the challenges presented to the translators when translating mostly literary works of art, or in other words, the works of art covered by the term 'belles-lettres'. The topic is introduced with a very short description of the literary genres and their peculiarities, especially concentrating on the one of 'belles-lettres' and of the translation and interpretation techniques in general. After a short introduction of the translation challenges in most of the genres and fields of the use of the language (literary translation, legal documents, scientific style, interpretation, spoken language, etc.), the author describes the translation challenges more specifically in the literary genres. The challenges are divided into those which originate from the structure of the language, those that come from cultural differences, such as regarding figures of speech, phraseological expressions and other means that contribute to the liveliness of the narration, and of contextual use of expressions like exclamations, certain short expressions used contextually in sense of subjective response to certain events, to what is said by the interlocutor, etc. etc. At the end of the discussion, three actual translation challenges, i.e., three actual translations of literary classics are discussed.

Key words: translation skills, belles-lettres, language styles, language structure, grammar and semantical means, figures of speech, contextual expressions.

Мерсиha Иcмајлocka

Јован Иловски

Универзитет за информатички науки и технологии

„Св. Апостол Павле“ во Охрид

mersiha.ismajloska@uist.edu.mk

jovan.ilovski@cse.uist.edu.mk

ГАЛЕБОТ ЦОНАТАН ЛИВИНГСТОН ОД РИЧАРД БАХ, СРЕДБА МЕЃУ КНИЖЕВНОСТА И ПРИНЦИПИТЕ НА ГЕШТАЛТ- ТЕРАПИЈАТА

Клучни зборови: Галебот Донатан Ливингстон; Ричард Бах; книжевност; гешталт.

„На вистинскиот гaleb Цонатан, што живее
во сите нас“,

Ричард Бах

Вовед

Навраќањето на книгата на Ричард Бах *Галебот Цонатан Ливингстон*, беше како навраќање на детски сон, што некако се отсонува, за погледнат од оваа перспектива да покаже дека и соништата отвораат работа. Особено детските.

Идејата токму таа книга на Ричард Бах да се погледне преку принципите на гешталт терапијата дојде спонтано, носејќи возбуда за можноста да се исчита на еден нов начин што ќе 1 даде уште една смисла на книгата. Поврзувањето на Галебот Цонатан со гешталт, беше интуитивно, за развивањето на таа идеја да покаже дека тоа и не е така едноставно и дека искуството беше слично на она во некој од процесите на гешталт каде

една на изглед добро позната фигура одеднаш станува заднина, а нешто друго се покажува како фигура, и тоа неколку.

Галебот Џонатан Ливингстон Ричард Бах, американски автор, ја објавил 1970 година. Освен што може да се чита како метафора на летот со слободата, таа зборува и за преместување на границите, личните и оние на околината. Така таа може да помине низ неколку матрици на гештALT-терапијата, како на пример ‘контакт’, ‘сега и овде’, ‘процес’, ‘свесност’, ‘поле’, ‘отпори’ и особено ‘правото да се биде различен’.

За читањето да добие и една поетска димензија придонесува фактот дека Расел Мансон (Russell Munson) пријател на Ричард Бах фотографирал галеби во периодот кога тој ја пишува книгата, не знаејќи за постоењето на еден таков ракопис. Денес тие црно-бели фотографии се дел од речиси секое издание на *Галебот Џонатан Ливингстон*.

Книгата прв пат издадена 1970 година, веќе до крајот на 1972 е продадена во повеќе од милион копии непретенциозно станувајќи бестселер. Првото читање е во средношколските денови, за оттогаш да ја прочита некое пати, да ја препрочитуваме, подаруваме. Навраќајќи ѝ сè, се потсетив на пријателствата што почнале со неа. Низ гештALT-перспективата, таа добива една друга димензија, димензија што овој текст ќе се обиде да ја долови. Дури и самата идеја е по малку експеримент, чиј резултат ќе подлежи на анализа, синтеза. Самиот ќе биде доведен во прашање, за со потенцијалните одговори да добие уште најмалку една смисла.

Креативноста на гештALT-терапијата дозволува преку едно вакво дело и самата да се потврди како флексибилна, отворена, како и самата да ги преиспитува своите граници.

Поле/Полиња

„Создаваме простор и време на површината на нашите мрежници.“

Лин Мектагарт (Lynne McTaggart)

„Поле: Потрага по тајната сила на универзумот“

Во книгата *ГештALT-терапија (уметноста на контакти)* Серж Жинжар за полето зборува слично како што во теоретската физика се објаснува истиот термин. Тој понатаму објаснува дека теоријата на поле најчесто се интегрира во Системската теорија што предлага

интердисциплинарна и методолошка концепција. Со тоа се одвојува од холизмот според кој значењето на целината ги опишува функциите на поединечните делови. Гешталт-терапијата се интегрира за секого поединечно во неговиот опкружувачки контекст, истовремено внимателен да не биде вештачки изолиран (тоа е дело од едно поле), ниту да се спои во глобалното поле (тој е специфичен) (Жинжер, 2008: 157).

Во *Галебои Џонатан Ливингстон*, може да се изделат најмалку две полиња. Полето ‘море’ и полето ‘небо’. Преку нив се прекршуваа и другите термини на гешталтот. Едното мора да се научи, да се совлада, за да се спознае другото. Во некои моменти тие се огледало едно на друго. Едното е цел, другото копнеж.

Чјанг, стариот галеб, учителот на Џонатан на неговото прашање „Што ќе биде по ова? Каде одиме? Дали небото воопшто постои?“, одговара „Не, Џонатан, нема такво место. Небото не е ни место, ни време. Небото е совршенство“ (Бах, 1990: 39). Тоа совршенство многу се доближува до поимот ‘овде и сега’, единствениот простор каде промените се можни и конечни. Парадоксалната теорија на промената во гешталтот, потврдува дека промената престанува да биде промена кога ќе се прифати. Целосно прифатена таа ја губи својата првична енергија што и не ѝ припаѓа, што може со години да се трупа и да го изместува фокусот од таму каде што е потребна. Така ослободена, може да застраши, но донекаде тоа е нужно, за да поттикне на дејствување. Тоа се случува и со Галебот Џонатан Ливингстон. Во својата желба за лет, тој мора многу да научи, од многу да се одрекне. Исмеан е и протеран од своето јато затоа што ниту тие ниту тој може да живее според нивните вредности и критериуми. Во тој процес на учење, преиспитување и откажување од наученото, тој учи да учи постојано. Се менува и физички и ментално и емотивно. Затоа и Саливан, неговиот пријател по лет, ќе му каже: „Само еден одговор можам да ти дадам, тоа што ти, Џонатан си ретка птица, една меѓу милион птици. Сите ние поминавме долг пат додека стигнавме до овде. Поминавме од еден свет во друг, што не се разликуваше многу од претходниот, заборавајќи веднаш од каде сме стигнале, не размислувајќи каде нè води, живеејќи само за мигот. Знаеш ли колку животи сме поминале додека не сфативме дека животот е нешто повеќе од јадењето, борбата или превласта во јатото? Илјадници животи, Џон, десет илјади! И уште стотина животи додека не научивме дека целта на живеењето е во тоа да

го откриеме тоа совршенство и да им го оставиме на другите. Сега, се разбира, важи истото правило за сите нас: го избираме својот иден свет според она што го научивме во овој. Ако не научиш ништо, идниот живот ќе ти биде како сегашниот, со исти ограничувања и тешкотии што треба да ги надвиеш.’ Тој ги рашири крилјата и се сврте спроти ветрот. ‘Но ти, Џон,’ рече ‘ти научи толку многу одеднаш што не мораше да проживееш илјадници животи за да стапиш во овој живот’“ (Бах 1990: 38). Во таа смисла и животот може да се погледне како поле во кое постојат точки во кои се случуваат промените, без кои тој би ја изгубил сопствената смисла.

Во својот труд за парадоксалната промена во гештALT-терапијата Александра Трајковска пишува: „Промената се случува кога личноста станува она што е, а не кога се обидува да стане она што не е“. Со други зборови, не можеме да се смениме или да предизвикаме некој да се промени во согласност со некој идеал, но природно ќе се промениме на органски, смислен и уреден начин, ако само си дозволиме себеси и другите да бидеме такви какви што сме ние и тие навистина се. Промените не се случуваат преку „принуден обид на поединец или од друго лице да го промени“ но, се случува тогаш кога личноста ќе вложи време и труд да биде тоа што е“ (Трајковска, 2023: 7). Онака како што било за Арнолд Бејзер, таткото на ‘парадоксалната теорија на промена’. Онака како што е за Галебот Џонатан Ливингстон.

За промената да е можна и полето да е активно доволно активно и тоа да метаморфорзира нужно е идеалното чувство на ‘овде и сега’. За него Серж Жинжер зборува како за ‘сега и како’, преку него се објаснува феноменолошкиот специфичен аспект на гештALT- терапијата, кој сè повеќе му отстапува места на како отколку на зошто и притоа става поголем акцент на опишувањето на феноменот отколку на нивното објаснување. Феноменологијата ја истакнува важноста, од субјективни и ирационални фактори, непосредно вистинско искуство проследено со негово телесно искуство, што е универзално за секоја индивидуа. Се открива особено преку држењето на телото, несвесните гестови или микро-гестови, преку начинот на дишење, интонацијата на гласот. Работата на сега, од друга страна, не ги исклучува повикувањата на спомените, стравовите или плановите но доколку тие се појават спонтано, свесно или несвесно кај клиентот, тие се присутни во сега во неговата глава или срце и го хранат неговиот сегашен момент. Всушност тие се неизбежно моделирани

од сегашниот контекст и никогаш не се чисти ‘историски’ вистини. За книжевна илустрација на концептот одлично би можеле да се искористат зборовите на Галебот Џонатан, најесенцијалната порака на која често се навраќаат оние што го почитуваат делото на Бах: „Сали, срамота!’ рече прекорно Џонатан, ‘не биди будалест! Што вежбавме секој ден? Кога нашето пријателство би зависело од времето и просторот, тогаш, совладувајќи го времето и просторот, би го упропастиле и братството! Ако го совладаме просторот ни останува ОВДЕ. Кога ќе го совладаме времето, ни останува само СЕГА. Зар не мислиш дека на тој пат меѓу Сега и Овде понекогаш сепак ќе се среќаваме?’“ (Бах, 1990: 47). Тука како дигресија, би се вклучиле и стиховите на персискиот поет Омар Хајам (Омар Наууám): „Пиј вино. Тоа е вечниот живот. Тоа е сè што младоста ќе ти даде. Сезона е на вино, рози и пијани пријатели. Биди среќен за овој живот. Овој момент е твојот живот.“

Небото како метафора за совршеното, алузија на овде и сега е копнежот, додека морето е целта, морето е рефлексција на небото, донекаде негов симулакрум. Крајната вистина е небото, морето ќе мора да научи да ја примени: „Леташе над морето накај разгранетиот морски брег. Само неколку галеби повремено летнуваа од карпите. Подалеку кон север, на самиот хоризонт, летаа уште неколку галеби. Нови хоризонти, нови мислења, нови прашања. Зошто толку малку галеби? Небото треба да е затрупано со галеби. Зошто сум одеднаш олку изморен? Галебите на небото не би смееле никогаш да бидат изморени или пак да спијат“ (Бах, 1990: 34). Во допирот помеѓу небото и морето се случува и преминот, контактот. Гешталтот го користи тој термин во контекст на граница на контактот, како и допирот на небото и морето. Во гешталт-терапијата се сè одвива на граница на контактот помеѓу клиентот и неговата околина (место терапевтот): место каде можат да се откријат дисфункциите (или отпорите) на контактот и на нормалниот циклус на задоволување на потребите. Токму преку својата кожа Галебот Џонатан Ливингстон најмногу учи за законите на термодинамиката, за летањето, преку кожата тој го памети своето искуство и го трансформира во сознание. Морето и морскиот брег е местото каде почнува неговата животна приказна, за да продолжи таму каде што и неговите учители велат, таму каде постои чиста неизвалкана и недеформирана материја, таму каде е суштината, таму каде е љубовта. „Џонатан“, му вели неговиот учител Чјанг „проучувај ја и понатаму љубовта“. (Бах,

1990: 45). Контактот во гешталт е таа љубов, речиси безусловна, произлезена од таканаречената плодна празнина. Зборувајќи за плодната празнина, Љупчо Кимовски во својот текст за неа, ќе каже: „Способноста да се остане во состојба на незнаење, и да се верува во текот на животот е фундаментално за теоријата и практиката на гешталтот, како и верувањето дека креативната енергија тече од доживувањето и дека новото доживување се манифестира постојано. Плодната празнина е недиференцираното поле од кое произлегува сè. Фигурите што произлегуваат се обликуваат и почнуваат да се развиваат преку танц помеѓу поларитетите. Кога се избалансирани, чувствата на одвоеност стануваат илузорни, и станува возможно да се добие подлабок увид во процесот на организмот, за нови и претходно невидливи можности да се појават“ (Зборник на авторски текстови од гешталт-терапија, 2023: 139).

Поларитетите или границите кај Галебот Џонатан Ливингстон се пресудни во неговиот развој. Прво е онаа помеѓу него и другите галеби, потоа онаа во себе, за последна да е онаа помеѓу морето и небото. Станувајќи свесен за нив, со својот однос кон нив ги поместува, тој буквално го турка небото потаму, тој е граница сам за себе, а крајната граница е совршенството.

Џонатан мора да дојде до момент кога нема одговори, но сигурен е дека се таму некаде. Сфаќа дека поставувањето на прашањето/прашањата понекогаш е и побитно од самите одговори. Во тој контекст, Кимовски во свој труд вели: „Честопати кога се чувствуваме тажно, депресивно или заглавено во нашите животи, го имаме она чувство на празнина во нашите животи. Ова може да биде забавено размислување, празнина на емоционално ниво или само чувство дека работите во нашите животи се статични, како ништо да не се случува. Ова чувство се доживува како тежина во телото, со енергија што нè носи надолу. Ментално, работите се бавни и можеби не се случуваат многу, освен некои повторливи мисли што се вртат во круг. Честопати, тоа е првото нешто што се доживува наутро, пред моето ‘јаство’ да се соземе“ (Зборник на авторски текстови од гешталт-терапија, 2023: 140-141). Низ нешто слично поминува и Џонатан, и токму надолу е дел од патот. Тој мора да го допре дното, за да почне да се искачува односно, да лета. Доказ е на она ‘најтемно е пред изгрејсонце’.

Тој се соочува со срам наместо со восхит. Помеѓу ‘своите’, на морскиот брег на своето детство: „Галебу Џонатан Ливингстон, рече водачот,

‘застани на средината на својот срам, така што сите браќа ќе можат да те видат!’“ (Бах 1990: 26). И не е лесно да се живее со тој срам, срам што и не е негов, туку на другите, нивните ограничувања и предрасуди. Кога Џонатан ја учи најголемата лекција битна за себеси, помеѓу други галеби од друго јато доволно чисто за небото, тој сепак одлучува да се врати и да научи најмалку уште еден галеб што е всушност летањето. Огромен е неговиот капацитет за прошка, но сепак се враќа со мисла: „полесно е да ја научат вештината на летањето отколку да ја сфатат неговата смисла“ (Бах 1990: 54). А во смислата е вистината. До неа се доаѓа и преку отпорите, ги има и Џонатан, а за нив гешталтот тврди дека се нарушувања или блокади во одвивањето на нормалниот циклус, што генерално создаваат прекинување на функцијата на контактот (со дел од себе или со друга личност). Треба да се истакне фактот дека инхибицијата на акцијата не подразбира секогаш дисфункција: може да станува збор за механизам на одбрана или итен одговор добро приспособен на ситуацијата. Можеби и најголемиот отпор се случува пред конечно да се прифати промената како завршена. Галебот Саливан во еден момент вели: „Оној што лета највисоко, гледа најдалеку“ (Бах, 1990: 46). Би додале, и најшироко.

Галебот Џонатан Ливингстон е галеб што се одделува од јатото и одлучува да лета на необичен начин. Неговата страст кон летањето го води на пат на самооткривање, во потрага по себеси и по смисла на своето постоење. Овој личен искуствен пат претставува симбол на храброст и способноста на луѓето да ја прескокнат рамката на обичното и да ги истражат своите вистински потенцијали.

Галебот Џонатан Ливингстон на Ричард Бах се открива како благослов во светот на летањето. Авторот го користи Галебот Џонатан Ливингстон како симбол за она што човекот може да постигне кога го следи својот сопствен внатрешен глас и ги надминува ограничувањата на стандардните норми и очекувања. Џонатан Ливингстон, галебот што одлучува да не се задоволи со вообичаениот начин на живеење, претставува инспирација за човекот да бара нешто повеќе и подлабоко во својот живот. Тој се откажува од јатото и се посветува на летањето, на нешто што го исполнува и го задоволува на најдлабоко ниво. Оваа одлука ја користи како метафора за вистинското освојување на своите лични и духовни висини.

Секој човек, како и Џонатан Ливингстон, се соочува со предизвици и судови. Но, дали ќе ги прифати како вистинска можност за раст и развој или како пречка за неговиот напредок, зависи од тоа како ќе се постави пред предизвикот. Летањето, во книгата, не само што претставува физичка активност, туку и духовен процес. Тоа е насока кон која Џонатан Ливингстон го насочува својот ум, душа и тело.

Како алегоријата за летот, Бах во *Галебот Џонаџан Ливинџион* ги истакнува значењето на индивидуалноста и потрагата по својот сопствен пат. Летањето станува метафора за ослободувањето од 'тежината' на конвенционалните очекувања и одлука да се живее во согласност со своите сопствени желби и идеали. Преку Џонатан Ливингстон, читателите учат дека вистинската слобода се наоѓа во преслушувањето на своето срце и во прифаќањето на својата различност.

Во овој свет на алегорија и летање, секој човек станува птица што може да се вознесе над ограничувањата на својот живот. Одлуката да се лета претставува надминување на стравовите и предизвиците што ги донесува животот.

Џонатан нè потсетува дека вистинската слобода се наоѓа во почитувањето на својата автентичност и во одлуката да се следи својот сопствен внатрешен глас. Преку животот на Галебот Џонатан Ливингстон, Ричард Бах не нè вовлекува во светот на фантазијата, туку нè потсетува дека сме способни да летаме над ограничувањата на секојдневието и да ги постигнеме нашите најголеми висини.

Џонатан е совршен симбол на слободата и на летањето.

А тоа е и еден од основните столбови во гешталтот. Правото да се биде различен. Гешталтот ја вреднува специфичноста на секого во решителна егзистенционална и не антиконформистичка перспектива. Денешните гешталтисти го одржуваат култот на современото изразување на секого, почитувајќи ги ритамот и различните потреби на нивните клиенти и развивањето на специфичноста кај секое човечко суштество што го зачувува својот слободен простор, иако е двојно условено историски и географски, од своето минато и од околината (Жинжер, 2008: 164-165).

Односот на гешталтот кон правото да се биде различен е речиси револуционерен. Тој човечката достоинственост ја врзува со личниот оригинален пристап кон животот. Управувањето со текот се практикува во гешталт-терапијата која предлага, на пример, засилување на симптомот, а

не негово моментно смирување. Така, на пример, психосоматските манифестации на анксиозност можат несвесно да проговорат преку телото, за подобро да ги чуеме и видиме преку таканаречениот ефект под лупа. Тука станува збор за комбинирање на ефектот на катарза на емоционално изразување и појавување на личните асоцијативни показатели, притоа целосно избегнувајќи да се залепат како надворешни интерпретации (Жинжер, 2008: 165).

Почитувањето на оригиналноста во психичкото функционирање на индивидуата е почитување и на самата индивидуа.

Галебот Џонатан Ливингстон од Ричард Бах ја истражува идејата за индивидуалноста и потрагата по смисла во животот. Џонатан Ливингстон, се издигнува над своите граници и стандарди, барајќи ја вистинската смисла на своето постоење. Преку неговата приказна, Бах нè воведува во свет каде индивидуалноста и самопочитувањето се вреднуваат повеќе од прифаќањето на конвенционалните ограничувања на општеството.

Галебот Џонатан Ливингстон ја истражува идејата дека секоја личност има потенцијал да биде нешто повеќе од обичното, ако се осмели да сонува и да ги постигне своите највисоки цели. Тој преку својата љубов за летање и совладувањето на предизвиците на невозможното е пример на сите оние што се обидуваат да го надминат обичното и да проникнат во длабочините на својата сопствена индивидуалност.

Индивидуалноста, Џонатан, не ја мери со стандардите и очекувања на општеството. Таа произлегува од внатрешниот порив, глас, поттик, што пламти во срцето на секој човек и што го води кон нешто поголемо од себе. Ливингстон, спротивставувајќи се на уште едно општествено прифаќање, ги разбива клетките на својот ограничен свет и ги отвора своите крилја кон бескрајните можности.

Приказната на Џонатан, истакнува дека вистинската индивидуалност не е само поединечен чин, туку постојан процес на раст и развој. Ливингстон постојано е во потрага по нови начини да ги искористи своите способности и да ги надмине границите. Оваа идеја за постојано самоосвестување ги поттикнува читателите да размислат за сопствената индивидуалност и за начините на кои можат да се издигнат над вообичаеното.

Индивидуалноста, како што ја прикажува Ричард Бах, не треба да биде жртвувана во име на општествените норми и очекувања. Таа треба да биде почитувана и да го поттикне човекот да ја пронајде својата вистинска

природа и смисла на своето постоење. Стремежот кон индивидуалноста не е само личен стремеж, туку и обид за подобро и похумано општество каде секој човек има слобода да биде свој.

Заклучок

Галебот Џонатан Ливингстон е извор на инспирација за секој читател што бара значење во својот живот. Копнеж е онака како што е и копнеж во *Дождови* на Матеја Матевски: „Па сè по малку сетни рацете твои како пристан тогаш сум и брод и галеб што во него ќе слета и ја наоѓам во него онаа неизбежна вистина што мавта и подмладува со рацете на ветерот“ (Матевски, 1956). Брод и галеб, т. е. море и небо, поле/полиња во гешталт, што се претопуваат, се диференицираат и нудат развој, слобода, љубов.

Литература:

- Бах, Р. 1990. *Галебот Џонатан Ливингстон*. Скопје: Детска радост.
- Жинжер, С. 2008. *Гешталт-терапия, уметноста на контактиот*. Скопје: Кокиче прес.
- Матевски, М. 1956. *Дождови*. Скопје: Македоница.
- Трајковска, А. 2023. *Семинарска работа: Парадоксална теорија на промена во гешталт-терапијата*. Битола: АНИМА Центар за личен развој, едукација и психотерапија
- Зборник на авторски текстови од Гешталт-терапија. 2023. *Уметноста на живеењето*. Скопје: АНИМА Центар за личен развој едукација и психотерапија.
- Khayyam, O. 1942. *Rubaiyat of Omar Khayyam*. Walter J. Black, Inc.

Mersiha Ismajloska

Jovan Ilovski

“JONATHAN LIVINGSTON SEAGULL” BY RICHARD BACH: A MEETING BETWEEN LITERATURE AND THE PRINCIPLES OF GESTALT THERAPY

Summary

This paper explores Richard Bach's *Jonathan Livingston Seagull* through the principles of Gestalt therapy, examining the novel's themes of personal growth, transformation, and self-actualization. The study draws parallels between Jonathan's journey of self-discovery and Gestalt concepts such as contact, the here-and-now, awareness, process, resistance, and the right to be different. By analyzing the field theory in Gestalt, the paper distinguishes between the novel's two primary fields—sea and sky—symbolizing the transition between learning, struggle, and ultimate enlightenment. Jonathan's exile from his flock due to his unorthodox aspirations reflects Gestalt's paradoxical theory of change, where true transformation occurs when one fully accepts oneself. The discussion also emphasizes the importance of presence (“here and now”), drawing connections between Gestalt therapy's focus on experience and the novel's message of mastering the present moment. The seagull's philosophical reflections echo Gestalt's idea that change happens organically when individuals stop forcing it and embrace their true nature. Ultimately, the paper positions *Jonathan Livingston Seagull* as a literary illustration of Gestalt principles, showing how self-awareness, breaking limits, and striving for higher understanding lead to fulfillment and transformation.

Keywords: Jonathan Livingston Seagull; Richard Bach; Literature; Gestalt.

ТЕОРИЈА/ПОЕТИКА

THEORY/POETICS

Иван Цепароски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Филозофски факултет, Скопје

ivan@fzf.ukim.edu.mk

РЕНЕСАНСНАТА ЕСТЕТИКА КАКО ПОФАЛБА НА УМЕТНОСТА

Клучни зборови: ренесансна естетика, ренесансна поетика, ренесансна уметност, Леонардо да Винчи, Рафаел Санти.

Во постојните и најпознати истории на естетиката вообичаено е да се укажува дека најважното што се создава во рамките на ренесансата не е теоријата, односно филозофијата, туку дека е тоа самото уметничко творештво, односно творештвото во рамките на сликарството и на вајарството. Секако, овие ставови се однесуваат и на книжевното и на архитектонското и на музичкото и на театарското творештво, додека филозофската дејност како и дејноста на ренесансните филозофи, за жал, стануваат сè помалку значајни – со оглед на фактот дека тие, главно, ги преповторуваат толкувањата на античките филозофи Платон и Аристотел, без некои позначајни придонеси на планот на филозофијата или естетиката.

Токму затоа, во овој текст посветен на ренесансната естетика, на сцената излегуваат уметноста и уметниците – за сметка на филозофијата и на филозофите. Сепак, на овој план, и во контекст на одбрана на придонесот на филозофијата, треба да се укаже на важноста на еден од најзначајните хуманисти и ренесансни неоплатоновци Марсилио Фичино (1433 – 1499), првиот преведувач на Платон и на Плотин од грчки на латински јазик, авторот кој е и основач на новата Академија во Фиренца во 1462 година. Исто така, значаен е и придонесот за италијанската ренесанса што се оформува преку делото на филозофот и хуманист Џовани Пико дела Мирандола (1463–1494), особено со објавувањето на неговото прочуено дело *Говор за достоинството на човекот* (*De hominis dignitate* 1486), дело

кое е наречено и „Манифест на ренесансата“, зашто претставува клучен текст на ренесансниот хуманизам. Инаку, кога станува збор за овој спис, треба да се каже тоа се група текстови (говори) во кои се велича една од клучните придобивки на ренесансата и хуманизмот: индивидуализмот и свртеноста кон човекот а не кон Бог.

За ренесансата и за хуманизмот – синхрониски и дијахрониски пристап

Етимологијата на зборот *ренесанса* (анг. Renaissance; фр. renaissance; гер. Renaissance; рус. возрождение; ренессанс) јасно ни го покажува и неговото основно значење. На италијански јазик *rinascita* изведено од латинскиот збор *rinasci* („повторно да се родиш“), го означува повторното посветено раѓање преку крштавењето. Во италијанскиот јазик се употребува во формата *rinascimento* што се користи веќе кај Џорџо Вазари во XVI век.¹ Како збирна ознака за уметничкиот стил и за историско-културната епоха ренесанса, се користи за добата од околу 1300-1600 година во Италија и во другите европски земји, главно Германија, Холандија и Англија. Сериозното изучување на ова доба во рамките на германската култура и наука го воведува Јакоб Буркхарт во своето капитално дело „Културата на ренесансата во Италија“ (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860), дело во кое за првпат се истакнуваат два специфични поими битни за ренесансата: „индивидуализмот“ и „современоста“.

Ваквото толкување се однесува на Ренесансата со големо „Р“ која според англискиот современ културен историчар Питер Бурк се поврзува со идеите од средината на XIX век кај францускиот историчар Жил Мишле (кој ја обожувал ренесансата), кај англискиот теоретичар и критичар Џон Раскин, и секако, кај веќе спомнатиот Јакоб Буркхард кој споделува сродни ставови. Сепак, Бурк смета дека ваквите ставови – кои и денес се клучни и доминатни во пристапот и во толкувањето на ренесансата – се само еден „мит“, зашто ренесансата, многу повеќе отколку што вообичаено се мисли, е тесно поврзана со идеите на средниот век (Бурк, 2001: 9).

¹ Толкувањето на поимите „ренесанса“ и „хуманизам“ делумно се потпира врз она што претходно сум го напишал во одредниците од *Македонска научна и стручна терминологија: Филозофија*, Том I-II (Димишкова и Џепароски, 2022 II: 131-132; 402-404).

Згора на тоа Бурк смета дека важноста на Италија за самата ренесанса е преценето со оглед на важните ренесансни мислители од Англија (Шекспир), Франција (Монтењ), Германија (Дирер), Холандија (Еразмо Ротердамски) итн. Иако овие ставови на Питер Бурк – професор по културна историја од Кембриџ – од неговата книга „Ренесанса“ (*The Renaissance*, 1997) содржат во себеси и едно рационално и реално јадро, тие, сепак, во основа премногу лесно го намалуваат значењето на италијанскиот придонес за ренесансата, и премногу изнасилено го прифаќаат толкувањето за ренесансата како „движење“ а не како за „период“ од историјата. Но, се чини дека ренесансата е и едното и другото. Од друга страна, во своето проширено и преносно значење ренесансата, исто така, го означува и повторното заживување на некое духовно движење или на некоја мода, како на пример во изразот реновација или „каролиншка ренесанса“, употребуван за културната ренесанса на доцноантичкото градителство, книжевноста и книжевната ученост во рамките на раносредновековните епохи на Каролинзите.

Сепак, она што е клучен белег на ренесансата е повторното раѓање („преродбата“) на оние науки и уметности што во минатото својот процут го имаа остварено во добата класичната антика. Почетоците на овој несекојдневен развој и на ова „нова доба“ од развојот на европската култура и цивилизација, можеме да го лоцираме во првата половина на XIV век во списите на италијанскиот поет Франческо Петрарка (1304 – 1374) – еден од најучените луѓе на своето време и првиот од великите дејци на ренесансата. Следните два века – водени од идејата за преродбата на антиката, навистина, заедно со подемот на хуманистичките истражувања и со идејата на хуманизмот – донесуваат невиден подем и на науките и на уметностите, а оттаму и на културата на ова доба.

Терминот и поимот **хуманизам** (en. humanism; fr. humanisme; de. Humanismus; ru. гуманизм; la. humanitas, humanismus) произлегува од латинскиот термин *humanus* (човечки, човечен) а изворно го означува стремешот кон живеењето достоинствено за човекот. Тоа е движење што започнува заедно со ренесансата како духовно движење на XIV, XV и XVI век главно во Италија, движење коешто во животот, во книжевноста и во уметноста на античките (класичните) народи го наоѓа образецот на човечкото совршенство и притоа се обидува што подлабоко да навлезе во ваквите примери и да ги трансформира во сопствени книжевни, уметнички или фи-

лозофски дела, во раната ренесанса во Италија кај Франческо Петрарка, Џовани Бокачо, Филипо Бруналески, Леон Батиста Алберти или Донатело, а особено во високата ренесанса кај Леонардо да Винчи, Микеланџело Буанороти, Рафаел Санти или на север во Германија кај Албрехт Дирер. Хуманизмот најпрво се јавува како внесување на сето она што е дел од грчката култура во италијанскиот живот и во обичаите (главно во Рим и Фиренца), а тоа е образованието кое човекот го издигнува над животинската суровост и го насочува кон светот исполнет со смисла и со човештина.

Тоа е идеја што ги опфаќа сите луѓе без оглед на потеклото и на нацијата, а во рамките на ренесансата за хуманизмот е особено битно образованието и ширењето на античката култура воопшто. Подоцна, неохуманизмот на XVIII, а потоа и на XIX век (Јохан Јоахим Винкелман, Готхолд Ефраим Лесинг, Јохан Готфрид Хердер, Јохан Волфганг Гете, Фридрих Шилер) го издигнува хуманизмот до надвременска категорија. Како филозофски затврден поим хуманизмот во тоа време се поврзува со идеалот на човечноста заснован врз идејата за природната и за човечката праведност. Хуманизмот, истовремено, станува и гносеолошко учење според кое севкупното наше познание секогаш е поврзано за човекот и за човечкото. Но, ваквите идеи влегуваат во судир со идеите од XIX и од XX век во рамките на теоријата и на филозофијата (Карл Маркс, Фридрих Ниче, Зигмунд Фројд, Мартин Хајдегер) како и на книжевноста (Шарл Бодлер, Артур Рембо, Гијом Аполинер, Франц Кафка), кои укажуваат на неможноста од опстојување на стариот идеализиран концепт на хуманизмот. Оттаму, т.н. „трет хуманизам“ (Вернер Јегер) што се јавува помеѓу двете светски војни во минатиот век, се обидува да ги „спаси“ хуманистичките идеали.

Но, по овој кус дијахрониски пристап кон хуманизмот потребно е да се вратиме сега назад кон уметноста на ренесансата и кон ренесансната естетика.

За ренесансната естетика и поезика

Ако е во право Бенедето Кроче (Croce, 1991) кој смета дека естетичките учења за уметноста и за книжевноста во ренесансата имаат повеќе културно-историска вредност отколку што имаат научна-историска вредност, и ако е во право Монро Брдсли (Beardsley 1975) кој вели дека во времето од раѓањето на Никола Кузански (1401 година) па сè до времето

на смртта на Џордано Бруно (1600 година) – не постои некој значаен филозоф кој се интересирал за прашањата на естетиката, тогаш, навистина, говорот за ренесансната естетика треба да се ограничи единствено на говорот за уметноста на ренесансата. Оттаму, во своите естетики и истории на естетиката, главно, на тој начин кон ова прашање пристапуваат и Бенедето Кроче (Сгосе 1991) и Монро Брдсли (Beardsley 1975), но и Катерина Гилберт и Хелмут Кун (Гилберт и Кун, 2018), заедно со Јуриј Боров (Боров, 2008), Данко Грлиќ (Grlić 1974) или Сретен Петровиќ (Petrović 1994). Затоа говорот за естетиката на ренесансата, на тој начин, станува говор за уметничките придобивки и дострели на ренесансните книжевности и уметности.

Вообичаено е да се смета дека, за разлика од затвореноста кон античкото минато што се случува во средниот век, широката достапност на античките изворници во добата на ренесансата – врз основа на преводите на делата на Платон и на Аристотел како и на голем број други дела од различните филозофски школи од антиката – придонесуваат за широкиот замав при развојот на книжевноста и на книжевните поетики во периодот на ренесансата. На овој план, треба да се укаже дека кај нас Катица Ќулавкова во нејзината обемна одредница „Ренесансна поетика“ од „Поимникот на книжевната теорија“ (Ќулавкова, 2021: 524-527) мошне прецизно и згуснато ги толкува овие промени. Поради успешноста на овој пристап, во овој текст посветен на ренесансната естетика, ќе се следат нејзините укажувања што се насочуваат кон систематизирање на обележјата и на придобивките на ренесансната поетика. Според Ќулавкова, постојат барем седум клучни обележја на ренесансната поетика кои овде ги наведувам во една згусната и синтетизирана форма:

1. *Хуманисџичкиот поглед на светот* – што се остварува со преминот од средновековниот теоцентризам кон антропоцентризмот на ренесансата со што се создаваат условите за појавата на *ренесансниот индивидуализам*. 2. *Коперниканскиот пресврт во науката* – резултира со напуштањето на Птоlemeјскиот геоцентричен и преминот кон Коперниканскиот хелиоцентричен систем на светот. На тој начин се доведуваат во прашање и средновековните теолошки догми за Земјата како центар на светот, а се отвораат нови хоризонти за проучување на космосот и на човекот. 3. *Новата наука вштемелена врз технолошките изуми* – особено се поврзува за откритието на Гутенберг и за печатењето на книгите што непосредно при-

донесува и за силниот развој на новата книжевна форма – нововековниот роман (Сервантес, Рабле). 4. *Откриетието на Колумбо на новиот свет*, патувањата на *Магелан околу светот* и контактите со непознатите култури и цивилизации. Богатствата што оттаму се слеваат во стариот свет како производ на овој ран неоколонијализам битно ќе влијаат врз натамошниот културен и цивилизациски подем на Европа и на европоцентризмот со сите свои позитивни и негативни аспекти. 5. *Новото хуманиситичко образование* – појавата на преводите на делата од антиката, особено на Платон и на Аристотел, оформувањето на ренесансната академија во духот на Платоновата, како и преводот на Аристотеловата „Поетика“ на латински јазик придонесуваат за еден засилен развој на образованието со хуманистички произлез. 6. Појавата на книжевното творештво пишувано не на доминантниот латински јазик, туку на сопствените *национални јазици*: англискиот, францускиот, италијанскиот, германскиот итн., придонесува за едно уште позасилено присуство на книжевноста помеѓу читателите и за нејзиното поголемо влијание врз стварноста. 7. Појавите на Запад на нови *религиозни појдовувања* со востановувањето на *реформацијата* и на *протестантизмот* на Мартин Лутер, на подоцнежниот калвинизам, како и на англиканската црква. Сите овие промени доведуваат до делумно развласување на доминантната католичка црква и до сериозен удар врз феудалната општествена стварност.

Секако, системот на конвенции што се поврзуваат со ренесансната поетика, а оттаму и со филозофијата и со другите хуманистички науки, како што укажува и Ќулавкова, „не се хармоничен склоп на поетички начела, туку систем на тензични и парадоксални оптики“ (Ќулавкова, 2021: 526) што се широко разгранети и кои водат кон дијалог и со филозофијата и со реториката и со другите хуманистички дисциплини. Овој дијалог е особено битен и за развојот на другите убави уметности, особено оние поврзани со архитектурата, музиката, сликарството и скулптурата во добата на ренесансата.

За ренесансната уметност и за Леонардо да Винчи

Постојат огромен број студии за уметноста на ренесансата, и од гледна точка на историјата на уметноста, но и од гледна точка на социологијата и на филозофијата на уметноста. Сепак, сите тие студии се согласуваат

во едно: дека XVI век, чинквеченто, е најславното доба на италијанската уметност, и е „еден од најголемите уметнички периоди на сите времиња“ (Гомбрих 2003: 287). Ова е времето, во Италија, на Леонардо, на Микеланџело и на Рафаел, а на север, во Германија, на Дирер и на Холбајн. Во рамките, пак, на архитектурата претходно Леон Батиста Алберти (1404 – 1472) ги поставува основите на новиот пристап кон архитектурата како компромис помеѓу традиционалното и класичното, со што влијае врз Донато Браманте (1444 – 1514) кој ги започнува работите врз црквата Св. Петар во Рим која според својата замисла и грандиозност станува карактеристичен архитектонски пристап во рамките на периодот на високата ренесанса (околу 1500 година).

Иако и музиката има свои проблесои во периодот на ренесансата, особено со теориските придобивки поврзани со модусите, со функционалниот тоналитет и со полифонијата – кај Џовани Пјерлуици да Палестрина (1525 – 1594) и кај Орландо ди Ласо (1532 – 1594) – и иако скулптурата има свои грандиозни остварувања – особено во рамките на фасцинантниот скулпторски опус на Микеланџело Буанороти (1475 – 1564) – сепак, сликарството е уметноста што доминира со севкупната ренесанса. Затоа со право прочуениот историчар на уметноста, сликар и писател Ото Бишалји – Мерин (1904 – 1993) го истакнува следново:

„Историјата на ренесансата пишувана е со сликарската четка. Повеќе од која било уметничка област, во сликарството се манифестира новото разбирање на светот. Архитектурата ги решила новите технички проблеми, но врз основа на класичните погледи и класичното чувство за хармонија. Вајарството, колку и да е силно и творечко, само ги збогатува остварувањата на Фидиј и Праксител. Но во сликарството, во просторна и во колористичка смисла, се откриени новите светови. Затоа Леонардо во својот трактат го става сликарството над сите други уметности“ (Bihalji-Merin, 2003: IX).

Но Леонардо да Винчи (1452 – 1519) не е само сликар, тој во вистинската смисла на зборот е олицетворение на ренесансниот сестран човек (*uomo universale*), тој е научник, инженер и пронаоѓач, но тој е и врвен уметник, зашто во себе го носи и поривот за научна работа (во доменот на анатомијата и медицината, на хидрауликата и механиката, на ботаниката и минералогиската, на метеорологијата и мелиоризацијата, на геометријата и картографијата) како и поривот за постојана работа и творечка дејност

во доменот уметноста (сликарството, скулптурата, музиката), односно за постојаното поврзување на науката со уметноста. На тој начин, со својата рана синтеза на науката и уметноста, Леонардо успева сликарството (а и сите други уметности) да ги издигне од позицијата на занаетчиство и умеење (*techne*) кон позицијата на научна дејност, со што два века подоцна, ќе се овозможи и изградбата на системот на убавите уметности. Сето ова прецизно го појаснува полскиот естетичар Владислав Татаркјевич (1886 – 1980) кога укажува:

„За *одделување* на убавите уметности *од занаетчиите* придонела општата состојба во општеството: стремежот на ликовните уметници да ја издигнат својата позиција. Убавото во време на ренесансата започнува да се цени повисоко и, во општествениот животот, да игра улога каква што немало уште од времето на антиката; повисоко биле ценети и неговите творци, сликарите, вајарите, архитектите; и самите тие, впрочем, се сметале себеси за нешто подобро од занаетчиите, сакале да ја раскинат заедницата со занаетчиите. Во тоа ќе им помогне, неочекувано, и лошата економска ситуација; трговијата и индустријата што цутеле во доцниот среден век, сега опаднале, сите дотогашни вложувања на капиталот се покажале како несигурни – и ќе започне третманот на уметничките дела како инвестиција не полоша, па дури и подобра од другите. Тоа ќе ја подобри имотната и општествената положба на уметниците, а потоа ќе ги зголеми и нивните амбиции; тие посакуваа да бидат истакнувани, да бидат izdelувани од занаетчиите, да бидат третираны како претставници на слободните уметности. И ќе го постигнат тоа, иако постепено; прво сликарите, а подоцна и вајарите“ (Татаркјевич, 2020: 25-26).

Ваквите ставови наоѓаат потврда и во укажувањата и сознанијата дека Леонардо не само што е врвен уметник, туку пред сè е врвен и фасцинантен научник кој постојано работи на поврзувањето на науката со уметноста. Затоа воопшто не е случајно што својата студија за сликарството тој, во духот на науката, ја именува како „Трактат за сликарството“. Згора на тоа, прочуениот современ филозоф на науката и физичар Фритјоф Капра, во својата книга „Науката на Леонардо“ (*The Science of Leonardo*, 2007) посветена на уметноста и на науката на Леонардо да Винчи, укажува дека клучната идеја на науката на Леонардо е дека таа е наука на живите форми и на квалитетот, што може да се смета за битен предвесник на денешната теорија на комплексноста (*complexity theory*) и на денешните системски

теории (*systems theories*). На тој начин Леонардо ни се претставува и како „татко на модерната наука“ (Сарга, 2007).

Сепак, Леонардовите размислувања, неговите филозофско-естетски согледби за уметноста, главно се насочени кон тоа да ги утврдат односите меѓу уметностите, да ги потенцираат спецификите на поодделните уметности, но и да ја докажат доминантноста на сликарската уметност, односно да ја поткрепат тезата дека сликарството е најзначајната уметност меѓу уметностите.

За разликите меѓу сликарството и поезијата, Леонардо да Винчи, меѓу другото, го вели и следново: „Сликарството е песна што се гледа, а не се слуша, додека поезијата е слика што се слуша, а не се гледа“ (Леонардо да Винчи, 2005: 136 [1.16.]). А потем тој укажува и дека:

„Сликата е безгласна песна, а песната слепа слика; и едната и другата ја прикажуваат природата онолку колку што овозможуваат нивните моќи (...) Но, од сликата, бидејќи му служи на окото, сетило поблагородно од увото, кое, пак, е предмет на поезијата, произлегува една хармонична пропорција, т.е. онака како што од многу и различни гласови собрани заедно во исто време произлегува хармонија, што толку многу му годи на сетилото за слух, така што слушателите остануваат воодушевени и, речиси, напалу живи. Многу поголемо задоволство ќе предизвикаат пропорционалните убавини на едно ангелско лице прикажано на слика и од таа пропорционалност ќе резултира хармоничен концепт што окото го опфаќа истовремено, исто како и увото музиката“ (Леонардо да Винчи, 2005: 137 [1.17.]).

Во рамките, пак, на самата ликовна уметност Леонардо постојано ја брани тезата дека сликарството е далеку позначајно од вајарството, што може да се утврди и од следниов извадок од првото поглавје на „Трактатот за сликарството“: „Сликарството е поголема дејност на духот, поголема вештина и чудесност, отколку вајарството, бидејќи потребата го тера духот на сликарот да се преобрази во самиот дух на природата и да стане толкувач на своите прикажувања подложени на овој закон“ (Леонардо да Винчи, 2005: 155 [1.36.]).

Од овие извадоци, како и од севкупното *Прво поглавје* (§1-§40) од „Трактатот за сликарството“ (Леонардо да Винчи, 2005: 127-159), може да се уочи обидот на Леонардо да го издигне сликарството над поезијата, но и над сите други уметности, што подоцна ќе биде сериозно оспорувано од

страна на Готхолд Лесинг во неговото дело „Лаокоон или за границите на сликарството и поезијата“ (Lesing, 1964 [1776]).

Екскурс за еден портрет на Леонардо

Вечното сјаење на сликите на Леонардо до денес не згаснува, а неговите четири портрети на прекрасните дами: портретот на „Џиневра да Бенчи“ (1476 – 1478), портретот на „Чечилија Галерани (Дамата со хермелин)“ (1490), портретот на „Убавата жена на трговецот со железо [La Belle Ferronnière]“ (1496 – 1497) и портретот на „Мона Лиза“ (1504 – 1507), заедно со фреската на „Тајната вечера“ (1495 – 1498) и сликите на „Свети Јован Крстител“ (1508-1516) и на „Богородица со детето и со Света Ана“ (1508 – 1517) претставуваат врв на уметноста на ренесансата и спаѓаат меѓу најзначајните дела на светската уметност. Со својот совршен потез и со своето „сфумато“ – таа беспрекорна техника на сенчењето и на претопувањето на линиите – Леонардо создава неверојатно чувство на тридимензионалност на неговите портрети, додека изразеното чувство за просторот и за перспективата им дава на неговите пејзажи во заднината на делата белег на длабочина, дури и на дведимензионалните платна на сликарската уметност. И иако „Мона Лиза“ е најпознатиот, најтолкуваниот и најенигматичниот портрет на Леонардо, станат веќе икона на уметноста што се обожува од посетителите во Лувр чиј милионски број од година во година е сè поголем и поголем, сепак, во оваа пригода вниманието го свртувам кон еден друг портрет на Леонардо што се наоѓа во музејот „Чарториски“ во Краков (Полска).

Затоа, да си приспомнеме на Леонардо да Винчи и на неговата „Дама со хермелин“ во контекст на особеното претставување на класичната убавина. Во тој контекст треба да се каже дека Леонардо го слика ова дело помеѓу 1489 – 1490 година, а дека до убавината, и до врвните остварувања во уметноста што ја овоплотуваат убавината, не се доаѓа лесно. Тоа се потврдува и од научното откритие на францускиот научник Паскал Кот, соосновачот на „Лимиер технологија“ во Париз, кој цели три години работел на своето откритие и кој истражувајќи го маслото и температурата на ореовиот панел на Леонардо со новиот метод на неинвазивно визуелно скенирање на сликата (LAM — Layer Amplification Method), доаѓа до неверојатни визуелни сознанија за начинот на работа на генијалниот Лео-

нардо да Винчи. Трите верзии на оваа слика (слики зад сликата) се откриени минатата деценија, а откриетието е за првпат објавено во 2014 година на Би-би-си – BBC (Nikkhah 2014), а потоа е пренесено и коментирано од најголемиот број весници и неделници во Велика Британија. Ова откритие ни покажува дека Леонардо претходно направил две други верзии на оваа слика со неверојатна енигматичност, во кои на првата воопшто нема хермелин, а на втората гледаме претстава на животинчето хермелин (помало од она од конечната верзија) во црна боја.

Инаку, како што е познато, оваа слика ја претставува Чечилија Галерани, младата дама од миланскиот двор, љубовницата на Лудовико Сфорца, чијшто прекар бил „бел хермелин“. Овој војвода на Милано, скоро две децении е патрон на Леонардо да Винчи. Оттаму, не е за чудење зошто Леонардо го досликал белиот хермелин на сликата, кој според низа истражувачи на делото на Леонардо треба да ја претставува и симболизира љубовта на Чечилија Галерани кон војводата со прекар „бел хермелин“. Но она што е уште поважно во ова откритие е сознанието за кое говори Паскал Кот (Pascal Cotte) дека новата технологија што тој за првпат ја користи им овозможува на експертите „да ја лупат сликата како што се лупи кромид“, да ја отстрануваат површината за да откријат што стои „зад различните слоеви на платното“. На тој начин ние откриваме дека Леонардо постојано ги менувал своите замисли и дека „тој е некој што постојано се двоуми — тој ги брише нештата, додава предмети и објекти, го менува своето мислење постојано и постојано“. Од друга страна, професорот по историја на уметноста на Оксфордскиот универзитет Мартин Кемп ова откритие го опишува како „неверојатно“, додавајќи дека „тоа ни зборува многу повеќе за начинот на кој умот на Леонардо работел додека сликал. Ние знаеме дека тој се врткал и денгубел на самите почетоци, но сега знаеме дека тој продолжувал да се вртка околу делото цело време и тоа ни помага да си објасниме зошто тој имал толкави проблеми да ги заврши своите дела. Леонардо е бескрајно фасцинантен, така што здобивањето со овој внатрешен поглед кон неговиот ум е восхитувачко“ (Johnston, 2014).

Токму ваквиот постојано поправачки и критички однос кон сопствените дела, Леонардовата дури и опсесивна потреба да го бара совршенството и да ги поврзува сопствените научни сознанија со својата уметност, прави тој во текот на целиот свој живот да наслика релативно мал број слики. Некои ригорозни историчари на уметноста сметаат дека бројот на

неговите дела за кои се смета дека се целосно или делумно негови творби – а нивниот број е точно 24 слики – е далеку помал ако некои од овие дела не се прифатат како целосно Леонардови. Во тој случај бројот на неговите слики би бил значително помал. Но и во тој случај, и со толку мал обем на дела Леонардо останува една од најенигматичните и најгенијалните личности не само на уметноста на ренесансата, туку и на севкупната светска уметност.

За Рафаел Санти и за неговата Атинска школа

Рафаел Санти (Raffaello Sancio) е италијански сликар и архитект, уметник кој со своите дела го остварува идеалот на ренесансната уметност, поточно во неговото дело како целосно да се реализираат идеалите на Високата ренесанса. Тој е роден во Урбино во уметничко семејство, со татко сликар и писател што нашироко ги прифаќа хуманистичките идеали на своето време. Во својата рана фаза на творештвото Рафаел создава во Тоскана и во Умбрија, а од 1504 до 1508 година престојува и твори во Фиренца (Ricati, 1979). Иако под силно влијание на делата на Леонардо и на Микеланџело, тој создава едно самосвојно, грандиозно и суптилно ликовно творештво. Различно од своите претходно спомнати современици, осамените и каприциозни генијални автори Леонардо и Микеланџело, Рафаел живее еден лагоден општествен и посакуван живот. Веќе на свои дваесет и пет години, во 1508 година во Рим, Рафаел се здобива со огромна репутација, а папата Јулије II од него порачува да наслика неколку одаи во Ватикан, при што Рафаел најпрвин ги слика фреските во прочуената „Соба на потписот“ (*Stanza della Segnatura*), а подоцна работи и слика, сè до својата смрт, и неколку други одаи во папските простории во Ватикан. Тој, исто така, слика и повеќе значајни портрети, а создава и нацрти за поголем број таписерии, додека неговата работа како архитект се остварува со ангажирањето да продолжи со работата врз катедралата „Св. Петар“ во Рим, по смртта на главниот архитект Браманте во 1514 година.

Како и да е, неговата прерана смрт на својот 37 роденден (6 април 1520), како што мнозина современици на Рафаел укажувале, го турнала во тага целиот папски двор, а самиот папа, кој посакувал Рафаел да стане дури и кардинал, „леел горчливи солзи“ (Chilvers and Osborne, 1994: 410). Неговата посмртна слава станува уште поголема зашто сè до XIX век тој

се смета, безмалку од сите критичари и естетичари, за најголем сликар што кога и да е живеел, за уметник што ги посведочува и ги изразува основните учења на христијанската црква преку фигури што имаат физичка убавина достоинствена на онаа од антиката. Тој затоа станува идеал и урнек за сите последователни академии на уметноста, а неговото сликарство, т.н. рафаелски форми и мотиви, силно и позитивно се вреднуваат.

Како што за Рафел Санти (1483 – 1520) укажува и прочуениот сликар, архитект и биограф на уметниците на ренесансата Џорџо Вазари (1511 – 1574), „иако мнозина сметале дека тој го надминува Леонардо со благоста и со една определена природна дарба и леснотија, како и да е, Рафаел никогаш не ја достигнал возвишеноста на Леонардовите основни концепции или величественоста на неговата уметност“ (Chilvers and Osborne, 1994: 409). Сепак треба да се укаже дека наспроти естетичките категории *убаво* и *возвишено* – што се силно присутни во делата на врвните ренесансни автори Леонардо, Микеланџело и Дирер – кај Рафаел, покрај веќе спомнатите, како да доминира и категоријата *милно*, и тоа, како што укажува и Вазари, тој со помош на „милноста на бојата“, „пристојноста“, „едноставноста“ и „слаткоста“ постигнува определена врвна „милност“ (*la grazia*).

Сето ова силно доаѓа до израз и во неговото прочуено историско-алегориско дело „Атинска школа“ (1509/1511), дело што претставува своевидна апотеоза на античката филозофија и на античките филозофи, предводени од Платон и Аристотел, централно поставени во сликата и опкружени со најзначајните филозофи, научници и уметници на својата епоха. Но, оваа слика не доцира (подучува), туку само дава една претстава на повеќе можни дијалози меѓу филозофите и научниците од антиката, при што доминираат сликарските белези и совршената перспектива при сликањето, додека на планот на филозофските идеи, за Рафаел е сосем доволно Платон – како идеалист и космолог – да покажува со својата рака пругоре, кон небото и кон светот на Идеите, додека Аристотел – како реалист и емпирист – да покажува прудолу, кон земјата и кон умереноста. Затоа, првиот во рацете да го држи своето дело „Тимај“, а вториот, пак, својата „Етика“.

Сепак, во севкупната настроеност на „Атинска школа“ како да надвладува идејата на Платоновата филозофија, особено онаа од „Тимај“ (90a) според која „право говорејќи ние не сме изданок на земјата туку на небото“ (Платон, 2005: 97). Ова доаѓа оттаму што во визуелните и алого-

риски претстави на грчката филозофија (иако сликата во својот наслов погрешно се ограничува само на Атинската школа) се претставува идејата за академијата како „храм на науката“ на ренесансниот филозоф и хуманист, раководител на Платоновата Академија во Фиренца, Марсилио Фичино (1433 – 1499) кој својата филозофска школа во целина ја посветува на изучувањето и на толкувањето на Платоновата филозофија. Оттаму, со право нашата историчарка на уметноста Татјана Филиповска укажува дека: „Раскошните фрески на Рафаел во ватиканските одаи се пример на високоучена неоплатонистички инспирирана уметност, ослободена од сентиментализмот и симболизмот на фирентинската и венецијанската“ (Филиповска 2016: 231).

Оттаму, оваа академија, иако е филозофска, во своето име како да го содржи и уметничкиот произлез. Така мисли српскиот естетичар Милан Дамњановиќ (1923 – 1994) кога укажува: „Во името на Академијата на тој начин се среќаваат и уметноста и филозофијата. Платон, основателот на Академијата во класичното хеленско доба бил човек на големи мисловни сили, но во ист момент и со силен уметнички нагон. Врз основа на сето ова тој со причина станува клучната фигура на Рафаеловата *Ајтинска школа*“ (Damjanović, 1984: 104). Но, иако во ова дело Платон е претставен преку ликот на Леонардо (кој е далеку поголем природонаучник и аристотеловец, отколку што е идеалист и платоновец), при сето ова од сликата „Атинска школа“ како да е манираат радоста и спокојството, хармонијата на животот и на неговите убавини, што е својствено безмалку и за сите други дела на Рафаел, а особено за неговите портрети. Човекот во оваа претстава на филозофите од антиката, шопенхауеровски кажано, не е некаква „волја“, туку многу повеќе е „претстава“ што е исполнета со љубов и убавина што претставуваат поврзување на различните светови.

И иако Рафаел гради еден амбивалентен однос кон своите постари современици и неоспорни уметнички великани Леонардо и Микеланџело, со првиот во далеку подобри односи отколку со вториот, Рафаел откако на своето дело „Атинска школа“ ликот на Платон централно ќе го претстави токму со цртите на Леонардо, сепак, откако кришум ќе ги види фреските на Микеланџело во „Сикстинската капела“, видно фасциниран, ќе побрза и неговиот лик дополнително да го смести меѓу врвните филозофи од минатото и тоа лево во фронталната претстава на ликот на филозофот Хераклит кој е седнат на скалите и е замислено потпрен врз една мермерна маса

на која задлабочено нешто пишува. На тој начин, Рафаел ги овековечува во ова свое дело и Леонардо и Микеланџело, но не заборава, исто така, и себеси да се внесе во делото на сосем десната страна од сликата помеѓу другите значајни филозофи од минатото.

Бидејќи уметничкиот идеал на Рафаел целосно се поврзува со неговото величање на хармонијата, убавината, ведрината и милноста, оттаму и неговото владеење со сите технички средства иманентно ги проникнува сите негови сликарски дела. Затоа тие и можат да се определуваат како своевиден „класицизам на чинквеченто“. Неговиот кус но богат животен и творечки пат, од сликарската работилница на татка си во Урбино до грандиозните фрески во Ватиканските одаи, исполнет е со постојана потрага по најдобриот уметнички израз поврзан со насликаните теми, а леснотијата на реализацијата на сопствените дела многу наликува на леснотијата со која подоцна еден Моцарт ќе ги создава своите генијални музички дела, за разлика од титанските потфати на Бетовен кои како да наликуваат на сродните титански подвизи на Микеланџело од времето на високата ренесанса. Токму затоа може и Хегел, во своите предавања по естетика од 1828 – 1829 година, да го истакнува овој клучен белег на творештвото на Рафаел:

„Кај него, имено, се здружуваат со целосна смисла за античката убавина највозвишеното религиско чувство за проблемите на религиската уметност, а исто така и целосното познавање и сесрдното набљудување на природните појави во целосната живост на нивните бои и форми. Но ова обожување на идеалната убавина на старите сепак не прави тој да стане прост подражавател на оние форми што грчката скулптура ги изградила толку совршено (...) туку тој само воопшто го прифатил принципот на нивната слободна убавина. (...) Во градбата на тие елементи и во нивното рамномерно поврзување Рафаел го достигнува врвот на своето совршенство“ (Hegel, 1975: 283).

Рафаел Санти на тој начин како да претставува и своевидно хегеловско дијалектичко надминување со задржување на најважното и на најдоброто (Aufhebung) од делата на своите претходници и современици: Леонардо и Микеланџело. Но, сепак, она што го создаваат и Леонардо и Микеланџело е толку грандиозно и самосвојно што воопшто не може да се подведе под егидата на подоцнежното дело на младиот и широкоприфатен од својата стварност Рафаел.

Од друга страна, безмалку сите автори и уметници на ренесансата ја прифаќаат и ја применуваат теоријата за уметноста како *поодражавање* (*мимезис*). Но и во овој случај постојат определени разлики и специфики. Во ренесансата, кај Леонардо да Винчи и кај Албрехт Дирер, се следат средновековите ставови за божествената природа на подражавањето, но се градат и ставови што укажуваат на едно продлабочено внесување на научните аспекти (оптиката, физиката, анатомијата) во обидот да се претстават стварната присутност и вистинската стварност. Во ренесансата подражавањето продолжува да биде основен поим на уметноста и на теоријата на уметноста, а ваквата позиција на севладеене на подражавањето се зацврстува од XV до XVIII век, кога терминот *mimesis / imitatio* (*поодражавање*) станува најчесто употребуван поим и во однос на визуелните уметности, но и во однос на севкупната уметност. Врвот на доминацијата на теоријата за подражавањето подоцна, секако, ќе се поврзе со објавувањето на книгата на Шарл Бате (1713 – 1780) во 1746 година „Убавите уметности сведени врз еден принцип“ (*Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746). Во оваа книга, имено, принципот на *поодражавање*, се определува како носечки принцип на обединување на „убавите уметности“ (Batteux, 2015). Овој процес, секако, со несмален интензитет ќе продолжи и во XIX век, особено со развојот на реализмот и на натурализмот во книжевноста (Стендал, Балзак, Зола), но и во уметноста (Курбе, Камиј-Коро, Рјепин), додека во XX век ќе изнајде свое возобновување во поп-артот (Ворхол, Раушенберг, Лихтенштајн) и во хиперреализмот (Форман, Хенсон, Клоуз). На тој начин, теоријата за уметноста како подражавање ќе го продолжи својот пат зацртан уште од антиката, а силно и сјајно манифестиран во периодот на ренесансата.

Литература:

- Борев, Ј. 2008. „Одлики на ренесансата“, „Ренесансниот хуманизам“. Во: *Естетика* (прев. Л.Тосева). Скопје: Македонска реч, стр. 272-290.
- Бурк, П. 2001. *Ренесанса* (прев. Т.Иванова). Скопје: Еин-Соф.
- Гилберт, К. Е. и Х. Кун 2018 [1939]. „Ренесанса (1300-1600)“. Во: *Историја на естетиката* (прев. М.Буровска). Скопје: Арс студио, стр. 162-200.
- Гомбрих, Е.Х. 2003 [1950]. *Уметноста и нејзината историја* (прев. М.Вражировска). Скопје: Табернакул.

- Димишковска, А. – Цепароски, И. 2022. *Македонска научна и сѝручна ѝерминологија: Филозофија*, Том I-II (раководител на проектот В.Митевски), Лексикографски центар „Георги Старделов“. Скопје: МАНУ, 2022, стр. 488 + 508.
- Леонардо да Винчи. 2005. „Трактат за сликарството (извадоци)“ (прев. А.Ѓурчинова). Во: *Убавина и умејносѝ* (прир.) И. Цепароски, Скопје: Магор, стр. 127-159.
- Платон. 2005. *Тимај* (прев. В.Митевски). Скопје: Аз-Буки.
- Татаркјевич, В. 2020 [1975]. *Истѝорија на шесѝе ѝоими* (прев. Г.Поповски). Скопје: Култура.
- Ќулавкова, К. 2021: „Ренесансна поетика“. Во: *Поимник на книжевнаѝа ѝеоорија*, второ доп. изд. (прир.) К.Ќулавкова. Скопје: МАНУ, стр. 524-527.
- Филиповска, Т. 2016: „Влијанието на Платоновата Академија и неоплатонизмот врз Западната уметност“. Во: *Зборник на текстови од меѓународната конференција одржана по повод: 2400 години од основањето на Плаѝионовата Академија* (уредувачки одбор Вера Георгиева и др.). Скопје: Филозофски факултет, стр. 221-247.
- Batteux, C. 2015 [1746]. *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*. Oxford: Oxford University Press.
- Beardsley, M.C. 1975. “The Renaissance” in *Aesthetics from classical Greece to the present*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, pp. 117-139.
- Bihalji-Merin, O. 2003 [1964]. “Leonardo i knjiga o slikarstvu” u *Leonardo da Vinči, Traktat o slikarstvu*. Beograd: Bata.
- Capra F. 2007. *The Science of Leonardo: Inside the Mind of the Great Genius of the Renaissance*. New York: Anchor Books.
- Chilvers, I. – Osborne, H. 1994. “Raphael” in *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press, pp. 409-410.
- Croce, B. 1991 [1902]. “Estetičke ideje u srednjem vijeku i renesansi” u *Estetika*. Zagreb: Globus, str. 160-170.
- Damjanović, M. 1984. *Strujanja u savremenoj estetici*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Grlić, D. 1974. “Renesansa” u *Estetika I*. Zagreb: Naprijed, str. 165-210.
- Hegel, G.V.F. 1975 [1828-1829]. *Estetika III*. Beograd: BIGZ.
- Johnston, C. 2014. „Secrets of Leonardo da Vinci painting laid bare by new scanning technique”. *The Gardian*. Tuesday 30 September 2014.
- Lesing, G.E. 1964 [1776]. *Laokoon: ili O granicama slikarstva i poezije*. Beograd: Rad.
- Nikkhah, R. 2014. ”Leonardo Da Vinci ‘painted three Ermine portraits’”. *BBC News, Entertainment & Arts*, 29 September 2014. <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment—arts—29407093> (пристапено на 30.09.2014).
- Petrović, S. 1994. “Estetika renesanse” u *Estetika*. Beograd: ČIP, str. 137-141.
- Ricati, M.L. 1979[1974]. *Rafael*. Beograd: Nolit.

Ivan Djeparoski

RENAISSANCE AESTHETICS AS PRAISE OF ART

Summary

The paper first approaches some general observations related to the development and essence of the Renaissance, then analyzes the characteristics and advantages of Renaissance aesthetics and poetics, and finally concludes with the presentation of two exceptionally significant figures of Renaissance art: Leonardo da Vinci and Raphael Santi. This approach stems from the conventional understanding that the most important thing created during the Renaissance was not theory or philosophy, but artistic creation. Of course, this applies to both literary and architectural, musical, and theatrical creation, while the philosophies as well as the work of the Renaissance philosophers are unfortunately becoming less important – given the fact that they mainly repeat the interpretations of ancient philosophers Plato and Aristotle, without any significant contributions to philosophy or aesthetics.

Keywords: Renaissance aesthetics, Renaissance poetics, Renaissance art, Leonardo da Vinci, Raphael Santi.

Африм Рецепи

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

ЕМПИРИСКИ ЧИТАТЕЛ

Клучни зборови: писател, текст, читател, дијалог, искуство, корелативен објект, апликација, (био) писмо и др.

Вовед

Текстот го предлага концептот наречен „емпириски читател“, што претставува генерализиран модел на читатели засновани на емпириското искуство. Овој теоретски модел не е сличен на вообичаените модели што се користат во книжевните студии, е фокусиран на обичните читатели, на оние читатели што го читаат делото преку животот, а не на професионалниот читател.

Емпирискиот читател во литературата е оној што го користи своето лично искуство и културното знаење за толкување и разбирање на литературните дела. Ова му овозможува да ги поврзе настаните, ликовите и темите од текстот со сопствениот живот, создавајќи подлабоко разбирање на она што го чита. Во текстот ќе пренесеме неколку значајни теоретски парадигми за читателот, какви што се: корелативниот објект на Томас С. Елиот, книжевната естетика на Питер Ламарк и Штејн Олсон, книжевниот процес *Апликација* на Андреас Петерсон и др. А. Петерсон, неговата теоретска парадигма за емпирискиот читател, го поврзува со книжевниот процес апликација, што значи поврзување на животот со текстот. Постои една друга слична теоретска парадигма што го поврзува писателот и неговото дело во дијалог со читателот, односно двајцата дијалогизираат, ед-

ниот преку неговото емпириско искуство – пишувањето, а другиот преку неговото емпириско искуство – читањето. Во текстот, теоретските парадигми ќе пообјаснуваат преку потребните примери.

Парадигматични теории

Идејата „на објектот што предизвикува задоволство“ во книжевноста, првично му припаѓа на теоретската постава на Хорациј, кој во неговото дело *Ars Poetica* (Поетска уметност) истакнува дека целта на поетот е да е корисен и да задоволи. Иако поетите и уметниците имаат право да експериментираат со нови форми, тие не сме да ги пречекоруваат формите, создавајќи конфузни и апсурдни форми. Според него, една успешна поезија бара хармониска постава помеѓу нивните делови, и единствено така делото создава естетски задоволства. Квинтилијан, еден друг теоретичар на ораторијата, ќе оди подалеку со теоријата, истакнувајќи дека целта на поезијата е единствено да задоволи. Меѓутоа, „изгледот на објектот што предизвикува задоволството“, не треба да се мисли на идејата дека книжевноста е единствен објект што предизвикува задоволство. Треба да се мисли за концептот на естетската комуникација, т. е. книжевниот текст ја поседува објективната естетска комуникација што може да го задоволи читателот. Несомнено, концептот на „објектот што предизвикува задоволство“, ја поставува дилемата, како го перципираме задоволството од одредено книжевно дело:

- естетското вреднување на книжевноста е исклучиво објективно искуство, каде (само) некои од деловите на делото се чинители на задоволството на читателот;
- задоволството на читателот е субјективно, базирајќи се на персоналните искуствата и перцепциите на секој читател поединечно, а кои се доживевани искуства од животот и неповторливи.

Има и такви парадигматични теории што задоволството на текстот го поврзуваат со задоволството на читателот што се поттикнува од внатрешните квалитети на текстот. Според таквите теории, некои од објективните квалитети на текстот, било тие да се естетски, структурални или јазични, се чинители што предизвикуваат задоволства кај читателот. Предизвикуваат некој вид задоволство што се поттикнува од формалните својства на текстот. Во контекст, идејата дека книжевноста има тенденција да поттикнува

естетски искуства, е поврзана со теоријата на Роман Јакобсон, конкретно со неговата книга *Лингвистика и поезика* (1960). Познатиот истражувач на структуралната лингвистика и поетика Роман Јакобсон, смета дека поезијата се реализира преку поетската функција на јазикот, се привлекува вниманието кон формата на јазикот и нејзината структура. Ова теорија, се поврзува со задоволството на објектот и докажува дека начинот како е поставен јазикот, ги продлабочува естетските искуства.

„Поетиката се занимава со проблемите на вербалната структура исто како што предмет на сликарска анализа е сликовната структура. Бидејќи лингвистиката е глобална наука за вербалната структура, поетиката може да се смета и за составен дел на лингвистиката.“ (Jakobson, 1970: 535)

Интересна е теоретската парадигма на П. Лингвинстон, кој смета дека книжевноста не може да се дефинира единствено преку структурните и семантичките посебности, туку е и форма на естетското искуство, емоционално и чувствително искуство што се поврзува со вреднувањето на уметноста.

„За да ја разбереме суштината на книжевноста, треба да ги преминуваме формалните анализи и да се сконцентрираме на естетските ефекти и чувствителноста која таа ја произведува.“ (Pettersen / Olsen, 2005: 17)

За да се разјасни размислата на Лингвинстон, треба да се има предвид фактот дека естетското искуство не треба да се ограничи единствено на уметничкиот објект. „Природните феномени какви што се пејзажите, пештерите и други природни појави, и тие предизвикуваат естетски искуства“ (Речепи 2021: 40) иако не се уметнички дела. Оттука естетското искуство не значи дека единствено е резултат на уметноста, туку дека тоа е една поопшта категорија според која концептот на уметноста зависи од еден понезависен концепт на естетиката. Значи естетското искуство е поопшта и посуштинска категорија од вреднувањето на уметноста.

Една друга парадигматична теорија е теоријата на деконструктивизмот на Жак Дерида. Според теоријата, секој текст е отворен знак за безброј интерпретации и тој поседува интересен механизам што во себе содржи контрадикции и тензиичност. Преку интерпретациите на одреден текст – отворен знак, ние, преку некоја дополнителна игра, создаваме

подлабоки значења и притоа го дестабилизираме знакот. Според Дерида, секој текст е продолжен процес, со нови и различни значења, понекогаш и неочекувани.

„Можно е да се покаже дека сите имиња на основите, принципите или центрите отсекогаш ја означувале константата на некое присуство (eidos, arche, telos, energeia, ousia /суштина, постоење, супстанција, субјект, aletheia, трансценденција, свест, Бог, човек, итн.)“ (Derrida, 2007: 187).

Деконструктивистичката теорија на Дерида докажува како овие центри ја доведуваат во прашање сопствената присутност и стабилност, сопствената структура и целина, а која, пак, се реализира преку деконструкцијата. Има еден значаен и интересен период во историската парадигма на деконструкцијата, времето од 80-та до 90-та година, каде се забележува влијанието на деконструктивната критика. За деконструктивистите од ова време, меѓу кои и Жак Дерида, книжевниот текст се одредуваше како извор на една бескрајна игра на значењата, каде јазичните знаци не можат да определуваат едно единечно значење. Задоволството на книжевниот текст, естетското искуство, се создава од несигурноста на значењето, од интерактивноста на метафизичките опозиции внатре во текстот.

Претходните парадигматични теории за чувствителниот објект, докажуваат дека книжевниот текст, преку нејзиниот внатрешен механизам, какви што се естетските квалитети, јазичната структура и играта со значењата, создава задоволство, а не преку надворешните фактори, на пример персоналното искуство и апликативноста на читањето. Значи, парадигматичните теории, какви што се формалистичките, деконструктивистичките и аналитичката естетика, ја нагласуваат значајноста на формата на текстот во создавањето на естетските задоволства.

Дијалогизирано читање

Не само писмото, туку и читањето е индивидуален чин, во смисла на интеркомуникација на два субјекта, на дијалогизирано читање како судир на два света, на два живота што меѓусебно се откриваат, создавајќи жив, емпириски процес на творење.

„Книжевното дело, во ова фаза на читањето, секогаш открива ново значење, исто како и субјективниот читател што се открива во некоја уникатна, неповторлива нова варијанта“ (Hamiti, 2012: 45).

Затоа делото секогаш открива ново значење, слично на читателот субјект, што повторно открива нови искуства и нови варијанти на значења. Читателот субјект што влегува во дијалог со творецот, реагира преку неговото битисување, преку знаењето, емоционалноста, возраста на неговото книжевно познавање. Претходните елементи на битисувањето на субјектот на читателот, изразени низ временските бразди на неговиот живот, го персонализираат читањето на секој читател. Ние не треба да го заборавиме Х. Л. Борхес, кој сметаше дека читањето е релативен чин, временски и според возраста, читаме различно, ги создаваме и пресоздаваме, се пополнуваат значењата преку актот на читањето од читателот субјект што е во сооднос со творецот. Во контекст, Шарл Бодлер во неговата збирка песни (една од позначајните дела на модернистичката поезија) *Цвеќињата на злато* (1857), ја внесува и песната „Кон читателот“.

Здодевност е тоа! Со солзи порој матен
во око, таа во соништа за бесилка чмае.
Тоа нежно чудовиште ти добро го знаеш,
ти, дволичен читателу, – ближен мој – ти, брате!.

(Шарл Бодлер, *Цвеќињата на злато*)

Последниот стих ја покажува потребата на творецот за дијалог со блискиот, со оној што е сличен со него, го бара читателот: ти дволичен читателу, – ближен мој – ти, брате! И само тој, читателот субјект, што е во некоја меланхолија и осамен во светот, подлабоко го чувствува стихот. Значи, не станува збор за осаменост од типот на баладата, туку тоа е драматиката, дијалогизмот, каде творецот што создава некое дело, некој посебен свет, го бара читателот субјект што преку неговото емпириско искуство го открива и го пресоздава тој свет. Едноставно дијалогизираат две души, два субјекта, преку писмото и преку оние вистинските, доживеаните искуства, така создавајќи жив, емпириски процес што никогаш не завршува. Во која смисла, никогаш не завршува процесот? Во смисла дека вистинската референцијална вредност на поезијата е себството, таа е секогаш жив документ на еден живот, персонален и универзален.

Поезијата нема време, таа е вонвременска, универзална и вечна. Од емпирискиот читател, таа се чита низ различни времиња, секогаш во дијалог со творецот. На пример, во песната „Егзил“, на Пабло Неруда, се забележува тенденцијата на поезијата документ, да премине од монолог во дијалог, создавајќи надворешна драматика, како форма на внатрешна тага и копнеж. Драматиката ја потресува тензичноста на формата, но не и нејзината уникатна и универзална суштина. Драматичноста во поезијата е болката и доживувањето на чувството да се биде странец со длабоко чувство на загуба и копнеж за своето родно место. Само тој што бил во егзил, подлабоко ја чувствува ова извонредна драматична поезија.

Да ја напуштиш татковината,
Да заминеш во потрага по живот,
Значи да оставиш сè зад себе
Засекогаш дел од твојата душа
(Пабло Неруда, Егзил)

Значи, формите на животот се повторуваат, исто како што се повторуваат книжевните форми (поезијата), не се повторуваат книжевните дела (поезијата Егзил) бидејќи тие се оригинални и персонализирани, поетот не пишува за нешто што не го видел и емпириски не го почувствувал. Поезијата што ја твори и ја чита секој преку неговото емпириско искуство, е персонална, уникатна, универзална, таа не се повторува, таа е вечна.

Апликација

Постојат и такви парадигматични теории кои „изгледот на објектот што предизвикува задоволство“ го комбинираат со стимулот. Тие што се приврзаници на „изгледот на објектот што предизвикува задоволство“ не прашуваат преку кои психолошки механизми на позитивните естетски квалитети на текстот, предизвикуваат задоволство до читателот. Изгледот на стимулот, како естетска теорија, траеше од средината на 19 век, до половината на дваесеттиот век. Поизразен писател и теоретичар беше Лав Толстој, кој во неговата антологиска книга за уметноста и естетиката, Што е уметност? (1898), ги постави темелите на неговите теоретски и естетски размислувања за книжевноста и уметностите. За него, книжевниот текст е стимул (поттик), а одговорот на читателот како нешто автоматизирано.

„Уметноста е онаа човечка активност што се состои од човек кој има свест со помош на одредени надворешни знаци да им ги пренесе чувствата што ги доживеал на другите, што се заразуваат од тие чувства и ги доживуваат“ (Tolstoj, 1936: 40).

Значи писателот создава одредени надворешни знаци (описани од Толстој како слики изразени со зборови) што имаат способност да ги поттикнат читателите со чувствата што авторот некогаш ги доживеал. Значи во стимулот (поттикнувањето, заразноста), се крие моќта на уметноста.

Една друга теоретска парадигма што го поттикнува читателот е таканаречената теорија на објективната корелативност назначена во есејот *Хамлеј и нејовите проблеми* (1919) на Томас С. Елиот. Во познатиот есеј, Елиот смета дека Шекспир, во трагедијата Хамлет, не ја користел објективната корелативност, бидејќи Хамлет повеќе го користи монолотот. Тој преку монолотот ги објаснува нештата. Елиот смета дека Шекспир не успеал да ги изрази подлабоките емоции на Хамлет, бидејќи драмите на Шекспир не користат слики, ситуации или дејства за да му помогнат на спектаторите да ги почувствуваат оние емоции што ги доживува самиот Хамлет. Т. С. Елиот преку корелативниот објект, го критикувал Шекспир, бидејќи во драмата не успеал во изразувањето на емоциите на Хамлет, многу се базирал на дијалогот а не во употребата на сликите и настаните за да му помогнат на гледачот подлабоко да ги почувствува емоциите.

„Писателот изразува емоции преку конструирање на група предмети, ситуација или синцир на настани што веднаш можат да предизвикуваат одредена емоција кај читателот“ (Елиот, 1922: 7).

Според Елиот, единствениот начин да се изразат емоциите во форма на уметност, се наоѓа во „објективната корелативност“, со други зборови, група предмети, ситуација, синцир на настани што ќе бидат формулата на таа конкретна емоција; бидејќи кога се дадени надворешните факти, што завршуваат во сетилно искуство, емоциите веднаш се будат. Поедноставно, кога се создава сцената во која се случуваат некои настани или кога има објекти поврзани со емоциите, ова група на настани и објекти, му помагаат на читателот да ги доживува емоциите, без тие директно да се изразуваат. Поради наведените причини, Елиот заклучува дека *Хамлеј*

е веројатно уметнички неуспех, без оглед на сите напори кои Шекспир ги вложил за да ја подобри и продлабочи драмата.

Зборот „апликација“ се појавува во антологиското дело *Вистината и митот* (1960) на Ханс. Г. Гадамер, кој сметаше дека секаде каде се настојува да се разбере, на пример, писмото или класиците, постои референтна вредност за вистината што е прикриена во текстот, а која треба да се појави. Така концептот на апликацијата, би се создал кога читателот аплицира во текстот, преку неговото барање за вистината. И тоа е различно за теоретската парадигма на А. Петерсон за апликацијата, бидејќи вистината која е трансакциска во однос на книжевните дела, не е во сопственост на текстот, туку чувствителен квалитет на читателот, создаден од читателот. И тоа е видна разлика на теоретската парадигма на А. Петерсон за апликацијата во однос на филозофските промислувања на Гадамер.

Една друга теоретска парадигма, се поврзува со теоријата на книжевните практики на Питер Ламарк и Стеин Олсон, изнесени во нивните дела: *Вистината, Фикцијата и литературата* (1994) на Ламарк и книгата *Крајот на книжевната теорија* (1987) на Олсон. Нивната теорија е против апликацијата бидејќи кога одреден текст ќе се аплицира, не се вреднува како естетски објект, естетското искуство треба да е поделена од надворешните апликации. Теоретските парадигми на Ламарк и Олсон, концептот на книжевноста го одредуваат преку естетската вредност, каде читателот е активен во однос на текстот преку естетските вредности а не преку емпириската апликација. Се потврдува естетскиот аргумент против емпириската апликација на Петерсон дека книжевната вредност се доживува како уметност, а не како реална употреба во различните контексти на животот. Тие сметаат дека суштината на естетското вреднување на читателот е начинот на создавањето на темата на текстот. На пример темата „вина“ читателот не ја поврзува темата со феномените од реалниот свет. Тематската идеја на вината, останува внатре, во рамките на книжевното дело.

„Ламарк и Олсен се залагаат за силен естетски пристап кон литературата, каде што читателите треба да се фокусираат првенствено на естетската вредност на текстот. Сепак, како што истакнуваат, овој став се соочува со приговори од вистински докази за тоа како читателите се занимаваат со текстовите. Ламарк и Олсен се залагаат за специфична заложба – за созда-

вање теми од самиот текст, без повикување на надворешната реалност.“ (Pettersson, 2012: 15).

Значи, Ламарк и Олсен, се приврзаници на идејата дека вистинската форма или идеалната форма на читањето, тоа што е во согласност со книжевните конвенции, е тоа што ги забележува естетските и тематските аспекти на текстот.

Теоретската парадигма на читањето на Ламарк и Олсен го негира емпирискиот читател што го поврзува текстот со секојдневниот живот, со надворешниот свет. Меѓутоа има случаи кога читателите читаат и промислуваат за некои определени ставови и настани во текстот, односно по некоја аналогија, ги поврзуваат настаните и ставовите на текстот со реалниот живот. Читателите вреднуваат и определуваат одредени споредбености меѓу книжевноста и животот, и овие фокусирања, споредби и вреднувања, во синтеза, ја создаваат апликацијата, што се дефинира: апликација на книжевноста во животот.

„Авторот ја опишува апликацијата како природен дел од книжевното искуство, што придонесува за изградба на емоционални и ментални искуства што читателот ги создава додека чита. Апликацијата, значи, е литературен одговор што создава значајни слики на реалноста и е потенцијален дел од целосното книжевно искуство. Авторот ја става апликацијата во една поширока теорија за литературата, што е отворена за различни форми на книжевно искуство, нагласувајќи дека литературата може да има различни форми, но примената е елемент што може да биде дел од искуствата што ги создава“ (Pettersson, 2012: 17).

Според апликацијата, се назначува интерактивноста читател – текст, значењето не се создава од авторот, туку преку интерактивноста на читателот со текстот. Значи значењето се создава од читателот преку неговото емпириско искуство. Основач на оваа теоретска парадигма за емпирискиот читател е шведскиот теоретичар Андре Петерсон. Во книгата *Концепциите на книжевната апликација* (2012), Петерсон се служи со примери од книжевната апликација. Во контекст, еден од многуте примери: Во една холандска емпириска студија за читатели на литература, од учесниците беше побарано да ги опишат своите искуства како читатели.

Еден од учесниците по име Арт, напиша: Првата книга ја прочитав на петнаесет години, еден роман на Хари Мулиш со наслов *Темнајта свейлина*. Главниот лик на романот по име Мауритс, има мрачен поглед кон животот, а нараторот на романот ја дели истата перспектива. Арт се заинтересирал за ставовите на Мауритс и ги споредил со неговите сопствени мисли и чувства. Тој ги најде овие ставови многу слични на неговите. Значи примерот докажува дека книжевноста е тесно поврзана со животот на читателот и како може да послужи како огледало за неговите чувства, мисли и лични искуства. Чувствата на главниот лик на романот, меланхолијата и песимизмот за животот се многу слични со чувствата на Арт (читателот), кога тој имал петнаесет години.

Примерот докажува дека контекстот на читателот како што се: културата, искуството и моменталните емоции, влијаат на начинот како читателот го разбира текстот, како тој преку неговата интерактивност со текстот, го претвора значењето од статично во динамично значење. Значи според теоријата на А. Петерсон, значењето на текстот е динамичен процес, се менува со текот на времето и преку различни читања се создава ново значење врз основа на контекстот и моменталното искуство.

Заклучок

Тоа што беше значајно за теоретската постава на текстот е концептот на емпирискиот читател, теоретска постава што се фокусира на обичниот читател, на оној читател што не е професионален туку обичен читател што го чита текстот преку неговиот живот. Во рамките на текстот, одговоривме на две теоретски парадигми на емпирискиот читател.

Првиот одговор се однесува на теоретската парадигма апликација на Андреас Петерсон. Како што и одговоривме, според теоретската парадигма апликација, читателот го чита текстот преку неговото животно искуство. Значењето на текстот се создава преку искуството на читателот, односно преку неговото емпириско искуство. Емпириското искуство е контекстот: возраста на читањето, културата, моменталните емоции и други фактори, преку кои значењето на текстот се претвора во динамичен процес, со текот на времето, значењето се надополнува со нова содржина преку емпириското искуство на читателот.

Вториот одговор се однесува на теоретската парадигма на читателот што влегуваа во сооднос, односно дијалог со авторот што преку неговото емпириско искуство го создава писмото и читателот кој преку неговото емпириско искуство го создава неговото читање. Како што видовме преку примерите, се случува судир на два света, на два живота, кои меѓусебно се откриваат, создавајќи жив, емпириски процес на творење, односно се случува писателот и читателот да дијалогизираат, едниот преку неговото емпириско искуство – пишувањето, а другиот преку неговото емпириско искуство – читањето. И преку ова отвореност, писателот го сретнува читателот на своето време или на другите времиња, за да го релативизира времето со вечноста на уметноста – *Ars longa, vita brevis*. Извонредна теоретска поставка, а и теоретска подлога, да се промисли некој поинаков теоретски систем на одредена историска поетика.

Литература:

- Aesthetic Experience and a Belletristic Definition of Literature Paisley Livingston
From Text to Literature New Analytic and Pragmatic Approaches, 2005: Editors:
Stein Haugom Olsen, Anders Pettersson)
- Бодлер Ш. 2013. *Цвеќињата на злојто*. Скопје: Магор.
- Неруда П. 2009. *Избор џоезија*. Битола: Микена.
- Реџеџи А. 2021. *Хуманологија*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Хорациј К. 1973. *За џоејскојто џворејџво*. Скопје: Литературен збор.
- Davies D. 2007. *Aesthetics and Literature*, London & New York: Continuum.
- Derrida J. 2007. *Pisanje i Razlika*. Zagreb.
- Gadamer H. 1978. *Istina i metoda*. Sarajevo.
- Hamiti S. 2012. *Poetika historike*. Prishtinë.
- Jakobson R. 1970. *Lingvistika i poetika*. Zagreb: Strukturalizam.
- Lamarque P. 1994. *The Philosophy of Literature*. London: Blackwell Publishing.
- Lamarque P. & Olsen Stein H. 1996. *Truth, Fiction, and Literature, A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Olsen Stein H. 1987. *The End of Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pettersson A. 2012. *The Concept of Literary Application, Readers Analogies from Text to Live*. London: Palgrave Macmillan.
- Tolstoj L. N. 1936. *Sta je umjetnost?* Beograd.
- www // Eliot T. S. 1922. *Hamlet and His Problems*.

Afrim Rexhepi

EMPIRICAL READER

Summary

The empirical reader in literature is one who uses his personal experience and cultural knowledge to interpret and understand literary works. This allows the reader to connect the events, characters, and themes of the text with his own life, creating a deeper understanding of what he reads. In the text, we will convey several significant theoretical paradigms for the reader, such as the correlative object of Thomas S. Eliot, the literary aesthetics of P. Lamarck and H. Olson, the literary process of the application of Andreas Peterson, etc.

The latter, his theoretical paradigm for the empirical reader, connects him with the literary process of application, which means connecting life with the text. Another similar theoretical paradigm that connects the writer and his work in dialogue with the reader is that the two dialogues, one through his empirical experience—writing, and the other through his empirical experience—reading. In the text, the theoretical paradigms will be further explained through the necessary examples.

Keywords: writer, text, reader, dialogue, experience, correlative object, application, (bio)letter, etc.

Марија Ѓорѓиева-Димова

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

БИОГРАФСКАТА МЕТАФИКЦИЈА: (ПО)ТРАГИТЕ НА МИНАТОТО, ВИСТИНАТА И ИДЕНТИТЕТОТ

Клучни зборови: биографска метафикција, роман, пародија.

Теориски контекстуализации

Биографската метафикција е жанровската одредница со којашто Џон Кинир ги означува романите¹ што не само што ги „присвојуваат методите на биографијата“ туку и „самосвесно ја проблематизираат, а самосвеста е манифестирана преку присуството на т.н. лик-биограф“ (Кеенер, 2001: 198). Посебна жанровска варијанта претставува комбинацијата од „вметнат или имплицитен биографски наратив“ и „врамувачкиот наратив на биографот“, создаван во процесот на неговото истражување, т. е. во комбинацијата меѓу „продуктот на биографијата и процесот на нејзиното создавање“ (Кеенер, 2001: 197). „Ликот на биографот драматично го *хуманизира* обидот да се пишува историјата, не само бидејќи негов субјект е 'идентитетот', а не 'настанот', туку и бидејќи во неговите раце наративот е виден како продукт на комплексна и исцрпувачка работа“ (Кеенер, 2001: 198). Ако идентитетот е точката во којашто фикцијата и историјата во форма на биографија се пресекуваат меѓусебе, тогаш наративните и структурните одлики на биографската метафикција ги актуализираат

¹ Ансгар Нининг говори за биографска метафикција или за фикциска метабиографија (2005: 199).

токму прашањата за односот меѓу историјата, фикцијата и биографското пишување и, посредно, го актуализираат и прашањето за идентитетот (на Другиот).

Во функција на овие проблематизации во биографската метафикција се поставени и жанровските трансгресии и микстури меѓу биографијата, (мета)фикцијата и детективската проза. Имено, „вметнатиот биографски наратив“ е организиран според наративниот модел на (детективска) потрага по минатото на субјектот на биографијата, бидејќи токму „конвенциите на детективската приказна, видена како епистемолошки жанр *par excellence*, се погодни за да се репрезентираат проблемите околу недостатоците на минатото“ (Wesseling, 1991: 90). Оваа потрага се реализира и на текстуално и на метатекстуално (метафикциско) рамниште, па „врамувачкиот наратив на биографот“, сочинет од експлицитните коментари за биографскиот жанр и за личниот идентитет, ги афирмира и епистемолошките импликации на потрагата: (не)можностите за стекнување објективно биографско знаење, проблемите на идентификација на другиот (субјектот на биографијата).

Како вид историографска метафикција којашто, според Линда Хачион, е репрезентативен постмодернистички жанр (Hachion, 1996: 19-21),² биографската метафикција актуализира дел од постмодернистичките проблематизации, конкретизирани, меѓу другото, и преку проблематизациите на жанровскиот идентитет на биографијата и преку проблематизациите на личниот идентитет (на другиот, на оној чијашто биографија се пишува, но и сопствениот, т. е. на биографот). Оваа двојна проблематизација е сугерирана и во дилемата што ја поставува Кинир: „На кој начин биографијата може да ја перформира својата функција – наративното соединување на субјектот – кога човекот како конкретна универзалија е дезинтегриран?“ (Keener, 2001: 11). Оттаму, спрегата врамен – врамувачки наратив генерира текст што, проблематизирајќи го личниот идентитет, се проблематизира и себеси, бидејќи за неговата жанровска идентификација може да

² Хачион се фокусира единствено врз одликите на историографската метафикција, толкувајќи ја низ призма на постмодернистичката поетика и низ призма на интердискурзивните преплетувања меѓу историјата, теоријата и фикцијата, но не ја користи одредницата биографска метафикција, иако анализира романи што би можеле да се подведат под чадортерминот биофикција. Џон Кинир ја именува биографската метафикција како варијанта на историографска метафикција.

се говори низ призма на постмодернистичките микстури меѓу фикцијата и историографијата. Имено, биографските метафикции, тематизирајќи го прашањето на личниот идентитет, го проблематизираат и жанровскиот идентитет на биографијата на метафикциско рамниште, односно структурно го проблематизираат и сопствениот жанровски идентитет.

Проблематизациите на биографскиот жанр, актуализирани во 60-тите години од XX век, се реализираат врз фонот на постструктуралистичките теориски премиси (за фрагментацијата на знаењето, за фрагментарната природа на субјективитетот, за наративните конструкции), како и врз фонот на постмодернистичките нивелации на границите меѓу световите (книжевност – историја, факт – фикција, минато – сегашност),³ но и меѓу текстовите и жанровите (книжевни – некнижевни). Постмодернистичките жанровски трансгресии што, нужно, ја вклучуваат и историографијата/биографијата, резултираат со трансгресии на границите меѓу фикциските и историските/биографските наративи, што, секако, е последица на формалната интеракција на биографијата и со фикциските и со историографските наративни модуси, интеракција што, во крајна линија, го отежнува и нејзиното дефинирање. Во биографската метафикција постмодернистичките проблематизации на класичната биографија се реализираат на неколку рамништа: преку биографската авторефлексивност, преку интертекстуалните референции и жанровските микстури; преку воспоставувањето историска дистанција меѓу биографот и субјектот на биографијата; преку проблематизирањето на идејата дека субјектот на биографијата е вистинскиот „јунак“ на биографскиот запис; преку субвертирање на линеарната структура на биографијата (таа е поткопана со оглед на тоа што биографот го оголува и коментаторски го освестува атемпоралното и повеќекратно посредуваното истражување на селектираните факти што не се дел од актуелната сегашност на биографот); преку преиспитување на фундаменталните премиси врз коишто почива биографијата (поимите идентитет, историја, пишување за животот), што, особено, е во дослук со постмодернистичкото проблематизирање на „историската вистина, на есенцијалистичкиот идентитет и на односот меѓу нив“ (Keener, 2001: 162).

³ Една индикација на тие промени е проширувањето на биографскиот интерес за фигури чиишто животни приказни претходно биле исклучени од официјалните дискурси на историографијата.

Во таа насока, биографските метафикции ги освестуваат тешкотиите со коишто се соочуваат процесите на пишување за животот и процесите на (ре)конструкција на идентитетот на Другиот. Конечно, проблематизациите на биографскиот жанр во биографската метафикција се потврдуваат и преку нејзиното дефинирање како „биографија со пародичен пресврт“: според Кинир, „биографската метафикција ја препознава биографијата како саморефлексивен проект којшто е во процес на реализација и се фокусира зад структурните, наративните и синтактичките дистинкции на конвенционалниот наративен жанр“ (Keener, 2001: 239).

Тематските преокупации на биографската метафикција со потрагата по личниот идентитет (туѓиот и сопствениот) се во прилог на постмодернистичката негација на стабилното себство и на субјектот, како и на сугерирањето на нивниот релативен карактер што произлегува од процесот на (де)конструкција, имплициран од постмодернистичкото и постструктуралистичкото проблематизирање на личниот идентитет (сфатен во духот на логоцентричниот хуманизам). Губењето на центарот не означува и исчезнување на себството и на субјективитетот: тие стануваат релативни категории што се конструираат преку наративизацијата во рамки на мноштвото мали приказни. Постмодернистичките субјекти трагаат по сопствениот идентитет и по идентитетот на другите, иако тој се пројавува во еден бескрајно отворен и недовршен процес, па затоа постмодернистичките идентитети се нестабилни и фрагментарни. Биографската метафикција ги артикулира проблемите на личниот идентитет, актуализирајќи ги на типично постмодернистички начин и упатувајќи на ограничувањата на биографскиот дискурс да се занимава со идентитетот, што во романите се потенцира преку замаглување на границите меѓу биографијата, автобиографијата и фикцијата. Ваквиот однос кон идентитетот, особено доаѓа до израз во наративите што се засноваат врз потрагата, т. е. врз конвенциите на детективскиот жанр. Во биографската метафикција детективскиот модел на потрага се актуализира како двојна потрага по идентитетот. Потрагата на ликовите – биографи по субјектите на биографијата (потрагата по факти, по сведоштва од/за субјектот на биографијата), во исто време, се реализира и како потрага по самите себе. Дополнително, тоа е потрага и по адекватен жанровски/наративен модел во којшто ќе се вклопи пишувањето за животот – било во биографски, било во автобиографски, било во фикциски модел. Одлуката на ликот-биограф да пишува

биографија иницира истражувачки потход со цел акумулирање на неопходното биографско знаење за субјектот на биографијата, така што романескните приказни се фокусираат врз обидите на ликовите да го реконструираат персоналното минато на Другиот, да го разоткријат неговиот идентитет, додека во метафикциски времената нарација се одвива чинот на идентификација. Метафикциските коментари на нараторите-биографи, со коишто е вrameна потрагата, упатуваат на процесите на селекција и на конструкција врз коишто се темели биографското пишување, сугерирајќи дека „субјективитетот, релативитетот, селективитетот и конструктивитетот се одлика на биографските реконструкции“ (Nünning 2005: 205). Во истовреме, коментарите упатуваат на (не)можностите да се изведе до крај биографскиот запис, иако токму чинот на писмена фиксација го овозможува заокружувањето на бесконечната потрага во плуралното ткиво од „вистини“ за другиот. Всушност, метафикциски-коментаторската рамка упатува на текстовите што го проблематизираат и самиот процес на пишување за животот: коментирајќи ја потрагата по трагите од/за субјектот на биографија, ликот-биограф осознава дека животот на субјектот е тешко достапен како кохерентна целина, што ја имплицира и фрагментираноста на неговиот идентитет. Во таа смисла, биографските метафикции ја демонстрираат „субверзијата на биографскиот проект: лоцирањето на идентитетот на човековиот субјект“ (Keener 2001: 218), поткопувајќи го мандатот на биографот да ја „испорача индивидуата како мачно патување кон кохерентно единство, кон впечатлива персоналност и кон експресивно себство“ (Keener 2001: 221).

Потрагата на биографот, меѓу другото, има и херменевтички импликации, со оглед на тоа што потрагата не е фокусирана само врз истражувањето на можноста од (ре)конструкција на индивидуалното минато од сегашна перспектива, туку се фокусира и врз иманентно проблематичните херменевтички процеси што се дел од биографските истражувања. Истакнувајќи го процесот на (ре)конструкција на идентитет на субјектот на биографијата, биографската метафикција потврдува дека идентитетот е „естетски конструкт, што не е заснован врз објективни факти, како и сите постмодернистички конструкти“ (Keener 2001: 198). Фактите обезбедуваат суров материјал за биографскиот запис, но тие стануваат биографска вистина единствено преку херменевтичките процедури на разбирање, на објаснување и на толкување на достапните материјали. Конечно,

инверзијата меѓу биографскиот херој и субјектот на биографијата, илустрирана во биографската метафикција, исто така, е херменевтички индикативна: упатува на интерпретативната поврзаност меѓу персоналното минато, за коешто се говори, и сегашноста, како ретроактивна позиција што го иницира интересот за минатото и како позиција од којашто ќе се реализира односот кон него. Текстуално посредуваната достапност на персоналното минато го сугерира биографското истражување како соочување со текстуалните траги од и за минатото на субјектот на биографијата, а кон кои, повторно, може да се воспостави само интерпретативен однос. Несомнено, во овие херменевтички импликации на биографското истражување се препознава спрегата разбирање – толкување што ја елаборира Вилхелм Дилтај, според кого „искуството на разбирање се фокусира врз толкувањето на оние остатоци од човечкото постоење што се содржани во пишуваните дела“ (Дилтај 2003: 7).

Следствено, биографската метафикција ја актуализира и релациската природа на идентитетот: ја илустрира зависноста на идентитетот од односите воспоставени меѓу себството и другиот, потенцирајќи го тоа како модус на парадоксалниот акт на упатување кон другиот и на диференцирање на себеси од другиот, односно сугерирајќи го тоа како модус на обликување на идентитетот. Токму „херменевтиката на себството“ на Пол Рикер ја промовира дијалектиката меѓу себството и Другиот, при што другоста станува конститутивна за самото себство: „Себството како Другиот нагласува дека ипсеитетот на себството го имплицира алтеритетот до тој степен што едното не може да се мисли без другото, дека едното преминува во другото“ (Рикер 2003: 10). Дијалектичката, релациската природа на идентитетот во биографската метафикција повеќекратно е афирмирана со оглед на тоа што: се интензивира видливото присуство на биографот во наративниот процес, се компликуваат односите меѓу биографот и субјектот на биографијата со надминување на очекуваните хронолошки и каузални релации меѓу нив, па биографот прогресира од објективното, дистанцираното истражување кон вовлекувањето, односно кон конечното заземање на местото на субјектот на биографијата (Keener 2001: 201-203).

Интерпретативни контекстуализации

Една рана афирмација на моделот биографска метафикција нуди романот *Стиварниот живот на Себасијан Најт* (1941), првиот роман на Владимир Набоков напишан на англиски јазик. Недвосмислено, насловот индицира еден биографски аспект, макар што, во крајна линија, синтагмата „стварен живот“ сугерира извесна тавтологија, отворајќи ја дилемата: дали постои живот што не е реален?! Во истовреме, тоа значи и отворање простор каде што ќе се афирмира (авторовото) проблематизирање на концептот на стварноста и, особено, проблематизирањето на односот книжевност – стварност.⁴ Впрочем, станува збор за релација што е конститутивна во метафикциското обликување и промислување на текстовите, ако се земат предвид дел од дефинициите на метафикцијата: „Метафикцијата како фикциско пишување што самосвесно и систематски свртува внимание врз својот статус на артефакт со цел да ги постави прашањата за односот меѓу фикцијата и стварноста. Таквите пишувања во обезбедувањето критика за сопствените методи на конструкција не само што ги испитуваат фундаменталните структури на наративна фикција туку, исто така, ја истражуваат и можната фикционалност на светот надвор од книжевниот фикциски текст“ (Wagh 1996: 2). Патем, насловот на романот е и наслов на биографијата што има намера да ја напише нараторот-биограф В., како реплика на веќепостоечката биографија *Трагедијата на Себасијан Најт*⁵ напишана од страна на господинот Гудмен, личниот секретар на Најт.⁵ На тој начин, првичната намера да се прикаже „стварниот живот“

⁴ Станува збор за еден од доминантните топови во прозата на Набоков кој, несомнено, е во дослук и со неговите лични искуства: тој е автор што врз себе го носел товарот на произволни интерпретации на неговите дела, со оглед на тоа што толкувањата честопати се темелат врз референции на неговата граѓанска биографија. Реакцијата на незадоволство од таквиот пристап самиот автор ја искажувал и низ романите каде што се користи раскажувачката инстанција во прво лице и, најчесто, во улогата на биограф-истражувач, како и книжевните топови на пародично поигрување со биографијата и со лажниот/двојниот идентитет.

⁵ Истата постапка ја применува и во романот *Блед оган* (1962) каде што насловот на романот, всушност, е наслов на песната што е предмет на коментар. На тој начин, на рамниште на читателската комуникација, е отворена можноста дури и за една чисто вербална манипулација и за двосмисленост како предуслов за недоразбирање (тенденциозно или несвесно), манипулација што подеднакво е применлива и во рамките на една секојдневна (раз)говорна ситуација. Овој ефект е постигнат низ метонимиските јазични конструк-

на писателот е дополнета и со намерата да се дискредитира веќе постоечката биографија, главно, оспорувана поради „историско-филозофските методи“ врз коишто е втемелена, како и поради прекумерната артифициелна наративизација на животот на Најт.

Романескната приказна ги следи обидите на нараторот-биограф да ја напише биографијата на својот полубрат – писателот Себастијан Најт, а неговата намера е повеќекратно нагласена и прецизирана како пишување за „стварниот живот“ на Најт што ќе се темели врз легитимното „внатрешно знаење“ на В: „А што навистина знаев за Себастијан? Би можел неколку поглавја да посветам на оние мали нешта на кои се сеќавам од неговото детство или младоста – но, што со тоа? Додека ја планирав книгата, стана очигледно дека ќе мора да преземам огромно истражување, враќајќи го неговиот живот дел по дел и составувајќи ги тие делови според внатрешното познавање на неговата личност. Внатрешно познавање? Да, тоа е она нешто што го поседував, што го чувствував со секој нерв“ (Nabokov 2003: 30 – 31). Таквата романескна структура го вовлекува и читателот во следењето и во засведочувањето на реализацијата на најавената цел, т. е. во процесот на собирање „реални“ информации за фактуалната биографија, како и за фикцискиот свет во романите и во расказите на Најт, што, во крајна линија, имплицира свест за дијалогот факт – фикција. Имено, нараторот претендира на пишувањето за „стварниот живот на Себастијан Најт“, што постапно реферира и на фикцијата на Најт, а што повратно резултира во заклучокот на нараторот, но и на читателот дека не постои поедноставено и непроблематично разграничување меѓу стварноста (во/за која се пишува) и фикцијата (што/за која се пишува). Во таа смисла, романот, повторно, го актуализира прашањето за онтолошката граница меѓу световите и начините на нивната трансгресија, што ефектуира во чувството на несигурност на ликот/нараторот, но и на читателот. Тоа, во крајна линија, имплицира и врз веродостојноста на биографијата.

Како што ги открива целта и методите на истражувањето, биографот ги открива и тешкотиите со кои се соочува во рамките на своето истражување, така што вниманието е поставено врз низата тешкотии и неуспешни

ции од типот: *го читам „Блед оган“* (романот), односно *ја читам „Блед оган“* (песната), па сè до оние обратни искази во кои генеричкиот аспект потиснува секаква партикуларна деиктичност: *го читам текстот „Блед оган“* или *ја читам книгата „Блед оган“* (романот или песната?!).

обиди да се започне биографијата. Потпирајќи се врз интервјуата со гувернантата на Најт и со неговите пријатели од студентскиот живот во Кембриџ, повикувајќи се на сопствената меморија и на кажувањата на мајката, односно врз процедурите што ја гарантираат биографската веродостојност, сепак, В. ќе ја констатира ограничената доверливост на информациите што ги добива на овој начин. Според тоа, проблематизирањето на продуктивноста на биографските методи ги истакнува ограничувањата на биографското пишување воопшто, што се констатира и во експлицитните коментари на нараторот-биограф. Фокусирајќи се врз низата неуспешни обиди за започнување со пишувањето биографија и врз коментарите што ги прави нараторот соочен со тешкотиите и со неуспесите, романот, практично, говори за невозможниот процес да се резимира животот на Другиот – дури и ако тој е (полу)брат, дури и ако тој е познат писател.

Несомнено, она што постојано е потенцирано во рамки на обидите за пишување биографија е фактот што самиот биограф В. е свесен и за сопствената улога во тој процес, но и за жанрот во кој (ќе) пишува. И токму на ова рамниште стануваат очигледни и функционални метафикциските аспекти во романот, односно конкретните метафикциски теми и постапки, што ја манифестираат авторовата свест за доминантниот епистемолошки скептицизам во однос на можноста од непроблематична, адекватна репрезентација на животот/стварноста. Во таа смисла, во романот на Набоков може да ја препознаеме варијантата на „постмодернистичка биографија што ја исмејува и ја доведува во прашање сопствената форма, честопати, и преку метафикциски коментари врз својот сопствен проект“ (Keener 2001: 173). Оттаму, не случајно читателот е предупреден за некомпетентноста на В. кој по професија е трговец, што, делумно, е во функција на оправдување на иницијалниот наивен пристап на В. и неговата убеденост во непроблематичното стекнување знаење за „стварниот живот на Себастијан Најт“. Истражувачкиот процес, чијашто цел е обликувањето биографија, во истовреме, претставува и процес во кој се реализира постапното разбивање на појдовните илузии на биографот. Впрочем, тоа е евидентно во бројните коментари на нараторот со кои ги констатира ограничувањата на секое биографско пишување, додека, пак, конечниот исход упатува на биограф кој, всушност, пишува за сопствената потрага, за (не)можностите да пишува за туѓиот живот, воопшто. Значи, станува

збор за една метафикциско-коментаторска рамка што ги интегрира и процесот на истражување и процесот на пишување биографија, но и нивното паралелно коментирање и проблематизирање, така што романен-скната структура претставува потврда на заклучокот на Џон Кинир кој, имплицитно, упатува и на коментаторските/метафикциските тенденции на жанрот биографска метафикција.

Во согласност со конвенциите на биографските метафикции, шро „ја комбинират (биографската) практика со целта и во нив наоѓаме не само вметнат или имплицитен биографски наратив, туку и вравувачкиот наратив на биографот кој истражува“ (Keener 2001: 197), романот на Набоков таа димензија ја индицира уште во насловот, но, исто така, и во изборот на биографот како наратор (или нараторот како биограф), како и во присвојувањето наративни конвенции што се однесуваат на методологијата на биографот. Оттаму, романот самосвесно рефлектира врз природата и врз формата на биографијата, а таа самосвест се манифестира во присуството на т.н. биограф-херој. „Биографот-херој функционира како протагонист, што директно упатува на проблемите на биографскиот наратив: бришењето на човековиот субјект, исчезнувањето на основите на идентитетот, испрашувајќи го авторовиот однос кон текстот, ограничувањата и амбиваленциите на биографската форма, релевантноста на биографијата за недетерминираната реалност, и сложеноста на сите тие прашања преку една експлозија на современите биографски пораки“ (Keener 2001: 198).

Иако биографијата ја подразбира доминацијата на субјектот за кој се говори, сепак, голем број романи, меѓу кои и *Стиварниот живот на Себастијан Најт*, предупредуваат на неизбежната интеракција меѓу биографот и субјектот на биографијата, потврдувајќи на тој начин дека биографиите секогаш до одреден степен говорат и за биографот, односно индицирајќи ја трансгресивноста и на границите автобиографија-биографија. „Како што можеше да забележи читателот, се обидов во оваа книга да говорам за себе колку што е можно помалку“,⁶ вели нараторот за подоцна коментарите врз фикцискиот двојник да го доведат до друго сознание: „Според тоа – јас сум Себастијан Најт. Чувствувам како го отелотворувам на осветлената сцена, со луѓето што го познаваат, што доаѓаат

⁶ Дури по првите шеесет страници од романот, повторно, рестриктивно, се открива идентитетот на нараторот В.

и заминуваат – нејасни фигури на неколкумина пријатели што ги имал, професор, поет и сликар... Тие се вртат околу Себастијан – околу мене кој го глумам Себастијан... Сите му се враќаат на својот секојдневен живот – но јунакот останува, бидејќи колку и да се трудам, не можам да излезам од својата улога: маската на Себастијан ми се прилепува за лицето, сличноста нема да се испере. Јас сум Себастијан или Себастијан е јас, или можеби и двајцата сме некој што ниту еден од нас двајцата не го познава“ (Nabokov 2003: 185 – 186).

Оттаму, метафиксиските димензии во романот, што се и основните носители на коментарите, на повисоко рамниште, се читаат и како пародија на жанрот. Од една страна, последниот роман на Себастијан Најт ќе биде толкуван од страна на биографот како пародија на детективскиот жанр.⁷ Притоа, пародичното толкување на еден романескен текст, што се интегрира во рамките на романот *Вистинскиот живот на Себастијан Најт* добива пошироки импликации, бидејќи нуди дефиниции на пародијата, но и коментари на книжевната практика: „Но, *призматична црџа* не е само пародија на поставките на детективската приказна; таа е и подло имитирање на многу други нешта: како, на пример, на одредени книжевни навики кои Себастијан Најт, со своето извонредно запазување на потајната измама, ја забележува во современиот роман, имено, помодарскиот трик на групирање различни луѓе во ограничен простор (хотел, остров, улица). Потоа, во книгата се исмејуваат и различните видови стилски како и проблемот на мешање на директниот говор со нарацијата и со описот, што елегантното перо ги решава со пронаоѓањето онолку варијации на 'рече тој' колку што можел да ги пронајде во речникот меѓу 'а' и 'ш'. Но секоја ваква опскурна забава, повторувам, е само отскочна даска за писателот“ (Nabokov 2003: 83). Во истовреме, пародичниот фокус на романот е поставен и врз упориштата на биографијата: истражувањето на В. ќе потврди дека Себастијан Најт живее низ својата фикција на еден особено моќен и „реален“ начин, сугерирајќи дека можеби токму неговата фикција го претставува „стварниот живот“ на Најт.⁸ Пародично

⁷ Линда Хачион ги посочува Борхес, Роб Грије и Набоков како автори кои честопати ги користат пародичните верзии на структурите на детективската приказна.

⁸ На ова рамниште можни се и паралелите со подоцнежниот роман на Набоков, *Блед оган*: фокусиран врз коментирањето на еден конкретен поетски текст, романот, всушност, претставува коментар на постапките на книжевната критика. Иако коментаторот – приредувач

импрегнираните коментари за биографскиот жанр се реализираат низ самиот процес на (обид за) пишување биографија. Во таа смисла, станува применлива дефиницијата на Линда Хачион за пародијата од аспект на нејзината двојна кодираност, во смисла на паралелна афирмација на извесен модел и негова проблематизација. Имено, Хачион ја доведува пародијата во врска со нејзините капацитети за воспоставување на иманентниот паралелизам на интегрирање и, истовремено, предизвикување на она што се пародира (Hutcheon 2000: 32). Двојството на континуитет и на промена ги потврдува парадоксалните модуси на пародичните операции што функционираат како критика што од внатре ги дестабилизира, ги провоцира и ги проблематизира поимите како историја, субјективитет, односот на јазикот кон неговите референти и на текстот кон другите текстови. Од гледна точка на тоа двојство на афирмација и на проблематизација во романот на Набоков и насловот, и намерите на нараторот-биограф, и неговите истражувања се во функција на афирмирање на биографскиот модел што во континуитет ќе се доведува во прашање, ќе се проблематизира и ќе се оспорува. Токму на ова рамниште, станува очигледна врската и заемната функционалност на одделните видови транстекстуалност на што упатува и Жерар Женет (Женет 2003: 63-74). Во случајов, станува збор за врската меѓу архитектстуалноста и метатекстуалноста: афирмирајќи ги конвенциите на еден архитект (биографскиот жанр, па и романсираните биографии, како што изјавува В.), романот, паралелно, ја активира и метатекстуалноста, коментирајќи ги (не)можностите за доследна примена на биографската методологија и нарација.

Со оглед на тоа што истражувачките процедури на биографот В., следат одредена детективска структура, што, во истовреме, е и предмет на метафикциско коментирање во романот, практично, во фокусот на вниманието е поставена една епистемолошка потрага. „Конвенциите на детективската приказна, видена како епистемолошки жанр *par excellence*, се погодни за да се репрезентираат проблемите околу недостапноста на

– на туѓ ракопис Чарлс Кинбот се обидува да ја елаборира и да ја докаже биографската димензионираност на песната на Шејд, сепак тој не се доживува себеси како биограф, туку како приредувач и како коментатор на песната *Блед оџан*, така што неговата цел не се состои во проблематизирање на биографијата, туку во проблематизација на одделните аспекти на книжевната критика и на нејзините толкувачки пристапи кон книжевните текстови.

минатото“ (Wesseling 1991: 90). Следствено, детектирањето на „стварниот живот на Себастијан Најт“, е претставен како процес на коментирање и на разбирање на (персоналното) минато, но по пат на негова интерпретација. Романот ги следи обидите на нараторот-биограф околу логичкото, хронолошкото и наративното поврзување на серијата настани што се случиле во минатото, така што фокусот е поставен врз начините на кои тие настани се разбрани и се објаснети, но ретроспективно и ретроактивно, што ќе рече, од дополнително – спознајна позиција, притоа повлекувајќи ги и неизбежните интерпретативни интервенции направени од страна на коментаторот. Во романот на Набоков, и актуализацијата на прашањата за природата и за можностите на човековото знаење, како и биографската ориентација на истражувањето учествуваат во артикулацијата на епистемолошките теми и прашања: достапноста на знаењето, начините на обликување и на трансфер на знаењето, границите на знаењето, моќта на субјектот што го структурира и го поседува знаењето. „Не биди толку сигурен дека за минатото ќе дознаеш од усните на сегашноста. Чувај се и од најчесниот посредник. Запамти дека она што ќе го чуеш е тројно завиткано: дека тоа го обликувал оној што раскажува, го преобликувал оној што слуша, а дека мртвиот човек од приказната го сокрил тоа и од двајцата. Кој раскажува за Себастијан Најт? – повторува тој глас во мојата свест. Кој точно? Неговиот најдобар пријател и неговиот полубрат... А каде е третата страна? Мирно скапува на гробиштата Сен Демије. Насмеано жив во петте книги. Невидлив, сирка преку моето рамо додека го пишувам ова“ (Nabokov 2003: 48).

Реципрочната акција на потрага (по Другиот) и на себепотрага и искусеното поместување во релацијата субјект на биографијата – биограф е индикативна и во однос на замаглувањето на границите меѓу биографијата и автобиографијата, па и фикцијата, што дополнително ги имплицира и проблематизациите на идентитетот во романот: упатува на неадекватноста на биографскиот жанр во спознавањето на идентитетот на субјектот на биографијата, односно упатува на релациската природа на идентитетот, во смисла дека секој идентитет е неминовно дефиниран преку алтеритетот. Следствено, повеќекратните субверзии на класичниот биографски модел во којшто доминира субјектот на биографијата ја осведочуваат неминовната интеракција меѓу биографот и субјектот на биографијата и, паралелно, осведочуваат дека биографиите секогаш до одреден степен

говорот и за биографот. Во таа смисла, романот на Набоков е типична биографска метафикција бидејќи тој „се чита како биографија, но авторефлексивно ја раскажува креацијата на биографот за сопствениот наратив“ (Keener 2001: 224).

Стиварниот живот на Себастијан Најт не само преку својата формална структура, туку и на дијегетско рамниште го тематизира постмодернистичкиот „парадокс на реалноста на минатото и неговата текстуализирана достапност за нас денес“ (Наџон 1996: 114). Оттаму, проблематизациите на биографската, фактографската страна на истражувањето – на пишувањето – за животот на Другиот, отвора простор и за херменевтичките импликации на биографските метафикции: неуспешниот потход да се лоцира „стварниот живот“ на Најт, што се реализира со паралелна референцијална упатеност кон туѓиот текст (книжевен, некнижевен, биографски, научен), ги оголува интертекстуалните и метатекстуалните постапки што посредуваат во реализирањето на определен толкувачки процес во романескен текст, притоа демонстрирајќи ги и капацитетите на романите да го (авто)тематизираат проблемот на книжевното толкување, и следствено, самите да генерираат извесен толкувачки модел. Оваа жанровска иманенција на романот ја има предвид и Владимир Бити кога констатира дека романите, како репрезенти на класата книжевни текстови, со оглед на нивната хибридноста и авторефлексивност, „не се само привилегиран *прегмет* на интерпретација, туку и *модел* според кој треба да се организира интерпретативниот текст, дотолку повеќе што и тој мора да биде трансгресивен по однос на категориите со кои оперира, да се дистанцира од нив и, со тоа, од самиот себе, во насока на недофатливата, радикална другост (Biti 1997: 151). Оттаму, убеден во валидноста на биографската методологија и нарација, В. опсесивно се впушта во собирањето докази врз коишто ќе ја втемели хронолошката линија во животот на Најт. Истражувачкиот процес, дополнително, е мотивиран и со фактот што постоела долгогодишна раздвоеност на браќата. Според тоа, вака предизвиканите празнини во „внатрешното знаење“ на В. ги оправдуваат неговите истражувачки процедури што вклучуваат интервјуа, истражување на лични документи и приватни преписки, текстуални анализи и цитатно повикување на претходната биографија. „Нема да се обидувам да го опишувам детството на Себастијан со нешто што личи на методичен континуитет, што инаку би го употребил доколку Себастијан е лик од фантазијата. Ако беше така,

можев да се надевам дека ќе го задржам читателот упатен и забавуван со сликање на лесниот развој на мојот јунак од детството до младоста. Ако се обидам да го направам тоа со Себастијан, резултатот би бил една од оние 'романсирани биографии' што се далеку најлошата книжевност што е измислена до денес" (Nabokov 2003: 19). Со оглед на овие убедувања, В. се обидува дел од знаењето за полубратот да го деривира и низ читањето на неговите книжевни дела, што во голема мера ги цитира, употребувајќи ги како поддршка за сопствените претпоставки и заклучоци со коишто ги пополнува пукнатините во „внатрешното знаење“ за полубратот – писател. На тој начин, се профилираат и граѓанската и творечката биографија на Најт, исто како што и биографот В. ни се открива себеси не само од позицијата на брат, туку и од позицијата на читател и на толкувач на творечкиот опус на Најт. Токму овој аспект може да се земе како илустрација на дистинкцијата што Умберто Еко ја повлекува меѓу толкувањето и употребата на текстот. Од една страна, толкувањето на текстот е процес што се реализира независно од авторските интенции, првенствено, трагајќи по манифестациите на *intentio operis*. Од друга страна, употребата на текстот се однесува на оние случаи кога книжевните текстови се употребуваат со цел изведување инференции за приватниот живот на авторот или, пак, случаите кога во толкувачкиот дискурс се „вметнуваат докази што се пронајдени во биографските податоци надвор од текстот“ (Еко 2001: 32). Токму оваа употреба на книжевниот текст како еден облик на надоврзување на *intentio lectoris* станува евидентна и во начинот на кој В. ги „употребува“ и книжевните и некнижевните текстови на Најт во насока на постулирање на неопходните биографски факти, односно во функција на реализирање на основната цел – да пишува за „стварниот живот“ на полубратот. Илустрирајќи ги овие дистинктивни рамништа, романот, имплицитно, го тангира и прашањето за границите на толкувањето, во смисла на тоа до кој степен тие се трансгресивни, поместливи, лизгави и проблематични во контекст на тријадата интенции – авторски, читателски, текстовни, елаборирани во теоријата на Умберто Еко (Еко 2001: 34-39).

Заклучок

Истакнувајќи ги проблемите и ограничувањата што се однесуваат на достапноста и на претставувањето на индивидуалното минато и, следствено, на пишувањето за животот на другиот, *Сиварниот живот на Себастјан Хајн* упатува на можноста да се претстават единствено интерпретативните верзии на тој живот. Тоа е еден од жанровските аспекти на метабиографиите, за кои говори и Ансгар Нининг: „Тие ја нагласуваат и дискрепанцијата меѓу наводно минатиот реален живот на оној за кој се пишува биографија и запаметените и текстуализираните верзии на неговиот живот, истакнувајќи ја празнината меѓу животот на личноста и секоја напишана репрезентација на животот“ (Nünning 2005: 205). Во таа смисла, романот на Набоков илустрира една жанровска димензија на биографската метафикција којашто (авто)пародично ја проблематизира и сопствената форма, преку експлицитните метафикциски коментари. Интегрирајќи ја структурнонаративната тензија меѓу „врамениот и врамувачкиот наратив“, *Сиварниот живот на Себастјан Хајн* ја илустрира жанровската парадигматичност на биографските метафикции: коментарите го свртуваат вниманието врз процесот во кој „проектот на биографијата – т. е. лоцирањето на идентитетот на човечкиот субјект – длабоко е поткопан“ (Keener 2001: 218).

Литература:

- Дилтај В. 2003. „Развојот на херменевтиката“, *Херменевтика и поетика*. Прир. К. Кулакова, К. Скопје: Култура, 5-28.
- Женет Ж. 2003. „Палимпсести“, *Теорија на интертекстуалноста*. Прир. К. Кулакова, Скопје: Култура, 63-77.
- Рикер П. 2004. *Сойство као други*. Београд/Никшић: Јасен.

- Biti V. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Eco U. 2001. *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia.
- Hačion L. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi.

- Hutcheon L. 2000. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Keener F. J. 2001. *Biography and the Postmodern Historical Novel*. The Edwin Mellen Press: Lewiston/Queenston/Lampeter.
- Nabokov V. 2003. *Stvarni život Sebastijana Najta*. Beograd: Rad.
- Nünning A. 2005. „Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres“. *Self-Reflexivity in Literature*. Ed. W. Huber M. Middeke, H. Zapf. Würzburg: Königshausen & Neumann, 195–209.
- Waugh P. 1996. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.
- Wesseling E. 1991. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Marija Gjorgjieva-Dimova

BIOGRAPHIC METAFICTION: TRACES OF THE PAST, TRUTH, AND IDENTITY

Summary

The research's theoretical premises are based on the elaboration of biographic metafiction as a paradigmatic novel genre that illustrates the interdiscursive and genre hybridizations between history, biography, and fiction. Biographic metafiction is a term (coined by John Keener) used to describe novels that explore the process of biographical writing.

Biographic metafiction is a variant of historiographic metafiction. It also draws on postmodernist and poststructuralist doubts about the availability of historical truth and the consequent impossibility of its adequate representation in language. Keener's theoretical elaborations of biographic metafiction are applied interpretively to Vladimir Nabokov's novel *The Real Life of Sebastian Knight* and the genre's characteristic features: the self-conscious biographer-as-narrator, embedded biographical narrative, and a framing narrative of the biographer at work, parodic emphasis on the limitations and ambiguities of the biographic form.

Keywords: biographic metafiction, novel, parody.

МИТ / ФОЛКЛОР

MYTH / FOLKLORE

7.025:[78.072:784.4(497.7)Хаџиманов, В.

Ана Мартиноска

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

Жарко Иванов

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

ЛЕГАТОТ НА ВАСИЛ ХАѢИМАНОВ КАКО КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО¹

Клучни зборови: Васил ХаѢиманов, легат, фолклористика, етномузикологија, културно наследство.

Наспроти прифатените дефиниции за фолклорот и фолклористиката во 19-тиот и на 20-тиот век и наспроти контроверзиите и нивната променлива употреба покрај сродните термини традиција, усно наследство, народна култура и други, во 21-тиот век сè повеќе се инсистира на нивно приближување кон концептот на нематеријално/духовно културно наследство. Оваа трансформација би требало да значи дека фолклористиката го прифаќа предизвикот да држи чекор со времето и да покаже способност да се приспособува кон новите концепти и дискурси.

Ваквите глобални трендови се видливи во Конвенцијата на УНЕСКО (UNESCO) за заштита на нематеријалното културно наследство, но и во поттикнувањето нови академски програми што ги следат. Денес постои мрежа на универзитети ширум светот што ја поддржува работата на

¹ Трудот е презентиран на XXII Меѓународен симпозиум за балкански фолклор „Фолклористиката и културното наследство“ во организација на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ од Скопје, одржан на 22 ноември 2024 г. во Скопје

УНЕСКО, коишто обединуваат партнери во академијата, граѓанското општество, заедниците и другите засегнати страни во креирањето политики. Нивните полиња на дејствување опфаќаат спроведување истражувања и семинари за нематеријалното културно наследство, развивање етички кодекси во заштитата, подигање на свеста за нематеријалното културно наследство и неговото значење, проучување и подигање на свеста за придонесот на заштитата на живото наследство во одржливиот развој и многу повеќе.¹ Во контекст на овој труд, особено го истакнуваме Универзитетот во Тарту, Естонија, што е домаќин на Катедрата на УНЕСКО за применети студии за нематеријално културно наследство (The UNESCO Chair on Applied Studies of Intangible Cultural Heritage), чија магистерска програма за фолклористика и применето наследство отворена во 2017 година има мисија да обучи специјалисти што се добро упатени во научните пристапи кон народната култура и културното наследство и компетентни креативно да ја користат оваа експертиза во академската средина и пошироко.² Притоа наследството се појавува како клучна категорија што го обликува начинот на кој поединците и заедниците на регионално и на државно ниво се поврзуваат со минатото и ја замислуваат иднината додека се создаваат себеси во сегашноста. Во тој контекст, знаењата за фолклористиката и студиите за применето/критичко наследство помагаат да се овозможи занимавање со традицијата и создавање наследство во контекст на културната различност и промена, препознавање и етичко применување на културното наследство како ресурс во јавниот и невладиниот сектор, занаетчиството, дизајнот на производи, туризмот и другите области од животот.

Од друга страна, истовремено постојат и се развиваат и сосема спротивни ставови што посочуваат на начинот на кој УНЕСКО полека го отфрла терминот фолклор, и од 2001 година сè позачестено инсистира на терминот културно наследство, за со Конвенцијата за заштита на нематеријалното културно наследство во 2003 година, таа промена да стане и официјална. Дефиницијата за нематеријално културно наследство гласи дека тоа „значи практики, претстави, изрази, знаења, вештини – како и

¹ Повеќе видете на следниот линк: <https://ich.unesco.org/en/unesco-chairs-and-unitwin-networks-01333> [Пристапено на 27.1.2025].

² Повеќе видете на следниот линк: <https://kultuuriteadused.ut.ee/en/content/unesco-chair-applied-studies-intangible-cultural-heritage> [Пристапено на 27.1.2025].

инструменти, предмети, артефакти и културни простори поврзани со нив – што заедниците, групите и, во некои случаи, поединците ги препознаваат како дел од нивното културно наследство. Ова нематеријално културно наследство, пренесено од генерација на генерација, постојано се пресоздава од заедниците и групите како одговор на нивната околина, нивната интеракција со природата и нивната историја и им дава чувство на идентитет и континуитет, со што се промовира почитување на културната различност и човечката креативност“. (Конвенција за заштита на нематеријалното културно наследство, член 2).

Очигледно дека културното наследство сега не се сведува само на спомениците и збирките на предмети, туку вклучува и:

традиции или живи изрази наследени од нашите предци и пренесени на нашите потомци, како што се усните традиции, изведувачките уметности, општествени практики, ритуали, свечени настани, знаења и практики во врска со природата и универзумот, како и знаењето и вештините за продуцирање на традиционалните занаети. Како што е очигледно, мноштвото „традиции“ или „животни изрази“ наведени во официјалната дефиниција се преклопуваат речиси точно со она што вообичаено се смета за објекти на проучување на фолклористиката. Со други зборови, со она што обично се смета за „фолклор“. Сепак, се избегнува самиот збор.

(Testa 2016: 228).

Теста објаснува на кој начин идејата за нематеријалното културно наследство добива институционална рамка и конечно создава нова категорија интегрирана во моќниот таксономски систем на УНЕСКО. Во последните децении поимот на нематеријалното наследство полека, но значително и континуирано го проби својот пат во другите општествени и културни области и стана не само етикета, туку и алатка што ја користат социјалните актери за поттикнување социјални преговори, политичко признавање, идентитетски тврдења, религиозни агенди и економски интереси. Ова се случи „и покрај многуте теоретски и исто така фактички проблеми поврзани со самиот поим на нематеријалност: не само што ‘нематеријалното‘ културно наследство обично се вградува во предмети, артефакти и се изведува „материјално“, туку и самото материјално наследство не може да не постои надвор од нематеријална рамка – „нематеријалните“

работи како што се дискурсите, наративите и претставите го прават материјалното (без разлика дали е споменик, уметничко дело, артефакт итн.) општествено препознатливо и значајно...“ (Testa 2016: 230).

Истакнатиот американски професор по фолклористика Ден Бен-Амос (Dan Ben-Amos) во својот труд „Помеѓу нематеријалното културно наследство и фолклорот“ (Between Intangible Cultural Heritage and Folklore) потсетува на историјата на фолклорот, на самиот термин фолклор, како и на фолклористиката како наука. Свесен за проблемите што се појавуваат во фолклористиката, како и нејзината релевантност во академијата и вон неа, тој расправа дека зборот наследство се појавува како обид да се спаси дисциплината и да се врати нејзиниот углед. Иако терминот добива на популарност во Германија и во САД, но и во земјите на УНЕСКО, тој се прашува дали оваа нова димензија на старата приказна значи трансформација на традицијата и дали концептот на нематеријално културно наследство може да послужи како нова парадигма за фолклористиката како научна дисциплина? Признавајќи дека можеби неговиот отпор е прашање на генерациски јаз, Бен-Амос се плаши дека на овој начин истражувањето ќе се трансформира во изложување (transforming research into display).

‘Нематеријалното културно наследство’ се чинеше дека е вистинската разрешница за фолклорната криза, не само во САД и во Германија, туку и кај сите народи што ги обединува УНЕСКО, а фолклористите се насобраа кон него како молец до пламенот. На прв поглед, меѓусебната привлечност изгледаше совршено. Што можеше да биде попривлечно за фолклорот од политичката слобода и културното ослободување по многу години задушјување, а сепак да ја има целосната поддршка од државите и нивните политички водачи? Но хармоничните односи меѓу нематеријалното културно наследство и фолклорот беа краткотрајни бидејќи нивната вродена некомпатибилност не можеше да го одржи овој сојуз. Пакувањето на традиционалната култура за современите потрошувачи ги отфрла симболичките вредности на овие зборови и предмети во нивните заедници. Кога наследството започнува, традицијата завршува. На тој начин едно општество го абдицира својот колективен социјален и културен идентитет и се претвора во инсценирана претстава. Не постои друг начин освен да се заклучи дека со

толку значаен степен на одвоеност, нематеријалното културно наследство не е партнер за дисциплината на фолклорот.

Бен-Амос (Ben-Amos 2019)

Сепак како Бен-Амос да заборава дека и самиот термин културно наследство претрпе извесни промени низ годините, особено во последната декада, па денес тој во себе ги вклучува и ги подразбира нематеријалното, фолклорното и етнографското наследство. Затоа, во однос на овие спротивставени теоретски позиции, нашиот став не е исклучив и не го третира ова прашање како или-или, туку креира извесна помирувачка позиција, односно предлага модел во кој заштитата на културно наследство не исклучува и фолклористичка анализа, напротив се потпира на неа и ја инкорпорира како неопходен чекор кон процесот на заштита на нематеријалното културно наследство.

Пред да преминеме на апликативната елаборација поврзана со нашето досегашно занимавање со архивската оставнина од легатот на Васил Хаџиманов во МАНУ, сакаме да укажеме и на фактот дека иако етномузиколошките и другите архивски материјали се сметаат за нематеријално културно наследство, според светската класификација на културно наследство, архивите и сите архивски материјали се означуваат како движно културно наследство. Според тоа, при процесот на заштита на овој легат како културно наследство на национално ниво, експертите и одговорните лица и институции ќе треба да го земат предвид легатот како движно културно наследство, но и неговата содржина како нематеријално културно наследство. Нашиот досегашен и иден придонес во тој процес е образложен во продолжение на овој труд.

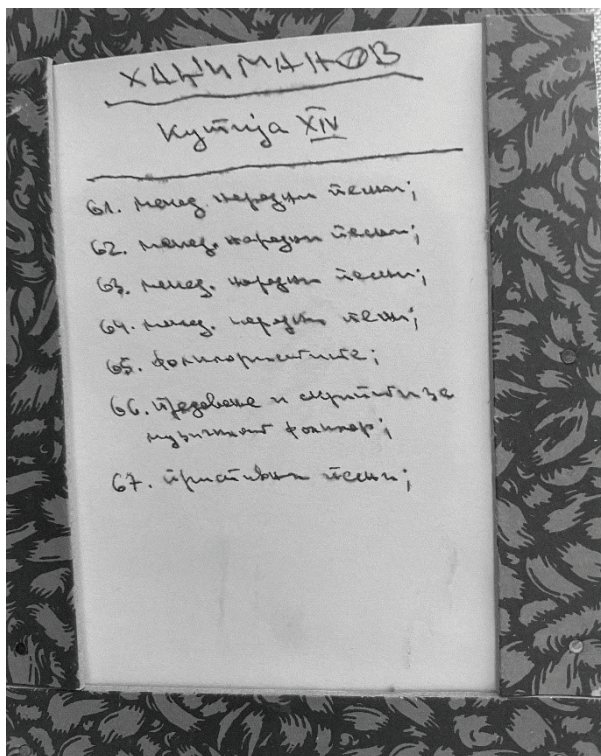
Најпрвин неколку општи податоци за тоа што содржи овој легат на истакнатиот етномузиколог и собирач на народни умотворби Васил Хаџиманов (1906 – 1969), „еден од ретките страсни вљубеници на фолклорот и еден од најнеуморните трагачи по народното и непознатото во него“ (Ристовски 1987: 201), кој се занимавал со собирање и мелографирање на македонските народни песни во текот на целиот свој животен век. Предметите во фондот се разновидни и варираат од фолклорни и етномузиколошки материјали, пишани на рака или снимени на аудио-ленти, преку традиционални народни инструменти и бројни фотографии, па сè до научни трудови, материјали за радиоемисии, разни бележници,

писма, покани и други меморабилии, што значи дека овој фонд што неоспорно спаѓа во категоријата нематеријално културно наследство бара интердисциплинарен пристап кон неговото проучување и објавување. Истовремено, под забот на времето, дел од овие материјали и предмети се во загрозувана состојба поради што неминовна е нивна заштита што би опфатила брза идентификација, документација и дигитализација, со сите предизвици што ги носи овој процес.

Според каталогот што го направиле Николче Витковски и Цветанчо Николоски под менторство на проф. Димитрија Бужаровски, бројката на собрани умотворби во легатот изнесува 10.166 песни објавени и необјавени мелограми. Тоа „без сомнение претставува најобеман мелографски опус на некој поединец во досегашната практика при мелографирањето на македонските народни песни“ (Ѓорѓиев 2012: 27). Станува збор за изворни документарни сведоштва и оригинален, автентично собираен етномузиколошки материјал, плод на неговото децениско посветување на неговата собирачка мисија што Хаџиманов ја гледал како трајна обврска, па секогаш кога можел излегувал на терен. Својата дејност ја гледал како задача од национално значење, па за оваа цел не штедел ниту време ниту средства (Хаџиманов 2012: 9), како што вели самиот во својата автобиографија.

При анализата на оставнината на Хаџиманов депонирана во неговиот легат во МАНУ, утврдено е дека од овие десетици илјади песни досега се објавени само околу 800 во текот на неговиот живот и над 200 во нашата книга *Тајачкиите песни од скопскиот земјотрес во 1963 г. (од архивската оставнина на Васил Хаџиманов)* објавена во 2023 година. Тоа значи дека огромна бројка од над 9000 македонски народни песни со децении чекаат да бидат претставени пред македонската јавност. Токму тие се нашата задача. Од импресивниот корпус на Хаџиманов во план е редактирање на најмалку десетина томови со народни умотворби во наредните години, придружени со соодветни научни толкувања. Од нив, за следната година веќе е пријавено монографско издание со избор на околу 200 македонски лирски народни песни, во кое нашата научна студија ќе биде придружена со фототипни мелограми и текстови на песните од архивската оставнина на Хаџиманов, како и со расчитани текстови на песните. Со тоа, ја продолжуваме низата што започна со книгата за тајачките песни, а која се

надеваме ќе продолжи до комплетното објавување на сите материјали од легатот.



Сл.1: Содржината на кутија бр. 14 од легатот на Хаџиманов
(сопствена архива на авторите)

Пред објавувањето на првата книга, поради временскиот фактор на пропаѓање на аудиоматеријалите снимани во 50-тите и во 60-тите години на 20 век, овие технички застарени, аналогни формати требаше да се дигитализираат, за да бидат фототипно приложени во монографијата, но и за да се зачуваат од пропаѓање и уништување и за да можат да се користат понатаму. Тоа мораше да биде направено во согласност со светските стандарди за заштита на нематеријално културно наследство. Подоцна, беше направена систематизација, дешифрирање на аудиозаписите и транскрипција на текстовите на народните песни, расчитување на бележниците (свеските) и нотните записи на Хаџиманов и конечно сообразување на

сите извори. Во продолжение следеше и процес на теоретска обработка на тажаленките, најпрвин како жанр, а потоа и како специфичен и репрезентативен корпус. Фолклористичката анализа што ја направивме се задржа на репрезентација на траумата низ мотивите на земјотресот, лирската рефлексija на социоекономската стварност, интимните и симболичките наративи во тажачките песни, како и стилистичките и семантичките во нивната поетика. На тој начин се доби заокружено издание што во целост ги презентира и толкува тажачките народни песни од земјотресот и сите значајни фолклористички и етномузиколошки податоци врзани за нив.

По истиот урнек сега ја подготвуваме следната книга во која има и уште постари записи од дваесеттите и триесеттите години, но паралелно работиме и на трета, како и на биографија на Хаџиманов, што целосно би ги опфатила собирачката, приредувачката, етномузиколошката, етно-органолошката и воопшто сета повеќедецениска академска дејност на Хаџиманов. Во сите наредни изданија, се планира жанровско дефинирање на народните песни, нивна класификација во рамки на групата на лирски народни песни, типологизација на мотивите, анализа на поетиката, семантичките средства и други особености на македонските народни песни во однос на карактеристиките на самите фолклорни жанри на кои им припаѓаат, но и компаративно во јужнословенски, балкански или словенски контекст. Со оглед на фактот дека легатот содржи и албански песни и истражувања на албанските народни инструменти, со помош на соработници се предвидува проучување и на овој дел од неговата оставнина. Кога сме веќе кај народните инструменти, Хаџиманов особено се занимавал со органологијата, што е секако уште едно подрачје што се планира посебно да се адресира. Покрај сето тоа, за нас како научници, посебен предизвик претставува и подготвување на издание со неговите научни трудови, што се систематизираат и се планира да бидат реобјавени во едно издание, во кое ќе бидат подредени по областите што ги покриваат. Последно, но не и најмалку важно, напротив, во врска со исцрпната биографија што се подготвува, се работи на систематизација на стотици артефакти (фотографии, билети и покани за негови концерти, лични документи и др.), се востановува прецизен хронолошки преглед, се организираат информациите за сите паралелни дејности со кои се занимавал Хаџиманов и сето заедно се користи да се идентификуваат неговите најзначајни достигнувања.

2501

5 IX 1960
Земли В.Х. Иванова -

всеп -
Грешки Гочевски
(500) р.м. интер.
всеп -

Горичански

КАЖИ ВАНЧО ШУМКАРИТЕ - ДАСКАЛИТЕ

Магла падна планињето
Планињето во Велешко
Во Велешко "Бела Вола"
Бела Вола кај Габровник
Во Габровник кај Каревци
Кај Каревци в' ковањница

Во маглата бугарите
Бугарите фашистите
Опколија ковањница
Опколија го ванаа
Го ванаа Ванчо Јакоф
Го ванаа ем врзаа
Го врзаа дотераа
Во Мокрени на средсело
На средсело кај Школото

Го врзаа за дигези
Го врзаа ем прашаа
Кажи Ванчо шумкарите
Кажи Ванчо даскалите

Изговори другар Ванчо
Ој бугари фашисти
Сечите ми руса глава
Не кажувам шумкарите
Шумкарите даскалите

Го забраа го-отераа
Отераа Богомила
Богомила - Сеченица (шеснаесет) (во сватковски)
Му одсече руса глава
Со другари меснаесет инаа

Исполат Цветко Гочев 100% инвалид
со придружба - од НОБ родом од село
Мокрени Т. Велешко
бидејќи инвалид
баруе во сватковски

Вотти Гочевски (Анастасов)
Реп с Мокрени
с Габровник веројатно кај Мокрени -
Бела Вола месноста во Габровник
Мокрени и кај Каревци во сватковски

Земли В.Х. Иванова

Шумкари
Даскари

Во сватковски
Бела Вола
Мокрени
Каревци

Сл. 2: Пример од една народна песна со мелограм, ракопис и дешифриран текст (сопствена архива на авторите)

За да може успешно да се финализира овој сериозен и обемен проект, неопходно е претходно да се изврши целосна дигитализација на легатот како културното наследство. Таа би требало да вклучува изработка на дигитален каталог на содржините од легатот, што ќе овозможи обезбедување нов начин на чување и каталогизација, постојан и сигурен пристап до дигитализираните материјали, како и мултимедијална презентација на дигитализирано културно наследство. Притоа целта на дигитализацијата и објавувањето на архивските материјали на Хаџиманов би била да се овозможи научноистражувачка работа и примена во науката и образованието, но особено значајно е нивна употреба во насока на афирмирање во јавноста на дел од националното богатство на македонскиот фолклор. Ако се согласиме дека:

Во современото време фолклористиката го проучува фолклорот, за да му го потврди статусот на културно наследство, а како научна дисциплина го легитимира како своевиден културен феномен. Со тоа и егзактно фолклорот се прифаќа како наследено народно знаење и умеење, каде што се конзервирани најстарите верувања и обредни манифестации на поколенијата пред нас, а истовремено тој претставува и потврда за историското траење на современата нација како судбинска даденост, па дури може и да се толкува и како нејзин културен портрет на духовните вредности

(Велев 2010: 159)

останува наш долг и обврска не само да се заштитат, да се објават и да се зачуваат сите материјали од оставнината на Хаџиманов, туку и соодветно да се протолкуваат и да се легитимираат како наше културно наследство.

Заштитата и презентацијата на загрозеното, а непознато фолклорно богатство што го кријат архивските материјали од легатот на Хаџиманов е најдобар доказ за автентичноста и самобитноста на нашиот народ, па затоа афирмирањето на импресивниот корпус на досега необјавени народни песни собрани од Васил Хаџиманов ќе придонесе за зачувување на македонскиот национален идентитет и културната разновидност на националните заедници од нашата земја, со цел да ја подобриме позицијата на нашата земја на глобално ниво. Ваквиот придонес за зајакнување на културниот идентитет е скапоцен затоа што ова е културно наследство што

има особено значење за општествениот, историскиот и културниот развој на македонскиот народ и другите народи што живеат во Македонија.

Ana Martinoska
Žarko Ivanov

THE LEGACY OF VASIL HADZIMANOV AS A CULTURAL HERITAGE

Summary

The paper deals with the relations between folklore and ethnomusicology on one hand and the protection of cultural heritage on the other. The applied elaboration was made on the legacy of Vasil Hadzimanov, which is a special fund located at the Macedonian Academy of Science and Arts. The paper demonstrates what has been done so far (digitalisation and publication of Lament songs from the Skopje earthquake in 1963) and what needs to be done in future. Having in mind the diversity, type and quantity of objects and artifacts in this fund, it requires an interdisciplinary approach to its study and publication. At the same time, as a consequence of time, some of these materials and objects are in an endangered state, which is the reason why their rapid identification, documentation and digitization are inevitable, with all the challenges that this process brings.

The process of protecting Hadzimanov's legacy as a cultural heritage is important due to the scope of this fund of over 10,000 folk songs, which is an enormous contribution to our national identification and direct confirmation of the Macedonian identity in the past. Moreover, it is a significant indicator of the specificity of Vasil Hadzimanov as a remarkable researcher and collector of folklore and the prospects of preserving his impressive fund for the current and future generations.

Keywords: Vasil Hadzimanov, Legacy, folkloristics, ethnomusicology, cultural inheritance.

Литература:

Кирилични изданија

- Велев, И. 2010. „Фолклорот како културно наследство – Сопствено себепрепознавање во минатото“. *Сџекџар*, бр. 55, год. XXVIII, Скопје: Институт за македонска литература, 158–161.
- Ѓорѓиев, Ѓ. 2012. *Васил Хаџиманов (1906 – 1969)*, Скопје: МАНУ.
- Јакимовска-Тошиќ, М. 2021. *Културно наследство и вредносните канони*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Мартиноска, А и Ж. Иванов. 2023. *Тајачки песни од скопскиот земјопрес во 1963 г. (од архивските материјали на Васил Хаџиманов)*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Ристовски, Б. 1987. „Етномузикологот Васил Хаџиманов“. *Македонскиот фолклор и националната свесност: изразувања и записи*. Скопје: Студентски збор, 201–206.
- Хаџиманов, В. 2012. „Автобиографија“. Ѓорѓиев, Ѓ. *Васил Хаџиманов (1906 – 1969)*. Скопје: МАНУ, 59–73.

Латинични изданија

- Hafstein, Tr. V. 2024. “Folklore and Cultural Heritage: Reflecting on Change”. *Journal of American Folklore*, Vol. 137, Number 543, 16–22.
- Kulturno nasleđe: teorija, percepcija i participacija*. 2017. Zbornik radova, Urednici Marko Škorić, Pavle Sekeruš; Novi Sad: Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu.

Електронски извори

- “UNESCO Chair on Applied Studies of Intangible Cultural Heritage”, <https://kultuuriteadused.ut.ee/en/content/unesco-chair-applied-studies-intangible-cultural-heritage> [Пристапено на 27.1.2025].
- “UNESCO Chairs and UNITWIN Networks dedicated to living heritage”, <https://ich.unesco.org/en/unesco-chairs-and-unitwin-networks-01333> [Пристапено на 27.1.2025].
- Ben-Amos, D. 2019. “Between Intangible Cultural Heritage and Folklore”. *TFH: The Journal of History and Folklore*, Vol. 36, <https://journals.psu.edu/folklorehistorian/article/view/1/8> [Пристапено на 22.12.2024].

Testa, A. 2016. "From folklore to intangible cultural heritage. Observations about a problematic filiation". *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, LX X / 119, <https://diglib.uibk.ac.at/download/pdf/2190137.pdf> [Пристапено на 22.12.2024].

Конвенција за заштити на нематеријалното културно наследство (2003), Париз, <https://tinyurl.com/3xhnm7mm> [Пристапено на 24.1.2025].

Ana Martinoska

Žarko Ivanov

VASIL HADJIMANOV'S LEGACY AS CULTURAL HERITAGE

Summary

The paper deals with the relations between folklore and ethnomusicology, on one hand, and the protection of cultural heritage, on the other. The applied elaboration was made on the legacy of Vasil Hadjimanov, which is a special collection located at the Macedonian Academy of Science and Arts. The paper demonstrates what has been done so far (digitalisation and publication of Lament songs from the Skopje earthquake in 1963) and what needs to be done in the future. Having in mind the diversity, type and quantity of objects and artifacts in this collection, an interdisciplinary approach is required to its study and publication. At the same time, as a consequence of time, some of these materials and objects are in an endangered state, which is the reason why their rapid identification, documentation and digitization are inevitable, with all the challenges that this process brings.

The process of protecting Hadjimanov's legacy as cultural heritage is important due to the scope of this collection of over 10,000 folk songs, which is an enormous contribution to our national identity and direct confirmation of the Macedonian identity in the past. Moreover, it is a significant indicator of the specificity of Vasil Hadjimanov as a remarkable researcher and collector of folklore and the prospects of preserving his impressive fund for the current and future generations.

Keywords: Vasil Hadjimanov, Legacy, folkloristics, ethnomusicology, cultural heritage.

Огнен Спироски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Природно-математички факултет, Скопје
ognens@gmail.com

МАКЕДОНСКИ НАРОДНИ ПЕСНИ, ВАРИЈАНТИ И ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ

Клучни зборови: интертекстуалност, текстуални формули, варијанти на народни песни, класификација на песни, преглед на литература.

Вовед

Народната песна е амалгам на музика и поезија, два уметнички медиума во кои доживува еволуција, и во кои вродува и музички и текстуални варијанти. Варијантите на народната песна се предмет на интерес на нејзините објавувачи, истражувачи и изведувачи. Тие можат да се анализираат користејќи генеалošки парадигми, пристап што го појаснува споделеното наследство во еволуцијата на варијантите. Терминот „*фамилија на песни*“ е дефиниран, пред сè за мелодиските варијанти, меѓутоа принципно важи за кои било информации (генетски) споделени меѓу песните, вклучувајќи го текстот на песната. (Bronson 1950; Спироски и др., 2024, Спироски 2024).

Интертекстуалноста е феноменот на поврзаноста на два текста преку нивна текстуална сличност, како при цитирање или употреба на фрагменти текст од друго дело (пракса позната уште од антиката), или какво било референцирање на надворешни симболи како извор на значење. Теоријата на интертекстуалноста, дефинирана во литературните кругови на постструктурализмот од Кристева и Барт околу 1970 – 1980,

развија обемен теоретски корпус и широк интерес во референцирање и толкување текст, базиран на структурализмот и семиотиката (Ќулавакова 2021; Chandler 2022) Интертекстуалноста е присутна и како теорија во фолклористиката, а и како феномен при истражувањата, како тие на јужнословенските народни песни и нивните варијанти (Димовска 2014, 2022; Бурић 2016).

Текстуални варијанти на македонските народни песни се прибележани уште во најраните публикации за фолклорот на Јужните Словени. Варијанти се присутни и во првите објавени зборници на народни песни во 19 век, како тие на Верковиќ и браќата Миладиновци. Во понатамошните публикации, објавувачите забележуваат сè повеќе варијанти на народни песни во рамки на едно издание. Варијанти на истата песна можат да се најдат и низ разни поединечни публикации и во збирки на реобјавени песни. Постојат и мал број збирки и индекси со варијанти или референци до варијантите во други публикации.

Текстуалните варијанти се повеќе запишувани, објавувани и истражувани од музичките варијанти. Сепак, објавен е мал број компаративни анализи на варијантите на текстовите и нивни систематизации, повеќето од крајот на 19 до средината на 20 век. Анализите на варијантите биле правени квалитативно и рачно, пред сè во доменот на фолклористиката, културата и историјата, а поретко лингвистички, класификаторски и сл. Во понатамошните секции е понуден мал преглед на литература и истражувања за интертекстуалност и варијанти на македонски народни песни, направен за формирање корпус песни за алгоритамска анализа на еволуција во мелодија и текст (Спироски 2024).

Интертекстуалност, бриколажа и варијантност во фолклорот

Варијантите на народните песни покажуваат значителна до речиси целосна интертекстуалност, феномен забележан од нивното најрано запишување и истражување, а третиран низ различни теоретски и практични парадигми, од класификација, лингвистика па до естетика. Интертекстуалноста во народната песна помогнала и за развивање нови модели и теории во науката, пред сè во фолклористиката и литературата. Но таа е и жив и често свесно практикуван пристап и во препејувањето

и во создавањето нови варијанти на постоечките народни песни, како и на нови песни (Верковиќ, 1860, Поленаковиќ 1952, Хациманов, 1960, Узунски, 1991, Младеновски, 2007, Спироски, 2009, Ђурић, 2013, Бурић, 2016, Кузман 2021, Мојсова-Чепишевска 2022).

Практичниот интертекстуален пристап соодветствува на структуралистичката концепција на Леви-Строс за *бриколажа* и *бриколер*, соодветен за народниот уметник, што ги реупотребува постоечките нешта (симболи, митови) што се нашле околу него, и преку нив, со нивното колажирање и креативна реорганизација, создава ново дело, нов мит. (Lévi-Strauss 1962) Семиотските анализи на бриколажата покажуваат дека оперира преку неколку клучни трансформации: додавање, бришење, заменување и транспозиција (Chandler 2022). Тие потсетуваат на трансформациите на генетскиот код и ја приближуваат оваа парадигма до еволутивните со методи како кај генетика, меметика, генеалогичка, филогенетика и биоинформатика. Дигиталните студии во еволуцијата на интертекстуална бриколажа, односно на варијанти на песни, се овозможени со методи од информатика (Спироски 2024).

Варијантите на песни и нивното подредување и групирање се инспирација за разни класификациски шеми и систематизации на народни песни, како литературната, модалната, лексикографската на Крон (фински метод) и др. (Keller 1984). Од нив се издвојува граматичката, што Барток ја доработил од лексикографската, за потребите на анализа на Балканскиот музички фолкор од народните песни снимени во теренските истражувањата на М. Пари и А. Лорд во 1930-те во Југославија, од кои објавиле препис и етномузиколошка анализа на само 75 српско-хрватски песни (Bartók 1951).

Меѓу првите фолклористички истражувања биле обидите да се реконструираат потеклата и „оригиналните“ први верзии на песните и приказните, користејќи мноштво собрани варијанти. Овој историско-географски пристап е одлика на Финската школа на почетокот на 20 век и имал ограничени резултати во барање „архетипови“, а е доста критикуван, како и за несоодветноста на концептот на „оригинална“ верзија. Создавањето на некои од првите фолклористички индекси било дел од оваа потрага по „архетипови“, а еволуцијата на фолклористиката може да се следи и како развој на фокусот на истражувањата, од потрага по „оригинален“ наратив, до анализа на паралелни наративи во интеракција (Taylor 1968). Ова

е илустрирано со индексот на Арне за типови приказни, првично објавен регионално за Финска (1910) и неговите проширувања од Томпсон и др. (1928 и 1961), до воведувањето нов индекс на мотиви на Томпсон (1938), замислен глобално и за повеќе видови фолклор. Слично, и преку идеите и анализите на советскиот фолклорист Проп (1928) за морфологија на бајката и неговата критика на систем типови приказни, кои откако се преведени на англиски во 1958, понатаму се развиени од Леви-Строс, Барт, Дандес и др., а во основа ја формализираат и ја анализираат флуидноста на фолклорот и на митот (Dundes 2007; Ќулавкова 2021).

Други критики на историско-географскиот пристап има и поради пренебрегнувањето на креативниот и авторски чин во изведувањето на оралната поезија, аспекти што се опфатени од *орално-формулаичната теорија* на Пари (1971) и Лорд (1960). Нивните теоретски истражувања на јазични формули кај античката хомерска епска поезија ги поткрепиле со компаративна анализа на слични примери во варијанти на епски песни од живата јужнословенска јуначка поезија, користејќи теренски звучни снимки од нивните фолклористички истражувања во Југославија во периодот 1930 – 1960. Орално-формулаичната теорија за повторливи метрички јазични образци (*текстуални формули*) во песните и нивната улога во оралната композиција на долгата епска поезија, има доста успеси, но и критики (Ljubinković 1991), како и нејзини проширувања и доработувања. (Foley 1988)

Звучните снимки и записите од истражувањата на Балканот сега се дел од Збирката на усна литература на Милман Пари (Milman Parry Collection of Oral Literature) на Харвард. Колекцијата имала мало освежување во новиот милениум со дигитализација и отворање веб-страницата, на кој се наоѓаат и записи за околу 100 песни снимени во Македонија, од кои само 3 епски песни се со дигитализиран звук и сите почнуваат со формула „Бог да бие (*име*)“. Останатите песни, како и повеќето од околу 1300 записи, сè уште не се препишани ни дигитализирани. Пери, Лорд и Барток направиле фундаментални студии и за варијантноста, и според видот и обемот на фолклористичкиот материјал, и според порамнувањето на стиховите на варијантите за споредување на текстовите и формулите од песните, а и според квантитативните анализи на текст и формулаичност. Интересно е што ваквите концепции имаат пандан цел век пред тоа, во ставовите објавени од првите собирачи на фолклор кај Јужните Словени и Македонците

во 19 век, како кај: Карациќ, Миладиновци, Верковиќ, Кухач и др., што е коментирано понатаму во овој труд.

Поимите *интертекст* и *неинтертекст* за варијанти на песни и во истражувања

Споделениот текст меѓу варијантите на една песна се *инваријантен интертекст*. Остатокот од текстот што не е споделен меѓу варијантите (*варијантен неинтертекст*), е локален и специфичен за една или за мал број варијанти, и е поинформативен за истражувања.

Одличен пример за истражување на неинтертекст е трудот на (Поленаковиќ 1953) со компаративна анализа само на разликите меѓу ракописот и објавените редактирани песни во зборниците на Шапкарев. Во ова детално истражување на „уредувачка варијантност“ анализирани се само делниците од текстовите што не се исти и се каталогизираат типовите на промени направени за печатење. Промените ги има во сите песни, и тоа од промена на букви и фонетика до менување, бришење и додавање зборови и стихови. А со оглед на изјавите на Шапкарев за држење до специфичностите на изворниот материјал без менување, не се наивни промените ни причините зошто бил принуден да ги направи за публикација. Во (Поленаковиќ, 1967) има направено слична анализа на неинтертекст и со разликите во писмата од Миладиновци во ракопис и објавените верзии. Во овој случај се работи за многу подолги исти текстови со многу помали разлики, главно, по некоја буква неинтертекст.

За српско-хрватските епски песни долго е истражуван авторскиот стил на индивидуалните пејачи од кои ги запишувал Карациќ, пред сè разгледувајќи ги не-интертекстуалните делници, замените во формулите и др., во кои пејачите покажувале најмногу варијантност, а некои и свој стил и авторско поетски достигнувања (Ђурић, 2013).

Појава на варијанти кај јужнословенски и македонски народни песни до 20 век

Првите објавени записи на јужнословенските народни песни од 16 век се фасцинантна интертекстуална историска читанка, бидејќи се работи

за во целост цитирани народни, орални песни, во рамки на авторска и пишана поезија, вклучувајќи и 2 нотни записи. Нив ги запишал Петар Хекторовиќ (1487 – 1572) од Хвар, во 1556 во писмо, а објавени се во 1568 како дел од неговата книга „Рибање и рибарско приговарање“, во која во својот авторски поетски текст, вметнал, односно цитирал 4 народни песни, слушнати од Паској и Никола. Две од нив се првите објавени јужнословенски јуначки песни – бугарашчици или бугарштици, а 2 се првите објавени лирски народни песни. Едната објавена јуначка песна е воедно и балада, а и првата објавена варијанта на песната за Марко Крале и брат му Андријаш. За неа подоцна се објавени уште варијанти (Богишиќ 1878), вклучувајќи два (2) најдени во живата орална традиција во охридските села Врбјани и Годивје од Наум Целакоски во 1971 (Саздов 1973).

Записите на јужнословенските народни песни кај Хекторовиќ возможно е да се и првите објавени записи на народни песни во цела европска литературна традиција (Rakić 2006). Во текстот на Хекторовиќ песните се „бугаркињи“, кои се „бугарени“ (изведувани, тажно пеени) на „српски начин“, што алудира на специфичниот метар и жанр – епски петнаестерец, главно, трохејски, во меланхоличен стил. Овој метар е карактеристичен за жанрот на бугарштиците што се смета дека се раширил од центарот на Балканот до Приморјето и изумрел до крајот на 18 век, за разлика од епскиот десетерец што постоел паралелно со бугарштиците и останал жив до 19 век кога е евидентиран во првите објавени збирки на јужнословенски фолклор. Првата збирка објавени бугарштици (Богишиќ 1878) содржи и варијанти на околу 12 песни, некои дадени во мерката десетерец. Збирката содржи и дискусија за бугарштиците и метриците, како и референци до други публикации што содржат варијанти од збирката, на пример, кај Караџиќ.

Варијанти на народните песни се објавени уште во првите зборници на Вук Караџиќ, со назоците „опет то, само другачије“ и сл. Караџиќ е прв што објавува македонски народни песни, а првата ја објавува во 1815, во збирката што има и неколку мелодии. Се издвојува неговата публикација (Караџиќ 1822), со збирка од 27 македонски песни. Караџиќ во коментарите во книгите посочува некои варијанти на песни и зборови, а на кратко ја дискутира улогата на пејачот и природата на варијантноста, за кои има сфаќања слични на тие од теориите за орално-формулаична композиција и интертекстуалност.

Прва научна публикација со компаративни анализи на варијанти на песни од јужнословенскиот фолклор (веќе објавени во други збирки) во Русија приредува Бесонов во 1855 во 2 книги. Во првата книга има мултидисциплинарна анализа на епската песна во Србија и Бугарија, за која воведува и неформална класификација за групирање на песни според слични мотиви, познати ликови и настани (историски или не).

Некои од епските песни кај (Бесонов, 1855) се објавени со 2 варијанти, дадени паралелно вертикално во 2 колони, со подредени слични стихови во ист ред. Под нив се дадени коментари за природата на јазичните варијации во зборови, изрази, теми и личности во стиховите, а понекогаш посочени и додатни варијанти. Варијантите се најчесто од Бугарија и Србија, иако некогаш се дадени и 2 варијанти од Бугарија (вклучува и песни од Македонија). Бесонов ја дава првата детална компаративна текстуална анализа на варијанти на долги епски песни и го третира и неинтертекстот, а наредна таква во литературата наоѓаме дури во научните трудови на Пари и на Лорд за јазична формулаичност на јужнословенската епска поезија.

Првата песна со две варијанти е за Болен Дојчин, од Солун, Македонија (сл. 3), а нејзина варијанта има и во првиот звучен запис на македонски песни, снимен од Леон Азулај (Léon Azoulay) околу 1900, во изведба на Димитар Кучков од село Кожле, Скопје. Азулај снимил уште една песна, во која Кучков пее за „Стојан војвода... македонски комита“. Снимките може да се најдат дигитализирани на веб-страницата на Националната библиотека на Франција.

Варијанти на „Болен Дојчин“ се анализирани и кај (Путилов, 1968; Смирнов, 1974).

Во првата збирка на македонски женски (лирски) народни песни објавена од Верковиќ во 1860 внесени се и варијанти на песни, повеќето од кои ги пеела неговата информаторка Дафина, за која пишува дека е достајна за споредба со Хомер. Верковиќ пишува за ситуација, каде слушајќи го како препрочитува што запишал за една песна (бр. 19, сл. 4), Дафина не била задоволна и побарала да ја запише одново (бр. 235, сл. 5), за што тој коментира под таа варијанта:

ДОЙЧИНЪ ВОЕВОДА.

ПЪСНЯ БОЛГАРСКАЯ.

Болениъ си Дойчинъ лежаше¹,
Ма дѣкати² - пиди³ постѣлѣ,
Прѣди ми дѣкати години.
А невеста⁴ - та мѣ дѣлаше⁵:
«Дойчине, болениъ стѣнаше⁶!»

СЕРБСКАЯ.

Разболе се войвода Дойчине
У Солуну граду бисломе,
Боловао за девет година;
Па Солуна не зна за Дойчина,
Они мисле, да е преминуо.

¹ *Дойчинъ*, воевода Солуня, современникъ Марка Кралевича, суди по пѣснямъ, конца XIV и начала XV вѣка. — *Лежаше (жя)*: у Богоева *жа*. — *Си*. Въ прибавкѣ этого мѣстоименія, какъ вставочноѣ

Сл. 3. Две варијанти на „Дојчин војвода“, компаративен приказ
(Бесонов 1855; песна бр.1)

19.

Ѓнѣдо, гюзелѣ Ѓнѣдо!
 Потѣрчила се е Ѓнѣда,
 На п'реніо денѣ Беликденѣ.
 Как' си дойде денѣ Беликденѣ,
 Кинисало малко и големо,
 Малко и големо, старо и младо,
 На ц'рква да идатѣ, Христоса да чинатѣ.
 Ѓнѣда га ѡдѣ паднало,
 ѡдѣ паднало, жалѣ добыло,
 Че на ц'рква не отива,
 Че Христоса неке чѣе,
 И на вѣле натемиса:
 Натема ви пѣсте вѣле,
 Што ми мене излажахте,
 Оѡдѣ вера ме одверихте,
 Та ми мене потѣрчихте.
 ѡ глѣйте, глѣйте, каѡѣне!
 Ка отиватѣ на ц'рквата,
 Малко и големо, старо и младо.
 Што немате денѣ Беликденѣ,
 И немате денѣ Гюрговденѣ.
 Бре блазѣга таа вера,
 Што си има денѣ Беликденѣ,
 Денѣ Беликденѣ, денѣ Гюрговденѣ.
 ѡ вѣе ѡу еѡдинѣ пѣштѣнѣ байрамѣ,
 И не гѣ не гѣ знаѣте,
 Кой денѣ ви е, кой нее!
 На вишенѣ Господѣ глѣдате,
 Оѡсѣ кѣршѣмѣ го поминѣвате!
 Каѡѣне ѡ велѣтѣ гѡворѣ:
 ѡлчи, молчи, Ѓнѣдо!
 Ке да дойде нашѡ байрамѣ,
 И нѣе ке се примениме,
 Примениме, наредѣме,
 Ѓнѣда вели гѡвори:
 Барай, варай, пѣсте вѣле!
 ѡмѣ применѣнѣшѣ, емѣ наредѣнѣшѣ,
 Кой ке тебе да те види?
 Да на ц'рква ты ке идѣшѣ,
 Што немате пѣста ц'рква!
 ѡ вѣле ѡ зѡворѣваѡ:
 Ѓнѣдо, гюзелѣ Ѓнѣдо!
 И нѣе имамѣ цѣмѣѡ.
 Ѓнѣда вели гѡвори:
 Барай, варай, пѣсте вѣле!
 Бѣе сѣ тѣрци не се в'ркатѣ,
 Бѣе сѣ Христѣѡни не се в'ркатѣ,
 Дома сѣдинѣшѣ кѣкѣвѣнѣца.

235. *)

Ѓнѣдо, гюзелѣ Ѓнѣдо!
 Потѣрчила се е Ѓнѣда,
 На п'реніо денѣ на Беликденѣ.
 Де се дойде денѣ Беликденѣ,
 Денѣ Беликденѣ, денѣ Гюрговденѣ.
 Оѡѣки идатѣ на ц'рквата,
 Малко и големо, старо и младо,
 Да си чѣетѣ „Христосѣ ѡнешти,“ –
 Какѣ ги видѣ Ѓнѣда,
 ѡдѣ ѡ паднѣ, жалѣ ѡ доѡѣ,
 На вѣле си натемиса:
 Натема ви пѣсте вѣле,
 Што ми мене излажахте,
 Излажахте потѣрчихте,
 Оѡдѣ вера ме одверихте,
 Оѡдѣ дрѣшки ме одѣлѣхте.
 ѡ вѣле ѡ зѡворѣваѡ:
 ѡлчи, молчи, Ѓнѣдо!
 Неке дойде нашѡ байрамѣ?
 И нѣе да се примениме,
 Примениме наредѣме?
 Ѓнѣда имѣ вели гѡвори:
 Барай, варай, пѣсте вѣле!
 ѡу еѡдинѣ пѣштѣнѣ байрамѣ,
 И неѡ не гѣ знаѣте,
 Кой денѣ ви е, кой нее!
 На вишенѣ Господѣ глѣдате,
 Оѡ кѣршѣмѣ га оѡударате,
 На цѣмѣѡ не отивате,
 Оѡсѣ мажѣ не се в'ркатѣ.

Сл. бр. 4. (Верковиќ 1860; бр. 19)

Сл. бр. 5. (Верковиќ 1860; бр. 235)

„Тоа како да сведочи дека Дафина, од толку стотици песни, многу и сама со својот поетски дар ги дотерува, и како права импровизаторка, дадените мисли во зборови ги облекува.“

(Верковиќ, 1860: 255)

Ќе илустрираме со уште еден интертекстуален цитат:

„Во врска со усното творештво на Дафина, ќе се послужиме со истражувањето на Кирил Пенушлиски кој утврдува дека како според бројот на песните, така и според бројот на варијантите, Дафина била една од најнадарените македонски пејачки: од 235 песни кои Верковиќ ги внел во Зборникот, 70 биле варијанти (Верковиќ 1985, стр. 67). Од нив, најмногу има песни со по две варијанти (36). Со по три варијанти има 33 песни, со по четири варијанти 16 песни, а 17 песни се недовршени.“

(Ковилоски 2019: 178)

Споредувајќи ги горе спомнатите две варијанти (сл. бр 4 и 5), лесно видливи се и целосно споделените метрички формули, односно интертекстот (генетскиот скелет), минорните варијации во нив што ја задржуваат метриката на формулата и поголемите што ја нарушуваат, како и нивното поместување низ редоследот на стиховите. Некои од другите варијанти во збирката се доста далечни, со малку или без споделени текстуални формули, а некогаш едвај слични и мотивски.

Според описот, Дафина одговара и на претставата на теоретичарите еден век подоцна, за народниот орален поет, како бриколер и формулаичен импровизатор, изведувач и создавач достоин на Хомер. Слична е ситуацијата и со многу други информатори од кои најраните собирачи ги запишувале песните, често дознавајќи и по стотици песни од еден извор (Китевски 2014). Интересно е што во 1860, епитетот Хомер го добил и Григор Прличев во Атина, за победа на поетски натпревар со авторската поема „Сердарот“ (Borowska 2021).

Браќата Миладиновци во обемиот зборник објавен во 1861 внесуваат и варијанти на песни, со коментар што илустрира слична свест за важноста на варијантноста и улогата на вдохновениот народен пејач/поет во реформирање на песните, што во себе може да содржат и неколку слоја на верувања, идеи и формули, понекогаш и од различни епохи заедно. Миладиновци назначуваат дека речиси сите народни песни ги запишале

од женски извори, народни пејачки што знаеле стотици песни. Тие ја бележат и улогата на музиката и танците за животот, ширењето и непресушноста на песните. Индикативен е и нивниот увид за „прост, јасен и силен“ дух на народната песна, како и дека странските песни имаат свој народен дух и убавина, што кога преминуваат насилно во употреба кај народот без да се слеат со народниот дух, произлегува неубавост што води и до одбивност. Посочени се и примери на песни со варијанти кај тие на соседните народи, со Власи и Грци по 1 песна, и забелешка дека најмногу сличности има со тие на Србите и на Хрватите, особено јуначките песни поврзани со Марко Крале. Има и коментар за природата и застапеноста на метриките на стиховите, кои се од 4 – 15 слогови.

Во (Каранов 1889) е објавен индекс („показалец“) на варијантите на 335 песни од зборникот на Миладиновци објавени во други публикации. Референците кон публикациите со варијанти се распоредени според класификацијата од зборникот, што е единствена критика (Стоилов 1916) за показалецот. Каранов сакал да подготви пообемна анализа на збирката, вклучувајќи споредби по стихови, но се откажал од тоа (Саздов 1969).

Во 1981 во реизданието на збирката, од Милка Миладинова има објавено индекс на насловите или првиот стих на песните, со забелешки. Означени се 97 варијанти на песни во зборникот, а од нив посебно и 15 што биле посочени од К. Миладинов. Има и 37 песни со ист наслов, а што не се варијанти, означени како „(друга)“. Повеќето останати забелешки се анализа на неинтертекстот во новото издание, главно, мали разлики во правопис и печатни грешки во старото.

Во критицизираните (Китевски 2014) збирки на Милојевиќ, 3 книги од 1869 –1875, се наоѓа избор на песни што вклучува и огромен број препознатливи македонски песни. Во Книга 1, со коментар се објавени и две варијанти на само една песна од Македонија, а се наоѓаат и други (помалку) слични песни во зборникот. Книга 2 содржи неколку неозначени варијанти на песни, а кај многу песни е забележана формулаичноста, како за набројување на родот, и објаснето кои делници се повторуваат, а во кои се менуваат зборови.

Книга 3 е посветена на Македонија, од каде што се собрани барем 420 од 597 објавени песни. Во збирката се наоѓаат варијанти на околу 25 песни од Македонија, некои означени со „(пов. :)“ и слично. Во предговорот Милојевиќ кажува дека во првите две книги има објавено неколку

стотини песни од Македонија од Дебарската нахија и од „Мија“-ците, а дека има собрано над 880 песни од „Стара (права) Србија“ и очекува уште 280 необјавени песни да бидат во Книга 4. Ова укажува дека се објавени околу 600 песни од Македонија во сите три книги, а во првите две книги има околу 180 песни. Во предговорот, Милојевиќ нагласува за обидите да бидат објавени песните под друго име за народноста, од членови на Српското учено друштво што требало да го печати зборникот, на што тој се спротивставува без да ги уважи критиките, по што е одбиен од Друштвото, па го печати сам.

Во 1882 г. Качановски го објавува својот Зборник, во кој од 224 објавени текста, 25 се песни што имаат вкупно 70 варијанти, печатени по редослед, од кои две песни се со по дури седум варијанти од разни извори. Прибележувани се детални информации за кога, каде и од кого е собрана песната, а песните се подредени во пет категории. Ова е една од првите посериозни публикации со варијанти на текстови.

На крај на 19 век, во Македонија, во Хрватска и во Словенија, некои од збирките на народни песни се конципирани со варијантите како составен дел од организацијата и содржината.

Први сериозни музиколошки публикации на јужнословенски народни песни, со варијанти и на текст и на мелодии, во четири тома објавува Фрањо Кухач во 1878 – 1881. Во нив се вклучени и мал број песни означени од Македонија, и малку повеќе означени од Бугарија, што најчесто се македонски, а една е со наслов/стих „Македонец жално пјеје“ (Кућаџ 1881). Интересно е што Кухач често објавува варијанти на песни што се споделени помеѓу различни јужнословенски подрачја и народности, меѓутоа вакви варијанти има најчесто споделено само помеѓу српските, хрватските и словенечките говорни подрачја.

Шапкарев во неговите збирки во 1891 објавува околу 1300 песни, од кои барем 50 се со (речиси) ист наслов и варијантни, а за некои песни дадени се референци до други публикации со нивни варијанти. Во Книга 6 е објавен индекс со варијанти за сите песни (по азбучен ред), со референци и во други публикации, и во зборниците на Шапкарев (Шапкарев 1891).

Индексот на Шапкарев има 1663 референци до песни со ред. бр. во зборниците на Шапкарев, означени со „Н-рѣ“ и сл., па следува дека има барем 360 референци до варијанти во зборникот. Индексот содржи и неколку стотини референци до варијанти на песни во околу 20 други

публикации. По обемност каталогизира повеќе песни и од Показалецот на Каранов, и од поединечните два тома на Стоилов. Тоа ги прави и зборниците и индексот посебно значајни за историјата на фолклорот и варијантите на македонската народна песна.

Мошне значајна е збирката (Драганов 1894), во која се објавени 185 песни, а за околу 40 има референци до нивни варијанти во други публикации. За една песна е посочена слична грчка варијанта. Драганов пишува дека собрал околу 1200 песни на терен во Македонија, за кои објавува и мала каталогизација, а неговите лични истражувања го осигурале во етно-лингвистичката посебност на Македонците од Србите и Бугарите. Во книгата се дискутирани и содржински аспекти на песните, како имиња, народности и др.

Збирката на Карол Штрекељ (1898) од Словенија е конципирана околу варијанти, па речиси сите индексирани песни се понудени со неколку слични варијанти под ист број на индекс, а постојат и значително поразлични варијанти со посебен број на индекс.

Збирките од четири книги јуначки песни (Матица Хрватска 1896 – 1899), содржат целосни варијанти на некои од објавените песни со посебен број во индексот, но и додаток што за песните нуди варијантни текстови и референци до варијанти во други публикации.

Во изданијата на Сборникъ за Народни Умотворения, Наука и Книжнина (СБНУ), меѓу објавените народни песни од Македонија има и нивни варијанти. Некои песни се објавени мелографирано, со што почнува објавување и на мелодиски варијанти. Првата објавена мелографирана македонска песна во СБНУ бр. 2, 1890 е „Потфатила Шар Планина“, објавена и со варијанта со поразлична мелодија во СБНУ бр. 11, 1894, „Падна, падна Шар Планина“. Мелографираните песни од СБНУ се преобјавени со етномузиколошка обработка и индекси на варијанти на текст и напев (Фирфов 1962). Направен е индекс на сите материјали од Македонија објавени во СБНУ, што содржи и регистар на песни низ томовите, подредени во 11 категории (Величковски 1977).

Особено значајно е обемното дело на А. Стоилов „Показалец“ со референци кон објавени песни, објавено во два тома (Стоилов 1916, 1918), првиот том за публикации од периодот до 1860, вториот том од 1861 – 1878. Со работа на него било почнато 15 години пред објавувањето, со брат му во Солун, што е пред индексот на Арне во 1910, иако е објавено

по него. Во него се следи класификација инспирирана од тие за приказни и од тие кај неколку автори, со 4 општи категории со поткатегории, во кои се наоѓаат 1064 мотиви на народните песни, тематски организирани во две половини во двата тома. За секој мотив е дадено кратко сиже, под кое има листа со референци до публикацијата, метрика, потекло и запишувач (ако има информации). Дадени се уште неколку помошни индекси, како и библиографија со преглед на колку и какви песни се употребени, и историски и општествени погледи околу референцираните извори. Во Том 1 се индексираат 770 песни со 27041 стиха во, а во Том 2 се 1254 песни со 47251 стиха. И во двата тома, над половина од песните се од Македонија, пред сè поради бројот на песни во збирките на Верковиќ (335) и Миладиновци (660), а и од други објавувачи на македонски песни.

Интересен е и т.н. Ерлангенски ракопис, што првпат е објавен во (Геземан, 1925), а веројатно е запишан во првата третина на 18 век, што го прави најстар ракопис со збирка јужнословенски народни песни. Содржи доминантно српско-хрватски песни, но има и песни на македонско говорно наречје. Најновото издание на ракописот е и електронско, со веб-страница и база на податоци со можност за интертекстуално пребарување. И двете изданија содржат референци до варијанти и во други публикации и на други песни во ракописот.

На страницата, покрај новиот препис на современ српски јазик, дадени се фототипно и оригиналните ракописи и првото издание на Геземан, што можат да се гледаат паралелно со новиот текст, со легенда за кои се промените делници (зборови, букви) во текстот. Со овој компаративен пристап и интерфејс, лесно се гледа како и каде новата варијанта на новиот препис (Детелиќ и Делиќ 2013), дивергира од стариот препис од Геземан (Геземан, 1925). Приредувачите подготвиле и посебна страна за секоја песна, каде што текстот на песната е означен на местата каде што се промените, а обоен со боја соодветна на типот на промената. Овој пристап за презентација соодветствува со дискусиите во претходните секции, за анализа на неинтертекстот меѓу варијанти, како потенцијално поинформативна содржина од самиот интертекст. Бидејќи се работи за два преписа, а не за две варијанти, разликите се најчесто од една буква или еден збор.

Појава на варијанти кај македонски народни песни од 20 до 21 век

Д. Христов во 1931 објавува прва двојазична збирка и со мелодиски и со текстуални варијанти само на македонски народни песни, од кои дел се позајмени од други изданија, а дел се негови преработки и хармонизации. Христов објавува како додаток две варијанти за кои има и кратка споредба (повеќе: критика), за едната варијанта од песните објавена во Србија дека не е соодветна на народната и по текст и по метрика. Збирката е значајна и поради третманот на асиметричните ритми и метрики специфични за Македонија, за кои Христов пишува дека во нивното изучување го вовел Т. Гавазов од Прилеп, еден од собирачите на објавени мелографиран македонски песни.

Поленаковиќ низ трудовите дава повеќе увиди за варијантите, од примери со референци, преку дискусија за слични песни меѓу народи, до теоретски дискусии за формирање песни и локализација на варијанти. Анализирајќи ја состојбата во 19 век со македонската народна песна и првите објавувачи, дава коментар за првата македонска песна објавена во збирката на Карациќ, дека е позната во неколку варијанти (Поленаковиќ 1952). Пристапното предавање на Поленаковиќ во МАНУ има анализа на присуството на српски песни во Македонија, со увиди за нивните записи и интертекстуални врски со македонски песни, со примери варијанти, и со дискусија за „контаминација“ на српска граѓанска лирика во записи од народна песна, и поопшто, за еволуцијата на народната песна.

Од осамостојувањето на Република Македонија, понатамошните збирки и етномузиколошки истражувања вклучуваат и музички и текстуални варијанти на некои песни во рамки на една публикација:

Првиот и фундаментален етномузиколошки труд за македонски народни песни објавен во Македонија е збирката од Фирфов во 1953 г. Уште во првата реченица на воведот е назначено објавувањето на варијанти на четири песни, а содржи и други слични според наслов и текст.

Во 1959 г. Фирфов објавува уште повеќе варијанти, иако не се означени, но според исти и слични наслови, има над 20 варијанти. Ова е првата збирка базирана на звучни записи на магнетофонски ленти, со архивски број од лентите во И.Ф. даден за секоја песна.

Васиљевич во 1953 г. објавува варијанти и на текст и на мелодија, со избор и на метро-ритмички варијанти. Има 36 песни со 2 – 4 варијанти означени од авторот, а според сличен наслов има барем 10 варијанти.

Македонски мелографи од 19 век, 1962 – има барем 30 варијанти. Содржи и регистер на песните со преглед на три типа варијанти, што е прв и единствен од таков облик за македонски народни песни. Регистарот содржи 254 варијанти, некои само со текст, само со напев, и со напев и со текст, а референцира 14 броја СБНУ и 28 други публикации.

Хаџиманов зборува за варијанти на борбени песни и дава листа од три типа варијанти кај песни, четири што се со иста мелодија а друг текст, шест со иста мелодија и сличен текст, и 10 нови „измислени песни, од одделни народни автори, многу си личат на познатите стари мелодии, а текстот е со нова тема, за соодветната борба“ (Хаџиманов 1960: 120).

(Линин, 1976, 1983) – има барем 12 варијанти, некои со поразлична ритмика. Објавен е само наслов или првите стихови.

(Бицевски, 1988) – има барем 6 варијанти.

(Каличанин, 1998) – има барем 12 варијанти.

(Бицевски, 1997) – има варијанти на народни и црковни и нивни сличности.

(Џешмеџиев, 2017) – има барем 10 варијанти (собрани 1947 – 1949).

(Ѓорѓиев, 2020) – има барем 20 варијанти (собрани пред 1985).

(Фирфов, 2023 – 2024) – има варијанти и дискусија за некои од нив од приредувачите.

(Јаневска, 2024) – има барем 10 варијанти.

Пребројани погоре се околу 190 песни со варијанти, најдени само во поединечни публикации, во кои се означени или се со слични или исти наслови. Бидејќи се од иста публикација, овие варијанти се обично значително различни по содржина меѓу себе.

Софтверски беа најдени и 187 сосема исти наслови, во список од 3347 наслови на песни, собрани од овие публикации и мал број други. Од нив, 40 наслови се појавуваат три пати, 12 наслови четири пати, 4 наслови пет пати. Во нив има исти, различни, блиски и далечни варијанти.

Појава на варијанти на песни во списанието *Македонски фолклор*

Текстуални варијанти на народни песни може да се најдат во издањата на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, во списанието „Македонски фолклор“ (М.Ф.), во некои книги, збирки и научни трудови, како тие на Х. Поленаковиќ, К. Пенушлиски, М. Китевски, Т. Саздов и др. Во некои трудови се користи класификација според индексот на Арне-Томпсон и сл., а користени се и сопствени шеми. Има неколку труда и одделни прилози во „Македонски фолклор“ што се издвојуваат заради објавување или дискусија на варијанти, па ќе посочиме некои од нив, со фокус на првите броеви на списанието.

Во М.Ф. бр. 2 има трудови, како тие на Линин и на Ристевски, со варијанти на песните, и за Гоце Делчев и за Јордан Пиперката. За борбените народни песни има многу трудови, и со објавени варијанти, и со анализи на текстот и еволуција на песната (Младеновски 2007).

Во М.Ф. бр. 3 – 4, Николиќ објавува 10 нови варијанти со мотивот „Билјана платно белеше“, анализирајќи го варијантниот текст и географските локализирања.

Во М.Ф. бр. 5 – 6, во Соопштенијата, Ристевски објавува две статии со варијанти на песни, кај песна за Д. Чуповски и кај Водичарски песни. Објавени се варијанти и на мелодии и на текст, а и голем број различни текстови што се пеат на иста мелодија.

Во М.Ф. бр. 26 – Одделен прилог – Првиот компаративен преглед на неколку споделени мотиви на баладите во македонската и во албанската народна песна, со дискусија на текстуалните варијанти (Јаќоски 1980).

Во М.Ф. бр. 29 – 30, Зиглер објавува анализа на мелодиска формула (глас) присутна во обредни песни од Битуше, со порамнување мелодии од неколку песни и варијанти.

Во М.Ф. бр. 38 – Одделен прилог – Во (Каличанин 1985) се објавени девет текстуални варијанти, како и индекс на над 400 македонски песни во „Анкетен пресек 1949 – 1953“ на САНУ. Оваа збирка е моментално во процес на дигитализација во база на податоци (ФЗЕИ) во која се објавени онлајн веќе 3305 од 17112 текста. Во базата (ФЗЕИ 2022) сега се наоѓаат 72 песни означени како македонски, во кои има и варијанти. Во листите кај Каличанин има и песни што не се означени со МК на страницата.

Се издвојуваат два броја на *Македонски фолклор* во коишто се дискутираат проблеми на класификација и жанрови, М.Ф. бр. 27 – 28 и М.Ф. бр. 43.

Во 1981 во М.Ф. бр.27 – 28 од Лазо Каровски е објавена шема за класификација на народна песна од 10 категории. Шемата е изградена врз основа на претходно користените шеми во Институтот за фолклор. Немаме податоци дали е употребена во некоја публикација со песни, но има некои сличности со шемата од Крстиќ (види подолу). Авторот коментира дека веќе има 6000 класифицирани песни на Институтот за фолклор.

Во 1999 во М.Ф. бр. 53 има краток преглед на објавени индекси на епска поезија на балканските Словени. Во него се спомнати три целосни индекси од Бугарија, два тематски од Македонија за настан, еден српско-хрватски за еден херој и еден целосен за балкански Словени (Крстиќ). Во нашиот труд се прегледани индексите на Крстиќ и на Стоилов, но не и другите два целосни индекси од Бугарија до кои немавме пристап. Од овие два индекса, за тој на Романски (1925 – 1929) најдовме краток позитивен коментар, иако рецензентот не можел да го прочита (Taylor 1968). Авторката најавува дека подготвува индекс на теми за сите јужнословенски области и коментира анализа на околу 900 текста песни, но немаме податоци дали е објавен.

Индекси, библиографии, онлајн изданија и други извори

Во 1968 во „Руски фолклор“ бр. 11 се објавени компаративни анализи меѓу фолклорот на разните словенски народности, вклучувајќи и варијанти од Македонија (Путилов 1968). Анализата на еволуција во словенската епска традиција на (Смирнов 1974) вклучува индекс на 93 епски теми, подредени во 11 групи и референцира и македонски варијанти.

Во 1984 е објавен Индекс на мотиви на народни (епски) песни на балканските Словени на Крстиќ, подготвен во 1963, но не бил издаден. Ова е една од ретките вакви шеми за класификација на народни песни, што се првенствено застапени кај народните приказни, како индексот мотиви на Томпсон, од којшто и Крстиќ бил инспириран. Индексот има 10 класи, организирани тематски со поткласи, во кои се мотивите. Има и неколку регистри и прегледи, како за извори, имиња, теми и сл. Споделени мотиви

обично се показател на варијантност и на интертекстуалност, па овој тип публикации се најблиску до систематизација на варијанти на песни. Во книгата има и регистар на 232 песни со варијанти, главно, епски, подредени по класификациите. Сепак, индексот не е потполн, што е забележано и од подготвувачот, а и во истражувањата на варијанти за овој труд.

Во 2016 од Новаковска е објавена значајната „Библиографија на македонската музика“, што содржи референци до голем број публикации со нотни записи од народна музика, вклучувајќи ги и најреферентните од овој труд. Не се содржани сите изданија со нотни записи во Република Македонија, бидејќи некои не се поднесени како музикалии и евидентирани така во НУБСК, што значи дека има уште публикации вон библиографијата.

На страницата www.pesna.org се објавени македонски народни песни. За секоја песна има само еден текст, а се чуваат повеќе аудиозаписи, некогаш снимени со поразлични текстуални варијанти. Може да се каже дека на тој начин страницата за секоја песна чува дел од нејзината звучна, односно аудиофамилија на песни. Повеќето објавени песни на страницата се базираат на некое звучно издание на песната. Обично објавениот текст е репрезентативен на најпопуларната варијанта или најчестиот интертекст, па на некој начин неговиот избор ја фиксира таа варијанта како „најрепрезентативна“, презентирајќи ја само таа на страницата.

Електронската база на податоци „Епска народна поезија“ објавена на веб-страницата, содржи корпус од 1254 српско-хрватски епски песни во десетерец, објавени од 19 до 20 век.

На страницата WebFolk Bulgaria – База на бугарски фолклор, се наоѓаат и македонски песни, главно, собирани од Пиринска Македонија, но и вон територијата на Бугарија. Во базата има голем број варијанти и слични песни, а и мета-податоци за песните. Иако нема можност за барање по текст, сепак има опширни можности за пребарување по разни информации и категории за песните (фолклористички, музиколошки и др.), преку кои може да се наоѓаат песни по сличности како потекло, ритмика, битова функција и др.

Во 2006-2021 од Молев се објавени како е-книги, 8 тома на Български фолклорни мотиви. Секој том соодветствува на тип песни, на пр. Том 1, Обредни, Том 2, Балади итн. Мотивите се кратки апстрактни описи на содржината на песната, под кои се групирани многу текстуални

варијанти со слична содржина од различни региони, вклучувајќи многу од Македонија. Некои од варијантите се објавени (има референци), а некои се нови. Групирањата на песните во мотивите се налик на групирањата по фамилии на песни.

Процена на број на варијанти на македонски народни песни низ разни изданија

Даваме проценка на бројот на варијанти во прегледаната литература. Точни бројки не се дадени поради различните видови варијанти и нивно наоѓање низ изворите, и разните начини на нивно пребројување низ публикацииите. Проценетите бројки се дадени како долна граница, што би можела да се допрецизира на повеќе начини. Во 20 век се разгледувани само етномузиколошки публикации со мелодија, од кои речиси сите се и со текст на песната.

Во рамки на една публикација, најчесто обележани (од автор):

– Во 19 век има објавено барем 500 текстуални варијанти на песни.

Во 20 век има објавено барем 200 мелодиски варијанти на песни.

Во колекција од повеќе публикации, според (речиси) исто име:

– Во 19 век има објавено барем 30 мелодиски варијанти на песни.

Во 20 век има објавено барем 500 мелодиски варијанти на песни.

Само три индекси на варијанти се со само македонски песни. Сите три се со песни објавени во 19 век и до почеток на 20 век, вкупно околу 2350 песни. Индексираат барем 1900 песни за кои посочуваат барем една варијанта. Индексот на (Каранов, 1889) има 335 песни од Миладиновци за кои има варијанти во други публикации или кај Миладиновци. Во дел од песните без варијанти се препознаваат такви што уште се пеат и имаат објавувано варијанти во 20 век. На (Шапкарев, 1891) има варијанти за практично сите 1300 песни, од кои барем 360 се варијанти во истиот зборник. На (Фирфов, 1962) има текстуални или мелодиски варијанти за 254 од 391 песни објавени во СБНУ до почеток на 20 век. Овие три индекса покриваат различни етапи од 19 век. Каранов почнува со Миладиновци и референци од 19 век, Шапкарев го заокружува 19 век со неговите песни и нови референци, а Фирфов го проширува 19 век со мелодии и со референци и од 20 век.

Заклучок

Од прегледот на литературата и процената на варијанти, можеме да заклучиме:

Во 19 век се објавени барем 2000 варијанти на текстови на песни. Барем 500 од нив се во иста публикација, односно имаат значителни разлики меѓу себе.

Во 20 век се објавени барем 500 варијанти на мелодии на песни. Барем 200 од нив се во иста публикација, односно имаат значителни разлики меѓу себе.

Следствено, има доволно објавени варијанти на македонски народни песни, што би биле основа за правење дигитален корпус песни и што ќе послужат за понатамошни компаративни алгоритамски анализи на сличности и еволуција во текстови и во мелодии.

Идна работа

Во овој труд разгледувавме барање варијанти според ист или сличен наслов. Тоа беше правено и рачно и со софтверско подредување листи на наслови. Прегледаниот објавен материјал овозможува повеќе пристапи за наоѓање варијанти, како по содржина на песните или по референци. Содржинскиот пристап може да биде текстуален и музички. Текстуалниот пристап може да биде само по наслов или и по цела содржина на песната.

Дигиталното запишување на песните ќе овозможи нивно пребарување по содржинска сличност, без а приори информации кои песни се варијанти или некако слични. Наодите од различни дигитални методи за барање на варијанти ќе можат да бидат споредувани меѓусебно, а и со постоечките листи на публикувани варијанти – и во една публикација, и во индекси со референци. Ова би помогнало да ги евалуираме методите за барање сличности, а понатаму со нив и да ги прошириме постоечките индекси на варијанти, со нови референци до варијанти од збирките, а и да направиме нови индекси на варијанти за голем корпус.

Првичните истражувања со алгоритамско барање сличности и класификација на текстуални (Спироски 2024) и мелодиски варијанти (Спироски и др., 2024) потврдуваат дека е возможно да се употребат алгоритмите на голем корпус на песни за автоматско наоѓање на содржинска

сличност и класификација на варијанти. Понатаму е планирано дигитализирање на песните од повеќе збирки и формирање корпус песни за алгоритамско барање на сличности и анализа на еволуција. Корпусот ќе биде истражуван компаративно со методи од машинско учење, статистика, биоинформатика, компјутерска лингвистика и др.

Литература:

- Бессонов П. А. 1855. *Болгарские песни из сборников Ю. И. Венелина, Н. Д. Катранова и других болгар*, Временник Императорского Московского Общества истории и древностей российских, Кн. XXI, Ч. II: Материалы, Москва
- Бицевски Т. 1986. *Двогласјето во СР Македонија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Бицевски Т. 1997. *Мелодиката во македонската народна ѝесна*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Бурић М. 2016. „Интертекстуалност народне епске десетерачке пјесме као лингвостилистички феномен (у свјетлу Вукове теорије)“, *Девеџин лингвистички скуп „Бошковићеви дани“*, књ. 9, стр. 203–214, Одјеление хуманистичких наука Црногорске академије наука и умјетности, Подгорица
- Василевић М. А. 1953. *Југословенски музички фолклор II: Народне мелодије које се ѝевају у Македонији*. Београд: Просвета.
- Величковски Б. 1977. „Индекс на македонскиот етнографски и фолклорен материјал во СБНУ (I – L)“. *Македонски фолклор*, бр. 19–20, стр. 233–259, Скопје
- Верковић С. И. 1860. *Народне песме македонски Бугара. Књига прва, женске песме*.
- Геземан Г. 1925. *Ерлангенски рукописи српскохрватских народних ѝесама*. Сремски Карловци: Српска краљевска академија.
- Детелић М. & Делић Л. 2013, „Проблеми приређивања “Ерлангенског рукописа”“, *Књижевна историја* бр. 151, стр. 835-852
- Димовска К. 2014. „Книжевност како Јанус – за дихотомијата меѓу усната и пишаната книжевност“. *Filološke studije*, 12 (1), 0-0. <https://hrcak.srce.hr/138416>
- Димовска К. 2022. „Хронотопот и народната мудрост во шест епски песни“, *Македонски Фолклор* 82, стр. 253-274, Институт за Фолклор „Марко Цепенков“, Скопје.
- Драганов П. Д. 1894, *Македонско-славјански сборник с приложением словаря*, Записки Русского географического общества Т. 22, Тип. Е. Евдокимова, Санкт-Петербург

- Ѓорѓиев Ѓ. 2020, *Најстипар стил на македонскиот народно пеење*, Ars lamina, Скопје
- Ђурић М. 2013, „Зашто певач није песник?“, *Токови изучавања српског усменог стваралаштвау другој половини двадесетог века*, СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА - ТИПОЛОШКА ПРОУЧАВАЊА, ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД
- Жежел-Каличанин Т. 1985, „Македонски материјали во „Анкетен пресек 1949-1953“, *Македонски Фолклор* 38, Институт за Фолклор „Марко Цепенков“, Скопје
- Јаневска, А. 2024, *Македонскиот традиционално народно пеење во: Мала Преспа, Голо Брдо и Гора*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје
- Јаќоски В. „Баладите и баладните мотиви во македонската и во албанската народна песна“, *Македонски Фолклор*, год. 13, бр. 26, 1980
- Каличанин Т. 1998, *Песниите на македонските иселеници во Канада и САД*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје
- Карацић С. В., 1822, *Додатак к Санктпетербургским сравнительным реченицима свију језика и нарјечија : с особиним огледима буџарског језика*, Виена
- Каранов, Е., 1889. „Показалец на најчестаниите до сега, в различни сборници и периодически списания, варијанти ои песниите в Сборника на брајта Миладиновци“, СБНУ, 1889, I, стр. 157—175
- Качановскиј В., 1882, *Сборникъ западно-болгарскихъ пѣсень съ словаремъ; Сборникъ Отдѣленія Русскаго Языка и Словесности Императорской Академіи Наукъ. Томъ XXX, № 1*, Санктпетербургъ
- Китевски М. 2014, *Историја на македонскиот фолклор*, Гирланда, Скопје
- Ковилоски С. 2019, „Наследничката на Хомер: Дафина од Просеник, Серско“, *Палимпсест*, бр. 7, стр. 171-182
- Кузман А. 2021, „Чалгацијата како создавач/креатор“, *Македонски Фолклор* бр. 79, стр. 51-57, Институт за Фолклор „Марко Цепенков“, Скопје
- Линин А. 1983. *Македонскиот стил и најев*. Скопје: Македонска книга.
- Миладиновци Д. и К. 1861, *Бжлгарски народни пѣсни*, Загреб
- Милојевић М. С. 1869-1875, *Песме и обичаи укуиног народа српског: I-III. Књиџа*, Белград
- Младеновски С. 2007, „Преобликувањето на мотивите во народните песни на балканските народи“, *Македонски Фолклор* бр. 64, стр. 13-30, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје
- Новаковска, Е. 2016. *Библиографија на македонската музика: Печатени музикални. Кн. I.*, Скопје: Национална и универзитетска библиотека “Св. Климент Охридски.”

- Поленакoвик, X. 1952, *Сѝраници oд македонската книжевност*, Издава: „Кочо Рацин“, Печатница: „Гоце Делчев“ II (444) — Скопје
- Поленакoвик X. 1953, „Четири прилога кон проучувањето Зборникот од народни умотворби на К. А. Шапкарев“, *Годишен зборник на Филозофскиот факултет*, бр. 6, стр. 105–185.
- Поленакoвик X. 1967, „Нови материјали и студии за браќа Миладиновци (I)“, *Годишен Зборник на Филозофскиот факултет*, бр. 19, стр. 353–391
- Поленакoвик X. 1973, *Студии oд македонскиот фолклор*, (Одбрани трудови; кн. 2), Мисла
- Путилов Б.Н. 1968, „Русские и южнославянские эпические песни о змееборстве“, *Исторические связи в славянском фольклоре. Русский фольклор II*, АН СССР, ИРЛИ, Издательство „Наука“, Москва-Ленинград
- Саздов Т. 1969, „Ефрем Каранов – живот и дело“, *Годишен зборник на Филозофскиот факултет*, бр. 25, стр. 199–222
- Саздов Т. 1973, „Две нови варијанти на песната за Марко Крале и брат му Андријаш“, *Годишен зборник на Филозофскиот факултет*, бр. 24–25, стр. 379–386
- Смирнов Ю.И. 1974, *Славянские эпические традиции. Проблемы эволюции*, Издательство „Наука“, Москва
- Спирски О. Кузман А., Стојкова-Серафимовска В., Даутовски Д., Коцарев Љ., 2024, „Класификација на мелoдии од народни песни и црковни напеви од Македонија и Русија со биоинформатички алгоритми“, *Македонски Фолклор*, бр. 86, стр. 5–33, Институт за Фолклор „Марко Цепенков“, Скопје
- Спирски О. 2024, „Алгоритамско наоѓање сличности во текстови на македонски народни песни и нивна класификација“, *XXII Меѓународен симпозиум „Фолклористиката и културното наследство“*, 22.11.2024, Институт за Фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје
- Стоилов А., 1916, *Показалец на печатаните през XIX век бългaрски народни песни. Том 1 (1815-1860)*, Българска библиотека, бр. 11, Софија
- Стоилов А. 1918, *Показалец на печатаните през XIX век бългaрски народни песни, Том 2 (1861-1878)*, Българска библиотека, бр. 14, Софија
- Ќулаковa К. (приредувач), 2021, *ПОИМНИК на книжевната теорија — второ дојолнето и изменето издание*, Македонска Академија на Науките и Уметностите, Скопје
- Узунски Д. 1991, „Запали се, маце, планината“, *Македонски Фолклор*, бр. 47, стр. 133–143, Институт за Фолклор „Марко Цепенков“, Скопје
- Фирфов Ж. (ур). 1953. *Македонски музички фолклор: Песни I*. Скопје: Книгоиздателство „Кочо Рацин“.

- Фирфов Ж., М. Симоновски и Р. Проданов (ред.). 1959. *Македонски музички фолклор: Песни 2*. Скопје: Фолклорен институт на НР Македонија, Оддел за народна музика и кореографија.
- Фирфов. Ж. и М. Симоновски (ред.). 1962. *Македонскиџе мелоџрафи од крајоџ на XIX век*. Скопје: Институт за фолклор.
- Хациманов В. 1960. *Македонски борбени народни џесни*. Скопје: Книгоиздателство за уметничка литература „Кочо Рацин“.
- Христов Д. 1931, *66 Народни Песни на Македонските Бџлгари; 66 Chansons Populaires Des Bulgares Macédoines*, Македонски научен институт, Софија
- Чешмеџиев Ј. 2017, *Македонски народни џесни*, Китевски М. (ур.), Гирланда, Скопје.
- Bayard S. P. 1950, “Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folk Song”. *The Journal of American Folklore*, vol. 63, no. 247, 1–44.
- Bartók B., 1951, *Serbo-Croatian Folk Songs*. Texts and Transcriptions of Seventy-Five [75] Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies by Béla Bartók and Albert B. Lord, with a Foreword by George Herzog. Columbia University Press, New York, and Geoffrey Cumberlege, London
- Borowska M., 2021. „The Slavic Homer: From Grigorios Stavridis to Grigor Prličev“ (J. Dutkiewicz, Trans.). *Colloquia Humanistica*, 2021(10), Article 2665. <https://doi.org/10.11649/ch.2665>
- Dawkins R., 1976. *The selfish gene*. New York, Oxford University Press
- Kuhač Fr. Š., 1878-1881, *Južno-slovenske narodne popievke, I - IV knjiga*, Zagreb
- Lévi-Strauss C., 1974 [1962], *The Savage Mind*. London: Weidenfeld & Nicolson
- Ljubinković N., 1991, “Teorija formule A. B. Lorda u svetlu ruralno-urbanih odnosa”, *Македонски Фолклор*, бр. 47, стр.115-121, Институт за Фолклор „Марко Цепенков“, Скопје
- Matica Hrvatska, 1896-1899, *Hrvatske narodne pjesme, Knjiga 1-4*, Zagreb
- Parry M. (Author), Parry, A. (Editor), 1971, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford at the Clarendon Press
- Taylor A., 1968, “Lists and Classifications of Folksongs”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 13. Jahrg, pp. 1-25
- Rakić B., 2006, „Subverted Epic Oral Tradition in South Slavic Written Literatures, 16th–19th Centuries“. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies* 20(1), 131-150. <https://dx.doi.org/10.1353/ser.0.0006>.
- Štrekelj K. 1898, *Slovenske narodne pesmi, Zvezek 1*, Ljubljana

Сајтографија

- Azoulay L. [Société d'anthropologie de Paris], 1902-1904, *Bolen Doitchin i zerno arapin [Enregistrement sonore]* / Léon Azoulay, collecteur ; Dimitri Koutchkov, interprète. (Пристап: 1.04.2025)
<http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb45277922f>
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10811713>
- Мирјана Детелић, *Ејска народна њоезија - ЕПСКЕ ПЕСМЕ - база њодатїака*
<http://www.monumentaserbica.branatomic.com/erl/> (Пристап: 23.01.2025)
- Линин А. 1976. *Македонскиот сїих и најев*. Скопје: Факултет за Музичка и Драмска Уметност, УКИМ [докторска дисертација], (Пристап: 31.8.2023).
<http://hdl.handle.net/20.500.12188/16830>
- Мојсова-Чепишевска В. 2013, “За културната меморија (преку простата и строга македонска песна)“, *Stephanos* 2013 #1. https://www.stephanos.ru/izd/2013/2013_1_6.pdf (Пристап: 9.02.2025)
- Моллов Т., 2006-2021, *Български фолклорни мотиви, ТОМ II. БАЛАДИ*, ЕИ “LiterNet” Варна
https://liternet.bg/folklor/motivi/prituri_se_shar/content.htm (Пристап: 19.01.2025)
- Спироски М. и О. Спироски. 2009. *Македонски народни њесни оо Полоџ, Македонија: Сардисале Лешочкиот манасїир, Танец се иџра сред село и др. = Macedonian folk songs from Polog, Macedonia: Surrounding of the Lesok Monastery, A dance is played in the middle of the village etc.* Скопје: Спироски М., <http://spiroski.com.mk/книга-2/> (Пристап: 28.11.2022)
- Сталевски З. 2005, *Macedonian Folk Songs*, www.pesna.org (Пристап: 26.6.2024)
- Фирфов Ж. 2023. *Мелоџрамска колекција: Песни 8*. Бужаровски, Д. и Т. Јорданоска (ур.). Скопје: Buzarovski Archive, (Пристап: 10.7.2024)
http://buzar.mk/Books/ZFirfov_Melogramska_kolekcija_Pesni8.pdf
- ФЗЕИ – Трубарац Матић Ђ. (ур.), 2022, *Диџитална база фолклорне збирке Еџноџграфскоџ инсїиїиїуїа САНУ*. Београд: Етнографски институт САНУ. (Пристап: 11.02.2025)
<https://folklor.nazbirka.ei.sanu.ac.rs/lppesme/index.php>
- Chandler D. 2022, *Semiotics for Beginners, 4th Edition*, Routledge, <http://www.visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem09.html>, (Пристап: 27.01.2025)
- Foley J.M., 1988, *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press. <https://muse.jhu.edu/book/84689>. [Пристапено: 22.01.2025]

- Milman Parry Collection of Oral Literature ; Widener Library Room C, Harvard University, Cambridge, MA 02138; <https://mpc.chs.harvard.edu/> (Пристап: 23.01.2025)
- Lord A. B., 1981, *The Singer Of Tales*, Online version of the 2nd ed., Originally published in 2000 by Harvard University Press. (Пристап: 21.02.2025)
http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_LordA.The_Singer_of_Tales.2000
- Bronner S.J., & Dundes, A., 2007, *Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes*. Logan: Utah State University Press. <https://muse.jhu.edu/book/9407> (Пристап: 15.02.2025)
- WebFolk Bulgaria - Multimedia Database for Authentic Bulgarian Musical Folklore
<http://musicart.imbm.bas.bg/en/default.htm> (Пристап: 14.01.2024)

Ognen Spiroski

MACEDONIAN FOLK SONGS, VARIANTS AND INTERTEXTUALITY

Summary

The paper presents a review of the literature related to variants in Macedonian folk songs with the aim of forming a digital corpus of folk songs for algorithmic analyses of their similarities and their evolution. We present an awareness of the presence and importance of song variants even among the earliest collectors and scholars in the 19th and 20th centuries. This is part of a broader trend of collecting and studying variants of folk songs, including those of the South Slavs, which has given rise to new classifier models and theories in science, as well as a large number of publications with songs and variants.

Keywords: intertextuality, textual formulas, folk song variants, song classification, literature review.

Ема Лакинска

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

АРХЕТИПСКО ЧИТАЊЕ НА СКАЗНАТА „ЧЕСНАТА ПОПОВА ЌЕРКА“ ОД МАРКО ЦЕПЕНКОВ

Клучни зборови: архетип, архетипско читање, сказна, Марко Цепенков.

Во овој труд, со помош на теоретската рамка на аналитичката психологија на Карл Јунг, ќе направиме архетипско читање на сказната *Чесната попова ќерка* запишана од Марко Цепенков. Со цел читателот полесно да не следи, најпрво ќе понудиме кратко резиме на сказната, а потоа ќе преминеме кон нејзина анализа:

Си бил еден поп кој имал син и ќерка. Еден ден попот решил да оди на ацилак заедно со синот, но му било страв да ја остави ќерка му сама дома, бидејќи била многу убава и на време за мажење. Попот уште од мала ја учел ќерка си, па таа пораснала во една од најчесните и најпобожните девојки во градот. Пред да тргне, попот ѝ рекол на ќерка си дека ќе оди со брат ѝ на ацилак и дека „ако сака Господ, и тебе сама дома ќе те остаам“ (Цепенков 2009: к.3:60). Притоа, бидејќи имал многу душмани и му било страв да не ѝ направат некоја измама на девојката, а со тоа да ѝ донесат срам или да ја внесат во грев, направил план. Па така, ѝ рекол на девојката дека ќе ја затвори дома бидејќи, како што вели и самиот, „куќите ни сет јаки, вратите и портите топ не ни ‘и разбива“ (Исто). Доколку девојката имала потреба од нешто, ѝ рекол да оди до прозорецот што гледа накај соседната куќа кај што живее бабата и да ѝ посака што ѝ треба. За оваа добрина, попот рекол дека ќе ѝ остави голем бакшиш на бабата, а, пак, на бабата ѝ рекол да ги зема производите од трговчето од кое купувале и до тој момент. Попот ја прашал ќерка си што мисли за планот, а таа се

согласила, бидејќи како што му вели: „зборот твој два не ти го правам, оти ти мене за зло не ми мислиш“ (Истото). Попот ја благословил и ѝ посакал да стане царица. Потоа тргнал на ацилак, ја заклучил ќерка си во куќата, ги оставил клучевите од куќата како аманет кај бабата што требала да ја надгледува, и тргнал со синот на ацилак.

Во текот на наредниот период бабата купувала од кај трговчето и ѝ носела на девојката, па по некое време трговчето се пресрамило и ја прашало бабата дали за многу пари може да му ја даде ќерката на попот, за да го земе и да го венча и така да оди кај неа. А бабата „што ти велат, од стара вештица и ѓаолот се бои“ (2009: к.3:61), бидејќи веќе била многу стара, една вечер решила за ова да ѝ каже на поповата ќерка. Девојката ја прашала „за вака те остаи татко да ме предааш на ѓаолот?“ (Исто) и простила, но и ѝ рекла дека уште еднаш не сака да слушне нешто такво, бидејќи е срамота од луѓето и греота од Бога. Иако била одбиена, бабата не се налутила, си отишла кефлија. Наредниот ден повторно се обидела да ја кандиса девојката со секакви „измајсторисани“ зборови, но девојката била чесна и не сакала. Кога видела бабата дека нема да биде оваа работа, и нема да појде по нејзиниот план работата, сфатила дека кога ќе се врати попот ќерка му ќе му каже сè, па смислила план за тоа како да ја префрли вината на девојката. Бабата напишала едно писмо чија цел била да го излаже попот, за девојката да биде на резил, а таа – чесна, па ја исклеветила девојката дека се сторила прва ороспија во градот и дека со сите одела. Попот кога го видел писмото, прво многу се зачудил, а потоа многу се налутил. Му наредил на синот, по тој резил што му го направила ќерката, да не може од срам да се врати назад, да оди во куќата, да ја излаже сестра му, да ја однесе в планина и да ја убие. Побарал да му донесе нешто како доказ за да му поверува дека навистина е погубена, бидејќи како што вели: „поарно јет чоек со едно око да биди и во рај да појди, одошто со две и – во вечна“ (Истото). Синот го послушал татка си и се вратил назад, но кога ги видел портите од куќата затворени, ѝ поверувал на сестра му дека тоа што го напишала бабата во писмото било лага, но немал како да му докаже на татка си, па не се ни обидел, бидејќи знаел дека може да стане и полошо. Ја убедил сестра му, ја однел во планина за да ѝ го пресече малиот прст и да ја остави таму. Ја предупредил да не се враќа дома, зашто ако се врати татко ѝ можел да ја погуби. Девојката направила како што ѝ рекол брат ѝ; отишле во некоја далечна планина, брат ѝ и го

пресекол малиот прст од левата рака и ја оставил таму расплакана и нажалена. Братот ѝ признал дека не е праведно ова што ѝ го прави, но дека немал друг избор, бидејќи морал да ја исполни заповедта на таткото, на што девојката му вели „секое зло, за добро“ (2009, к.3: 62). Кога отишол синот пак кај попот на ацилак, му го дал прстот да поверува дека девојката е погубена, а кога видел попот многу плачел и си велел „кешки да не беше ја загубил“ (Истото).

Поповата ќерка живеела во планината долго време. Таму си нашла дива јаболка и круши од кои берела и со нив се хранела. Кога прв пат се прошетала низ гората дошла до еден извор со вода, а до него имало едно многу високо дрво, кое на горниот дел било шаторесто, токму колку еден човек да може да легне, а одозгора лисјето биле толку бујни, што не пропуштале ни сонце ни дожд, па решила дека тоа дрво било никнато за да ѝ биде кука. Бидејќи се плашела да не ја изеде некој свер, навечер се качувала горе и спиеала, а дење слегувала долу и многу му се молела на Бога да ја избави од оваа мака. Еден ден, еден царски син бил излезен на лов и шетал по гората, па дошол до изворот да се напие вода, прво тој, а потоа и коњот. Но, сакајќи да се напие вода, коњот кога го видел одразот во водата се вознемирил, фркнул со носот, почнал да издишува и се повлекол назад. Кога царскиот син пробал пак да го напои вода, коњот повторно се исплашил, па на третиот обид царскиот син погледнал во водата за да види од што се плаши коњот. Во одразот на водата видел едно моминско лице на врвот на дрвото, па кога ја кренал главата нагоре и ја видел девојката, ѝ заповедал да се симне. Таа молчела и не станувала, а царскиот син ја молел да се симне, но без успех. Решил да оди до едно блиско село, каде што се договорил со една баба маѓепсница, да ја маѓепса девојката за да се симне. Па така една вечер, дошла бабата на изворот заедно со царскиот син и преспале блиску до изворот, а рано утрината бабата отишла до изворот. Се преправала дека е слепа и дека пере кошули, па ѝ требала згреана вода, но садот го ставила наопаку, и кога почнала да лее вода од изворот, водата се истурала наземи. Девојката ја видела од дрвото, но сакала да се осигура дека старицата е слепа. Се растажила и сожалила на неа кога ја чула старицата како плачејќи си вели ‘сирота јас зошто вака слепа сум се родила да не можам ни да се исперам’ па се симнала долу за да ѝ помогне. Но, само што стапнала на земја, се стрчал царскиот син и ја прашал зошто седи на дрвото и го мачи да ја симне, но таа повторно не

му прозборела. Царскиот син ѝ рекол дека иако не му зборува, тој сепак ќе ја венча и ќе ја има за царица. И повторно не му прозборела, а тој ја ставил на коњот, ја однел дома и веднаш ја венчал. Сите во царството кои ја виделе биле маѓепсани од „лицето како је греало“ (2009, к.3: 63), и од нејзината убавина.

Една недела царскиот син ѝ зборувал на девојката и не му било чудно што не му возвраќала, бидејќи било обичај сите невести да не зборуваат до една недела, но и кога поминала едната недела, па и две, и три, таа повторно не зборувала. Господ им дал три машки деца „сите како некое грозје“ (2009, к.3: 64). Станале цар и царица, па царот решил дека повторно ќе најде некоја баба што ќе може да ја прозборува царицата. Бабата што ја нашол му кажала „еден марифет“ за како да ја прозбори. Му рекла да земе три лубеници во три големини и да ги однесе дома, да оди во одајата кај децата, да ги остави лубениците и да им рече на децата да си земат по една. Марифетот е во тоа што секое дете ќе ја сака најголемата лубеница, па децата меѓу себе ќе се скараат, можно е и да се степаат и дури тогаш мајката на децата може да се вмеша да ги раздвои, да им проговори, за да ги подучи. Царот направил како што му рекла бабата, и навистина се случило тоа што го предвидела бабата, царицата на децата им рекла да не се тепаат за лубениците, зашто ако види татко им дека се тепаат за нив, нема да им донесе пак. Кога ја слушнал царевиот син дека проговорила, ја прашал зошто нему толку години не му прозборела. Таа му одговорила: „бидејќи не си ме прашал дали имам татко и мајка“ и го замолила да ја однесе кај татко ѝ на гости.

Само што решил царскиот син утрината да ја носи кај попот, дошол некој пратеник на друг цар, да му каже дека другиот цар сакал да се борат на двобој (џенг). Така царот ја спремил војската и излегол на границата да се бори, а царицата ја оставил на првиот везир (садријазамин) да ја носи кај татко ѝ.

Откако отишол царот со другиот цар на џенг, царицата се подготвила и тргнала да оди кај татко ѝ за да му каже дека злото што ѝ го направил се претворило во добро, бидејќи сега е царица. Таа тргнала со големиот везир (садријазмот), но уште првата вечер везирот се обидел да ја обесчести. Таа настојувала на секој начин да се оттргне од него, го убедувала дека е срамота и греота, но тој не се откажувал. Па затоа му рекла да ја пушти да излезе надвор од шаторот за да изврши физиолошки потреби. Но, бидејќи

не сакал, го замолила, ако му е страв да не побегне, да ја врзе со неговиот појас за ногата. Излегла со врзана нога од шаторот и го врзала појасот за некое дрво, па тргнала да бега. Кога ја разденило, веќе била блиску до некое гратче. Во меѓувреме, везирот кога видел дека царицата побегнала, се вратил назад, и му напишал писмо на царот дека царицата една ноќ се изгубила по патот каде легнале да спијат, а иако тој барал на сите страни, сепак не ја нашол. На царот од писмото на везирот му надошла голема жал, што станала уште поголема кога се вратил дома од двобојот и си ги нашол децата без мајка. Од голема љубов кон неа тргнал да ја бара од село во село, од град во град.

Царицата, пак, пред да влезе во гратчето, нашла едно дете овчарче и му ги купила алиштата што ги носел. Облечена во неговата машка облека влегла во гратчето, се сместила во еден ан и го замолила анцијата да ѝ најде некој кај што може да работи, но во нејзиниот град. Анцијата ѝ нашол работа, па ја испратил. Откако дошла во својот град си купила машки алишта, како што се носеле во градот и отишла кај татко ѝ и брат ѝ да ги моли да ѝ дадат работа, да им служи, за да си го извади лебот. Толку ѝ биле жалосни молбите, што татко ѝ и брат ѝ му се смилувале на ова сиромашно момче, па ја земале да им биде измеќар. Таа служела во татковата кука со многу среќа, а попот, брат ѝ и снаа ѝ, непрестано се фалеле со новиот измеќар, без да ја препознаат дека припаѓа на нивното семејство.

Шетајќи од село во село, од град во град, царот ги прашувал сите луѓе да му кажат по една приказна. Па од град во град, стигнал во градот каде што живеел попот, сега во еден конак, бидејќи од него немало побогат и од неговата кука немало поубава. А царицата, кога го видела дека доаѓа, му се заблагодарила на Бога, дека конечно правдината ќе излезе на видело. Попот кога видел дека доаѓа царот кај него дома, заповедал да се зготват многу јадења и од голема радост викнал и многу големци од градот, а помеѓу нив ја поканил и бабата што ја наклевети ќерка му, но и трговчето. По вечерата, како што правел во секој град, царот ги натерал сите гости да кажат по една приказна. И откога сите кажале по една приказна, го викнале и измеќарот во одајата кај царот да раскаже една. Царицата се согласила да раскаже приказна, но за возврат побарала да се затворат вратите од одајата, за да не може никој да излезе надвор додека таа не заврши. Па царот заповедал, вратите се затвориле, не можел никој да излезе. Таа започнала да ја раскажува својата приказна. Приказната

одела вака: си бил еден поп и си имал една ќерка. Попот тргнал да оди на ацилак, а ќерката ја оставил дома и ја заклучил со девет клучеви, што ги оставил кај една баба, што требало да ѝ носи и да купува сè што ѝ треба од младиот трговец. Арно ама, бабата излегла неверна и посакала да ја продаде на трговецот. Ќерката на попот не се согласила и бабата му написала едно писмо на попот дека набожем ќерка му била една од првите курви во градот, а попот, пак, без да ја испита работата, го испратил синот од ацилак дома за да ја погуби. Синот ја однел сестра си во планина, ѝ го пресекол малиот прст и ја оставил таму да умре. Братот увидел дека никаков грев немала сестрата, но за атер на таткото ја оставил да умре.

На ова попот и останатите ококорено се гледале едни со други и се прашувале од каде ја научил овој измеќар целата приказна за ќерката на попот. Царот, пак, почнал да насетува дека е тоа царицата, ама не можел да ја препознае, бидејќи била во машки алишта.

Таа продолжила: но иако брат ѝ ја оставил да умре, сепак дошол еден царски син, ја нашол и ја земал да биде царица.

Во овој момент царот веќе знаел дека е таа, та почнал да се препотува, што од радост, што од жал. Таа продолжила: Господ ѝ дал на поповата ќерка, веќе царица, три сина и со помош на синовите таа почнала да зборува и со царот, па посакала дозвола од него да оди кај татка си, за да му каже дека е жива и дека Господ помогнал да стане царица. За по патот да биде безбедна, царот го назначил везирот да оди со неа, но уште првата вечер везирот сакал да ја обесчести, а од тој бесрамник се спасила со тоа што дошла кај попот да слугува, кој и по толку време, не сфатил дека му е ќерка. На крај царицата им кажала дека таа е онаа за која раскажува, а за да ѝ поверуваат, го покажала пресечениот прст на левата рака.

Кога го слушнале тоа, сите членови на фамилијата со радост и среќа ја гушнале и избакнале, а бабата, трговчето и везирот со страв ѝ се поклониле за да побараат милост и прошка за гревовите што ѝ ги направиле. Царот страшно ги казнил бабата, трговецот и везирот, додека пак попот и сите останати ги донел во царскиот град и сите заедно си живееле царски и господарски.

* * *

Според „Типолошкиот индекс на мотивите по АТ“ на Броцлавски, оваа сказна носи мотив АТ 883А (Цепенков, 2009, кн. 5: 289), кој Стит Томсон го опишал како „невината наклеветена мома“ („the innocent

slandered maiden“, Thompson 1977: 485), што соодветствува и со категоризацијата во каталогот *Български фолклорни приказки* (1994: 312) каде, исто така, стои под број „АТ 883А – оклеветената невинна мома“.

Насловот на сказната ја сместува токму поповата ќерка во срцето на сказничното дејство и ја прави главен лик на сказната. Нејзината фактичка состојба, тоа дека е попова ќерка ги актуализира атрибутите и симболичните значења на попот, најпрво во нејзиниот живот и ум, а потоа и во општествените слоеви. Таа има и брат, кој уште во првата реченица на сказната се укажува како продолжена рака на симболичните значења на нејзиниот татко, свештеник. Самата наследна машка линија од прв ред (татко – син) налага извесно пресликување на својствата и функциите на таткото свештеник врз неговиот син за време на ацилакот. Фигурата на свештеник, самата по себе, во психата на девојката, ги означува нејзините духовни потреби, нејзината моралност, како и чувството за праведност и нејзините религиозни верувања. Како симбол во умот на девојката, тој ја претставува потребата за советување и насоки на животниот пат. Таа, како што ни кажува и народниот раскажувач, се наоѓа во иницијацијата фаза на премин од девојка во жена, бидејќи е „спремна за мажење“, каде интертекстот опишува постоечки менструален циклус кај девојката, или со други зборови, исполнет биолошки предуслов за раѓање. Дополнително, свештеникот како фигура во нејзиното колективно несвесно може да означува чувство на сексуална репресија, конфликт на патот на достигнување на нејзината сексуална зрелост. Но, од позитивната страна, овој симбол означува и дека девојката веќе владее со целомудрието што го носи свештенскиот учинок на нејзиниот татко.

Дејството се случува во отсуство на мајката на девојката, што отсуствува во целокупната сказна и којашто во нормални услови би требало да биде онаа што ќе ѝ ја предаде женската повест и ќе ѝ помогне на ќерка си да ја заокружи својата индивидуација. Затоа на девојката не ѝ преостанува друго, освен да се потпира на длабинските знаења што во себе ги носи секоја жена, односно нејзиниот архетип на Дивата жена.

Планот што го срочува нејзиниот татко да ја заклучи во куќата додека тој е на ацилак, претставува израз на еден непопустлив авторитет, прекумерна заштита и задушвање на нејзиниот понатамошен раст и развој. Но, и покрај ова, девојката е послушна и му верува, па останува дома во куќата. Нејзиното прифаќање на овие неразумни правила јасно го

покажува нејзиното потчинување на острите патријархални правила на општеството во дадениот миг.

Заминувањето на таткото и братот на ацилак претставува почеток на духовното патување на девојката. Таткото и братот што таа ги испраќа на ацилак претставуваат аспекти од неа самата, аспекти на нејзиниот Анимус, аспекти што се жедни за разбирање на самата себеси, како и на светот што ја опкружува. Од овој момент таа тргнува на едно трансцендентно патување во длабочините на својата психа.

Самата куќа, опишана дека има силни сидови што ни топ не би ги разбил, е слика за несвесните делови на нејзината душа и јаството. Празната куќа, во која таа е сама, го симболизира чувството на несигурност. Но самотијата во куќата, ја претставува и потребата на девојката да направи нови чекори кон својата независност. Пораката што нејзината душа и јаство сакаат да ѝ ја пренесат е да преземе одговорност и да се потпира повеќе на самата себе.

Сето ова укажува на постоење на Анимус во психата на девојката што е развиен на највисоко ниво. Заклучувањето на девојката од страна на таткото е заклучување од страна на нејзиниот Анимус, кој во сказничното дејство се покажува како посесивен. Девојката е во очајна состојба на самотија што укажува на тоа дека во овој дел постои едначење на идентификацијата на егото со Анимус.

Бабата што татко ѝ ја остава да ја варди, во основа ги извршува мајчинските задолженија, што треба да ѝ помогнат на девојката да навлезе во зрелата фаза, меѓу кои е и мажењето на девојката. Овој навидум помошник, а всушност противник на девојката, е инкарнација на некои аспекти на ликот на Баба Јага, која како негативна поларизација на архетипот на Дивата жена, покажува особини на Дивата жена што не се имплементирани кај девојката. Основната задача на бабата е, токму со помош на трговчето, да ја освести девојката за својата женскост и да ја оттргне од идентификација со машкиот принцип (Анимус). Овој прв обид и прва прилика за мажење на девојката, покрај тоа што го пламнува Анимус да стане уште попосесивен, го активира и архетипот на Печалбарката, развојот на суперегото, бидејќи овој брак треба да биде склучен зад грбот на светот, па знаејќи дека нема да го добие признанието од заедницата и нема да ѝ помогне во оформувањето на Персоната, таа веднаш го отфрла. Ова нејзино отфрлање во суштина се должи на нејзината неспремност за

браќ, поради сексуалната незрелост, што понатаму го создава заплетот на сказната. Токму сексуалната незрелост на девојката ја бутка бабата да го напише писмото што ќе го испрати до татко ѝ.

Дури и самото писмо, во кое бабата сведочи за преобладавајќа сексуалност на девојката, наспроти фактичката *рејресирана* сексуалност, зборува за тоа дека женската сексуалност била подложена на строги, ако не и ригидни, општествени правила, што во општественото уредување во дадениот миг, татко ѝ нема друг избор и мора да ги следи. По добивањето на писмото од бабата, татко ѝ го испраќа брат ѝ да ја убие во планината. Но брат ѝ, што се враќа од ацилак, сега веќе ација, како фигура носи уште повисоки морални вредности од таткото што го испратил. Доколку го читаме овој лик како дел од нејзината психа, би рекле дека токму тука таа добива признание за своите морални вредности, својот Анимус, што ги инкорпорира во секојдневното живеење, во здрави граници и како составен дел на его комплексот.

Планината, каде што ја носи брат ѝ по наредба на таткото, го инкарнира постоењето на психолошка препрека кај девојката, исправена пред предизвикот да ја надмине. Во случајов се работи за предизвик што се наоѓа на повисоко ниво на свеста, знаењето и осознавање на духовните вистини. Воедно, кога брат ѝ ќе ѝ го отсеке прстот, акцентот повторно е ставен на женската сексуалност. За осакатувањето на женското тело пишува и Мануела Златар, кога ја опишува *Пепелашка* како сказна што го актуализира телото во усните сказни. Таа објаснува дека токму телото на хероината се користи како назнака за инкарнација на метафората, која пак е виновна за динамиката на сказната како жанр. Во таа смисла, оној што го има телото се идентификува со разни модели и архетипови (Златар 2007: 72). Кастрацијата на стапалата на полусестрите на Пепелашка, Златар ги објаснува како кастрации што не се одвиваат на телесно ниво, туку на психолошко (Златар 2007: 82), а овој чин се должи на инфантилноста и незрелоста на двете полусестри. Планот на полусестрите не успева, а принцот завршува со Пепелашка благодарение на нејзината „витална сексуална женственост во спој со спротивниот пол“ (Златар 2007: 82). Ако погледнеме подлабоко во чинот на осакатување на женското тело, за конкретниот случај во оваа сказна, би рекле дека се работи за осакатување што е повеќе психолошко, отколку физичко и се однесува на нејзиниот Анимус. Клариса Пинкола Естес вели: „Знаеме дека отсекувањето

на мртвите гранки му помага на дрвото да расте посилно. Знаеме и дека кинешето на врвовите на цутовите на одредени растенија им помага да пораснат многу погусто, многу побујни. За дивата жена, циклусот на раст и опаѓање на анимусот е природен. Тоа е архаичен процес, древен процес. Пауза од умот, така жените му пристапувале на светот на идеи и нивната надворешна манифестација“ (Пинкола Естес 2024: 428).

На ист ваков начин, отсекувањето на деловите од Анимус кои повеќе не ѝ се потребни на девојката, колку и да е тоа болен чин, сепак оставаат простор за развој на истиот тој Анимус. Па затоа, оправдано е што самото отсекување на прстот, во девојката остава чувство на разочараност и потценетост. Поради ова во текстот, самиот Цепенков запишал дека девојката била оставена сама во планината, нажалена и расплакана. Символот на прст, што е избран како дел од телото на девојката што се осакатува, ја симболизира нејзината физичка и ментална умешност.

Интересно е како во овој аспект, кога ќе се врати од ацилак, братот, што претставува продолжена рака на таткото, инкарнира и аспекти на Ѓаволот, кои Пинкола Естес ги опишува вака: „Убиецот не чувствува, па не сака ни жртвата да чувствува. Токму тоа е намерата на Ѓаволот, зашто непокајаниот аспект на психата не чувствува, и во својата болна завист кон оние што чувствуваат, го води огромна омраза. Да се убие жена со сечење е тема на многу приказни. Но, овој Ѓавол е повеќе од убиец, тој е осакатувач. Нему му е потребно осакатување, не декоративно или едноставно иницијациско жртвување, туку онакво што има намера засекогаш да ја распарчи жената“ (Пинкола Естес 2024: 522).

Во соништата, претставата на прст укажува на манипулација, на некое дејство или невербална комуникација. Според Шевалие и Гербрант (Gheerbrant, Chevailer 1982 – 1990: 362-363) малиот прст претставува умствена моќ, интелект, сеќавања, и моќ за комуникација. Соништата во кои сонувачот гледа како му отпаѓаат прстите, сугерира одредена пасивност на сонувачот што дозволува во реалниот живот некоја ситуација да доминира со него и да го диктира неговото однесување. Во ваков момент можеме да зборуваме и за комплетен губиток на контролата врз сопствениот живот. Во конкретната сказна, отсекувањето на прстот на девојката ја актуализира нејзината загриженост за сопствената способност успешно да заврши една тешка задача во животот, во ситуација во која ѝ се одзема умствената моќ, спомените и моќта за комуникација. Овој

преголем психолошки товар предизвикува девојката да го изгуби гласот и да стане нема.

Во текстот Цепенков запишал дека поповата ќерка долго време останала во планината, што укажува на еден процес на жалење, оплакување, искачување на планината (или препреката) и со тоа – зреење. Во планината се вели дека си нашла диви јаболка и круши, со нив се хранела и така преживеала. Според Пирузе-Тасевска:

„Крушата и оревот се семовити, хтонски дрвја во нашите сказани. Поврзани се со долниот свет кој е ризница на бескрајно богатство, оттаму, под нивните корени секогаш се наоѓа азно и различни бесценетости, а околу нив се собираат лошите, зли демони. Овие верувања се многу стари и, можеби, потекнуваат уште од прасловенската заедница“

(Пирузе-Тасевска 2004: 114).

Јаболкото, пак, во психолошка смисла, ги симболизира знаењето и мудроста во целост и носи просперитет. Бидејќи се работи за диво јаболко, нашиот прочит налага дека во девојката овде се буди архетипот на Дивата жена. Токму во јаболкото е содржана онаа женска мудрост на нејзината мајка, нејзините баби и прабаби, што ќе ја активира нејзината прамеморија од раѓање за оваа мудрост, кога ќе го гризне и јаболкото ќе стане дел од нејзиното тело. Преку осознавање на древната женска мудрост, девојката тргнува на психолошко патување што ќе вроди со плод и таа ќе биде наградена. Актот на берењето на јаболката ја означува нејзината напорна работа и посветеност на себе. Актот на јадењето на јаболкото означува хармонија, задоволство и плодност. Со осознавањето на архетипот на Дивата жена и нејзината древна мудрост во однос на женскоста, во психата на девојката се буди сексуалниот апетит, похотливите желби и воопшто нејзината сексуална свест. Клариса Пинкола Естес за јаболкниците пишува:

„Распутената јаболкница во приказната симболизира еден прекрасен аспект на жените, онаа страна на нашата природа што има корења закопани во светот на Дивата Мајка, каде што се исхранува од долу. Дрвото е архетипски симбол на индивидуализацијата; се смета за бесмртно, зашто неговите семиња ќе продолжат да живеат, неговиот систем од корења заштитува

и оживува, тој е дом на цел еден синцир на исхрана на животот. Како и жената, дрвото има свои годишни времиња и свои фази на раст; има своја зима, има своја пролет“

(Пинкола Естес 2024: 509).

Таа продолжува: „Исто така, има поговорка за јаболкниците: ‘Млади напролет, горчливи овошки; другата страна, слатка како мраз’“. Ова значеше дека јаболкото има двојна природа. Доцната напролет изгledаше убаво и тркалезно, како да е испрскано со изгрев. А сепак, беше преки-село за јадење; ќе се наежиш и ќе речеш бљак! Но, подоцна во годината, да се загризе јаболко е како да се скрши бонбона со сок.

Јаболкницата и момата се симболи на женското Јас, а овошката е симбол на исхранувањето и зреењето на нашето знаење за тоа Јас. Ако нашето знаење за начините на нашата душа е незрело, не можеме да се храниме од него, зашто знаењето сè уште не е зрело. Како и кај јаболката, му треба време за зреење, а корењата мора да ја најдат својата почва и мора да мине барем едно годишно време, понекогаш и неколку. Ако моминското душевно чувство не се стави на проба, во нашите животи веќе не може да се случи ништо. Но, ако можеме да се здобиеме со корења во подземниот свет, можеме да станеме зрели, да ја храниме душата, сопството и психата“ (Пинкола Естес 2024: 509).

Овде би сакале да го потенцираме и временскиот циклус што народниот раскажувач го носи преку физичката подвижност на ликот. Па така, девојката во целокупното сказнично дејство се движи. Психолошката слика за еден лик што оди, е доказ за неговата активност и проактивност, а со тоа и на зреењето на умот. Одејќи низ планината, девојката стигнува во гората, а таму, пак, наидува на еден извор на вода.

Самата гора или шумата е симбол на нејзината транзиција или метаморфоза. Во неа, таа се движи инстинктивно, благодарение на осознаениот архетип на Дивата жена и древната женска мудрост. Шумата е симбол на непознатото и несвесниот ум, а шетањето во неа е знак за потрага по подобро разбирање на самиот себеси. Таа е симбол на животот, плодноста, подмладувањето и самиот плод. Механизмите на несвесното овде ја насочуваат девојката да го открие сопствениот потенцијал и инстинктивната природа. Но, шетањето по шумата, или несвесното, може да ни даде знак дека треба да се вратиме на некој аспект на себството што е невин и духовен. За ваквата сказнична слика Пинкола Естес пишува:

„Во приказната, акцијата сега е концентрирана на овошното дрво, кое во древните времиња се викало Дрво на животот, Дрво на знаењето, Дрво на животот и смртта или Дрво на Спознанието. За разлика од дрвјата со иглички или лисја, овошното дрво е дрво на изобилна храна — и не само храна, зашто дрвото во своите овошки складира и вода. Водата, примарната течност на растот и продолжувањето, се прима од корењата, што го хранат дрвото со капиларна активност — мрежа од милијарди испреплетени клетки премали за голо око — а водата пристигнува во овошките и ги храни во прекрасни нешта.

Поради ова, се смета дека овошката има душа, со животна сила што се развива од неа и содржи одредено количество вода, воздух, земја, храна и семе, што освен тоа, исто така, има и божествен вкус. Жените што се хранат со овошје и вода и семе на подземните шуми, на соодветен начин психолошки се полнат; нивната психа стежнува и продолжува со постојано зреење“ (Пинкола Естес 2024: 530).

Според Гербрант и Шевалие: „Симболичките значења на водата можат да се сведат на три доминантни теми: извор на живот, средства за прочистување, центар на регенерација“ (Gheerbrant, Chevailer 1982 – 1990: 374).¹ Имајќи ги предвид овие значења и ставајќи ги во дадениот контекст на сказната, водата како симбол на животот, без која растенијата во шумата не би имале храна за наводнување, означува извесно измивање на некој проблем што создавал одредена тежина во минатото, преку наводнување на најдлабоките сфери на човековата психа. Изворот на вода, самиот по себе, ја означува емоционалната енергија на поединецот и неговата способност да ги искомунуира чувствата со некој друг. Со ова, девојката добива сила и можност да ги каже отворено своите чувства и емоции во јавноста. Извирањето на водата укажува дека самата поседува способност да ги извлече од длабините на своето битие ресурсите, како што се емоциите и мислењата, и отворено да ги претстави пред светот. Водата, како симбол на живата суштина на психата и протокот на животната енергија на поединецот ја актуализира духовноста, знаењето и исцелувањето. Нејзиното присуство е знак дека поединецот е подготвен да ги покаже

¹ „Les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants: source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence (Gheerbrant, Chevailer, 1982 – 1990: 374)

конституентите на најдлабоките сфери на несвесното, и да се судри со надворешниот свет, доколку за тоа има потреба, сè до нивно препознавање. Бидејќи, како што запишал Цепенков, водата од овој извор е мирна и чиста, ова укажува на тоа дека девојката е конечно во склад со нејзината духовност. Таа има мирен ум и спокојство.

Дејството на извирање на водата до дрвото во кое таа ја наоѓа својата нова куќа, укажува, исто така, на еден процес на медитација и рефлексција. Конкретно, овде се работи за рефлексција за искажувањето на сопствените мисли и емоции. Тоа што самата девојка просторно се наоѓа над изворот, кога ќе се качи на дрвото укажува на трансцендентна функција, каде таа е во контрола на сопствените емоции, што укажува на зголемена самодоверба. За ова пишуваат и Гербрант и Шевалие кога го опишуваат симболот на дрво:

„Симбол на животот, во вечна еволуција, се искачува кон небото, ја евоцира целата симболика на вертикалноста: како дрвото на Леонардо да Винчи. Од друга страна, тоа ја симболизира и цикличната природа на космичката еволуција: смрт и регенерација; листопадните дрвја особено евоцираат на циклус, во кој тие се соголуваат и се покриваат со лисја секоја година. Дрвото, исто така, ги спојува трите нивоа на космосот: подземјето, преку неговите корени, што продираат во длабочините каде што стануваат силни; земјеното ниво, преку стеблото и првите гранки; височините, со горните гранки и неговиот врв, привлечени од светлината од небото.

(Gheerbrant, Chevalier 1982: 62)²

Дрвото, како психолошки симбол во конкретниот случај на сказната, означува сила, заштита, стабилност и желба за знаење што треба да донесат нова надеж и подобар живот за девојката. Укажува на тоа дека

² « Symbole de la vie, en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel, il évoque tout le symbolisme de la verticalité : ainsi l'arbre de Léonard de Vinci. D'autre part, il sert aussi à symboliser le caractère cyclique de l'évolution cosmique : mort et régénération ; les feuillus surtout évoquent un cycle, eux qui se dépouillent et se recouvrent chaque année de feuilles. L'arbre met aussi en communication les trois niveaux du cosmos : le souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enforcent ; la souffrance de la terre, par son tronc et ses premières branches ; les hauteurs, par ses branches supérieures et sa cime, attirées par la lumière du ciel. » (Gheerbrant, Chevalier 1982 : 62)

поединецот е посветен на саморазвивање на сопствената индивидуалност. Самиот акт на качување на дрвото, психолошки, па и шамански, означува постигнување на целта, па дури психолозите велат дека брзината со која се качува еден поединец на дрвото во сонот би била еднаква на брзината со која тој би постигнал некоја цел во животот. Тоа што девојката е сама на дрвото уште повеќе оди во прилог на тоа дека се работи за нејзината лична трансцендентна фаза, во која пред да премине во наредната иницијацииска етапа влегува во простор на рефлексивност и осамување. Споредувањето на народниот раскажувач на ова дрво со куќата, повторно прави психолошките карактеристики на куќата да бидат префрлени на дрвото. За разлика од куќата на почетокот на сказната, оваа кука се наоѓа на високите делови од дрвото, а качувањето за да се стигне до неа укажува на нејзиниот напредок во однос на индивидуацијата. Дрвото во суштина претставува шамански симбол, во кој неговите горни сфери ја претставуваат високата свест на шаманот.

Девојката го запознава момчето, чие добиено признание се инкарнира во неговата титула на царски син, во моментот кога тој ќе дојде на изворот со својот коњ да се напије вода. Чинот на пиење вода од изворот на момчето го симболизира искажувањето на неговата емоционална енергија и моќ, *vis-à-vis* девојката. Со влегувањето на момчето во сказната почнува повторно да се актуализира и машкиот принцип (Анимус) во сказната, што од психолошки аспект би можеле да го читаме на два начина: првиот, како симбол на машката енергија на девојката; и вториот, од аспект на втора шанса за девојката да се омажи и да создаде врска со спротивниот пол, што би била сведок за нејзината зрелост. И двете читања би воделе до истото место – имплементација на машкиот принцип (Анимус) во нејзиниот свесен ум.

Коњот на момчето е симбол што Карл Јунг го користи во своите дела за да ја опише целовитоста на четирите функции на личноста: мислењето, чувствувањето, сензациите и интуицијата. Бројот четири ја симболизира целовитоста на четирите основни функции на умот и во сказната е во сопствеништво на момчето. Како што пишува Јунг: „Во психологијата на функциите постојат најпрво две функции, диференцијална и аксилијарна функција – свесната, како машка, којашто во соништата е претставена преку таткото и синот, а несвесната функција, спротивно – преку мајката и ќерката.“ (Јунг 2003: 159) Спротивностите и нивното спојување

го опишува преку четвртата функција: „Четвртата функција е контаминирана со несвесното и со себе го повлекува целото несвесно, кога е осветена. Тука доаѓа до разидување на несвесното и до обид да се предизвика синтеза на спротивностите.“ (Јунг 2003: 161) Оваа четврта функција во случајот на нашата сказна е Анимус.

Во таа смисла, интересна е ситуацијата кога коњот ќе ја види девојката во одразот на водата и ќе се исплаши од неа. Овде нашиот прочит мора да биде повеќеслоен и да понуди толкување на значењето на повеќе симболи што се наоѓаат еден до друг, па и еден во друг. Па затоа, би рекле дека реакцијата на коњот, што е симбол на целовитоста и хармонијата на четирите функции на умот, означува одредена нецеловитост што коњот ја гледа кај девојката, и следствено, кај него предизвикува страв. Одразот на девојката во водата, што овде има функција на огледало, како психолошка претстава, го покажува нејзиното вистинско јас-Егото. Рефлексивната во огледалото ги покажува сите недостатоци, но и атрибути на еден човек. Токму вистинското јас го гледа коњот во водата кога се повлекува, што укажува на тоа дека коњот гледа некој недостаток кај девојката. Одразот, пак, што го гледа момчето, од друга страна, е одраз што му се допаѓа, па би можеле да прочитаеме дека тој не го гледа Егото на девојката, туку сопствената Анима, персонифицирана преку неа.

Се нагласува и кризата на идентитетот на момчето, ако за момент го гледаме како централен лик, што кога погледнува во водата не го гледа само своето лице, туку и лицето на девојката. Токму ова е знак за еден недостаток на момчето, или поточно, знак дека токму девојката, за него одраз на интегрирана Анима, е она што му недостасува. Па токму затоа и толку многу настојува во продолжение да ја симне од дрвото. Од неговиот психолошки аспект, коњот е доказот за неговата сила, моќ, издржливост, машкост и сексуална моќ. Коњот е симбол на сила и на физичката енергија, а неговото јавање, сугерира на висока општествена позиција, односно позиција на моќ. Одбивањето на девојката да се симне од дрвото, по сугестијата на момчето, сугерира на нејзината неволност да се покори на репресивната машка енергија или принцип.

Со наредбата да се симне, или на еден дискретен начин, повторното осакатување на девојката од нејзината умствена моќ, сама слободно да реши дали да се симне или не, таа онемува. Онемувањето, како и отсекувањето на нејзиниот прст во почетокот на сказната, како што објаснивме,

претставува и симболично осакатување, но и отстапување простор за раст на нејзиниот Анимус.

Бабата маѓепсница, што доаѓа на изворот да пере алишта, навидум слепа, претставува аспект на мајката на девојката или женскиот принцип, Дивата жена или повторно нејзиниот антипод Баба Јага. Нејзината цел, како повозрасна жена е да ѝ помогне и да ја подучи помладата жена пред влегувањето во брак. Нејзиното слепило е израз на осакатување од друг вид од оној на девојката, осакатување од социјалната компонента, што би го поврзале со народниот израз дека девојката „има многу да види во животот“. Глаголот „види“ во оваа смисла се едначи со глаголот „доживее“, но во случајот на бабата се работи за слепило од раѓање, што не се лечи. Поуката која оваа баба-помошник треба да ѝ ја даде на девојката е да се охрабри и да го прифати момчето, за да стигне до својата целовитост. Старицата ја истура водата од изворот насекаде, бидејќи не гледа, или ја истура и ја губи животната компонента во својот живот. Слепилото претставува и отпор кон согледувањето на вистината или недостаток на свесност за постоењето на некој проблем. Тоа претставува одбивање да се согледа себеси или некој аспект од себеси. Заслепеноста, исто така, алудира на пропуштање можности, или, во случајов, интегрирање на машкиот принцип, инкарниран преку можноста за мажење. Па не е ни чудно што, во еден ваков психолошки след на настаните во моментот кога девојката се симнува од дрвото и излегува од фаза на рефлексивност, а влегува во фаза на дејствување, или со други зборови, од трансцендентно ниво се враќа на мундано, веднаш момчето ја зема и ја носи во неговото царство за да ја венча. Клучниот доказ за нејзината психолошка неподготвеност на, како што го нарекува Ленка Татаровска, *hieros gamos* е што таа не зборува со момчето.

Митските аспекти предадени преку согледбата на народниот раскажувач дека лицето на девојката ѝ греело кога влегувала во царството, се огледуваат во перцепцијата на Другиот на нејзината убавина, што во случајот е споредена со симболот на Сонцето. Тоа симболизира мирен ум, просветлување, спокојство, но и среќа и добра волја. Сонцето зрачи топлина и светлина и има божествена моќ и машка енергија. Оваа митска слика и реакцијата на царството на неа е доказ дека девојката влегува во фаза на созревање на суперегото, што ја формира нејзината Маска. Во овој момент почнува да се интегрира архетипот на Печалбарката.

Сепак, овој брак се склучува без одобрување на нејзиниот татко, со што е прекршена една општествена норма, според која таткото на девојката мора да го одобри нејзиниот сопруг пред склучувањето на бракот. Обичајот што го опишува народниот раскажувач, според кој невестите не зборуваат по една недела од свадбата, упатува на македонската традиција, во која се склучувале договорени бракови. Во суштина, општествените норми налагале девојките со високи морални вредности да не зборуваат со своите мажи до една недела. Но девојката, сега царица, а момчето цар, не зборуваат многу подолго. Народниот раскажувач само во овој дел од сказната го нарекува момчето цар, додека во остатокот од сказната е наречен царски син. Ова говори за ретроградност во нивниот однос еден кон друг, или во интегрирањето на архетиповите на Печалбарка и Печалбар.

Царот и царицата имаат три машки деца што се споредени со грозје. Во однос на трите деца, најпрво, според Јунг и неговите анализи, бројот три е број на незавршена целина, каде недостасува едно. Како што вели тој, Таткото, Синот и Светиот дух не би ги имале своите функции, доколку не би ја имале спротивставеноста од ѓаволот. Симболот на грозјето, пак, покрај тоа што е знак на раскош и богатство, може да симболизира и влошување на некоја состојба. Но фактот што преку притискање и скапување на грозјето на крајот се добива вино, укажува и на способноста на поединецот и покрај сè да им понуди среќа на другите. Кога народниот раскажувач зборува за царот, тоа е и начинот на кој девојката го гледа својот сопруг. Таа и самата е царица, фигура што алудира на нејзините одговорности и очекувања, што укажува на нејзината способност сама да води, без наметнување на туѓи верувања и гледишта. Трите деца се одраз на плодноста и исполнетата женска должност кон царството, преку обезбедување наследници. Важно е, исто така, што овие деца ја ставаат во позицијата на мајка, како и тоа дека се машки, што означува стабилизација на нејзиниот идентитет и продолжување на царството, преку обезбедување наследници, а со тоа одржување на општествениот статус.

Кога повторно царот ќе се посветува со некоја баба за тоа како да проговори царицата, по трет пат во сказната имаме претстава на Баба Јага. Бабата му го кажува марифетот со лубениците, во кој со помош на децата, потпирајќи се на нејзиниот мајчински инстинкт, момчето, сега цар, се труди да ја проговори. Оваа Баба Јага се однесува на будуњето и активирањето на Дивата мајка, како дел од архетипот на Дивата жена. Во

соништата, симболиката на лубеницата се емоциите на љубов, посакување и копнење по нешто или некој и огнена страст. Ова овошје честопати го сонуваат жени што го очекуваат својот менструален циклус. Па затоа, лубеницата е поврзана со женскоста, а во случајов машкиот принцип (Анимус, претставен преку момчето) ги користи токму овие аспекти на женскиот принцип, за да ја подобри врската помеѓу нив. И успева во тоа, царицата му проговорува. Но сепак, она што таа ќе му го каже, велејќи му дека не ја прашал дали има мајка или татко, сведочи за континуирана репресија на нејзините потреби.

Од овој дел на сказната, иако зборуваме за репресија, повеќе не говориме за будење на женската сексуалност, таа е веќе затворена со раѓањето на децата и со мајчинството. Од овој миг се работи за судир на два принципа, машки и женски, што треба да функционираат во синергија за да може да се дојде до целовитост и комплетна индивидуација. Воедно, ова е и последниот судир на девојката со сопствениот Анимус, преку интеграција на архетипот на Печалбарката. Па така, кога царскиот син ја испраќа девојката на гости кај татко ѝ, тој прифаќа на еден начин да ѝ помогне во решавањето на овој судир на двата спротивставени пола, давајќи му простор за раст на нејзиниот Анимус. Доколку повторно го ставиме во фокусот машкиот лик, одењето на ценг, или во битка, е доказ за неговото условно одење на печалба и развој на архетипот на Печалбарот по успешно освоената битка. Момчето во овој случај го исполнило условот за женење и го бара одобрувањето од заедницата. Садријазмот, или визирот, што го испраќа со девојката е одраз, пак, на неговиот наметнат авторитет врз девојката, а фактот што таа со итрина успева да избега е доказ дека не сака слепо да го следи. Впрочем, самиот обид за силување на визирот, говори за нејзиното чувство за одмазда и горчина кон наметнатите практики. Како жртва на полов напад, таа се чувствува скршено, искористено, со загрозена самоверба и нарушена емоционална состојба.

Кога девојката, која народниот раскажувач сè уште ја нарекува царица, стигнала да влезе во едно гратче, таа ја менува својата облека. Облеката е симболичен приказ на себството што го покажуваме во јавноста и тоа како ние сакаме да бидеме видени од другите, што оди во прилог на инкорпорирање на архетипот на Печалбарката. Облеката го претставува и општествениот статус и позиционирањето на поединецот во едно општество. Фактот што таа облекува машки алишта, зборува за

тоа дека таа веќе има издигнат и интегриран машки принцип (Анимус), кој за жал не е препознаен од општеството, а со одењето на царскиот син на ценг и активирањето на архетипот на Печалбарот се исполнува условот за активација на архетипот на Печалбарката, што треба да ѝ помогне да дојде до прифаќање од заедницата. Од друга страна, тоа што од облека на царица, облекува облека на овчар, сликовито го покажува миговното ниво на развој на архетипот на Печалбарката, или нивото на кое општеството мисли дека таа се наоѓа. Додека егото е облечено во царско руво, суперегото е во овчарско, детско руво. Сиромашните алишта алудираат на недостатоците и нелогичностите во мисловниот процес, каде треба да се промени размислувањето и да се има посилна аргументација. Она што ѝ недостасува на оваа девојка и за што се чувствува осиромашена, е одобрувањето на нејзиниот брак од страна на татко ѝ, бидејќи само преку благословот на најстариот машки член од семејството овој брак би можел да биде легален и одобрен од заедницата, и само на тој начин таа не би го носела товарот на прекршување на општествениот код.

Прифаќањето да оди кај татка си како измеќар, и со тоа да се прикаже како маж, говори за нејзината потреба за прифаќање на нејзиниот Анимус од страна на нејзиниот татко. Улогата на измеќар е слика за нејзината субмисивност пред таткото, или претставата за машкиот принцип, и ја нагласува потребата за одбрана на своето стојалиште и интегритет. Доколку го гледаме таткото како архетип на Ѓаволот, интеграцијата на овој архетип, пак, додаден во друштво на нејзините три сина, означува и успешност во четирите животни функции, а со тоа и стабилност. Таткото бил многу задоволен од неа како измеќар, со што тој изразува задоволство кон нејзиниот Анимус, а не кон целината, каде е вклучена и Печалбарката.

Царскиот син, пак, кој во меѓувреме си ги наоѓа децата дома без мајка и ја сфаќа нејзината важност за него, оди во сите села и градови да ја најде, за да ја врати назад. Ова е знак на неговата љубов кон неа и знак за тоа дека ја прифаќа и дека сака да се бори за неа. Кога царскиот син ќе дојде на трпеза кај татко ѝ, тој претставува еден печалбар што се вратил од печалба во која бил многу успешен, судејќи по богатата трпеза со која татко ѝ го пречекува и по ословувањето на народниот раскажувач како цар. Во овој момент се исполнува и условот за инкорпорирање и на архетипот на Печалбарката, кога конечно ѝ се дава можност на девојката од сопствена позиција да ја раскаже својата приказна, а со тоа да се

избори за сопственото прифаќање, одобрување и конечна целовитост на личноста. Во позиција на раскажувач, таа се навраќа во минатото, но ги кажува и поуците што ги добила, а со тоа кажува дека ја цени традицијата и лекциите од дамнината. Таа има потреба нејзините животни лекции да бидат препознаени од сите луѓе што седат на масата, па затоа, налик на Шехерезада во *Илјада и една ноќ*, бара да не се преземаат дејства додека чинот на раскажување не заврши. Преку барањето да се затворат вратите додека не заврши, таа всушност бара потврда на прифаќањето на мудростите што ги споделува, што резултираат со дејството на казнување на сите оние што згрешиле. Со ова девојката постигнува целовитост и нејзината индивидуација е заокружена.

Правината за која зборува народниот раскажувач на крајот на сказаната алутира на исправањето на сите неправди што ѝ се нанесени на оваа девојка. Кога сите одат да живеат заедно во царството, тоа означува интегрираност на сите аспекти на свесниот и несвесниот колективен ум.

Литература:

- Даскалова- Перковска, Л.; Добрева, Д.; Коцева, Ы.; Мицева, Е. 1994. *Български фолклорни приказки, Каталог*, София: Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- Пинкола – Естес К. 2024. *Жениџије што ѝ речеа со волциџије. Миџови и ѝ приказни за археџиџиџи на Диваџа жена*, превод од англиски јазик: Елизабета Баковска, Скопје: Антолог.
- Пирузе – Тасевска В. 2004. *Миџ-ѝ приказна*, Скопје: Просветно дело.
- Татаровска Л. 2006. *Меџаморфозџије во македонскиџије народни умоџворби*, Скопје: Менора.
- Угрешиќ Д. 2008. *Баба Јаџа снесе јаџце*, Скопје: Сигмапрес.
- Цепенков М. 2009. *Македонски народни ѝ приказни*, Книга 1-5, Скопје: Матица.
- Јунг, К. 1998. *Човекоџи и неџовиџије симболи*, Скопје: Зумпрес.
- Јунг, К. 2003. *Психолоџија и алхемија*, Скопје: Табернакул.
- Јунг, К. 2007. *Психолоџијаџа и умеџностџа*, Скопје: Ѓурџа.
- Јунг, К. 2020. *Секаваџа, сонџиџа, мисли*, прев. Душанка Каевска, Скопје: Полица.

- Chevalier J.; Gheerbrant, A. 1982. *Dictionnaire des symboles; Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: Editions Robert Laffont S.A. et éditions Jupiter.
- Thompson S. 1977. *The Folktale*, Berkeley: University of California press.
- Zlatar M. 2007. *Novo Čitanje bajke: arhetipsko, divlje, žensko*, Zagreb: Centar za ženske studije.

Ema Lakinska

ARCHETYPICAL READING OF THE WONDER TALE *THE HONORABLE PRIEST'S DAUGHTER* BY MARKO CEPENKOV

Summary

This article represents an archetypal reading of the wonder tale *The Honorable Priest's Daughter* transcribed by Marko Cepenkov. In the first part of the article we will offer a short summary of the tale's plot, and in the second part, we will analyze the wonder tale with the instruments of the analytical psychology of Karl Jung. With the means of this archetypal reading, we will dive deep into the tales' treasures and into the meanings of the collective unconscious of the Macedonian people.

Key words: archetype, archetypal reading, wonder tale, Marko Cepenkov.

Кристина Тодоровска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска јазик „Крсте Мисирков“, Скопје

kristina_todorovska8@yahoo.com

**ДЕЛАТА НА КРИСАНТА ЈАНКУЛА – НЕИСПРПЕН ИЗВОР НА
КУЛТУРОЛОШКИ И ФОЛКЛОРИСТИЧКИ ПРОУЧУВАЊА**

Клучни зборови: Крисанта Јанкула, народно творештво, Долна Преспа, македонски јазик, албански јазик.

Македонскиот јазик спаѓа во групата на индоевропското семејство, односно во групата на словенските јазици. Припаѓа во семејството на јужнословенските јазици и се наоѓа во источната подгрупа, заедно со бугарскиот јазик.

Албанскиот јазик е дел од индоевропското семејство што е многу големо и во него спаѓаат повеќе од 440 јазици поделени на многу групи и подгрупи. Во индоевропското семејство спаѓаат поголемите групи јазици, и тоа: албански, анадолски, ерменски, балтички, келтски, германски, грчки, индоирански, италски, палеобалкански, словенски и тохарски.

Македонскиот е службен јазик во Република Северна Македонија, а воедно е и официјално признат во Горица и во Пустец во Република Албанија каде што живее бројно македонско население. Македонскиот јазик се зборува и во Србија, Австралија, Бугарија, Грција, Канада, САД, Црна Гора, Турција и во дијаспората каде што живее македонско население. Најмногу се зборува во Мала Преспа, Голо Брдо, потоа во Гора на Косово, како и во Пиринска и во Егејска Македонија.

Долна Преспа е област што се протега покрај југозападниот брег на Преспанското Езеро. Оваа област се состои од десетина села што се организирани во општина Пустец. Општината Пустец ги опфаќа следните села: Горна Горица, Долна Горица, Глобочани, Леска, Зрновско, Туминец, Церје, Пустец, Туминец и Шулин. Сите овие села спаѓаат во групата на

долнопреспанскиот говор. Во Долна Преспа живее македонско население од православна христијанска вероисповед. Поради познатите општествено-историски услови населението што живеело во оваа област не било во можност да контактира со македонското население од територијата на Македонија или да воспоставува контакти со македонското население што живее во соседните држави. Во овој дел населението чува архаични зборови што се типични за западнопреспанскиот говор.

Влијание врз јазикот секако имала и миграцијата, односно преселбата на населението за подобри услови за живот, но и одењето на населението на печалба во соседните или прекуокеанските земји. Но, секако не треба да заборавиме дека македонското население уште од мали нозе започнува да го учи албанскиот јазик како во предучилишното, така и во основното и средно образование, односно е во секојдневен контакт. Освен училиштето, влијание имаат и медиумите, телевизијата и радиото затоа што албанскиот јазик е единствено средство за комуникација. Паралелното изучување на албанскиот јазик доведува и до билингвизам кај населението што паралелно ги користи двата јазика.

Како што веќе спомнавме, предмет на анализа се трите објавени книги на Крисанта Јанкула и употребата на македонскиот јазик. Крисанта Јанкула својата прва книга ја објавила во 2009 година со наслов „Поезија и проза од мојот крај (Долна Преспа, Р. Албанија)“, (редакција и обработка проф. д-р Људмил Спасов, проф. д-р Борче Арсов), издадена од Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје. Втората книга е „Записи од мојот крај (Долна Преспа, Република Албанија)“, (јазична и стручна редакција од проф. д-р Гоце Цветановски), издадена од Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ – Скопје, 2017 година. Додека третата книга го има следниов наслов „Преспа под Албанија, Божја убавина“, (редакција и обработка проф. д-р Људмил Спасов, ас. м-р Кристина Тодоровска), издадена при Институтот за македонски јазик „Крсте Мисирков“ – Скопје, 2024.

Своето прво дело „Поезија и проза од мојот крај (Долна Преспа, Р. Албанија)“, е поделено на неколку делови и тоа започнува со народни песни од нејзиниот роден крај, а потоа ги опфаќа свадбарските, велигденските и гурговденските песни. Следуваат легенди и кажувања, потоа поговорки, пословици и изреки. На самиот крај се благословите, клетвите

и гатанките. Во ракописот се прикажани и топонимите, односно имињата на места, на девет преспански села на географска Македонија.

Во самиот ракопис, се среќаваат и авторски текстови што авторката ги именувала со наслов: „Поезија и проза од Крисанта Јанкула“.

Втората книга „Записи од мојот крај (Долна Преспа, Република Албанија)“, започнува со приказни: реалистички, па продолжуваат со волшебни, потоа следуваат легенди и преданија. Во следниот блок се опфатени песните што се класифицирани како љубовни, јуначки, хумористични и на крај песните за деца, односно детските песни. Треба да се истакне дека во оваа книга авторката ја објавува својата песна „Надежи“. На крај се наоѓаат народните поговорки, пословици и гатанки.

Во третиот труд „Преспа под Албанија, Божја убавина“, авторката Крисанта Јанкула ги претставува собраните изворни фолклорни материјали од Преспанско, односно од деветте села што се наоѓаат на западната страна на Преспанското Езеро во Република Албанија. Во трудот може да се забележи несвесното мешањето на македонскиот и на албанскиот јазик при секојдневната употреба. Книгата е поделена на неколку поглавја, и тоа: топонимите што се употребуваат во регионот Преспа во Албанија, македонските топоними во Албанија, како и македонски зборови во албанскиот говор, албански зборови во македонскиот говор. Битна карактеристика е дека топонимите што се среќаваат во регионот на Преспа во Албанија се именуват со истите имиња, но се пишуваат на латиница. Треба да истакнеме дека истото се однесува и за македонските топоними во Албанија.

Во сите објавени трудови може да се забележат зборови со архаични, дијалектни и разговорни форми, потоа елизија, односно испуштање на самогласки и согласки во зборовите, книгите содржат голем број благослови, поговорки, гатанки, а е под влијание од други јазици, и тоа: грчкиот, италијанскиот и турскиот. Паралелната секојдневна употреба на македонскиот, но секако и на албанскиот јазик, доведува и до несвесно мешање.

Сето ова погоре спомнато можеме да го разгледаме во следните примери, и тоа:

Во ракописите се забележуваат голем број *архаични зборови*:

Да не дој *оџе* тој ден. (стр.48, кн.1); (*оџе* = пак, повторно)

Му излезе *ј’зико* три *џенди*. (стр.63, кн.1); (*пенди* = педи)

Нов ден, нова *нафака*. (стр.70, кн.1); (*нафака* = судбина, среќа)

Сечко сечи, март са влечи. (стр.79, кн.1); (Сечко = јануари)

Лошо да му оживее во *буцељо*! (стр.91, кн.1); (буцељо = стомакот, мевот)

Пр'имнаф г'оре, п'огоре

н'ајдоф гр'утка сн'егова

ст'егнаф р'ака, ја-з'едоф

си-ја-кл'адоф, ф-п'азува. (стр.55, кн.2); (*йримнаф* = се качив).

Од посочените примери можеме да забележиме дека во 1 лице еднина во минато определено свршено време (аорист) се користи наставката -*ф* (примнаф, најдоф, стегнаф, зедоф, кладоф итн.)

П'опе, тр'еба да-ми-к'упиш ен-*курк* ноф, 'ути н'емам шо-да-'облеча за-'утре. Ќе-'ојме ф-ц'арква да-са-прич'естиме а ми-тр'еба да-са-сл'еча со-ноф *курк* к'аку шо-ми-пр'илега. (ст.36, кн. 2); (*курк* = *йалиџо*, *бунда*)

Во прво лице еднина во сегашно време не се употребува наставката -*м* (облеча, слеча).

Са-'осуна. (ст.42, кн.2); (*осуна* = се раздени)

'От-ка: ќе-зав'аршеше р'абота, го-затв'ораше во-'ауро з'аено со-маг'арето. Ц'ела нош, в'оло и маг'арето си-са-лаф'осфеја. (стр.47, кн.2); (во-ауро = во шталата; си са лафосфеја = си зборуваа)

Дијалектни, разговорни форми:

Та молам камену, подмрни са *йручка* да излеам и да го к'снам детето *кош' е* седнато. (стр.24, кн.1); (тручка = троа, малку; кош е = каде што е; додека е)

Бела погача, *кноко* печиво (стр.29, кн.1); (кноко = тенко)

Та си урва долно поле,

Долно поле, *ујарјеџо* (стр.30, кн.1); (угарјето = необработени полиња)

– Еј, *шйукај*, - му рече просото на пчејнцата – не ми го фатвај гумното ути јас ќе са вршам. (стр.35, кн.1); (штукај = слушај)

Мнолџу лафи, сиромаштија. (стр.62, кн.1); (мнолгу = многу)

Уйлак зедов. (стр.86, кн.1); (уплак = уплав)

Чојак да мериса чојакојна. (стр.87, кн.1); (чојак = човек)

Да го удри некоја *рофја*, да го рофјоса! (стр.91, кн.1); (рофја = ровја = гром)

С'ите три ма-п'уле (гледа) в'очи, ко: *с'инкир* с'аке да-ма-'изеде со-опул'о. Ми-ф'ърле и по-н'екој-лаф. (стр.27, кн.2); (*с'инкир* = божем, како да, лаф = збор)

Т'ака ќе-са-п'опаре с'ите т'ија шо-му-п'адве *на-к'едеро* на-ж'ена-ми к'ога т'аја е-пр'ава! (стр.28, кн.2); (*на-к'едеро* = на достоинството, на честа, на угледот)

К'ога а-в'иде т'олку л'ична, со-'омја ко: п'огача, си-р-'ече:

Ќе-му-ја-з'емам, с'иромаф-е 'овој ч'ојак, н'ема шо-да-ми-пр'ае. (ст.34, кн.2); (омја = лице)

Ојдоф кај дентисто. (стр. 29, кн. 3); (ојдоф = отидов)

Ги *йулам* лајмето. (стр. 36, кн.3); (пулам = гледам)

Испуштање (елизија) на самогласки и согласки:

'А пули, 'а мери по сите *сйрни* и му вели: „Е, мори ниво, јаска са сега *йвојо* стопан!“ (стр.35, кн.1); (а = ја, јаска = јас, стрни = страни, твојо = твојот)

Вл'егол во-ена-м'еана, *с'енал* н'а-маса и си-п'орача ј'адење. (стр.23, кн.2)

Д'ојси шо-б'ило, 'ути т'олку са-гл'аден и шо-б'ило, 'убо: ќе-ми-дој. (стр.23, кн.2)

Забележуваме губење на интервокалното *в*, кое најпрвин се асимилира во *оо*, а потоа се контрахира во долго *о*: 'убо: (< убоо < убао < убаво)

К'ажи, му-в'ели меанц'ијата, -*шо*-ј'аде, та-б'ендиса (допадна) или не? (стр.23, кн.2)

Пр'аво да-ти-к'ажа, т'олку мн'олгу беф гл'аден, да-не-знам шо-ј'адоф, ама сл'атко ј'адоф. (стр.23, кн.2)

Е... з'ато: си-тр'еба ск'олија. А не, п'опска к'апа н'а-*йла*: а пр'азна *йла*:, б'ез-ум. (ст.26, кн. 2)

Во западнопреспанскиот говор во прозодијата два исти вокали се реализираат како еден долг вокал *аа* > *а* (глата < глаата < главата).

Колк'у-п'ати ти-'имам к'азано да-н'е-грејш т'уку да-ми-*р'ойаиш* н'а-врата? (стр.29, кн.2); (ропаш = тропаш)

Во дадениот пример може да забележиме испуштање на консонант: ропаш – тропаш.

Си-бил ен-поп и ена-п'опадја. Поп'адјата б'ила *мн'олѷ* м'ързлива. Ич не-и-са-раб'оташе.

П'ојделник, не-с'а-преди.

Т'орник, не-с'а-ма:.

Ср'еда, не-с'а-плети.

Ч'еторток, не-с'а-ткае.

П'еток, са-г'отви, за с'абота и н'едел'а.

С'абота и н'едел'а не-са-работа. (стр.35, кн.2)

- Е, си-р'ече п'опо, В'ел'увден т'ука е-п'оминат а јас 'уште ...ц'епо полн со-граф. (стр.26, кн.2)

Во вториот труд „Записи од мојот крај (Долна Преспа, Република Албанија)“, некои приказни на самиот крајот *завршуваат со ѿговорки:*

З'а-то: веле: „От-п'исано, не-с'а-бега“. (ст.25, кн.2)

К'ој м'исли л'ошо на-др'ујсте, н'а-гла: му-са-в'арнва! (стр.30, кн.2)

Шо-е-п'ишано од -Б'ога, ќе-са-прае! (стр.35 кн.2)

- *Ј'аска*, р'ече тој, кри'ву с'едам, пра'ву судам. (ст.40. кн.20)

Личната замена *јас* се среќава во употреба како *јаска* и е во дијалектна форма.

Не, не к'умчо в'олчко, волк н'ема в'ера! Ко-ш-си др'обел, т'ака с'ар-кај! (ст.46, кн.2)

Н'е-веле н'амер: Л'аком гас, к'арваф нос. (стр.51, кн. 2); (намер = напразно, попусто)

Благослови:

Бог нака ви поможи! (стр.43, кн.1)

Ерлија работа! (стр.51, кн.1)

Живот и здравје! Ќе пулиме, ќе праеме! (стр.51, кн.1)

Поможи Бог! (стр.75, кн.1)

-Д'обар ден стр'ико. '*Ерлиѷ* р'абота! –му-в'ели на-'орачот. (стр.37, кн.2); ('*Ерлиѷ* = аирлија, со среќа)

- 'Аир да-'имаш с'инко. Спол'ајти! (стр.37, кн.2)

Се среќаваат **деминутивни форми** со наставката -че:

Јас са мало *учениче*,

Книѓи носам во *џорбиче*.... (стр.12, кн.1)

Дедо дај ми *колаче*!

Ќе та удри по *џлафче*! (стр.12, кн.1.)

Петле, петле, *јариче*

На грмада седеше.... (стр.15, кн.1)

Молчи *шџџџиче* под *којанче*,

Фати *риџче* за *оџафче*.... (стр.16, кн.1)

И ово детето си играло *крз* дома со *ено друџарче* от малата. (стр.36, кн.1);

Предлогот *крз* (кџрз) се употребува со значење ‘низ’. Карактеристика за западнопреспанскиот говор е и губењето на одделни консонанти, односно на гласот -д : ено < едно.

Зеде ено *кориче* леб и му ја обриса крфта, а *коричеџо* леб си го седе во џепо. (стр.36, кн.1)

До негват’а-жена, ен-’убаф, зг’оден маџ со-*бр’адичка* шо му-л’ичеше мнолгу н’а-него. (стр.24, кн.2)

‘Откако са-поздр’авеја меџ’у-себе, *војн’ичеџо* му-в’ели на-п’итачо:

Са-вр’атвам ‘од-војник и мн’олгу са-гл’аден и ‘умрен за- в’ода. (стр.29, кн.2)

Ко ‘ојде кџ м’иризо, *офч’арчеџо* го-’извај н’оџо, а-з’акла ‘офцата, а-п’икна в’о-вреште и ја-п’уште п’о-вода. (стр.51, кн. 2)

Употреба на лексеми од албанскиот јазик

Македонското население во општењето и комуникацијата употребува лексеми од албанскиот јазик. Билингвалноста, односно познавањето на двата јазика, на Македонците им овозможува несвесно користење лексеми од албанскиот јазик во македонскиот јазик. Овие лексеми говорителите ги имаат приспособено во јазикот што воопшто не се разликуваат кога зборуваат. На пример:

Билбил девојка ранеше

Од малос, дур до големос..... (стр.21, кн.1)

Арно ама, колку п’ти ќе го стретнел, ќе му речел: „ Ама побратиме, аку не ти ја деаф гуната тогаш *ќул* ќе са стореше. (стр.36, кн.1); (*ќул* = воден, мокар)

‘А зема *шумаѿаѿа* со свирби. (стр.40, кн.1); (шуматата= кавгата, вревата; свирби = свирки)

Водата спи, *асмо* не спи. (стр.44, кн.1); (асмо = непријател)

Му влезе *шери*. (стр.62, кн.1); (шери = кавгата)

Остај ма кош’ми ој умо *врд’ала*. (стр.72, кн.1); (врд’ала = врти)

Пус е глобок тој. (стр.75, кн.1); (пус = бунар; глобок = длабок)

Со *каламани* не са срка маштејнца. (стр.80, кн.1); (каламани = деца)

Ќуљо е поблаг и од солта. (стр.85, кн.1); (*ќуло* = дарот, подарокот)

– Сл’ези м’оре *ч’уѿе* ‘оттамо, н’е-седи т’амо. (стр.41, кн.2); (чупе = девојче)

‘Ама *ч’уѿеѿо* му-в’ели: - Не, ј’аска не-са-с’ама т’уку со-бр’ат-ми. (стр.41, кн.2)

С’амо шо са-в’арна м’омоко ‘од-дома, а-з’еде *ѿ’уфаѿа* офци и ‘ојде на-п’асење. (стр.50, кн.2); (туфа = стадо)

‘Ама тој с’игурно ‘има б’идено син или внук на-н’екој т’урски офиц’ер, кој му-го-с’обрал зл’атото на-’овој нап’акосен н’арод, го-скрил кај-Л’иса и го-зап’исале то: во *х’арѿа*. (стр.53, кн.2); (*х’арѿа* = мапа)

Освен од албанскиот јазик, во ракописите се забележуваат примери и влијанија од други јазици, и тоа од *ѿрчкиоѿ*, *иѿѿалијанскиоѿ* и *ѿѿурскиоѿ*.

Грцизми

Непосредната близината на грчката граница, како и постојаните миграции на населението, раселувањето, барањето на подобри услови за живот и работа довело до учење и употреба на грчките зборови. Овие зборови со користењето навлегле и во македонскиот јазик. Тоа може да се види во следниве примери:

Малама чојак е. (стр.60, кн.1); (малама = златен, благ, фун, убав)

Поарно да ти излезе окото отколку *намо*. (стр.74, кн.1); (намо = збор)

Синор остана. (стр.79, кн.1); (синор = меѓа, граница)

Ќе му *ој* душата во *ѿарадисо*. (стр.85, кн.1); (парадисо = рајот)

Елизијата на вокалите е исто така честа појава (ој > оди).
Форт~~у~~на, стихија е надвор. (стр.37, кн.1); (форуна = невреме)
Не седи бос на ~~илакии~~е. (стр.50, кн.3); (плаки = плочките)

Италијанизми

Близината на италијанската граница, како и големата застапеност на телевизиските канали што претежно се емитуваат на италијанскиот јазик, доведува до навлегување и користење голем број зборови во албанскиот јазик:

Јас сум *дакорд*. (стр.44, кн.3); (дакорд = се согласува)
Сум *фармациска*. (стр.57, кн.3); (*farmaciste* (фармацисте) = фармацевт)
Тој е круетар на комуната (стр.58, кн.3); (*komunë* = комуната)

Турцизми

Секако не треба да се заборават и зборовите од турско потекло. Долгото владеење на Турците на Балканскиот Полуостров придонело до зачувување и употреба на голем број турцизми. Тоа можеме да го видиме во следните примери:

Бојана седи на *џенџере*
И дробни, водни мониста нижеше (стр.21, кн.1)
Маро бегливо, десет промени,
Со *кеџ* везани (стр.33, кн.1)
-На, - му вели, изеди го, ути тука е *к'смейџо* твој! (стр.36, кн.1);
(ксмето = среќа)
Детето го изело и от тогаш му почна за *ерлиси* и станало богато.
(стр.36, кн.1); (ерлиси = аирлија = со благослов, со среќа)
'А има земено *наџена* работата. (стр.40, кн.1); (натена = натенан = без брзање)
Ако не бидиш гојдарче, не станваш *џуџарче*. (стр.41, кн.1); (тунџарче = трговче)
Аку не си дава сам чојак *џајреџ*, треба да пукни. (стр.42, кн.1); (гајрет = храброст, сила, поддршка)
Види на какво *дереџе* дојде? (стр.44, кн.1); (дереџе = состојба)

Дузен чупа. (стр.49, кн.1); (дузен = средена, уредна, лична (архизам))
Јаваш, нека излезе волците од село. (стр.54, кн.1); (јаваш = полека)
-Ј'аваш, си-р'ече сам, ќе-п'отарнам м'алу, не-ќе-п'укнам? (стр.24, кн.2)
Каку *далдиса*? (стр.55, кн.1); (далдиса = издржа)
Ми 'и плачи *алојше*. (стр. 60, кн.1); (алјоте = халови = несреќи)
Му го *удиса* самаро! (стр.63, кн.1); (удиса = ујдиса = намести, стокми)
Са строрија *карлајана*. (стр.78, кн.1); (карлагана = мешаница)
Секој сам си зне к'ј му капи *чатијата*. (стр.78, кн.1); (чатијата =
дрвена конструкција на покривот)
Тој е *ајлаз*. (стр.83, кн.1); (ајлаз= дембел)
-Го-ст'емна кј-ен-ан и т'аму з'астана да-пр'еспи. Си-пл'атил
одаа н'асамо и 'излегол во-кас'абайа да-са-пр'ошета и да-си-в'ечера.
(стр.23, кн.2)
Од-Г'орѓија н'емаше н'икакоф 'абер. (ст.37, кн.2); (абер = вест)
А н'е:стата Ст'ојна, го-ч'ека, го-ч'ека, 'ама н'ема к'абает и д'енес
са-м'ажи за-ен во-др'угото с'ело. (ст.37, кн.2); (кабае = вина, грев)
С'амо к'ога, спр'ема *агејо*, н'е:стата и з'олвата в'арве со-ч'еши
со-в'ино кј-м'асата а седн'атите св'атови н'а-маса тр'еба да-му-ф'арле
по-н'екоја ж'елезна п'ара. (ст.38, кн.2); (адето = обичај)
Кога два вокала ќе се најдат во непосреден допир, во некои слу-
чаи остануваат непроменети, а во некои случаи се врши асимилација.
Преминувањето на е > е го забележуваме во следниот пример (н'е:ста <
нееста < невеста).

Заклучок

Собраниот материјал од страна на Крисанта е големо богатство и неговата вредност е од големо културно значење за дијалектологијата, лексикологијата и фразеологијата. Досега објавените три книги се посветени на Долна Преспа, односно се однесуваат за чувањето, негувањето на мајчиниот македонски јазик, со што се одликува автентичноста на овој западнопреспански говор. Таа во своите книги зборува за чувањето и негувањето на мајчиниот македонски јазик од страна на македонското население кое живее во Долна Преспа. Освен тоа можеме да заклучиме дека се работи за македонски јазик и дека македонското население, Македонците

во овој дел на Република Албанија ги чуваат македонскиот јазик и македонската култура.

Книгите на Крисанта Јанкула содржат лични и интимни песни во кои се согледува љубовта и посветеноста кон родниот крај, македонскиот јазик и татковината. Народното богатство содржано во трите книги на Крисанта Јанкула се неисцрпен извор за идни фолклористички и културолошки проучувања. Некои од нив се единствени и досега неевидентирани во литературата.

Литература:

- Видоески, Б. 1998. *Дијалектните на македонскиот јазик*, том 1, Скопје: МАНУ: Фонд Трифун Костовски.
- Демирај Ш. 1994. *Балканска лингвистика*. Скопје: Логос-А.
- Јанкула К. 2009. *Поезијата и прозата од мојот крај, Долна Преспа, Р. Албанија*, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје.
- Јанкула К. 2017. *Записи од мојот крај (Долна Преспа, Република Албанија)*, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје, Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ – Скопје, Јазикот наш денешен книга 28, Скопје.
- Јанкула К. 2024. *Преспа од Албанија, Божја убавина*, Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ – Скопје, Јазикот наш денешен книга 33, Скопје.
- Лаброска В. 2007. „Некои согледувања од теренското истражување во регионот на Корча, Република Албанија“, *Македонски јазик LVII*, Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“, 211–215.
- Митревски Е. 2009. *Македонците во Албанија*. Скопје: Бата Прес.
- Пољоска А. 2005. *Прилог кон проучување на македонско-албанските јазични контакти*. Скопје: Менора.
- Пољоска А. 2005. *Лексичка интерференција на македонскиот и албанскиот дијалектен јазик*. Скопје: Менора.
- Соболев Н. А. и Новик, А. 2018. *Голо Брдо*, Од материјалите на балканската експедиција на РАН и СПбДУ во 2008-2010 година.
- Спасов Љ. 2001. Говорот на Бобошн(шч)ица денес врз основа на снимен материјал, *Зборник од XXVII Научна конференција*, Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 227–231.
- Толковен речник на македонскиот јазик*. Институт за македонски јазик, „Крсте Мисирков“, гл. ред. Кирил Конески, ред. Снежана Велковска, Кирил

- Конески, Живко Цветковски; том I, А – Ж, 2003, том II, З – К, 2005, том III, Л – О, 2006, том IV, И, 2008, том V, Р – С, 2011, том VI, Т – Ш, 2014.
- Цветановски Г. 2010. *Говорот на Македонците во Мала Преспа (западнотреспански говор)*, Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ – Скопје.
- Demiraj Sh. 1985. *Gramatikë historike e gjuhës shqipe*, Tiranë.
- Spasov Lj. 2008. (коавтор со Jani Korhonen, Maxim Makartsev, Milica Petruševska) „Ethnic and linguistic minorities in the border region of Albania, Greece and Macedonia: An overview of legal and societal status“, во: *Slavica Helsingiensia. In search of the Center and Periphery: Linguistic Attitudes, Minorities, and Landscapes in the Central Balkans*, eds. Maxim Makartsev & Max Wahlström, Department of Modern Languages, University of Helsinki, Helsinki, 2016, с. 13-49.

Kristina Todorovska

THE WORKS OF KRISANTA JANKULA – AN INEXHAUSTIBLE SOURCE OF CULTURAL AND FOLKLORE STUDIES

Summary

The subject of analysis in this article is the vocabulary found in the three books written by Krisanta Jankula. Her works feature words that are authentic to all nine villages in the Lower Prespa region where the Macedonian population lives. Krisanta portrays the preservation of the mother tongue through her poetry and prose written in the West-Prespa dialect. In Lower Prespa the Macedonian population preserves and cherishes the native Macedonian language. Through the documentation of songs, legends, proverbs and stories, Krisanta preserves the original materials and wants all of this to remain preserved for future generations and to ensure their transmission from one generation to the next.

Keywords: Krisanta Jankula, folklore, Lower Prespa, Macedonian language, Albanian language.

ПРИКАЗИ – РЕЦЕНЗИИ – ОСВРТИ

REVIEWS

Маја Јакимовска-Тошиќ

**КОН СПИСАНИЕТО „BALKANISTICA / БАЛКАНИСТИКА“
VOLUME 37 (2024): “LANGUAGE, PERFORMANCE AND
PERSISTENCE: PROCEEDINGS FROM THE ELEVENTH
MACEDONIAN-NORTH AMERICAN CONFERENCE ON
MACEDONIAN STUDIES”
(by The University of Mississippi Printing Services of University,
Oxford, Mississippi)**

Списанието *Балканистика/ Balkanistica* Volume 37 (2024) во својата содржина ги вклучува научните трудови од 11. Македонско-северноамериканска конференција за македонистички студии, што се одржа во периодот од 4 – 7 ноември 2022, поддржана од Меликијан центарот за руски, евроазиски и источноевропски студии на Државниот универзитет Аризона, Темпи/ Arizona State University, Tempe. Би било интересно да се напомене дека веќе се работи за изградена традиција, со претходни 10 реализирани билатерални конференции, што започнаа со својата реализација за првпат во 1991 на Универзитетот Мичиген во Ен Арбор/ University of Michigan, Ann Arbor, и од тогаш на секои три години конференцијата се одржува на некој од американските универзитети или како организатор – домаќин се јавува Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје на македонски терен. На американско тло конференциите се одржаа на престижните универзитети: Универзитетот Индијана, Блумингтон/ Indiana University, Bloomington (1994), на Универзитетот Охајо, Колумбус/ The Ohio State University, Columbus (2003), на Универзитетот Јута, Солт Лејк Сити/ The University of Utah, Salt Lake City (2009), на Универзитетот Чикаго, Чикаго/ The University of Chicago, Chicago (2015). На Првата конференција организатори беа проф. Бенцамин Столц заедно со проф. Виктор Фридман од американска, како и проф. Вера Стојчевска-Антиќ од македонска страна. Проф. В. Фридман е еден од основачите на овие конференции и продлабочувачите на македонско-американските јазични,

книжевни и културни врски, што се востановија уште од периодот на соработката на проф. Хорас Лант и акад. Блаже Конески во 50-тите година на XX век. Во Македонија овие билатерални конференции во организација на УКИМ се одржаа во Охрид, и тоа: Втората (1996), Четвртата (2000), Шестата (2006), Осмата (2012) и Десеттата (2018). Последната, Дванаесетта конференција планирано е да се одржи во периодот од 11 – 13 септември 2025, повторно во организација на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје во Охрид.

Особено значаен прилог од сите овие конференции се објавените зборници со трудови, што презентираат широк спектар на македонистички и компаративни студии и може да се земат како еден вид историски преглед на проследување на македонскиот јазик, како и на историските, културните и политичките процеси во Македонија на универзитетите и сред пошироката културна јавност во САД во изминатите триесетина години.

И да се вратиме кон актуелниот момент на истражување и соработка, што го одразува содржината на *Балканистика/ Balkanistica* (37, 2024) објавена под наслов “Language, Performance and Persistence: Proceedings from the Eleventh Macedonian-North American Conference on Macedonian Studies”, насловен во духот на овие научни и културни конекции, што биле востановени и негувани од мошне значајни имиња на американката лингвистика: проф. Хорас Лант, проф. Збигњев Голомб, проф. Кенет Нејлор, проф. Бенцамин Столц, проф. Виктор Фридман. Списанието е уредено од страна на проф. Кејт Браун/Keith Brown, проф. Доналд Дајер/ Donald D. Dyer и проф. Марјан Марковиќ, во издание на The South East European Studies Association, University of Mississippi. Изданието ги вклучува рефератите што беа презентираа на конференцијата на Државниот Универзитет Аризона, Темпи, (4 – 7 ноември 2022), одразувајќи ја значајната димензија на овие интернационални релации. Значајно е да се подвлече дека на страниците на оваа списание веќе третпат се публикуваат материјали од македонско-северноамериканските конференции: во 2012 под наслов: *Macedonian Matters*, од VII конференција одржана на Универзитетот Јута, во Солт Лејк Сити, како и во 2017 насловена: *Macedonia Past and Present* од IX конференција на Универзитетот Чикаго во Чикаго, што заедно со последното издание ги третираат „македонските работи“ во домен на компаративно проследување на лингвистичките, книжевните, културолошките подрачја тесно поврзани и со политичките прашања, особено од

периодот на осамостојувањето на Македонија што се поклопува со првата Македонско-северноамериканска конференција одржана во 1991 година, и која ги следи сите невралгични фази на етаблирање на современата македонската држава во светското семејство на народите.

Овие отворени „македонски прашања“ сè уште се предмет на научни проследувања, анализи и коментари на начин што мошне оригинално и низ актуелна призма го претставува проф. Кејт Браун во својот предговор, насловен *Our Kajmakshalan Problem* во ова издание на *Балканистика/Balkanistica* (37, 2024). Во времето на Конференцијата во 2022 година, тогаш – и во времето на пишувањето на овој предговор – „македонското прашање“, како што заклучува и авторот на предговорот, останува во игра, како димензија условена од меѓународните односи. Притоа, „упорноста на ова прашање“ не е резултат на некој вид егзистенцијална криза кај Македонците, ниту пак одразува дилема/ ќор-сокак во академски кругови. Како што се наведува во предговорот, токму територијалните амбиции и историските и културните коментари на соседните држави одиграа улога во одржувањето на отвореност на прашањето, со произведен ефект на задржување на македонските граѓани во состојба на неизвесност. Сепак, првенствено „прашањето“ генерално е согледано како производ на незнаење или рамнодушност од страна на надворешните фактори.

Прилозите во изданието се однесуваат на неколку значајни подрачја. Трудите на Кејт Браун/Keith Brown/: *Nomads, Peons and Profiteers: Rereading Alien Contract Labor Law Investigations of Macedonian Migration, 1906-1910* (стр. 1 – 29) и на Виктор А. Фридман/Victor A. Friedman/: *Velat Ščo Sme Gärtsi, Ama Ne Sme: Transnacional Voices from Visheni* (стр. 97–113), ја истражуваат издржливоста и истрајноста на македонскиот идентитет на начини што ја надминуваат претенциозноста и ограничувачката логика на нацијата-држава низ комплексните геополитички прашања. Така првиот труд, што истражува драгоцен материјал за македонската работна миграција во САД, дава значајни аргументи дека категориите „номад“ и „занаетчија“ можат да го збогатат сознанието за економското движење на луѓето во однос на националните категории и на дистрибуцијата на капиталот во почетокот на 20 век во „Трансатлантиск империјал“. Во својот прилог, В. Фридман апликативно применува лична историја со која се подвлекува сложеноста на македонската историја, која за жал, според стаовиштето на авторот продолжува да се инструментализира од политичари

што се претставуваат како научници, како и од некои т.н. „надворешни“ набљудувачи што го мешаат незнаењето со објективноста во насока на делегитимирање и колонизирање на македонскиот јазик и идентитет.

Во доменот на лингвистиката ги вбројуваме студиите на Grace E. Fielder/ Грејс Е. Филдер и Elena Petrovska/ Елена Петровска: *The Macedonian Question in Bulgarian Linguistic Discourse during the 1950s* (стр. 65-97), што како студија го одразува дистинктивниот карактер на македонскиот јазик, како што изложуваат истакнати бугарски лингвисти, на пример, во прилозите на Иван Левков во 50-тите години на 20 век, кој јасно го третира македонскиот јазик како јазик за целите на лингвистичкото учење и наставата на Софискиот универзитет врз основа на лингвистички критериуми. Студијата ги проследува студиите и ставовите како македонскиот јазик тогаш и подоцна (во 60-тите и во 70-тите години на 20. век) пошироко е третиран во бугарскиот лингвистички дискурс, што се оформувале не без влијание на политичките притисоци. Дел од студиите се однесуваат на лексичкото богатство и спецификите на македонскиот јазик, како во студијата на Александра Чиварзина/ Alexandra Chivarzina: *Motely “Motley”: Terms for Multicolored in the Balcan Language* (стр. 29–34). Во рефератот на Марјан Марковиќ: *Македонските дијалекти и еволуцијата на современиот македонски јазик* (стр. 161-175), се третира забрзаната еволуција на македонскиот јазик особено преку анализа на раслојувањето на синтетизмот во именскиот систем, но и врз примери на промените во заменскиот систем. Студијата на Анета Дучевска и Бобан Карапејовски: *Демонстративите во „бомбите“: Од единици на референцијата до партикули* (стр. 35-54), покажува интересни контексти на јазикот во употреба, особено во дијалогската форма на општење, поставен за анализа и во други културолошко-социјални опкружувања (родова, возрасна, образовна, географска поделеност). Во истиот лингвистички блок на текстови е и прилогот на Данко Шипка/ Danko Šipka: *Macedonian Dialectal Vocabulary: Sources and Motivation* (стр. 231-244), што се однесува на анализа на македонскиот дијалектен лексички материјал, што се темели врз примери од изданието на М. Марковиќ (*Лингвистички атлас на македонските дијалекти*, 2020), каде македонскиот јазик се согледува во контекст на постојаните варијации на регионот и регистарот. Текстот на Веселинка Лабровска/ Veselinka Labrovska и Ирена Савицка/: *The Origin of the Suffix -че in Macedonian* (стр. 151-160), го поставува како

предмет на интерес и го анализира честото присуство на суфиксот -че во македонскиот, при што се заклучува дека во другите балкански јазици тој се јавува мошне ретко или, пак, воопшто не се среќава. Трудот на Ирена Грунче-Тине/ Irena Grunche-Tine и Скот Џервис/ Scott Jarvis: *Language Attrition in Macedonian L12 Learners of English Living in L1 Setting* (стр.113-130), се однесува на проследувањето на јазичната редукција на македонски јазик за учениците што го изучуваат англискиот јазик во доминантна англиска средина, при што се поставуваат прашањата: за употребата на македонскиот јазик, како тој се губи во комуникацијата и во заедницата, и како опаѓа вештината за употреба на мајчиниот јазик во билингвална средина, во која англискиот е прв јазик. Лингвистичките пристапи остануваат клучна област во истражувањата.

Во оваа збирка трудови во списанието *Балканистика/ Balkanistica* (37, 2024), се среќаваме со мошне интересни студии од областа на македонската креативна уметност: литература, драма, театар, филм. Овој аспект го следиме во трудовите на Маја Јакимовска-Тошиќ: *Идејата за хуманизмот во лавиринтот на историјата: Драмите „Р“, „Среќата е нова идеја во Европа“ и романот „Осмото светско чудо“ на Јордан Плевнеш на американската културна сцена* (стр.131=150), во кој се проследува рецепцијата на остварувањата на Плевнеш од страна на американската критичка опсервација, што доаѓа од страна на театролозите, литературите, како и според оценката на публиката, бидејќи за неговите драми и за романот известувале реномирани американски дневни весници, театарски и литературни критичари. Трудовите на Василики Неофотистос/ Vasiliki P. Neofotistos: *An Interview with Milcho Manchevski* (стр.175-190) и на Јордан Плевнеш: *Македонската интернационална театарска молитва за големиот американски театролог Роберт Кориган (1927 – 1993)* (стр.191–206), оригинално претставуваат две интернационално значајни културни појави. Првиот осврт е за режисерот Милчо Манчевски, чии филмови пошироко се познати и номинирани за признанија на американската културна сцена, а вториот се однесува на театрологот со светско реноме – Роберт Кориган, кој воедно ги постави драмите на Ј. Плевнеш на американската театарска сцена, и ја овозможи рецепцијата на македонско-американските културни релации во двете насоки. Во овој културен контекст се и студиите на Тејлор Ефтимов/ Taylor B. Eftimov: *Reinvention and Location Of Identity across Homelands in the works of Luan Starova* (стр.

55-64) и на Хејтер Роберсон-Гастон/ Heather Roberson-Gaston: *In and Out of Darkness, The Museum of Macedonia Struggle – Skopje* (стр. 207 – 231), каде што за македонските прашања може да се дискутира или информира низ аспектот на културната меморија согледана низ романескните остварувања на Луан Старова или, како во вториот прилог – низ историските реминисценции изразени во музеологијата, опсервирани низ погледот и доживувањето на современиот посетител на музејските поставки.

Текстовите во ова издание на *Балканистика/ Balkanistica* (37, 2024), согледани од аспект на значајните компаративни проследувања во домен на македонско-северноамериканските културни врски, истовремено ја нудат можноста самиот материјал да се проследи како своевиден оригинален и актуелен поглед на проблемски поставените прашања од лингвистички, литературен или културолошки аспект, како и низ призмата на пошироките балкански културни согледби.

Мишел Павловски

МЕТААРХИВА
(Кон монографијата 80 години Народен театар Битола
од Иван Додовски)

Историчарите, па во тие рамки и историчарите на перформативните уметности, би требало да се вклопат во одредени фундаментални идеи или мисловни категории преку кои го реализираат своето истражување, ги базираат анализите и ја реализираат конечната идеја. Станува збор за архивата, времето, просторот, идентитетот и наративот. Заедно тие ја воспоставуваат концептуалната рамка на историско претставување (Canning and Postlewait 2010, 1-2)¹. Оваа поедноставена идеја на Канинг и на Постлевайт не само што, сметам, е базичната рамка за пишување на историјата на театарот, туку е основа и за анализа на историско-монографското дело, како што е монографијата за Битолскиот театар.

Многу набрзина и се разбира, со оглед на времето што ми стои на располагање, ќе ги лоцираме овие категории во монографијата по повод осумдесетгодишнината на Народниот театар Битола.

За таа цел, ќе тргнеме од средината на книгата, односно од оној дел што лаконски е наречен *Прилози*. Овој наслов, навидум едноставен, обединува податоци, поточно – вредни податоци за идните истражувачи, проучувачи на Битолскиот театар, но и за пошироката јавност што се интересира за нашата театарска институција. Резултат на минуциозна и – да зборуваме отворено – напорна и здодевна работа, во овој дел се списокот на премиери од 1944 до 2024, податоци за премиерите од 2004 до 2024, обемиот список награди на Битолскиот театар во истиот период,

¹ Canning, Charlotte M., and Thomas Postlewait, eds. 2010. *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*. Studies in Theatre History and Culture. Iowa City: University of Iowa Press.

листата на гостувања, како и списокот на поранешни и сегашни вработени во Народниот театар Битола, со фотографии. Со еден збор – архива. Имајте на ум, дами и господа, театарот е уметност на моментот, магијата на театарската претстава се раѓа и умира истата секунда кога е создадена, а дефинитивно завршува со спуштањето на завесата. Затоа, овој дел, отсекогаш сум тврдел, е многу значаен и за истражувачите, но и за креаторите на театарот. Писателот може да го чита и да го препрочитува делото и во ракопис и како готова книга, сликарот може да се навраќа на портретот што го направил кога ќе посака, па дури и музичарот – уметник што, исто така, создава уметност на миг, може да ја преслушува снимката на својата изведба. Актерот ја нема таа можност. Идниот историчар уште помалку. Мала дигресија: ќе речете, сведоци сме на илјадници претстави снимени со слика и звук, но ќе се согласите дека тоа е само помошно средство во реконструкцијата на театарската претстава, инаку главна и комплексна алатка на театрологијата и театарската историја.

Затоа, овој дел, архивата, е исклучително важен, не само затоа што Канинг и Послвеит велат така, туку затоа што, на некој начин, ја претвора треперливата непостојаност на театарската претстава во материјал што може да се истражува и да се коментира.

Значи, ја пронајдовме едната категорија – архивата е голем и минуциозно одработен дел во монографијата за Народниот театар Битола на Иван Додовски.

Времето е јасно дефинирано, не само во насловот – 80 години, значи од 1944 и Ѓоре Магаревски до 2024. Со нагласок на последните дваесет години. Јасно е: претходните години се обработени во некои минати монографии, во редицата текстови за НТ Битола. Времето е присутно и во редицата податоци, како што се датумите на премиерите и праизведбите, временските отсечки на присуството на луѓето поврзани со театарот во НТ Битола итн.

Просторот е, исто така, препознатлив – оваа сцена на која сега се наоѓаме, од која се крева фината прашина што не можете да ја избегнете во ниту еден македонски театар, штиците што паметат многу, како и сеќавањето на простори што сега не постојат, што се изгубиле во забреваното движење на урбанизацијата, транзицијата и времето...

Идентитетот е присутен како множество идентитети, почнувајќи од личните идентитети на режисерите, драмските автори, актерите,

сценографите, костимографите, авторите на музиката, мајсторите на светло, кројачите, инспициентите... многу се да ги редам сите што учествуваат во креирањето на театарот, па преку идентитетот на ансамблот, Битола, Македонија... Тие мали и големи идентитети се присутни на секоја страница, на секоја фотографија на книгава.

* * *

Историјата е приказна. Приказна што се раскажува и што секој од нас ја толкува на свој начин. Додовски тоа мошне добро го знае. Затоа и монографијата ја започнува со *Пролог за една приказна*, во кој на суптилен начин нè подготвува на еден од неговите методолошки пристапи – она што следи е наратија за Народниот театар Битола раскажана, доживеана и сфатена од Иван Додовски. Патем, чинам дека токму тоа е една од многуте доблести на книгата.

Значи стигнавме до наративот, последната и обединувачка категорија на историските прочитувања. Наративот е јасен – приказната за Битолскиот театар, за неговиот развој, за луѓето што својата креативност ја вградиле во него. Она што е поважно е дека преку наративот и наратијата на Додовски на повисоко рамниште се подигаат сите категории за кои претходно зборувавме.

Па така, *архивата* станува *метаархива*. Фотографиите во книгата не се само едноставна презентација на архивата. Тие ја раскажуваат, на некое друго рамниште, историјата на Театарот, чекајќи некој денешен или следен истражувач, преку методологијата на театрологијата², да ги материјализира во своја, нова наратија за Народниот театар – Битола. Натаму, времето во приказната на Додовски станува метавреме, време што постои само за себе. Просторот, пак, се проширува, станува архипростор, простор што е секаде и секогаш кога ќе се појави ансамблот на театарот. А

² Реконструкцијата на театарска претсва, метод воведен од основоположникот на германската театрологија Макс Херман, е основен и суштински метод на истражувачите на театарот. За да може претставата да се анализира, мора, пред сè, да се реконструира. Фотографиите, во таа смисла, се значаен извор на податоци. Херман нагласува, за разлика од театарскиот критичар, дека не е драмата тоа што го прави театарот уметност, туку само претставата; дека перформативноста на театарот фундаментално го разликува од литературата или ликовната уметност.

идентитетите – тој толку популарен термин во нашиот културен контекст последниве децении... Множеството идентитети за кои зборувавме крупнее, се вообличува во големо идентитетско поле низ кое, пак, сирка приказната на Додовски, создавач истовремено и објаснувач на ентитетот НТ Битола.

Треба да се одбележи и еден, навидум, технички елемент: монографијата е печатена на црна основа, со бели букви. И додека црната боја, во митската свест на нашиот народ се поврзува, најчесто, со смртта, во книгата таа е јасно отсликување на театарската состојба – публиката најчесто е во темница, најдобрите и најилустративните театарски фотографии се црно-белите...

И така, кога сите овие категории ќе се обединат, доаѓаме до книга што во себе впира динамичен, значаен и влијателен културен контекст. Значаен, се разбира не само за Битолскиот театар, или за Битола, туку воопшто за македонската средина.

821.163.3:821.512.161(062)(049.3)
821.512.161:821.163.3(062)(049.3)
930.85(497.7:560)(062)(049.3)

Билјана Јоновска Стефковска

**КОН ЗБОРНИКОТ ИНТЕРКУЛТУРНИ ДИЈАЛОЗИ ВО
КОНТЕКСТ НА МАКЕДОНСКО-ТУРСКИТЕ КНИЖЕВНИ ВРСКИ
(Институт за македонска литература во Скопје, 2024)**

Зборникот на научни трудови „Интеркултурни дијалози во контекст на македонско-турските книжевни врски“ уреден од страна на проф. д-р Маја Јакимовска-Тошиќ, проф. д-р Соња Стојменска-Елзесер и проф. д-р Емине Инанир е објавен во 2024 година во издание на Институтот за македонска литература во Скопје. Составен е од трудови презентирани на меѓународниот симпозиум под истиот наслов што се одржа на Истанбулскиот универзитет од 6 до 7 ноември 2023 година. Зборникот на трудови е вреден придонес за македонската и за турската книжевност. Трудовите даваат влог во истражувањето и популаризацијата на македонско-турските културни проникнувања.

Зборникот започнува со предговорот подготвен од уредниците на три јазици – македонски, турски и англиски, потоа следат поздравните обраќања на проф. д-р Емине Инанир – раководителка на Катедрата за словенски јазици и литература при Факултетот за литература, Истанбулски универзитет, проф. д-р Маја Јакимовска-Тошиќ – раководителка на проектот „Интеркултурни дијалози во контекст на македонско-турските книжевни врски“, проф. д-р Наташа Аврамовска – директорка на Институтот за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје и проф. д-р Сефтап Кадиоглу – декан на Факултетот за литература при Истанбулскиот универзитет.

Илија Велев во својот труд „Ориенталното турско ракописно наследство во Националната и универзитетска библиотека 'Св. Климент

Охридски‘ во Скопје (македонско-турски интеркултурен дијалог како традиција и современост)“ го истражува зачуваното ориентално ракописно наследство (датирано во периодот помеѓу XII и XIX век) на персиски, арапски и на османлискотурски јазик во Македонија, како културолошки извор и сведоштво за проследување на македонско-турскиот интеркултурен дијалог. Посебен интерес е посветен на ориенталните ракописи што се чуваат во Националната и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“ во Скопје, односно „Збирката ориенталистика“, во која постојат три фондови со околу 2600 арапски ракописи, повеќе од 1100 османлискотурски ракописи и околу 120 персиски ракописи.

За апокрифниот расказ за „Прекрасниот Јосиф“ согледан во турскиот фолклор низ легендите за Јусуф и Зелиха, апокрифниот расказ за Аврам и Исак и крвната жртва (курбанот), циклусот раскази за Давид и Соломон, поевста „Премудриот Акир“, средновековниот расказ „Дванаесетте сонови на царот Шакиш“ и сл. пишува Маја Јакимовска-Тошиќ во својот труд „Ориенталните мотивски слоеви и нивната преобразба во македонската средновековна проза“.

Во трудот „Промислување на концептот ‘македонско-турски книжевни врски‘ низ призмата на културолошката теорија“ авторката Ширин Туфан ја нагласува важноста за поттикнување на културниот дијалог меѓу македонската и турската литература. Смета дека со промовирање преводи и ширење на литературните дела меѓу двата јазика може да се поттикне поинтензивен меѓукултурен дијалог.

Турското кафе е симбол на солидарноста, пријателството и заедничката култура на балканските народи. За поимот „кафе“ како јазична, литературна и културна појава пишуваат Емине Инанир, Лидија Тантуровска и Зоја Шенѓудер во трудот под наслов „Кафето – заедничка алка во македонско-турските дијалози“.

Темата Скопје во поезијата отсекогаш била инспиративна тема што го привлекувала вниманието на писателите. Мумин Алиов во својот труд „Компаративна анализа на песните ‘Изгубениот град‘ од Јахја Кемал и ‘Скопје‘ од Блаже Конески“, пишува за различните емотивни перспективи и толкувања на Скопје во песните на овие два автора.

За ликот и делото на турскиот поет Фазил Хисни Дагларца, за рецепцијата на неговата поезија во македонската култура преку низа препеви и добивањето на престижниот „Златен венец“ на Струшките вечери на

поезијата во 1974 година, пишува Соња Стојменска-Елзесер во својот труд „Приемот на поезијата на турскиот поет Фазил Хисни Дагларџа во македонската културна средина“.

За судбината на Ибн Пајко, чиешто име се памети и по името на градската населба Пајко Маало во Скопје, пишува Наташа Аврамовска во текстот „На крстопат: романот 'Вежби за Ибн Пајко' од Оливера Николова“. Романот проткајува три наративни нишки што се спојуваат во Старата скопска чаршија, како средиште на средбата на култури.

Трудот на Озлем Курт на тема „Културни преплетувања: турцизмите во романот 'Папокот на светот' од Венко Андоновски“ има за цел да ги нагласи интерференциите меѓу македонскиот и турскиот јазик, анализирани врз подлогата на уметничката проза на Андоновски.

Јасмина Мојсиева-Гушева во трудот „Постмодернистички полов идентитет во рамките на македонското и турското општество (врз примери од романите 'Ноќта на зелената самовила' од Ајфер Тунч и 'Пеперутка' од Сашо Тасевски)“ пишува за сè уште неизменетиот однос на средината за еманципацијата на жената, и во македонското, и во турското современо општество. Двете протагонистки во романите, според неа се имагинарни примери за состојбите во кои можат да се најдат жените во процесите на транзицијата од патријархалните во таканаречените „постмодернистички“ општества.

За творештвото на турската писателка Сафије Ерол, која потекнува од семејство доселено од Македонија во Едрене, пишува Џемиле Одункиран во својот труд „Румелија како место на меморија во фикционалните текстови на Сафије Ерол“. Доминантна точка во делата на Сафије Ерол е Румелија – најголемата провинција во Отоманската Империја, а нејзиното воодушевување од румелиската култура има влијание врз целиот нејзин процес на книжевно создавање.

Во трудот „Публикации на македонските учебници во цариградските гласници во XIX век“ Марина Цветаноска пишува за значењето на Цариград како културен центар за македонските преродбеници во XIX век. Во тој период Цариград претставувал печатарски центар за македонските културни дејци, особено учебниците имале развиено жива издавачка дејност на македонски учебници.

Фатих Одункиран во трудот „Деца на Македонија: мевлеви поети“ става акцент на мевлеви поетите кои израснале во Македонија. Се

анализираат нивните односи со другите поети од османлискиот период. Со откривање на нивниот идентитет се покажува блискоста помеѓу меѓу турската и македонската култура.

За мистериозната љубовна приказна за турскиот султан Бајазит I и српската принцеза Оливера пишува Билјана Јоновска Стефковска, во својот труд „Балкански културни проникнувања низ призмата на романот 'Бајазит и Оливера' од Драги Михајловски“. Историските настани опишани во романот го поврзуваат целиот балкански простор, се откриваат финесите на отоманските обичаи и начини на живот, се испреплетуваат судбините на главните ликови.

Зборникот е исклучително значаен заради истражување и понатамошно развивање на македонско-турските книжевни врски, преку одржување континуирана плодотворна соработка помеѓу Институтот за македонска литература и Истанбулскиот универзитет, што се реализира низ заеднички симпозиуми и зборници. Зборникот осветлува теми од книжевната историја, но и низа современи проблемски подрачја, и тоа не само од доменот на книжевноста, туку и пошироко, од областа на културата и секојдневието на македонскиот и турскиот народ. Иако во основа е базиран врз споредбена методологија, зборникот нуди различни пристапи и опфаќа широк дијапазон на теми и книжевни дела. Сето тоа придонесува да го вреднуваме овој зборник како значаен прилог кон развојот на македонско-турскиот културен дијалог и неговото релевантно и продлабочено академско проследување.

„СПЕКТАР“ – МЕЃУНАРОДНО СПИСАНИЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА
“SPEKTAR” INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL

www.spektar.edu.mk

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 Лилјана Пандева / Liljana Pandeva, 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

2025

Списанието е застапено на:



Central and Eastern European Online Library

www.ceeol.com