



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

СПЕКТАР	год. XLIII	бр. 86	стр. 329	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 Кулева (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/sp/>

Скопје, 2025

“SPEKTAR” INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL



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

SPEKTAR	Vol. XLIII	№ 86	pp. 329	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/sp/>

Skopje, 2025

СОДРЖИНА / CONTENT

ПОВОД: 80 ГОДИНИ ОД КОДИФИКАЦИЈАТА НА МАКЕДОНСКИОТ СТАНДАРДЕН ЈАЗИК ON THE OCCASION OF 80 YEARS OF THE CODIFICATION OF THE MACEDONIAN STANDARD LANGUAGE

Валентина Миронска-Христовска / Valentina Mironska-Hristovska
КОНЦЕПЦИИТЕ ЗА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК ВО КУЛТУРНАТА И
ВО НАЦИОНАЛНАТА ПРЕРОДБА / The Concepts of the Macedonian
Language in Cultural and National Revival 9

Марина Цветаноска / Marina Svetanoska
ЈОАКИМ КРЧОВСКИ И ГЕНЕЗАТА НА МАКЕДОНСКИОТ
КНИЖЕВЕН ИЗРАЗ ВО КОНТИНУИТЕТОТ НА МАКЕДОНСКАТА
ЈАЗИЧНА КОДИФИКАЦИЈА / Joakim Krchovski and the Genesis of
Macedonian Literary Expression in the Continuity of Macedonian Language
Codification 39

Славчо Ковилоски / Slavcho Koviloski
1945 – ПРВАТА ГОДИНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ НА
СТАНДАРДЕН МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК / 1945 – First Year in
Macedonian Literature in Standard Macedonian Language 53

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА LITERARY HISTORY

Валентина Илијевска / Valentina Ilijevska
РАКОПИСНИТЕ КНИГИ КАКО ПИСМЕНИ СПОМЕНИЦИ / The
Manuscript Books as a Written Monuments 85

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

Јасмина Мојсиева-Гушева / Jasmina Mojsieva-Gusheva
МИТОТ ЗА БОЛЕН ДОЈЧИН КАКО ПРЕДУПРЕДУВАЧКА
ПАРАДИГМА ЗА СУДБИНАТА НА ЧОВЕШТВОТО / The Myth of
Bolen Dojchin as a Warning Paradigm About Humanity's Fate 117

Лидија Капушевска-Дракулевска / Lidija Kapushevska-Drakulevska
ДИСТОПИСКИОТ РОМАН НИЗ ПРИЗМА НА НЕКОЛКУ ТИШИНИ
ПОДОЦНА ОД АНА СТОЈАНОСКА / Dystopian Novel Through the
Prism of Ana Stojanoska's *A Few Silences Later* 141

Биљана Рајчинова-Николова / Biljana Rajchinova-Nikolva
'МИТОТ – АПСОЛУТНА ВИСТИНИТА ПРИКАЗНА' И
'СОВРЕМЕНИОТ МИТ – ИЛУЗИЈА': МОЖНИ ИЗЛЕЗИ ПРИ
ПОТРАГАТА ПО КОРЕНОТ НА ПОТЕКЛОТО И СМИСЛАТА НА
ПРОДОЛЖУВАЊЕТО (преку драмата *Словенски ковчеџ* од Венко
Андоновски) / 'Myth - Absolutely True Story' and 'Modern Myth - Illusion':
Possible Outcomes In the Search for the Root of Origin and the Meaning of
Continuation (through the play *Slovenski kovcheg* by Venko Andonovski) 153

Тамара Купева / Tamara Kjupeva
АВТОБИОГРАФИЈА НА ТРАУМАТА – НА ПОЧЕТОКОТ НА КРАЈОТ
ОД ДАНИЕЛ ЈАНЕВ / Autobiography of Trauma - *At the Beginning of the*
End by Daniel Janev 187

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ – РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ LITERARY CONNECTIONS

Марина Мијаковска / Marina Mijakovska
ЖЕНСКОТО ТЕЛО КАКО МЕГАПРОСТОР ВО КУЛТУРАТА И
КНИЖЕВНОСТА / The Woman's Body as a Mega Space in Culture and
Literature 199

Mila Dimishkovska / Мила Димишковска
THE ART OF THE ODD: SATIRE, GROTESQUE, AND TRANSLATION
IN E.A. POE / Уметноста на чудното: сатирата, гротеската и преводот
кај Е. А. По 229

ТЕОРИЈА/ПОЕТИКА THEORY/POETICS

Африм Реџеџи / Afrim Rexhepi
БИОПИСМОТО НА АДЕМ ГАЈТАНИ, ПО ПОВОД 90 ГОДИНИ ОД
РАЃАЊЕТО НА АДЕМ ГАЈТАНИ / The Biowriting of Adem Gajtani / On
the Occasion of the 90th Anniversary of the Birth of Adem Gajtani 243

Иван Цепароски / Ivan Džeparoski
БОГ, УБАВИНА И УМЕТНОСТ: АСПЕКТИ НА
СРЕДНОВЕКОВНАТА ЕСТЕТИКА / God, Beauty and Art: Aspects of
Medieval Aesthetics255

Ана Витанова-Рингачева / Ана Vitanova-Ringacheva
И ТОГАШ ПОЧНАА ДА СЕ БУДАТ УСПАНИТЕ ДУШИ НА
ЗБОРОВИТЕ... (ЗА ПРЕВОДОТ И ПРЕВЕДУВАЧОТ) / And Then the
Sleeping Souls of the Words Began To Awake... (On the Translation and the
Translator)271

МИТ / ФОЛКЛОР MYTH / FOLKLORE

Ника Гавровска / Nina Gavrovska
НАСМЕВКАТА НА ГВИНПЛЕН: КОМПРАЧИКОСИТЕ КАКО
КНИЖЕВЕН МИТ ВО ЧУДОВИШНИОТ УНИВЕРЗУМ ВО
РОМАНОТ *ЧОВЕКОТ ШТО СЕ СМЕЕ* НА ВИКТОР ИГО /
Gwynplaine's Smile: the Comprachicos as a Literary Myth in the Monstrous
Universe of Victor Hugo's *The Man Who Laughs*297

ПРИКАЗИ – РЕЦЕНЗИИ – ОСВРТИ REVIEWS

Васил Тоциновски
ЗА КОНТИНУИТЕТОТ И ТРАДИЦИЈАТА НА МАКЕДОНСКАТА
ЛИТЕРАТУРА (Валентина Миронска-Христовска. 2025.
Македонистички студии. Скопје: Институт за македонска литература) ..319

Славица Петровска-Ѓорѓевска
КОНТИНУИТЕТОТ НА МАКЕДОНСКАТА КУЛТУРНОИСТОРИСКА
ТРАДИЦИЈА И СОВРЕМЕНОСТ (Илија Велев, *Континуитетот на
македонската културноисториска традиција и современост*,
Гирланда, Скопје, 2025)325



**МАКЕДОНСКИ
СТАНДАРДЕН ЈАЗИК**

**ПОВОД: 80 ГОДИНИ ОД КОДИФИКАЦИЈАТА
НА МАКЕДОНСКИОТ СТАНДАРДЕН ЈАЗИК**

**ON THE OCCASION OF 80 YEARS OF THE
CODIFICATION OF THE MACEDONIAN
STANDARD LANGUAGE**

Валентина Миронска-Христовска

Универзитет „Св. Кирил и Методија“ во Скопје
Институт за македонска литература, Скопје
v.mironska-hristovska@iml.ukim.edu.mk

КОНЦЕПЦИИТЕ ЗА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК ВО КУЛТУРНАТА И ВО НАЦИОНАЛНАТА ПЕРИОДА

Клучни зборови: македонски, литературен, јазик, културна, национална, периода, 19. век, концепции.

Историјата на македонскиот јазик е милениумска, па и предмилениумска, бидејќи, како што е потврдено во славистичката наука, старословенскиот јазик е заснован на јужномакедонските говори од околината на Солун, поточно од македонските говори од: селата Сухо, Висока и Зарова, во Егејска Македонија. За жал, неговото признавање, односно конечната кодификација на македонскиот службен јазик се случи во 1945 година, со Решението на АСНОМ (2 август 1944) за македонската азбука од 5 мај и со официјалното усвојување на македонскиот правопис на 7 јуни 1945 година. Задоцнетото признавање на македонскиот јазик, чија 80-годишнина од неговата кодификацијата ја одбележуваме годинава – 2025, е последица на лошите и неправедните политики од страна на големите сили наспрема македонското прашање.

Токму затоа славистот Рециналд де Бреј, автор на *Водич на словенскиите јазици* (1951, Лондон), забележал: „Каква иронија на историјата, народот чии предци им го дале на Словените првиот литературен јазик, беа последни на кои им се призна јазикот како посебен словенски јазик, различен од соседните бугарскиот и српскиот“.

Чешкиот славист Јозеф Добровски (1753 – 1829), кој својата дејност ја насочил кон проучувањето на словенското минато, промовирањето на

словенската култура, потребата од изучување на старословенскиот јазик, со што ја развил славистиката како научна дисциплина, во своите истражувања, бил концентриран и кон откривањето на основата на старословенскиот јазик, при што истакнал дека „татковината на старословенскиот јазик треба да се бара во околината на Солун“ (Доровски 2012: 13).

За древноста на македонскиот јазик наоѓаме во „Русская беседа“, IV, год. II, кн. 8, Москва, 1857, стр. 87, во објавеното писмо од Михаил Масимович до Михаил Погодин како дел од расправата меѓу двајцата лингвисти и историчари за јазичното прашање поточно за говорите во Мала Русија (Донбас) меѓу другото е забележано: „... Не сакаш да разбереш зошто толку силно ја нагласувам разликата меѓу народните руски говори и црковно-словенскиот во нашите древни (стари) записи. Тоа го сторив за да ја покажам *големаиѝа разлика меѓу црковниоѝ или македонскиоѝ јазик и народнаиѝа руска реч* – разлика којашто постои уште од древни времиња, и го побива твоето поистоветување и тврдењето за големото сродство меѓу црковниот јазик и големоруското наречје...“ (<https://xn--80axd.xn--d1alf/01%d0%b0->, 1857: 87).

Исто така, и во проучувањата на варијантите на *Слово за Полкоѝ Иѝореев* (1877, С.-Петербург), рускиот археограф и литературен историчар Павел П. Вјаземски забележал дека „Татковина на старословенското наречје е Македонија, поради тоа истото можеме да го наречеме македонско (како викал и Добровски)“ (Петровић Вяземский 1877: 100).

Во 1896 година словенечкиот славист Ватрослав Облак проучувајќи го теренски македонскиот јазик, ја поставил македонската теорија за потеклото на старословенскиот јазик. Облак јасно го изнел својот став дека старословенскиот јазик има потекло од македонскиот, што го искажал пред виенската Академија на науките со своето излагање, што подоцна било објавено во книгата *Македонски сѝудиѝ. Словенски дијалекѝ во јужна и северозаѝагна Македонија* (1896) (Kalogjera 2009: 166-196). Облак дошол до овие сознанија престојувајќи во Македонија во периодот 1891 – 1892 година, работејќи врз македонските народни говори, по што и дошол до аргументираната поставка на македонската теорија за потеклото на старословенскиот јазик (Андонов-Полјански 1981: 257).

Македонскиот народен говор во средновековниот период

Во текот на средновековниот период, и покрај тоа што образованието и богослужбите се изведувале на старословенски јазик, народниот говор живеел меѓу македонскиот народ, но и во книжевните центри каде што се негувала и чувала ракописната книга, како и во скрипториумите што не егзистирале исклучиво во манастирите и во црквите, туку и по приватните домови во градовите и селата што биле стимулирани од црковните и манастирските управи, при што биле вклучени и специјалните калиграфски школи (Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ 1997: 5, 6).

Во периодот од 13. до 18. век биле создадени ракописни антолошки зборници со македонска провениенција, педесетина ракописи (Велев 2000: 23). Односно од 16. до 19. век биле создавани зборници во духот на дамаскинарската традиција, во кои јазикот бил форма од спонтано мешање на црковнословенскиот и народниот јазик и „Овој книжевен јазик, затоа не е хронолошки единствен: во постариот период, тоа е навистина само македонска варијанта на црковнословенскиот... (Угриновска-Скаловска 1975: 13).

„Покрај ракописните зборници кои со поголемо или помало право ги нарекуваме дамаскини, на македонски народен говор среќаваме исто така евангелиски и апостолски текстови, хроники, ерминии и сл. Треба да кажеме, дека употребата на македонскиот народен говор како книжевен јазик во минатото е мошне честа појава“ (Поп-Атанасов 1985 :7). Пронајдени се повеќе ракописни текстови напишани на македонски народен јазик: *Крушевско ѿисмо* (29 мај 1637), *Белградски македонски зборник*, *Дамаскин*, *Зборниче* (XVIII век), *Никейово молиѿвениче* (1787), *Аѿокрифен зборник на Георгѿ Димович* (крај на XVIII почеток на XIX век), *Зборник на ѿоѿ Среѿен Пеович* (1803) и други, поточно евидентирани се 69 ракописа. „Од ракописите пишуван на централно македонско наречје посебно важен е *Пловдискиоѿ македонски зборник*, кој е пишуван на чист народен говор во 1810 год“ (Истото, 32). Ѓ. Поп-Атанасов наведува повеќе пишувачи на текстови на народен говор, меѓу кои: Илија Христов од Прилеп, кој во 1859 година од руски јазик на прилепско наречје ја превел книгата *Краѿка свешѿѿена исѿорија со каѿехизис*, свештеникот Григори Хаѿи Орданов од с. Ваташа (откриени

се десет негови ракописни текстови), Георги Димович од Југозападна Македонија, даскал Станко, даскал Димитрија Поп-Јосифович од Североисточна Македонија, Никола Поп-Филипов, Михаил Поп-Филипов, Костадин Јованов од Разлошко, калуѓерите Арсениј и Данил, кои работеле во манастирот „Св. Јован Бигорски“, и истакнува дека „Во западниот дел на Македонија посебна оаза во која се пишуваат и негуваат текстови на народен говор претставува Мијачкиот крај со својот културно-просветен центар – манастирот ‘Св. Јован Бигорски’. На мијачки говор напишани се *Зборникот на монахот Антоније*, *Зборникот на Гене Серфилов*, *Бржданскиот дамаскин* и други¹.

За прв печатен текст на македонски јазик (на охридско наречје) се смета *Четиријазичникот* на Данаил Москополецот, речник на грчки, албански, влашки и македонски јазик, а „новата македонска литература е обврзана во оваа книга да го согледа својот почеток, зашто јазичната норма што е регистрирана во Данаиловиот *Речник од четири јазика* е всушност основата на денешниот современ македонски литературен јазик“ (Тодоровски 7, 2007: 6).

За присутноста, односно за развојот на македонскиот јазик во средновековниот период бележи хрватскиот просветител Матија Антум Рејковиќ во своето дело *Нова славонска и германска грамаџика* (*Nova slavonska, i nimacska grammatika* 1767), во која во „Предговорот“ бележи дека словенскиот јазик е мајка на многу други мали јазици како на московскиот, полскиот, пемскиот, хрватскиот, далматинскиот, славонскиот, српскиот, македонскиот, албанскиот, босанскиот, моравскиот и други, и бележи дека за разлика од северните словенски говори кои примиле германски зборови, Албанците, Македонците, Србите и Бошњациите поprimиле многу турски зборови што се измешале со словенските говори (https://archive.org/details/nova_slavonska_i_nimacska_grammatika_1767..., 1767: 2-3).

¹ За овие ракописни зборници како и за пишувачи на текстови на народен јазик повеќе кај Ѓорѓи Поп-Атанасов во *Ракописни шексџови на македонски народен јазик*.

Јазикот – парадигма на националниот идентитет

Во првата половина на 19. век започнало националното самоопределување, поточно формирањето на државите и нациите кај европските народи. Притоа биле пројавени две национални идеи, субјективно-политичката – Француската револуција и објективно-културната – германската романтика. Во Франција, по Француската револуција била прифатена идејата дека револуцијата била на целиот народ, а не на војската, па се сметало дека нацијата е револуција, дека државата не е приватен имот на владетелите туку дека таа е отелотворувањето на волјата на народот, и бидејќи Франција имала затворена државна територија, одела на политичко единство. Во Германија, со востанието од 1813 година, со повикот да не се биде повеќе протестант и католик, Прус и Австријанец, Саксонец и Баварец, Шлезанец и Хановец, туку да се биде едно Германец, се појавил концептот за нација како културна и јазична заедница, па се повикувало на јазичното единство. Оваа идеја силно ја пропагирал германскиот роматичар Јохан Готфрид Хердер, кој ги споил народот и нацијата, не во политичка смисла, туку според него јазикот и поезијата биле основа на народите и нациите, дека душата на народот, јазикот и културата го даваат внатрешниот склад на нацијата, и дека секој поединец е судбински член на својот народ (Šulce 2002: 114). Фридрих Шилер отишол уште подалеку и ги повикал Германците да не ја трошат верата и љубовта во светот на политиката, туку да ја фокусираат целата своја енергија на уметноста и науката (Lepenís 2009: 50). Со текот на времето, двете национални идеи, субјективно-политичката и објективно-културната се испреплетиле, но притоа кај повеќето формирани нации доста отворено, односно проблематизирано било јазичното прашање, како во Англија и Шпанија, каде во 19. век изедначувањето на државната и културната нација одело тешко, бидејќи се противеле на притисокот за стандардизирање на литературниот јазик, додека единство на француската нација и францускиот јазик се остварило во 20. век (Šulce 2002: 116-117).

Во почетокот на 19. век во политички контекст македонскиот народ се наоѓал под османлиска власт, додека културниот развој бил под влијание на наметнатата елинизација. Поточно, од крајот на 18. век им била одземена автономијата на православните цркви и биле ставени под

јурисдикција на Патријаршијата, при што секаде било забрането богослужбите да се изведуваат на старословенски јазик, а во просветата да се воведат народниот јазик, за сметка на грчкиот јазик. Пекската патријаршија била укината во 1766 година, која во 1832 година успеала да ја врати автономијата, а во 1879 година се стекнала со автокефалност. До 60-тите години на 19. век и Бугарија била под Цариградската патријаршија, односно под нејзина јурисдикција се наоѓала Трновската патријаршија уште од 1393 година. Поради борбата против елинизацијата, преку унијатското движење во 1860 година, Бугарија склучила сојуз со Римокатоличката црква и се откажала од Патријаршијата. Прифаќањето на унијата не ѝ одело во прилог на руската политика, поради што во 1870 година била формирана Бугарската егзархија и со ферманот ѝ биле доделени 17 епархии, меѓу кои Нишката и Пиротската од Србија, а од македонските епархии ѝ била доделена Велешката и од Кустендилската градовите: Штип, Радовиш, Кочани, Веница, Кратово и Церово Село (Сб. *Македонија*, 1978: 255). Охридската архиепископија неканонски била укината во 1767 година, од страна на Цариградската патријаршија и Високата пората и со овој политички чин било отворено македонското прашање, започнало негирањето на македонскиот јазик, на македонската култура, традиција, историја, на македонското име и на идентитетот. Но и покрај тоа, во почетокот на 19. век, македонските просветители ја започнале културната преродба преку решавањето на јазичното прашање, односно преку воведувањето на народниот јазик во печатените книги, во просветата и во црквите. Првите македонски просветители Пејчиновиќ, Крчовски, Анатолиј Зографски биле свесни за значењето на Охридската архиепископија и за значењето на македонскиот народен јазик при формирањето на културниот, односно националниот идентитет. Тие примат му дале на културниот развој, бидејќи како што истакнал Синаитски дека душата, односно срцето на човекот може да се отвори само со простиот, народниот јазик. Затоа тие ја започнале и борбата за обнова на Архиепископијата, за духовната, односно културната слобода. Наспроти оние што биле за културна слобода, се појавил и дел од преродбениците што сметале дека требало најпрвин да се стекне политичката слобода, за да веќе од 70-тите години на 19. век двете идеи се интегрирале, особено по Берлинскиот договор (1878) и неисполнувањето на членот 23, со кој Македонија требала да стекне со автономија. Македонското

прашање останало отворено, односно им се дала уште поголема можност на новите држави за спроведување на своите асимилаторски цели кон Македонија. Грчките, српските и бугарските пропаганди се обидуваа да го раздробат македонскиот народ најпрвин преку образовниот систем. За тоа сведоштво наоѓаме во дописот од Григор Прличев во в. *Право*, 14 Декември, 1873, год. 8-ма, бр. 40, во кој вели: „Браќа Бугари! Знаете ли шо страдаат браќата ви Македонците? Дали знаете каков оган гори над нивните глави, оган распален од разни пропаганди? Вистина, во весниците Бугарски се издава по некој глас од Македонија, но ми се чини, дека се тврдо слаби, здушени се од сите страни ... Македонија се наоѓа во опасност од пропагандите...“ за на крајот да ги повика „И вие, браќа Македонци, отблснете од грбот си сите пропаганди, зошто тие не мислат да не просветат“.

Тоа е веќе периодот, од кога започнале преговори, договори и сојузи меѓу Грција, Бугарија и Србија за поделба на македонските епархии-те, на црковно-училишните општини, што претставуваат и почеток на претстојната поделба на Македонија што завршила со Балканските војни (1913).

Сепак, и покрај низата неповолни политички околности во текот на сиот 19. век, а и натаму, не престанале заложбите и концепциите за формирање македонски литературен јазик и самостојност, односно македонска државност.

Концепциите за македонскиот јазик во 19. век

Во почетокот на 19. век, јазичното прашање било доста проблематизирано и кај другите јужнословенски народи, како во Словенија каде што постоела поделеност меѓу интелектуалците, од кои едните биле за германскиот јазик другите биле за нормирање на словенечки литературен јазик. Хрватите и Србите, јазичното прашање го решиле со потпишување договор за заеднички српско-хрватски литературен јазик, од страна на Вук Караџиќ и Иван Мажураниќ, во Виена во 1850 година. Во 50-те години се појавила идејата за општ јазик и меѓу македонските и бугарските интелектуалци, бидејќи и двата народа се наоѓале под османлиска власт и биле под јурисдикција на Цариградската патријаршија. До

договор не дошло бидејќи и двете страни го фаворизирале својот јазик. Тоа се потврдува и од статијата на еден од застапниците на ваквата идеја – Партениј Зографски кој во 1858 година, во сп. *Бугарски книжици*, I, 1, ја објавил статијата „Мисли за бугарскиот јазик“, во која поточно пишува за одликите на македонскиот јазик т. е. на „Македонско-то наречје“, при што се обидел теоретски да го постави прашањето каков треба да биде писмениот јазик во Македонија. Партениј категорично истакнал дека за да се составел еден општ писмен јазик прво било потребно да излезат на јаве сите месни наречја и идиотизми на јазикот, преку кои општиот јазик ќе се сидал и додека не се направело тоа никој нема право да седи и да реди општ писмен јазик. Истакнал дека „славенистите“ не го познавале македонското наречје, па поради тоа „мие имаме намерение да составиме на него граматика въ параллель со дрѣгото;...“ (1858: 36); нагласил дека македонското наречје не треба и не може да биде исклучено од општиот писмен јазик поради тоа што е полнозвучно, постројно, а во многу работи пополни и побогато, притоа посочувајќи го југозападниот дел од Македонија. Нагласил дека постојат повеќе разлики меѓу двата јазика, при што најпрвин ја истакнал разликата во акцентот, а потоа се задржал уште на 13 разлики: дека нема редукција на неакцентираниите *a*, *e*, *o*; дека консонантот *x* или се губи или преминува во *v* или во *φ*; дека во македонскиот има уште два члена на именките *-ов* и *-он*; назначил дека во македонскиот јазик има глаголски прилог; дека при имињата се задржани повеќе остатоци од старата деklinација; именките од среден род како пол образуваат множина со наставката *-иња*; итн. Потоа поопширно се задржал на падежите и на буквите *ц* и *с* (1858: 35-42). Партениј не се согласувал дека Македонците треба да прифатат да примат писмен јазик далечен од нивниот народен јазик, и до потпишување на договорот не дошло.

Во текот на целиот 19. век, бележити се бројни обиди, ставови, концепции за решавање на јазичното прашање. Во продолжение, како литературен историчар, ќе приложам еден преглед на позначајните, од бројните пројави на македонските преродбеници, а кои претставуваат вистински предизвик за лингвистите.

Афирмацијата на македонскиот народен јазик започнала со објавата на првите печатни книги на Јоаким Крчовски и на Кирил Пејчиновиќ во Будим. Со нив започнала „модернизација во однос на јазичниот разви-

ток“ (Конески 1986: 22), преку смената на писмениот јазик, на црковно-словенскиот јазик со народниот. Промени настанале и во т.н. комплицирана ортографија. Печатниците морале да обезбедат типизирани букви, а симболите биле минимизирани. Свои прилози и предлози околу разрешувањето на јазичните правила, за единствен облик на писмениот јазик, давале сите просветители: учебникарите, собирачите на народни умотворби, печатарите, авторите на првите речници и граматика, авторите на литературните творби, учителите, етнографите, мелографите. Иницираното прашањето за создавање посебен македонски литературен јазик било „од пресудна важност за конечната национална консолидација на Македонците, во периодот на грчевитиот отпор против многувековните и многубројните потиснувачи и одрекувачи“ (Тодоровски 1979: 95). Притоа македонските просветители најпрвин требале да го потиснат насила воведениот грчки јазик и писмо во црквите и присветата. Поради тоа најпрвин започнало засиленото распространување на славјанските зборови во Македонија, „преродбата на македонското славјанство и изучувањето на македонскиот јазик во просветните установи“, за што како што бележи Петар Драганов најзаслужен бил, односно „Таткото на таквата преродба, без сомнение, треба да се смета високообразованиот знаменит македонски деец Димитрија Миладинов“. Димитар Миладинов го претставувал „Почетокот на суштинската јавна борба за народни права“, со што започнатото со Мустревоото училиште продолжило со „даскал Митре Миладинов“ (Спространовъ 1896: 8), кој „Пишува на чист охридски дијалект со мали примеси од современите литературни зборови и изрази. Речта му е возбудлива, мислите му течат слободно“ (Спространовъ 1912: 17-30). Неговата грижа кон мајчиниот јазик се потврдува и од неговата иницијатива да напише граматика, од запишувањето на народните умотворби, од секојдневни предавања и пишувања лекции на мајчин јазик, чиј призвук го пренесувал и во училиштата и во црквите. Димитар Миладинов, како во Охрид така и во Кукуш, практикувал некои делови од богослужбите да ги кажува и да чита на народен јазик, поради што од црквите сè почесто се слушале „свештениците... да велат евангелието на македонско-бугарски, учениците да читаат негде-годе апостол преведен од грчки на македонски“ (Хаджовъ 1944: 27).

Во писмото до првенците во Кукуш од 24 октомври 1857 година Д. Миладинов забележал: „Јас скокам од радост кога го гледам вашиот

стремеж и љубов кон нашиот мајчин јазик, и посебно за тоа дека многумина од младите и свештениците се решиле вредно да го учат словенскиот јазик, така што по неколку месеци би можеле да ја слушаат божествената служба на стариот наш прадедов јазик. Погрешно гледаат на вас Грците. Имате словенски гради и покажувајте ги. ...Нашиот славјано-пелазгически јазик, еден од најдревните и богати јазици, како го нарекуваат варварски. ...Вие први во источна Македонија започнувате да го изучувате нашиот прадедов јазик, вие први ќе го обесмртите во словенската историја во својата татковина...“ (Трайков 1964: 39).

Желбата за афирмација на македонскиот јазик Димитар ја остварил заедно со брат му Константин, преку објавата на Зборникот на собраните народните песни од Македонија, во кој во предговорот меѓу низата забелешки околу правописот е истакнато на пример дека го употребиле најлесниот правопис, наместо „трите букви ъ, ѝ, ж кои имаат ист изговор, употребивме една ж, на пр. сжнце наместо сьнце, ржка наместо рька“; потоа дека онаму каде по граматички правила се пишува ж, а се изговара а, се употребува а итн.

Од 50-те години на 19. век, македонските учебникари започнале и со интензивно издавање македонски учебници, како Анатолиј Зографски, Партениј Зографски, кој во 1858 ја објавил *Началное Оучение за отъца-ѣа* во која има посебен прилог за деца „Нравоучителни совѣти“ на македонски јазик:

„Не мисли, тѣ можешь да скриешь отъ Бога не толко лоши-те работи, но и лоши-те мисли и намѣренія: защо Богъ совѣршенно знаеть и гледать не толко све що правиме, но и тоа, що мыслиме и що тѣа помислиме во все-та наша животъ“. „Ако си направиль нещо лошо, сакаещи ли било, или не сакаещи, бьрго (скоро) покайсе“ (1858: 30), во која на крајот ја дава црковната азбука од 30 букви: а б в г д е ж з и і к л м н о п р с т ъ у ф х ѿ ц ч ш ѿ ъ, а потоа ја дава и граѓанската азбука од 35 букви: а б в г д е ж з и і к л м н о п р с т у ф х ц ч ш щ ъ ы ь ѣ ю ж я ѳ v; потоа Димитар Македонски кој го објавил учебникот „Кратка священна история за училища-та по Македоніѣ (на македонско нарѣчіе)“ во 1867 година, а истата година со Димитар Хр. Узунов го објавиле учебникот „Букварь за употрѣбеніе въ македонскыте училища“, а во фондот на Димитар, Христо и Ангел Узунови, го наоѓаме и податокот за „Мал православен катахизис“ и „Свештена историја за

со грчки букви, напишан двојазично, во две колони, левата на грчки народен јазик, а десната на воденско-еницевардарскиот говор, односно на говорот на потегот Солун – Воден. За жал и двете печатници краткотрајно работеле, биле опожарувани, оневозможувани да работа. Поради тоа македонските интелектуалци објавувале надвор од Македонија.

Во списанието *Б'лгарски книжици* (Цариград), во 1858 година, во книшка II, на стр. 300-303, биле објавени стихотворбите „Шупелка“, „На – непџан“, „Бисера“, „Галапче“, „Желание“ и „Клетва“ и во дел III, кн. I, од месец октомври на стр. 144, стихотворбата „Скрсти“ од Константин Миладинов. На 18 јануари, 1859, на стр. 344, во „Еден п'тник“ на народен јазик е опишан Кукуш, на а стр. 350, Д. Миладинов ја печати „Грк и Бугарин“. Во 1862 година во Москва, Рајко Жинзифов го објавил расказот „Прошедба“ во кој раскажувањето на дедо Стојан тече живо, на македонски јазик, со народни изреки и пословици, дијалогот е интересен, преплетен со доза на хумор; а во 1870 година, во Браила, ја објавил поемата „Крвава кошула“ на македонски народен јазик во посебна книшка: „Клета ви с'јдбина, момы / Клета ви година, / Шчо васъ майкж ѝе родила. / Вь такео лошо време!“ (1870: 3).

По 70-те години, бугарската пропаганда започнала поинтензивно да дејствува преку испраќање бугарски учебници во Македонија, но како што забележал Венијамин Мачуковски: „Изучувањето на Бугарската граматика во Македонските училишта е еден од најтешките предмети за учениците. ... тоа произлегува од носообразностите во граматичките форми на досегашните издадени Буг. Граматики со овие на македонско наречје. Тоа ми даде повод уште од време да обрнам внимание на нашето наречје и да го подведам под графички форми и правила“. Го напишал првиот дел за граматиката и успехот што се покажал на учениците од изучувањето на тој предмет, „наполно ме убеди во достигнувањето на мојата цел“. Ова е објавено во весникот *Право* од 18 септември 1872 год., бр. 28, во „Објавление“ испратено од Кукуш, во кое со „покорно барање“ се обратил до учителите од Македонија да испраќаат претплата за неговиот учебник, за да може да го отпечати.

И Кузман Шапкарев согледал дека прифаќањето на дистрибуираните бугарски учебници не одело лесно, бидејќи јазикот бил неразбирлив и предизвикувало негативна реакција. Тој во предговорот на „Голема бугарска читанка“ истакнал дека неопходна била таква книга за македон-

ските училишта, „каде што, младенчињата се уште многу кривки, па не можат да примат и да слават друга потврда и подалечна храна, освен најблиското млеко на природната и домашна доилка“. Тој најавил дека следно ќе подготви Граматика за македонското наречје споредено со горно-бугарското (1868: 4-5); и ја истакнал идејата дека сакал да издаде „Краток речник“ поделен на три дела. Првиот дел да содржел „Македонски зборови, преведени на Горно-Бугарски“, вториот „Горно-Бугарски – на Македонски“ и третиот „Странски, навлезени во Бугарското писмено наречје“ (Истото, 6). Шапкарев подолго време барал начин да го објави, но не успеал. Објавувањето на речникот се случува во 2001 година, но под наслов „Материјал за бугарски речник“, во кој се систематизирани зборови од Македонија и тоа повеќе од охридскиот говор, и кој е објавен со следниве три дела: „Општи бугарски зборови“, „Бугарски географски имиња на разни месности во Македонија“ и „Странски зборови, употребувани во бугарскиот јазик“. Материјалот во изданието „не е отпечатен како огледало на оригиналот“, известуваат подготвувачите на изданието, наведувајќи дека станува збор само за некои графички знаци што биле употребувани во 19. век, а кои повеќе не се употребуваат во бугарскиот правопис. Но бележито е дека првенствено самиот наслов е сметен, како и насловеноста на содржината. Дека Шапкарев работел на заштита и афирмација на македонскиот јазик, се согледува и од писмото објавено во весникот „Право“ од 30 ноември 1870 г. насловено „Една вистина“, што претставува критика за дејноста на Шапкарев, од страна на ресенски учител, кој истакнал дека „За време на 1868 год. Еден Македонец издаде неколку книшки; Буквар, Читанка, Земјописание, први познаниа, Св. Историја и уште една или две чии имиња не ги паметам“, напишани на охридското наречје кое не било употребувано во другите македонски градови, како: Солун, Битола, Велес, Прилеп, Штип, Скопје, дека Шапкарев одел од град во град и „проповедал против книгите од Славено Бугарскиот ...“, поради што ресенските граѓани му ги вратиле испратените книги на Хр. Г. Данов, од Велес. Нагласено е дека Шапкарев реагирал против нивната употреба и продажба во македонските училишта бидејќи биле на бугарско наречје, „ами да земеме од неговите книшки, зашто биле (на) македонско наречје“; дека Горно Бугарите ги нарекувал Шопи, и дека како и други учители „ќе се трудел да ги убеди Македонците нашите браќа дека

л м н ц р с т ф х ц ч ш ђ и 3 полугласни букви: њ њ і (исто, 12-13). Граматиката е напишана на галички дијалект, при што присутни се извесни зборови и фрази и од други наши говори. Особено значајно е што Пулевски на повеќе места прави разлика меѓу македонскиот, српскиот, бугарскиот, па и рускиот јазик, како на пример за *ние* во првата фуснота бележи „разльики, мие наша, ми. сѐр и ниы. бѣл.“ (исто, 3).

Во целиот процес, особено е бележито што речиси сите афирматори на македонскиот јазик го истакнувале мислењето дека фонетскиот правопис е најдобриот. Исто така и покрај тоа што не биле оформени точни критериуми за формата на литературниот јазик, во текстовите се давало објаснение за оние словенски зборови кои сè уште не биле доволно вкоренети во употребата. Тие биле објаснувани понекогаш и со соодветни турски зборови, што му биле попознати на народот. За употреба на турски зборови во литературниот јазик се залагал Спирос Гулапчев, кој сметал дека секој јазик требал да се збогатува со туѓи зборови, дека било подобро да се употребуваат оние турските зборови што биле заживеани меѓу народот, што ги употребувал самиот народ во разговорниот јазик, наместо да биле заменети со руски зборови што народот не ги разбираше. Гулапчев се залагал за фонетскиот правопис наспрема етимолошкиот: „Фонетскиот правопис е најнаучен, најдемократски, најекономичен, или најпрактичен, да речам, правопис“ (1887: 8). За фонетски правопис се залагал и Јосиф Ковачев: „Пиши, според како правилно зборуваш“, кој сметал дека секој писател требало да употребува зборови и фрази од она наречје кое се зборува во неговото место и земја, кое најдобро го познава и владее. Ковачев истакнал дека азбуката требала да биде составена од 25 букви: а, б, в, г, д, е, ж, з, и, к, л, м, н, о, п, р, с, т, у, ф, х, ц, ч, ш, ж (в. Ден, г. I, бр. 17, 1875: 5).

Веќе од 80-те години на 19. век, бележити се покоординирани концепции околу јазичното прашање преку формирањето низа друштва. Во првата половина на 19. век, пројавените здружувања имале цел за подинамичната размена на идеите и се грижеле за: отворање училишта; обезбедување книги, весници, списанија; отворање печатници, читалишта и библиотеки, додека од 70-тите години „Успехот на хомогенизацијата и афирмацијата на македонската национална свест секако се должи на формирањето на разни друштва“ (Миронска-Христовска 2024: 99), а тоа водело и кон поуспешно решавање на јазичното прашање. Во осум-

десеттите години Темко Попов, кој бил член на Тајниот македонски комитет, чии активни членови биле и Коста Групче, Наум Евро, Васил Карајовов. Коста Групче и Наум Евров во 1888 година го напишале *Македонскиот буквар*, а Темко Попов со својот азбучен и правописен систем, најцелосно е доближен до денешниот правопис, што се потврдува од неговата статија „Кој је крив“ (1887):

„Појке од десет години има од како није Македонциве немаме духовно начелство по нашиве места, од које и најмногу страдаат нашиве црквени и училишни работи. ... без никаква материјална сила, т.е. без баранје тугја помоќ да може таа сама да си уредује училиштата ...“. Анализа на карактеристиките на јазикот на Попов врши Трајко Стаматоски кој бележи дека за графискиот систем се употребени 26 букви; *ќ, ѓ, љ, њ*, ги пишува со диграмите *к, г, л, н + ј*; пишувањето на согласката *ј* – кога *ќе* се најдат два вокала едноподруго ги одделува со *-ј*: *ае – заједно, еа – крепеја*; итн. За основните фонолошки карактеристики на текстот истакнува дека се поклопуваат со состојбата во современиот литературен јазик; за лексиката и фразеологијата истакнува дека е наситен со примери од народното благо, со создадени лексеми по народни обрасци и дека е извонреден познавач на народните изрази, поговорки и пословици; дека неговиот јазик бил наддијалектен, со јасно определени норми и правила, со што поставил успешен обид за кодификација на македонскиот јазик, а со тоа и за македонски литературен јазик (1986: 97-101).

Во 1892 година лозарите поради воведниот правопис во „*Лоза*“ месечно списание, издава Младата македонска книжовна дружина, Софија“ биле наречени сепаратисти:

„Пладне е. Параходот ни вече замина предгориата на Олимп. Величествената планина се издига равномерно и постепено, ... “ (1892: 85). Заложбите на лозаите биле: од крајот на зборовите ги исфрлиле буквите *ъ, ы* како излишни, бидејќи немале никаква фонетска вредност, а за означување на мекоста во некои случаи го употребувале знакот (*’*); го прифатиле за чл. машки род ед. формата от наместо *ѓт*; ја отфрлиле буквата *џ* како излишна, која не означува друг темен глас од оној што се обележува со *џ*; употребувале *ѓ* наместо *џ*, освен на крајот на глаголите и во глаголските суфикси, каде што место *ѓ* пишуваме *а*, во полза на живиот говор (мажа, бежа, ходат); го отфрлиле *ѣ* и пишувале сегде *е*; при-

менле ново пишување на дифтонзите ю = \tilde{y} + у, я = \tilde{a} ; предлозите ги пишуваат во, со наместо във, със за да бидат пократки и позвучни итн. (1892: 91-96). За лозарите и во однос на народната на еден народ односно при определувањето на народноста најважен услов, кој не можел да биде оспорен од никого, и од кој не можел никој да отстапи е *јазичнојто единство* (Истото, 51).

Од Евтим Спространов, кој бил меѓу најктивните со сп. *Лоза*, собирал народни умотворби и ги објавувал во СбНУ, каде била објавена и поемата „Оплакувањето на Мара“ во кн. XI, 1894 година, во одделот на народни умотворби, во 555 стиха. За оваа мистификација на Спространов прв известил Гане Тодоровски, кој истакнал дека Марко Цепенков, Васил Икономов, Трајко Китанчев и Евтим Спространов се конгенијални воведувачи на македонскиот јазик во литературата, дека не се обични мистификатори на народни умотворби, иако не ќе можат да ја избегнат дефинитивно ни таа етикета (1985: 352). Поемата во ракопис е насловена *Мара Войеркаџа*, со поднаслов „Песна во бели стихови, Написал според охридскиот говор, Кутр, Од народот за народот“ која во оригиналот е испеана во 1519 стихови. Во поемата станува збор за девојката Мара, за која мислеле дека е умрена, но таа била жива закопана:

„Уста д’имам да не зборвам, / Раце д’имам да не фашчем / Нодзе д’имам да не ’одам Умре, викет, и отиде / Душата ни, сџрцето ни! Ние клети майки цџрни? / Пусти майки, шчури майки! / Зашчо живет тие в’светов?“.

Во богатиот литературен опус на Спространов бележити се низа песни и раскази напишани на македонски јазик, како, на пример, расказите „Безъ пушка не излегамъ“ и „Подслушан разговор“ во весникот Балканъ, 1903 година. Е. Спространов како и голем број од проучувачите, афирматорите на македонскиот јазик укажувале, т. е. пишувале студии за акцентот како посебно обележје, како Димитар Матов „Кратка расправија по етнографијата во Македонија“, Н. Сиљанов „Редукција на звукот а во охридскиот и тетовскиот говор“, Димитар Мирчев „Кукушководенскиот говор“, Трајко Китанчев „Акцентот во ресенскиот говор“, Евтим Спространов „Акцентот во говорот на градот Охрид“ (ракопис, 1899) во која истакнал дека акцентот на охридскиот говор е оригинален, дека акцентот бил подвижен кога еден збор го зголемувал бројот на слогови: трѣндафил, трендафили; или при соединување на два или пове-

ќе зборови во една целина: бела-книга, црно-писмо, дека е на третиот слог, се задржал и на „соединување на зборовите во едно акцентно цело“ и притоа нагласил дека акцентот секогаш се движи за да се потчини на горенаведениот закон (1899: л. 3). Во продолжение Спространов објаснил кои зборови можат да состават акцентска целост; се задржал и на правилата околу честиците по и нај и како ја составуваат акцентската целост; ги разгледал кратките форми од личните заемки, дедо-ми; бројните именки за определување; глаголите што формирале акцентска целост само во прашалните заменки, при што го нагласил и вклучувањето на честичката не. Додека за честичката да и ќе од помошниот глагол сум, забележал дека не влегуваат во акцентска целост со глаголот, со исклучок само во народните песни. На крајот од студијата истакнал дека акцентот во охридскиот говор е како говорот воопшто во Македонија, како во северна така и во западна Македонија, и дека најзавршена форма е охридскиот говор бидејќи во него најмногу се внимава на акцентската целост. Спространов ја објавил и студијата „По говорот на град Охрид“ (1901), што ја поделил на два дела: „Белешки за фонетиката“ и „Белешки за морфологијата“. Во поглавјето за „Гласовите“, односно за согласките, забележал кои се тврди и меки; потоа кои согласки се изговараат како безвучни, на пр: б, в, г, д, з, ж, ц, кога се наоѓаат на крајот од зборот или кога се наоѓаат пред темните согласки: п, ф, к, т, с, ц, ш (ч); се задржал и на измената на гласот, како за с, г, к, х, в, з итн., како и на отпаѓањето на гласовите: в, д, х, т, г и на гласовите ц и s, и на ќ и ѓ, за кои прави споредба со српските ћ, ђ, при што забележал дека звучноста не им е иста и дека „македонските ќ, ѓ се глуви и омекнати“ (1901: 5). Во делот за самогласките, Спространов се задржал на 1. Редукцијата на гласот а; 2. Рефлексии на ж и л; на љ и њ, итн. Во делот за фонетика тој ги одбележал рефлексииите на сите фонеме од стрословенскиот јазик до нивниот одраз во актуелната состојба во охридскиот говор. Во второто поглавје „Белешки за морфологијата“, во посебни групи ги разгледал состојбите по однос на: именките, падежите, бројните именки, придавките, заменките (лични, показателни, присвојни, прашални, релативни, неопределени), членот, остатоци од старите падежни форми, глаголот – при што се задржал и на формирањето на минатото време (неопределено, несвршено и свршено), прилозите (за квалитет, количество, време, место) и на акцентот, како постојан, кој секогаш паѓа на третиот слог.

Спространов спаѓа во групата на македонските писатели и публицисти кои настојувале да ги издигнат централните македонски говори на ниво на литературна норма .

Меѓу бројните имиња кои од 60-те години на 19. век започнале да го налагаат западномакедонскиот говор во пишаната реч и да го сфаќаат како норма за македонски стандард, е и Трајко Китанчев (Ристовски 2001: 15). Трајко Китанчев во 1889 година ја објавил поемата *Крале Марко* во списанието „Библиотека Свети Климент Охридски“, Кн. VII, стр. 165-172, Софија, напишана на македонски јазик, т. е. на ресенски дијалект, во десетерец, петостапен хореј. Поемата е составена од 263 стиха, а е поделена во пет дела, со поднаслов „Народна песна од Ресенско“. Китанчев е автор и на повеќе песни, а ја објавил и студијата „За акцентот на зборовите во ресенскиот говор од западно-македонското наречје“, во која уште во воведот истакнал дека западномакедонското наречје има многу особености и архаични остатоци преку кои може да се осветлат некои темни страни во нашата млада филолошка наука и да се објаснат некои појави во другите наречја. Меѓу таквите особености на западномакедонското наречје, кои заслужуваат да се изучуваат и да се зачуваат како архив на јазикот, наведува Китанчев, е и акцентот врз зборовите, кој е една од најоригиналните црти што го одликуваат тоа наречје.

„ ... Западно-македонското наречје е толку многу несвојствено и туѓо за српскиот јазик, колку и за другите бугарски наречја. ... Јас мислам дека за да се образуваат подобни правила за акцентот во тоа наречје, не мало влијание укажала и поетската реч од народните песни, пословици, гатанки, бајачки, тажачки и друго“ (Китанчев 164-165). Со овој став Китанчев го покажува значењето на македонскиот народен говор и неговата улога во формирањето на македонскиот литературен јазик, што со текот на времето и се покажа и се докажа. Тој истакнал дека ова правило (за акцентот) го прави говорот различен од другите, дека за оние што живеат во Македонија е многу тешко да се откажат од таа форма, а дека на туѓите, на другите им е тешко да се навикнат и да го изговараат. Китанчев назначил дека нема да се задржи на правилата на целото западномакедонско наречје, туку дека правилата ќе ги елаборира само врз ресенскиот говор, бидејќи најдобро го познава, упатувајќи дека правилата што управуваат со акцентот на ресенскиот говор исто дејству-

ваат и во поголемиот дел од западномакедонското наречје, како во Битола, Охрид, Струга, Долен Дебар, Горен Дебар, Кичево, Крушево, Прилеп, Гостивар и Тетово. Истакнал дека општо правило за акцентот, општ закон во тој говор, е дека акцентот секогаш стои на третит слог ако се смета од крајот на зборот кон неговиот почетокот; тој никогаш не може да помине кон четвртиот, петтиот и другите слогови, ниту пак да биде на последниот и претпоследниот слог. Само кога зборот е едносложен акцентот стои на единствениот слог или кога е двосложен акцентот стои на вториот слог, а штом се измени бројот на слоговите во зборот, се менува и акцентот, се поместува кон почетокот или кон крајот на зборот, за да го земе вообичаеното место – третиот слог од крајот: кòшница, кошнїците, кòшниче, кошнїчиња, кошнїчињата, Макèдонец, Макèдонци, Македòнците итн., Бòгарин, Бòгари, Богàрите итн. (Истото, 198-214).

Од особено значење за афирмација на македонскиот јазик се и објавите на народните умотворби на Марко Цепенков, кој на македонски јазик ги објавил и своите песни: „Речењето на дедо Марко Цепенков (27. 07. 1896, во в. „Глась македонски“, III, 74, 4); „Мојата песна“, в. *Глась македонски*, 28. 05. 1896, III, 51, 4; „Мајка Македонија ги советува своите чеда да востанат против тиранијата на Турците“, 12. 02. 1899, в. *Авџиономиа*, I, 28, 3; „Македонско тажејње (на македонски народен мотив)“, в. *Дебар*, 29. 10. 1905, I, 22, 3; „Прокламација на Георги војвода за востание“, в. *Дебар*, 13. 05. 1906, II, 9; „Мирчо Војвода со мајка си се проштава“, в. *Дебар*, 3. 06. 1906, II, 10, 3-4; „Позив од мајка Македонија“, в. *Дебар*, 23. 12. 1906, II, 21, 4; „Глигор војвода“, в. *Дебар*, 18. 02. 1907, II, 22, 4 и драмата *Црне Војвода* со поднаслов *историска ѝнеса во ѝеј чина од македонскиој живој на мак. говор.*, објавена во весникот *Авџиономна Македонија*, бр. 13-25, октомври-декември, 1903 година.

Објавите на македонски јазик во весниците биле сè побројни, од во весникот *Македонија* на Коста Шахов; преку *Малешевски Балкан*; *Дебар*; *Дебарски глас*; *Пирин*; *Политическа свобода* со поднаслов „Ослободувањето на Македонија е дело на самите Македонци, со народот за народот и Македонија на Македонците“; *Авџиономија*; *Борба за слобода на Македонија и Одринско*, во кој посебно внимание се посветувало на културното минато на Македонија; *Иззрив* итн. На 15 февруари 1895 година театарската група Млада македонска дружина,

под раководство на Војдан Чернодрински, кој има дадено голем влог во афирмацијата на македонскиот јазик ги прикажала едночинките *Дрвариџе* и *Во меаната*. Бројни друштва дејствувале и надвор од границите на Македонија, како Ѓорѓи Капчев кој го организирал *Македонски конгрес*, во Женева 1899 година, за што подготвил *Ајел* во кој бил образложен неговиот проект за уредување на Македонија низ 12 точки, а бил објавен во в. *Macédonie*, чиј главен уредник бил тој; од 1899 година во Швајцарија биле формирани Македонско студентско друштво во Берн и во Фрибург, а во 1904 и во Женева; потоа Академско друштво Македонија (1915), политичкото друштво Македонија на Македонците (1915) и други, за на 15.12.1918 да биде формиран Сојуз на македонските друштва во Швајцарија. Во 1900 во Санкт Петербург бил формиран Тајниот македонско-одрински револуционерен кружок, а во април 1902 година во Белград бил основан Македонски клуб од страна на Стефан Дедов, Дијамандија Мишајков, Михајло Петровиќ и др., со печатениот орган *Балкански гласник* во кој се пишувало за автономија на Македонија, за македонската народност, за принципите на современиот македонски литературен јазик. Есента во 1902 година, Дедов и Мишајков, им се придружиле на Мисирков, Чуповски, Константинович, Димов и други во С-Петербург, каде го основале друштвото Македонско научно-литературно другарство во Петербург, на 1 ноември 1902 година, кое продолжило по стапките на своите претходници од 19. век во однос на решавањето на македонското јазично прашање, и, воопшто на македонското прашање, во афирмирање на македонската културноисториска традиција.

Напорите на македонските преродбеници за наоѓање концепт за формирање македонски литературен јазик, заложбите за негова афирмација не останале незабележани. Интерес за македонскиот јазик и етнографијата пројавиле голем број странски проучувачи, што истовремено се должел и на пропагандите кои настојувале да го оспорат постоењето на македонскиот јазик. Од крајот на 19. век, веќе започнале да се водат бројни полемики околу македонското прашање, околу етнографијата, историјата, а остри полемики се воделе и за македонското јазично прашање во периодиката, а бележити се и цели студии.

Книгата на Спиридон Гопчевиќ *Македонија и Сџара Србија* (1889) била повод за низа полемики и тоа не само од страна на македонските

интелектуалци, туку таа предизвикала интерес и пошироко, како кај погерманчениот Чех Карл Хрон, дописник на „Германски народен весник“, кој ја објавил книгата *Народностиа на македонскиите Словени* (1890), во која уште од почетокот нагласува дека „Македонците како по својата историја, така и по својот јазик се посебна народност... потомци на оние словенски прадоселеници,... и кои подоцна со ни една од овие две нации не се измешале“ (1990: 29) и дека „Македонците употребуваат член“. Тој прави анализа на употребата на полувокалот, го одбележал „специфичниот македонски глас кј (ќ)“, а на прашањето „На кој јазик зборуваат Македонците?“, Хрон истакнал: „може да се потврди дека македонскиот јазик со своите сопствени закони за развитокот на гласовите, како и според неговите граматички правила формира еден сопствен јазик што досега нема своја сопствена литература и кој поради тоа се потпира на сродната бугарска литература, која во никој случај не стои во некои поблиски односи отколку само во општо сродство“ (Истото, 29).

Кон македонскиот јазик особен интерес имал Петар Драганов, кој истакнал: „Ова наречје, повеќе од кое било друго од дузината постојни словенски наречја-јазичи, може, со поголема или со помала претензија, да се каже дека тоа е следот на благородните потомци на некогаш знаменитиот кирило-методиевски јазик. Ние би можеле да приложиме долга редица сведоштва од високоавторитетни научници и пред сè од родени Македонци од доброто старо време, како документарни докази дека македонскословенското наречје е повеќе или помалку самостојно и автономно во однос на бугарскиот и српскиот ’јазик‘. Овие сведоштва се однесуваат и ги докажуваат двете следни положби, состојби: 1) Таканареченото македонско ’наречје‘ си има свои сопствени особености и во акцентот, и во гласовите и во формите (конјугација и деклинација), и во синтаксата и особено во речникот. 2) Месните македонскословенски учители од доброто старо време, уште на наша памет, речиси сè до крајот на 60-тите и почетокот на 70-тите години, т. е. уште пред самата голема ослободителна војна од 1877 – 1878 година, печателе свои школски учебници на месните наречја и во своите воведи кон таквите учебници и кон раководствата јавно изјавувале дека македонскословенското население, откако ја извојувало црковнословенската литургија со грчкиот владејачки клер, не помислува и нема нималку желба да поста-

пува против интересите на својата народност, т. е. да се побугарува и да се посрбува“ (1900: 3).

Драганов се пријавил на конкурс за Проучувањето на Македонија во етнографски, дијалектолошки, историски и археолошки однос, со цел да ги проучи: „Карактеристика на говорите на словенското население во современата Македонска провинција“ (1894: V-VI), како што бележи во предговорот на *Македонско-Славјански еџноџрафски зборник* во кој и истакнал дека „независно од извесни погранични влијанија, сестраното проучување на предметот, покрај убедувањата од разните Милоевиќи, Среќковиќи, Алексовиќи, Баџовиќи, Веселиновиќи, Новаковиќи, од една страна, Петковичи, Верковиќи, Богорвци, Поповичи и Дриновци, од друга, и меѓу нив мноштвото весникарски бесрамници, адапти на големите политички идеи – српската и бугарската, кои, се разбира, не може да имаат ништо заедничко со идејата на науката за словенска филологија, сето тоа постепено ме убедуваше во самостојноста и на позицијата на јазикот на словенското население на современа Македонија, којашто Бугарите толку се навикнале да си го викаат наречје (???) на својот единствен и неразделен бугарски јазик...“ (Истото, 5). Драганов има објавено повеќе дела: *Еџноџрафски џреџлед на македонскиџа џпровинција* (1887), *Еџноџрафски џреџлед на славјанскиџи дел на Македонија*, *Нови иследувања врз изучувањеџи на современа Македонија во еџноџрафски, филолошки и историски однос*, *Носовиџе џласни звуци во современиџе македонско-славјански џовори* (1888) итн. Објави имало и од Николај Дурново со *За еџноџрафијаџа на Македонија и македонскиџо џпрашање* (Москва-Виена, 1890 – 1902), и низа статии и брошури; Леонард Мазинг, ја одбрал докторската дисертација *За јазиковнаџа џценка на Македонскиџе Словени* (1890), а во 1890 и 1891 г. ги објавил двете книги на германски јазик *За јазиковнаџа џценка на Македонскиџе Словени*. *I Рефлексиџе на tj и dj* и *За звукоџи и акценџиџи на македонскословенскиџи дијалекџи*; итн.

За континуитетот, односно за традицијата на македонскиот јазик потврда е забележана и во публикацијата *Macedonia and the Macedonian Population* во која е истакнато дека на Балканот најзначајно е македонското прашање, и дека Бугарите без никакво право или резон се обидуваат да му докажат на светот дека населението во Македонија е од бугарско потекло (<https://archive.org/details/macedoniamacedon00lond/>. 1918:

4). „Испитувајќи ги сите пишани споменици што се однесуваат на Словените од Македонија, од античко време до 19. век, нема ниту еден споменик во кој Македонците се нарекле себеси Бугари, или нивниот јазик бугарски јазик“ (Истото, 15).

Заложбите и концепциите за македонскиот јазик продолжиле и во првата половина од 20. век, и по поделбата на Македонија во 1913 година кога во нејзините трите анектирани делови било забрането да се пишува, да се учи и да се зборува на македонски јазик. Но сето тоа не го спречило македонскиот народ да го сочува мајчиниот јазик. Во Грција, пред 100 години, во Атина во 1925 година бил отпечатен буквар *Абеџедар* наменет за македонските деца во македонските училишта, кој за жал бил дистрибуиран, но и веднашка повлечен од страна на грчката власт². Во 1934 година, Бистришки – Васил Атанасков Ивановски, во статијата „Зошто сме ние Македонците одделна нација?“ истакнува дека во Македонија постојат сите елементи на една самостојна македонска нација со своја територија и економска целина, со свој јазик и општ национален карактер, и со своја македонска историја“. Образложувајќи низ шест точки, за: територијата на Македонија; економската целина на Македонија; националниот карактер; историјата; јазикот:

„3. Јазикот на луѓето, што ја составуваат македонската нација, е словенски, со особен дијалект – македонски. Овој јазик е заеднички за нив. Различните провинцијални нијанси во македонскиот јазик се неизживеана последица од некогашната родовска и феудална распарченост на Македонија. Но провинцијализмот на тој јазик се покрева од еден општ македонско-словенски дијалект, според кој секој би го разликувал Македонецот од Србинот, Бугаринот, Русинот и од секој човек од која и да е друга словенска нација. Провинцијалните нијанси во јазикот уште не се ликвидирани, дури и кај најразвиените нации, а камоли кај македонската нација, која е национално поробена, не е организирана во своја национална држава и уште не си изработила свој литературен јазик.

Освен по дијалектот, македонскиот јазик се разликува од српскиот и бугарскиот јазик уште и по тоа што е во него старословенскиот елемент многу позачуван и содржи многу зборови што недостасуваат во јазиците

² Повеќе во студијата „Абеџедар – буквар на македонски народен јазик отпечатен за потребите на македонското малцинство во Грција“, Валентина Миронска-Христовска, *Сѝекѝар*, бр. 85, 2025.

на соседите и на другите словенски нации“ (*Истóриска висѣина* 1981: 92).

Во последната шестата точка истакнал дека македонската нација има своја историја на културното и на политичкото пројавување, дека браќата Миладиновци се првите македонски просветители што ги посветиле своите сили за буѓење на самостојното национално чувство на македонскиот роб, што ги „воспеја Охрид и Македонија, како своја татковина на чисто македонско-словенски дијалект. Тие не го учеа македонскиот народ ни на српски, ни на словенски, ни на бугарски, туку го учеа на родниот македонски јазик“ (истото, 95).

Наместо заклучок

Бројните концепции што беа замислени и зародени во 19. век беа сублимирани и реализирани во 1945 година. И покрај бројните оспорувања, негирања, забрани, запленувања на печатени изданија од кои некои беа уништувани и палени, секогаш од ново и од ново се воздигнуваше, уште построен и позвучен нашиот македонски јазик.

„Македонски јазик“ од Гане Тодоровски

Се роди ти во злодоба, во мрак,
за да те препознаеме ко сјаен божилак
на повидок по долги векови глувотија –
Се откорна ти како борбен вик
на востанатиот наш бунтовник
што прв ја презре ропската мирнотија!

Низ тажачки се раздипли в клет збор,
закреме низ корав непокор
ко завет свет на тие што нè родија –
Се осети ли навреден и клет,
со судба горчлива на вечно прогонет
та, стана војник за слободата?

...
Те навредуваа и безочни и зли,
Ти токму тогаш се развиоре, се раскрили
накај слободата ни стана ти поткревање –
Те псуваа, те одречуваа, не поверуваа
дека ко рожба најмила ми те зачуваа
галежно, долгите векови на поревање!

Литература:

Архивски материјали:

Лоза, год. I, јан. 1892, кн. I., НУБ „Климент Охридски“.

Спространовъ, Евтим. „По учебното дѣло на град Охридъ“. БАН, ф. 36 к, ар. Ед. 976.

Спространовъ, Евтим. 1899. „Ударението въ говора на градъ Охридъ“, БАН, ф. 36 к, ар. ед. 989, 1 јан. л. 14.

Узунов, Д., Х., и А., БИА, Ф. 583, ар. ед. 1, ар. ед. 2, л. 5-20.

Публикации:

Андонов-Полјански, Христо. 1980. *Одбрани дела*. Скопје: Мисла.

Брајџа Миладинови – Прејиска. 1964. Издирил, коментирал и редактирал Н. Трајков. София: БАН.

Велев, Илија. 2000. *Средновековни книжевни аниџолоџии*. Скопје: Менора.

Гулабчев, Спиро. 1887. *Един оџлџо џо еџноџрафџиџа на Македониџа*. Габрово.

Дамаскини. 1975. Предговор, избор, редакџиџа и коментар Радмила Угринова-Скаловска. Скопје: Македонска книга.

Драганов, П. 1900. „Кџ въпросџа о населениџ современноџ Македониџи“. С.-Петербургскџџ Вџдомости, Сџб., 24 VII (6. VIII), № 200.

Македонско-Славџнџкџџ Еџноџрафџескџџ Сборникџ съ џроложениџмъ слобарџа. 1894. Составиџ П. Драгановъ. Выпускџ I. „Записки Императорскоџ Русскоџ Географџескоџ Обществџ по Отдџленџю Еџноџрафџиџ“, т. XXII, в. I, Сџб.

Кџвава кошуля, Райко Жинџифовъ, Браила, 1870.

Начџлноџ Оучџниџ за дџџа-џа Архимандрита Партџниџ Зографскоџ, 1858

Зографски, П. 1858. „Мисли за Болгарскџџ-отџ жџикџ“, Бџлгарскџџ Книжиџи, чџџџ I, кн. I, Iан., стр. 35-42.

- Kalogjera, Goran. 2009. *Prilozi istraživanju makedonske povijesti književnosti*, *Sovremenost*, Скопје.
- Конески, Блаже. 1981. *За македонскиот литературен јазик*. Скопје: Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга.
- Конески, Блаже. 1986. *Македонскиот XIX век. Јазично и книжевно историски прилози*. Скопје: Култура.
- Китанчев, Т. „За ударението върху думитѣ въ рѣсенския говоръ отъ западно-македонското нарѣчие“, *Съчинения*, приредил Ъванов, второ издание, София, стр. 163-217.
- Македония Сборник отъ документи и материали*. 1978. София: БАН.
- Макс, Фон Рихар. 1990. *Македонскиот ѳрашање*. Скопје: Македонска книга.
- Миронска-Христовска, Валентина. 2004. *Литературното дело на Евѳим Сѳросѳиранов*. Скопје: ИМЛ.
- Миронска-Христовска, Валентина. 2015. *Трајко Китанчев: книжевна, културна и револуционерна дејност*. Скопје: ИМЛ.
- Миронска-Христовска, Валентина. 2024. *Зайиси за македонскиот книжа*. Скопје: ИМЛ.
- Периодика и литература, 1877-1892*, том 1. 1985. Под. Пенка Иванова, София: БАН, стр. 696-707.
- Пульевски, М. Гь. 1880. *Славяско-населѳениски-македонска Слоѳница речовска*. София: Народна печатница на В. Прошекъ.
- Поленаковиќ, Харалампие. 2007. *Избрани дела*, 3. Скопје: Култура.
- Поп-Атанасов, Ѓорѓи. 1985. *Ракописни ѳексѳови на македонски народен јазик*, Скопје: Мисла.
- Поп-Атанасов, Ѓ., Велев, И., Јакимовска-Тошиќ, М. 1997. *Скриѳторскиите центри во средновековна Македонија*. Скопје: ИМЛ.
- Ристовски, Блаже. 2001. *Сознајби за јазикот, литературата и нацијата*. Скопје: МАНУ.
- Спространовъ, Евтим. 1896. „По възражданѳето въ градъ Охридъ“, *Сборникъ за народни умотворения, наука и книжнина*, кн. XIII, София.
- Спространовъ, Евтим. 1912. „Материали за биографията на братя Миладинови“, *Училищенъ прѳгледъ*, 17-30, год. XVII, кн. 1.
- Стаматоски, Трајко. 1986. *Борба за македонски литературен јазик*. Скопје: Мисла.
- Тодоровски, Гане. 1979. *Маѳейсан меѳран*. Скопје: Култура.
- Тодоровски, Гане. 1985. *Македонската ѳравосѳоина*. Скопје: Мисла.
- Тодоровски, Гане. 2007. *Македонската литература во XIX век, Избрани дела*, 2, 7. Скопје: Матица македонска.
- Хаджовъ, Иван. 1944. *Браѳия Димитѳръ и Консѳаниѳинъ Миладинови*. София.

Шапкарев, 1868. Голѣма българска читанка или втора-та чясть на българскыйтъ букваръ на нарѣчїе По-вразумително за Македонскыйтъ Българи, нарѣдиль Единъ Македонецъ. Въ Печатницѣ-тѣ на в. Македонїи: Цариградъ.

Шапкарев, Кузман. 2001. *Градиво за бългáрски речник*, редактор на изданието проф. д.ф.н. Владко Мурдаров, предговор Васна Кювлиева-Мишайкова. АУРА.

Šulce, Hagen. 2002. *Država i nacija u evropskoj istoriji*. Beograd: Filip Višnjíc.

Volf Lepenis, *Kultura i politika*. Beograd: Geopoetika, 2009, 50.

Mathiam Antonium Relkovich. 1767. *Nova slavonska, i nimacska grammatika*.

https://archive.org/details/nova_slavonska_i_nimacska_grammatika_1767_m_a_relkovich/page/n25/mode/2up (пристапено на 26.08.2025)

Вяземский Петрович, Павел. 1887. Слово о Пльку Игоревѣ изслѣванїе Вариантахъ, С.-Петербургъ,

https://xn--80axd.xn--d1alf/01%D0%B0-%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D1%82%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82/%D0%B0i-%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8/%D0%B011-%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0-%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82/%D0%B011-1-%D1%81%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0-%D0%B8-%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%BA%D0%B0/1877_%D0%BF%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB-%D0%BF%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87-%D0%B2%D1%8F%D0%B7%D0%B5%D0%BC%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BE-%D0%BE-%D0%BF%D0%BB%D1%8A/

(пристапено на 27. 08. 2025).

Macedonia and the Macedonian Population. 1918.

<https://archive.org/details/macedoniamacedon00lond/mode/2up>

(пристапено на 28.08.2025)

Максимович, Олександрович Михайло.

https://xn--80axd.xn--d1alf/01%D0%B0-%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D1%82%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82/%D0%B0i-%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8/%D0%B011-%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0-%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82/%D0%B011-1-%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0-%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82/%D0%B011-1-%D1%81%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0-%D0%B8-%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%BA%D0%B0/1877_%D0%BF%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB-%D0%BF%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87-%D0%B2%D1%8F%D0%B7%D0%B5%D0%BC%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BE-%D0%BE-%D0%BF%D0%BB%D1%8A/

81%d1%82/%d0%b011-1-%d1%81%d0%bb%d0%b8%d0%ba%d0%b0-
%d0%b8-
%d0%b1%d0%be%d1%81%d0%be%d0%ba%d0%b0/1857 %d0%b0%d0%bb
%d0%b5%d0%ba%d1%81%d0%b0%d0%bd%d0%b4a%d1%80-
%d1%81%d0%b5%d0%bc%d0%b5%d0%bd-
%d1%80%d1%83%d1%81%d1%81%d0%ba%d0%b0%d1%8f-
%d0%b1%d0%b5%d1%81%d0%b5%d0%b4%d0%b0-iv-%d0%b2%d1%82/
(пристапено на 27.08.2025).

Valentina Mironska-Hristovska

THE CONCEPTS OF THE MACEDONIAN LANGUAGE IN CULTURAL AND NATIONAL REVIVAL

Summary

The Macedonian language has a millennial tradition. It gave life to Slavic culture. The history of the Macedonian language is filled with a rich treasury of works written in the Macedonian language. But against this indigenous wealth, from the end of the 18th century, stood assimilationist propaganda that denied the existence of the Macedonian language, which opposed the idea of creating a Macedonian literary language. But in the 19th century, numerous Macedonian educators and revivalists made efforts to preserve and affirm the Macedonian vernacular. There are numerous publications of textbooks, dictionaries, grammars, poems, short stories, and publicistic publications in the Macedonian language and about the Macedonian language. The study discusses the most significant publications about the Macedonian language in the cultural and revolutionary revival of the Macedonian people.

Key words: Macedonian, literary, language, cultural, national, revival, 19th century, concepts.

Марина Цветаноска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска книжевност, Скопје

m.cvetanoska@iml.ukim.edu.mk

**ЈОАКИМ КРЧОВСКИ И ГЕНЕЗАТА НА МАКЕДОНСКИОТ
КНИЖЕВЕН ИЗРАЗ ВО КОНТИНУИТЕТОТ НА
МАКЕДОНСКАТА ЈАЗИЧНА КОДИФИКАЦИЈА**

Клучни зборови: Јоаким Крчовски, просветителство, македонски народен јазик, јазична кодификација, книжевна традиција.

Вовед

Јубилејот – осум децении од кодификацијата на македонскиот литературен јазик (1945 – 2025) – претставува можност за повторна и подлабока анализа на историските и на културни процеси што довеле до создавање на современата јазична норма. Еден од тие процеси е појавата и развојот на македонската просветителска книжевност во првите децении на XIX век, кога се појавуваат автори што ја утврдуваат функцијата на народниот јазик како медиум на културна и духовна афирмација. Меѓу нив, особено место зазема Јоаким Крчовски, чија книжевна практика може да се согледа како прва систематска насока кон нормирање на јазичниот израз.

Почетокот на XIX век во Македонија е време на сложени политички и општествени прилики. Македонците се дел од Османлиската Империја, без сопствена државност и институционализирано образование на мајчин јазик. Во училиштата и црковните установи доминира грчкиот јазик.

Во такви услови, обидите за воведување на народниот говор во писмената комуникација имаат не само културна, туку и национално-идентитетска функција. Јоаким Крчовски, Кирил Пејчиновиќ и Теодосиј Синаитски се првите што го остваруваат тоа преку печатени книги, поставувајќи нови стандарди во културната еманципација – преку употребата на народниот јазик ја ширеле идејата за национална самобитност.

Просветителските идеи во европски и балкански рамки

Просветителството претставува едно од највлијателните интелектуални и културни движења во европската историја. Во XVIII век, како реакција на апсолутистичките режими и догматизмот на црквата, се развива ново сфаќање на човекот и општеството. Според Е. Касирер, „целата просветителска мисла е израз на длабоката вера во разумот и неговата способност да го преобрази светот“ (Cassirer 1951: 5). Овие идеи не останале ограничени само во рамките на Западна Европа, туку постепено се ширеле и на Балканот, каде добиле посебна димензија – поврзана со националните преродби и борбата за културна и политичка еманципација. Во основата на европското просветителство е идејата за рационализмот и за науката како двигател на напредокот.

Според Ц. Израел, „радикалното просветителство не ја прифаќа поделбата меѓу религијата и разумот, туку го апсолутизира разумот како извор на секое знаење и морална норма“ (Israel 2001: 23).

Француските енциклопедисти (Дидро, Д'Аламбер, Волтер) сметаат дека знаењето треба да биде достапно за сите, а не само за малцинската елита. Историчарот на идеи Дејвид Аутрам во својата книга „Просветителството“ (*The Enlightenment*, 2019) ја анализира Енциклопедијата на Дени Дидро и Жан ле Рон Д'Аламбер, не само како збирка на знаења, туку и како културно-политички проект. Според него, „енциклопедијата е повеќе од научен проект, таа е манифест на едно ново општество засновано на знаење и рационална дискусија“ (Outram 2019: 44).

За Аутрам, ваквиот проект ја олицетворува суштината на просветителството: идејата дека знаењето е не само теоретска вредност, туку и општествен капитал, што може да ја преобликува политичката и културната реалност. Енциклопедијата, преку својата форма и содржина,

станува инструмент за секуларизација на знаењето и за негово ослободување од догмите. Идеите според Аутрам: создавање нова општествена визија каде разумот, знаењето и критичката дебата ќе бидат темел на модерниот човек и држава, подоцна нашле практична примена во Француската револуција, што ги афирмирала принципите на слободата, еднаквоста и братството.

Балканот во XVIII и во XIX век се наоѓал под доминација на Османлиската Империја, што создавало специфични услови за ширење на просветителството. Наместо филозофски расправи, балканските интелектуалци се насочиле кон практична просветителска дејност – пишување книги и учебници на народен јазик и отворање и организирање настава во црковно-училишните општини. Гане Тодоровски забележува дека „просветителството на Балканот немаше можност да се развие како апстрактна филозофија, тоа се јави во облик на училишна и книжевна преродба, тесно поврзана со националните движења“ (Тодоровски 1985: 112).

За разлика од Западна Европа, каде просветителството имало филозофско-политички карактер, на Балканот главната цел била културна еманципација и создавање национална свест. Народите на Балканот не биле слободни за разлика од европските народи. Тие требале да се ослободат од османлиската и навтоустроунгарската власт, а и како што бележи. Јован Радониќ вели дека „сите јужнословенски просветители беа водени од една мисла – како народот да се изведе од темнината на незнаењето“ и преку народниот јазик да се прошири идејата за национална самобитност (Радониќ 1950: 74).

Со тоа, просветителството станало основа за националните револуции во XIX век, кои довеле до создавање на првите независни држави на Балканот – Србија, Грција, Бугарија и постепено и кај Македонците преку културна и политичка борба. Од 50-те години на векот македонската културна преродба прерасна во национална и револуционерна, со што Македонците ја започнаа политичката борба, борбата за автономна Македонија.

Просветителските идеи во Европа го означуваат раѓањето на модерната епоха, додека на Балканот тие претставуваат клучен поттик за национална и културна преродба. Двата процеса се различни по форма, но суштински поврзани во стремежот кон слобода, знаење и напредок.

Како што пишува Касирер, „просветителството не е само епоха во историјата, туку трајна вера во човекот и неговата слобода“ (Cassirer 1951: 11).

Книжевен опус и стилски особености

Тргувајќи од Јоаким Крчовски кој бил учител, книжевник, монах, просветител и се сметал за првиот член на првата просветителска генерација, во периодот од 1814 г. до 1819 г. објавил пет книги и со содржината е наполно свртен кон минатото во традицијата на средновековната книжнина, а неговите текстови ги репродуцираат поранешните текстови на религиозно-поучната литература (Крчовски 1974: 9).

Слово исказаное заради умирање – 1814, Будим (*Слѡво ѝсказаное заради оумираѝе*, БѢдинѢ, 1814), е составена од два пропеда: „Слово исказаное заради умирање“ и „Слово заради свјатое исповедание на сички христиани, на мужи и на жени“, мала осмина.

Содржината е религиозно-проповедна, се однесува на широките народни маси, за „некнижните“ верници, за „препростејшите“ негови сонародници, односно за непознавачите на црковнословенскиот, грчкиот и други јазици. Првата проповед е скратена верзија од текстот на *Миѝарсиѡва*, објавен подоцна во посебна книшка. Првото слово е расказот за Теодора, која се борела со смртта за праведна божја пресуда, за простување на гревовите и на ѱволските работи (зборување на срамни и грешни зборови, пиење вино, пеење и играње), при што ја нагласува потребата од верата. Во второто слово е истакната потребата од исповед и од потребата човекот секогаш да биде подготвен на средбата со смртта и патот божји.

Повеси ради сиѡрашнаѡо и виѡораѡо ѝришесѡвија Хрисиѡва – 1814, Будим (*Пѡвѡсть ради страѡнагѡ ѝ вторагѡ пришесѡвиѡ Хрисиѡва*, БѢдинѢ, 1814), е со религиозно-поучна содржина, составена од две слова: „Слово заради страшен суд божји и второе пришествие Христово“ и „Слово второе свјатаго пророка Даниила“. Во првото слово Крчовски ги поучува луѓето да не живеат грешно, да се покаат и да го слушаат светото евангелие, да се чуваат од пијанство и да не одат по баење и магии, туку

да се раководат според умот и разумот. Во второто слово е истакнато дека праведните ќе отидат кај Христос преку видението на пророкот Даниил, кој го видел страшниот Божји суд.

Третата книшка на Крчовски е *Сија книџа гл҃аголемаа Миѡарсиѡва* – 1817, Будим (*Сѡл книџа, глаголемаа Миѡтарства, БѢдинѢ*, 1817), која има 62 страници. Во неа е опишано како Св. Теодора, со помош на Св. Василиј, го минала патот со дваесетте гаволски митници (границы) додека стигнала во рајот.

Чудеса ѡресвјатиѡја Богородици – 1817, Будим (*Чудеса пресѢбл҃а Бгородицы, БѢдинѢ*, 1817), е пообемна книга од 103 страници и претставува превод на третиот дел од книгата *Армаѡолон соѡцириа* од светогорскиот монах Агапиј Ландос Критски, издадена во Венеција во 1641 година. Содржината е религиозна, застапени се поучителни слова, митарствата на Св. Теодор и апокрифни раскази во кои се возвишува моќта на Св. Богородица. Крчовски тенденциозно при преводот испуштал некои делови кои сметал дека не би ѡ се допаднале на турската власт или пак расказите во кои се зборувало за настаните на Крит од периодот под венеѡијанска власт. Потоа за некои примери или чудеса давал подобро и логично објаснување, во некои случаи крател од големите воведи и директно преминувал на фабулата, а во некои случаи го проширувал текстот за да дообјасни или да поучи. Генерална карактеристика на преводот на ова дело на Крчовски, според Харалампие Поленаковиќ, е тоа што е предадено на еден чист народен јазик, исполнет со сочна народна лексика и сигурна фраза, со големо богатство на слики и со усет за стилистичка финеса. Бидејќи Крчовски преведувал од Викентие Ракиќ (1750 – 1818), плоден српски писател и преведувач од крајот на XVIII век, може да се забележи дека јазикот на Крчовски е почист и посамостоен во однос на лексиката или реченичната конструкција, па неговите интервенции може да се сметаат и за лични, авторски.

Петтата и најобемна книга на Јоаким Крчовски е *Различна ѡоучиѡтелна настѡавлениѡја* – 1819, Будим (*Различна поѢчителна настѡавленѡѡ, БѢдинѢ*, 1819), печатена на 310 страници и претставува зборник, компилација од разни црковно-набожни текстови. Нејзината содржина ја сочинуваат толкувања од *ЕванѢлието*, *Аѡсѡолоѡѡ*, *Псалѡириѡѡ*, како и на некои молитви. Следува подолг текст пишуван во форма на прашања и одговори, посветен на храмот, на свештените сосуди и одежди.

Вклучени се и повеќе проповеди од црковни отци, особено од Св. Јован Златоуст, како и одделни поуки, изреки и објаснувања на непознати и нејасни имиња и зборови.

Содржината на сите книги на Крчовски е набожно-морализаторска, употребувал црковнословенски зборови, а во содржината како и во лексиката била присутна дамаскинарската традиција. Иако претставуваат компилации и преводи од средновековната книжевност, имале за цел да поучат и да ги упатат читателите правилно да живеат во духот со црковното учење. Во нив се забележливи просветителските идеи од XVIII и од XIX век, па токму затоа се од непроценлива важност бидејќи биле отпечатени на жив народен јазик, правејќи ги достапни за широките народни маси.

Веќе се спомена дека преведувал послободно, а наместа внесувал синтаксички, лексички и други елементи од североисточните и од западните македонски говори. Основната фабула не му припаѓа на Крчовски, но тој ја приспособувал на слушателите и при тоа преточување вметнувал разновидни зборови, па така содржината добивала разбирлива форма. Основната идеја на тие текстови била истакнување на христијанската етика: да се биде добар и честит на овој свет та да се дојде до вечната светлина на рајот.

Со оглед на фактот што текстовите, меѓутоа и на другите автори што преведувале или пишувале вакви поучителни слова, биле наменети за говорење пред публика во форма на проповед, тие носат обележја на реторската техника.

Словата на почетокот се обработени со императивно ословување, и тоа е општо место за овој вид творби. Ова реторско обраќање, според Тушевски во уводот од беседите или при започнување нов пасус ги штрека слушателите со своето упрекливо (прекорливо), директно обраќање и сака да ги воведат вниманието да го насочат во односната тема. Тоа е стилска особина што се изделува како норматив во вакви текстови-беседи, на пример, „Слушајте да знаете...“ или „Гледајте...“, звучело застрашувачки.

Моралниот укор да не се прават недолични работи, Крчовски редовно го проследува со извични форми што со својата куса, но френетична и ударна интонација придаваат силна афектација. Со нив излагањето има силна емоционална тежина и претежно тешките извици (што

завршуваат со консонант) наведуваат дека се проповеда за грешници, односно за темната и тажна страна на живеењето. Освен афазични модели што го опчудуваат читателот, редовно се сврзани со лексемите што семантички се негативни: тешко, горко (повеќе пати), окајани, тешка мука, срамни, бесрамни, блудни, безумни, слепи, слепота итн.

„Ох, тешко и горко...“, а почесто се користи и извикот – *о*, како експресивна фонема, „О безумни...“, „О бесрамни!“ и извикот – *оле*, „Оле чудо дивно и многу големо!“, каде е вплетено и чудото – како основна поттикнувачка категорија во христијанското учење (Тушевски 2000: 207). Во текстовите, особено во првите две книги според анализата на Тушевски, е застапена и турска лексика „слуги и измеќари“, или „И фанаха да чинат калабал’к и шамата“ (Тушевски 2000: 208).

Потоа, како поразвиена фигуративност од глосата се јавува амплификацијата и таа во наниз реди повеќе речиси истозначни лексеми, така што сугерира поетолошка дескропија, дорасветлување на целосната идејна слика. Ова е израз на богатство на јазикот и заради впечатливо доживување или сфаќање на самата порака, авторот вплетува редица приближни по значење зборови. На пример, „ќе да запеат ангели чудни и диви и сладки песни“ (Крчовски 1974: 19-44) – во низ три придавки со приближна семантика и песната ангелска што е поимски недопрена, непочувствувана и авторот настојува токму со повеќето придавски определници да ја доближи претставата за нејзината убавина. Користи тавтологија – „со многу с’лзи и плач“, а потсилена експресија се постигнува со два глагола што, на пример, ја опишуваат реката во пеколот: „Таја река врие и клоцоти...“ (Крчовски 1974: 19-44).

Неизбежен реторски реквизит на христијанските беседи е повторувањето. Крчовски најверојатно го употребува под влијание на религиозните текстови, библиската форма на речење на сврзникот – *и* што оди во недоглед, а сугерира наративност, благо течење за да може слушачот да ја следи фабулата и да се соживее со неа. Чести постапки при доловувањето на христијанската и платонска, хуманистичка порака се компарацијата и персонификацијата.

Содржината на сите книги на Крчовски е набожно-морализаторска, употребувал црковнословенски зборови, а во содржината како и во лексиката била присутна дамаскинарската традиција. Јазикот на кој се реализирани неговите дела „без сомнените е македонскиот“ (Сталев, 2001:

57), понекогаш интересна комбинација од источно-македонските говори, со доминација на кратовскиот елемент, – а, што, од друга страна, дава поводи да се помисли дека имено Кратово е родното место на аскалот-ација. Исто така, Сталев вели дека во јазикот на Крчовски понекогаш има повеќе примеси на западниот и сето тоа проткаено со црковнословенска бродерија, како „знак на ученост“ и со одомаќена турско-грчка мутација, па и бугарско-српска речничка паралипомена (Сталев 2001: 58).

Иако претставуваат компилации и преводи од средновековната книжевност, имале за цел да поучат и да ги упатат читателите правилно да живеат во духот со црквоното учење. Во нив се забележливи просветителските идеи од XVIII и од XIX век, па токму затоа се од непроценлива важност бидејќи биле отпечатени на жив народен јазик, правејќи ги достапни за широките народни маси.

Континуитетот на книжевниот израз кон јазично нормирање

Користењето на местниот говор (Крчовски, Пејчиновиќ), продолжува да се актуелизира сè повеќе и со појавата на првите учебникари Партенија Зографски, Кузман Шапкарев, Димитар Македонски, Венијамин Мачуковски, Ѓорѓија Пулевски, Јосиф Ковачев. Од 1857 до 1880 година биле објавени учебници, буквари, речници и граматика кои сè до појавата на Мисирков нагласувале дека „графискиот систем мора да го следи квалитетот на гласовите, дека секоја графема треба да претставува симбол за соодветната фонема, за да не се изгуби врската помеѓу изговорениот и напишаниот збор“, (Стаматоски 1986: 68) што секако претставува скалило поблиску до едно од важните концепти на фонетскиот принцип на стандардизирање на македонскиот литературен јазик.

Во првиот ешалон на бранителите на македонскиот јазик се вбројуваат и собирачите на македонските народни умотворби. Според Миронска-Христовска „народното творештво своите вистински вредности ги добило во периодот на просветителството. Во тој период, за првпат, започнало да се гледа кон него со естетски поглед, кој бил инициран од потребата да се истакне самобитноста и националната културна традиција на народот“ (Миронска-Христовска 2007: 15)

Веќе во петтата и особено во шестата деценија XIX век, како што нагласува и Конески, ќе се постави прашањето за единствен литературен јазик, па промените што ќе се случат во културниот живот на македонскиот народ, ќе подготват терен и за литература од светски карактер (Конески 1986: 4).

Важна улога одиграле учебникарите, па книжевната активност добива филолошка свест. Партенија Зографски (1857 – 1858) објавува учебници „на македонско наречје“ и пишува филолошки статии за западномакедонските говори. Предлогот за заеднички македонско-бугарски литературен јазик (со „предимство на спецификите на македонскиот“) е документ на преодната состојба: јазикот уште се мисли како заедничко поле на компромис, но во пракса учебниците и читанките го обликуваат вкусот, лексиката и синтаксата на младата читателска публика во Македонија.

Во тој контекст плодна дејност развива Јордан Хаџи Константинов – Џинот. Во однос на јазикот Џинот се залагал за поархаичната варијанта на јазикот за комуникација на балканските словенски простори. Давајќи ѝ широк замав на својата просветителска дејност, тој барал погодни форми за да им ја доближи на луѓето онаа смисла за поширока просвета и за ослободување од ропството, во соработка со своите ученици како учесници во неговите претстави. За своите „артисти“ тој специјално пишувал сценски игри, што можат да се поделат во три групи: текстови што имале за цел исклучиво да го распалуваат народното испомешано чувство кај сограѓаните, меѓу кои спаѓаат: „Минерва и девет музи и Остримач се разговарајат ради изгубена Болгарија“ и „Србија шетаатсја в земелъ своих“, а тука, веројатно, ѝ е место на една изгубена дијалогска сцена; потоа морализаторско-педагошки игрокази „Разговор или прави човек“, „Училиште и учение“ и „Басни“ и литературните преводи/адаптации „Фиал Сократов“, „Дионисиј Тиран, Дамон и Фидиас ради пријателство“.

Поезијата е со културно-историско значење, без елементарни естетски достигнувања. Таа е програмска поезија што се јавува во 1851 во *Цариградски весник*, „Труд ми е името“, „Плач на скопското училиште мнотрудное“, „Аврора“ итн. Идеите во песните му се просветителски, а ги искажал своите маки, тегоби, проблеми во врска со училиштето во Скопје, или рационалистички, во прилог на здравиот разум и на науката.

Во некои стихови упатува и сатирични забелешки упатени на адреса на простодушниот човек.

Џинот со своите литературни обиди бил под влијанијата на повеќе измешани струења, главно задоцнети кај нас: и просветител од световна провениенција, некаков рационалист, романтичар, но низ неговото творештво ќе се најдат и знаци на псевдокласичарското, особено во сценските прикази со антички обележја.

Основањето на Бугарската егзархија (1870) ја пренесува расправата за јазикот и писменоста од училищата и храмот во печатот и јавноста. Весниците, календарите, петициите и брошурите стануваат клучниот медиум преку кој се дефинира: „кој јазик е разбирлив“, „кој е наш“, „кој ги означува границите на културната заедница“. Во тој контекст, сведоштвото на П. Р. Славејков (1871) дека идејата за посебноста на Македонците веќе има формулирана идеологија се потврдува и книжевно: Ѓорѓија Пулевски во вториот *Речник од ѝри језика* (Белград, 1875) ја документира лексикографската самосвест и ја премостува границата помеѓу фолклор, идиом и книжевен израз (Ристевски 2001: 13).

Од крајот на 1860-тите и 1870-тите расте бројот на учебници и граматика на Д. В. Македонски, Д. Хр. Узунов, Кузман Шапкарев, како и обиди на печатници (на пример, Киријак Држилович во Солун) да набават словенски букви – токму за печатење „на македонски јазик“. Исто така во тој период во другите печатници на словенски шрифт, како што се печатниците во Цариград, во весниците *Цариградски весник*, *Македонија*, *Право*, *Новини* и др. македонските преродбеници објавуваат огромен број статии (согледувања, реакции, полемики) и книжевни творби. Книжевниот живот во овој период се заснова на жанровска преголемина: религиозно-поучни книги, читанки, зборници, календарска литература, народнопоетски записи и преработки, како и првите поетски збирки со национална тематика.

Врз основа на идејата Шапкарев да издаде *Крайок речник*, но неговите предлози да се испратат ученици и достојни луѓе во Македонија да ги изучуваат месните говори и да ги откријат нивните драгоцености, Миронска-Христовска смета дека: „Шапкарев работел врз македонскиот јазик во интерес на македонската преродба“ (Миронска-Христовска, 2021: 41). Во контекст на јазичното прашање Шапкарев во Весникот *Новини* од 1891 година од бр. 25, започнува да пишува еден подолг

фељтон „Словаря на професора Дювернуд“, во кој вели дека недостасуваат многу зборови, и пишува еден речник со зборови од охридско-струшкиот и другите региони во Македонија, сугерирајќи на зборовите што недостасуваат, но и на спецификите, токму на македонското јазично подрачје.

Клучен придонес е и *Слоџница речовска* на Ѓорѓија Пулевски (Софија, 1880) – прв дел од граматика што систематски се обидува да ги опише формите и правилата на јазикот. Со тоа филологијата ја напушта рамката на „наречје“ и се засолнува во нормативен опис – предуслов за модерна книжевност.

Паралелно се појавуваат литературни и културни друштва и печатни органи што ги дисциплинираат вкусовите и каноните: Словеномакедонската книжевна дружина (Софија, 1888), весникот *Македонија* на Коста Шахов (1888–1893), и особено Младата македонска книжевна дружина со списанието *Лоза* (Софија, 1891). *Лоза* го кристализира јадротото на книжевната генерација: програмски текстови, критички белешки, поетски и прозни обиди што ја подигаат естетската самосвест во рамка на јасно именуван јазик и традиција. Репресивниот одзив само потврдува дека книжевната автономија веќе е препознаена како симболичка независност.

Деведесеттите години бележат институционализирање: Младата македонска книжевна дружина во Софија, друштвото „Вардар“ во Белград, кружоци, братства, и револуционерни комитети што – покрај политичката програма – создаваат книжевна сцена со јасни канони на читање и пишување. Паралелно со организациите, се појавуваат анархистички групи и градски интелектуални средини (Солун, Скопје, Битола) каде книжевноста добива урбан карактер: прилози, фељтони, брошури, преводи, алманаси.

Во училишната сфера, реформите и отпорот кон наметнатите учебници водат до самостојни проекти на граматика, читанки и речници (К. Шапкарев, Ѓ. Динков, В. Мачуковски). Писменоста се секуларизира: од храмот и поуката кон граѓанска култура на читање, во која ученици, учители и печатари ја делат одговорноста за нормата. Токму „скришните“ контури на таа норма – избор на букви, акцентирање, лексичка селекција – ја обликуваат поетиката на новите автори.

Значаен е и жанровскиот полифонизам: покрај поуките и читанките, растат поетските и народнопоетските збирки, историски преработки и кратка проза со етнографски и мемоарски тон. Весниците како *Македонски ѓлас* (1885) и понатамошните периодики ја поттикнуваат критиката и полемиката како жанрови – предуслов за модерна литературна јавност.

Кон крајот на векот, и покрај притисоците, книжевната продукција во Македонија и емиграцијата веќе има сопствени теми, сопствена рецепција и сопствен јазичен идеал. Кулминацијата на епохалниот XIX век со Илинденското востание во 1903 година, како политичко-историски настан, слободно може да се истакне дека неговата претходница и борба е книжевна: учебници, речници, граматика, читанки, песни и статии ја креираат архитектурата на македонскиот литературен израз и водат кон кодификација и нормирање на македонскиот литературен јазик.

Заклучок

Јубилејот – осум децении од кодификацијата на македонскиот литературен јазик (1945 – 2025) – е соодветен поттик повторно да се преиспитаат долгите културно-историски процеси што го подготвиле овој чин. Ставајќи ја во фокусот раната македонска просветителска книжевност од првите децении на XIX век, со акцент на улогата на Јоаким Крчовски како парадигматски пример за демотизација на знаењето и јазичното изразување, се поставува прашањето: како практиките на раните просветители го функционализираат народниот јазик како медиум на поука и идентитет, и каков е нивниот однос со европските и балкански просветителски модели?!. Преку, компаративно-историографски пристап и текстуално-стилистичка анализа на процесите и творештвото на Крчовски, може да се заклучи дека: раното македонско просветителство создава јазично-педагошка инфраструктура која, преку медијацијата на народниот јазик, ја легитимира културната самобитност и ја подготвува патеката кон кодификацијата од 1945.

Литература:

- Конески, Б. 1986. *Македонскиот XIX век, јазични и книжевно-историски прилози*. Скопје: Култура.
- Крчовски, Ј. 1974. *Собрани текстови*. Приредил Блаже Конески. Скопје: Македонска книга.
- Миронска-Христовска, В. 2005. *Просветниот процес во Македонија*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Миронска-Христовска, В. 2007. *Македонската прераба*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Миронска-Христовска, В. 2021. *Културните икони и македонското културно наследство*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Поленаковиќ, Х. 1989. *Избрани дела 3, Никулцие на новата македонска книжевност*. Скопје: Македонска книга стр.
- Радониќ, Ј. 1950. *Југословенски просветители XVIII века*. Београд: Просвета.
- Ристевски, Б. 2001. *Столеџија на македонската свес*. Скопје: Култура.
- Сталев, Г. 2001. *Историја на македонската книжевност 1800-1945, I дел, Македонската либература во 19 век*. Скопје: Институт за македонска книжевност.
- Стаматоски, Т. 1986. *Борба за македонскиот либерален јазик*. Скопје: Мисла.
- Тодоровски, Г. 1985. *Македонската либература во XIX век*. Скопје: Матица.
- Тушевски, В. 1985. *Јоаким Крчовски и извориите на некои од неговите дела*. Скопје: НИП Студентски збор.
- Тушевски, Ванчо. 2000. *Поетика и реторика на новата македонска книжевност – XIX век*. Скопје: Менора.
- Cassirer, E. 1951. *The Philosophy of the Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press.
- Israel, J. 2001. *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity 1650–1750*. Oxford: Oxford University Press.
- Outram, D. 2019. *The Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Новини*. 1891. година II. 1891 г. бр. 25.

Marina Cvetanoska

**JOAKIM KRCHOVSKI AND THE GENESIS OF MACEDONIAN
LITERARY EXPRESSION IN THE CONTINUITY OF MACEDONIAN
LANGUAGE CODIFICATION**

Summary

This paper examines the role of Joakim Krchovski (1750–1820) in the genesis of the Macedonian literary expression and his place within the broader continuum that leads to the codification of the Macedonian standard language in 1945. As one of the first Macedonian enlighteners, Krchovski, with his five books printed in Budim, not only continued the religious-didactic tradition but also transcended it by introducing elements of the vernacular language and a cultural-educational mission.

Through an analysis of the thematic and generic structure of his works, the study highlights his literary strategy: a gradual emancipation from the dominant Church Slavonic model and a clear orientation toward the comprehensible language of the common people. This choice is interpreted as an early form of linguistic normalization, legitimizing the vernacular idiom as an appropriate medium for the spiritual and cultural life of the community.

By means of comparative analysis, the paper establishes connections between Krchovski and later Macedonian revivalist authors, emphasizing his influence on the development of national cultural awareness and his role as a fundamental link in the historical continuum of Macedonian culture. In this context, the codification of the Macedonian language in 1945 is understood as the culmination of a long process that began with Krchovski's earliest literary efforts.

Krchovski should not be regarded merely as a religious writer, but also as an educator and cultural reformer whose work represents a crucial starting point in the path from vernacular speech to the Macedonian modern literary language. Within the framework of the 80th anniversary of codification, his legacy gains renewed scholarly and cultural relevance, as well as contemporary significance as a cornerstone of Macedonian linguistic and literary tradition.

Keywords: Joakim Krchovski, Enlightenment, Macedonian vernacular language, language codification, literary tradition.

Славчо Ковилоски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

s.koviloski@iml.ukim.edu.mk

**1945 – ПРВАТА ГОДИНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
НА СТАНДАРДЕН МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК**

Клучни зборови: македонска книжевност во 1945 година, весници и списанија, *Нова Македонија*, *Нов ден*, стандарден македонски јазик, кодификација, македонска книжевност меѓу двете светски војни, партизанска книжевност.

Македонската книжевност меѓу двете светски војни

Пред да пристапиме кон согледување на појавата на литература на стандарден македонски јазик започната со кодификацијата и решението за усвојување на македонскиот правопис од 7 јуни 1945 година, полезно накратко да се навратиме на она што му претходело на историскиот настан. Фрлањето бегол поглед кон општествено-политичката и состојбата во културата во Македонија во првите четири и пол децении на XX век покажува фрагметирана и репресирана македонска интелектуална маса што се обидува своите уметнички пориви да ги искаже во неколку земји и на туѓи јазици. Токму затоа, неопходно е да се познава и да се толкува патот по кој се успеало да се дојде до успехот еден народ да може да твори на сопствен јазик.

Еден од можеби најподатливите периоди за истражување на македонската книжевност е периодот меѓу двете светски војни. Тој е карактеристичен по спротивставените гледишта на македонските автори врз

основа на идеолошка, политичка, национална и естетска основа. Продолжение, всушност, на книжевните облици од XIX век, ова е време кога се појавуваат некои од најистакнатите македонски автори и нивните најпознати дела, денес класици на македонската литература.

Авторите што твореле на почетокот на XX век полека исчезнуваат или, пак, се намалува нивното присуство на книжевната сцена (Евтим Спространов, Марко Цепенков, Крсте Мисирков), некои продолжуваат да пишуваат (Војдан Чернодрински), а се јавува нов бран автори кои токму во ова време започнуваат да создаваат литература или го доживеале својот врв (членовите на Македонскиот литературен кружок, Васил Иљоски, Ристо Крле, Ангелко Крстиќ итн.). Предност се давало на поезијата и на драмата, но застапени се сите литературни видови, со поголем или помал квалитет.

Надоврзувајќи се и надградувајќи ги *Црне војвода* од Марко Цепенков и *Македонска крвава свадба* од Војдан Чернодрински, значење на македонската драма не е само од книжевно-естетска природа, туку има и будителско-пропагандна улога. Сепак своите свездени мигови драмата ја доживува со појавата на Васил Иљоски (*Чорбаџи Теодос*, *Беѓалка*), Антон Панов (*Печалбари*) и Ристо Крле (*Париие се ойејувачка*), меѓу другите. Темите се јасни: печалбарството, честа, социјалната диференцијација, односно класната поделеност. Фолклорот и тука игра голема улога преку постојаната назнака и повикувањето на обичаите и на обредите. На ова место доаѓа до израз драмскиот потстил на уметничколитературниот стил, а битовата драма е стилската формација што претставува константа (Петар Стојков, Димитар Хаџи Динев). Познато е дека пишуваната форма е основа на уметничколитературниот стил, но тука се создаваат текстови што требало да бидат говорени, односно да дојдат до пошироката публика во театарот во говорена форма.

Како најзначајна книжевна појава меѓу двете светски војни, но и воопшто во македонската книжевност ја издвојуваме појавата и дејноста на Македонскиот литературен кружок во Софија (1938 – 1941) чии членови се основоположниците на современата македонска литература. Во оваа одбрана група влегуваат: Кочо Рацин, Венко Марковски, Никола Вапцаров, Коле Неделковски, Ангел Жаров (Михаил Сматракалев), Асен Шурдов Ведров, Кирил Манасиев-Вечерин и др. Обидите да се пишува на јазик лесно разбиралив за македонската читателска публика

јасно ги покажуваат тенденциите што воделе кон создавање стандарден јазик. А како што може да се види, неговата основа била барана во народните говори, особено видливо во поезијата на Неделковски, Рацин итн. Суштината на Кружокот била, како што вели еден од основачите и членовите Михаил Сматракалев, да „е самостојна, независна група од македонски поети и писатели, обединети од заедничката цел да работат за создавање на македонска уметничка литература“ (Сматракалев 1993: 60). Кружокот успеал да опфати писатели што кон литературата пристапувале крајно сериозно, на нивните собиранки се пристапувало на разгледување на творбите стручно, теоретски, тргнувајќи од естетските вредности, но и политичката идеологија.

Општо е прифатено дека книжевноста од овој период е израз на револуционерната идеологија на работничката класа. Ваквото гледиште може да се прошири и со сознанието за дека со понатамошниот развој на реализмот, на оваа општествена ангажираност треба да се гледа и низ призмата на националните интереси на дел од авторите. Нивната цел била создавање нова јужнословенска книжевност, македонска книжевност, што во извесна мера ќе се покаже и како решавачка за судбините на повеќемина автори, во прв ред на Кочо Рацин. Естетските квалитети на дел од објавените поетски книги и драми од овие дваесетина години се на дотогаш највисоко ниво. Такви се примерите со поетската збирка *Бели муѓри* од К. Рацин, драмите *Печалбари* од А. Панов, *Париџе се оџејувачка* од Р. Крле и *Чорбаџи Теодос* од В. Иљоски, голем дел од песните на Н. Вапцаров, на К. Неделковски и на други.

Дел број од творбите напишани на други јазици, надополнети со оние дела третирани како творби на „народен дијалект“ (Ристовски 1993: 106) или „народен македонски јазик“ (Стаматоски 1986: 131) покажуваат дека развојниот пат на македонската литература не е оскуден со автори и со дела. Голем дел од објавените творби на К. Рацин, К. Неделковски, В. Марковски се напишани и објавени на некоја од дијалектните форми на македонскиот јазик, но многу блиску до она што ние денес го именуваме како стандарден македонски јазик. Потребата за стандардизирање на јазикот особено ја чувствуваале членовите на Македонскиот литературен кружок. Една од заслугите на К. Неделковски, на пример, е што на полиците на народната библиотека во Софија пронашол примерок од книгата *За македонцкиџе рабоџи* од К. Мисирков, а Рацин, пак,

се зафатил со собирање зборови за речник и подготовка на македонска граматика. Овие обиди за кодифицирање на македонскиот јазик започнати уште од XIX век со Венјамин Мачуковски, Ѓорѓија Пулевски, Мисирков итн., не престанале во следните десетлетија, преку внимателно одбирање на терминологијата и акцентирањето, што всушност претставува една од главните особености во делата на В. Черндрински и неговите епигони. Треба да се напомене дека јазичните карактеристики на мноштвото автори содржеле многу елементи од поширокиот круг западномакедонски и централномакедонски говори.

Непосредено пред кодификацијата – Книжевноста во НОБ (партизанска книжевност)

Со почетокот на антифашистичкото востание во Македонија започнува еден нов револуционерен бран што ќе ги покрене широките народни маси, а особено тогашното прогресивно и интелектуално движење, не само со борбен дух, туку и со уметничка литература. Условите за творење биле сведени на минимум, но и покрај тоа започнуваат да се создаваат творби во духот на револуцијата. Истовремено анонимниот автор ја возобновил народната поезија со нови мотиви, испеана во духот на илинденскиот период. Дури и оригиналните творби заликуваат на народните песни (Коле Неделковски) или, пак, во голема мера се повлијаени од нив (Кочо Рацин, Венко Марковски).

Треба да се потенцира дека континуитетот на македонското книжевно творештво воопшто не е прекинат. Напротив, за објавите од овој период можеме да кажеме дека претставуваат посебно поглавје во периодизацијата на македонската литература. Во првата година од востанието сè уште доминирале авторите од Македонскиот литературен кружок: Рацин, Марковски, Неделковски, Никола Вапцаров. Веќе во следните години се јавуваат низа автори што на различен начин ќе си го изборат своето место во каноните на македонската книжевност, станувајќи своевидни класици: Владо Малески-Тале, Волче Наумчески, Коле Чашуле, Ацо Шопов, но и Илија Топалоски, Рампо Левката, Мите Богоевски, Ацо Караманов, Благој Војданоски итн. Во оваа прилика сакаме да го истакнеме и вклучувањето на жените во периодиката со свои објави

(песни, публицистика): Марика Наумова, Василка Дуганова, Мими Михаилиди, Олга Арсова, Веселинка Малинска, Вера Ацева, Нада Богданова и др. Необјавена останала збирката песни *Македонско ѝрендафилче* од партизанот и поет Гоце Мицкоски (Стефановски) од 1941 година, како и збирката *Поезија* на Илија Амбаркоски. Необјавени останале и творбите на Димче Маленко, Радослав Петковски, Борис Оцевски, Александар Матковски и др.

Песните од ова време се испеани во вид на маршеви, агитки и химни, а биле создавани и дневнички сведочења, анегдоти, активки, скечеви, односни драмски обиди и сл. (Друговац 1990: 235; Ристовски 1993: 128). Дел од овие творби биле објавени, а дел останале во ракопис во тетратки и на ливчиња. Колку што ни е познато, регистрирани се преку деведесетина автори од убавата литература, и можеби уште толку автори на различни публицистички текстови. Иако не е направена целосна анализа на објавите од периодот 1941 – 1944 година, нашите првични согледби покажуваат дека овие автори создале повеќе од седумстотини творби. Некои од нив се објавени под псевдоними и со кратенки, од кои мал дел се дешифрирани.

Нивните естетски вредности се мали, повеќето од нив имаат единствено книжевно-историско значење, но сепак нивната појава покажува дека дури и во крајно неповолни услови македонската литература продолжува да изнедрува творби што своевремено јасно ги покажувале националните и идејните определби на Македонците. Овие песни се повеќе документ, доказ за дека творечката дарба не згаснала ниту пред најтешките облици на потиснување. Ова наше размислување ќе го надополниме со зборовите на Томе Момировски дека за време на Револуцијата „дел на литературата запира кај дескриптивниот метод. Се прикажуваат успешно или помалку успешно акции, епизоди, пресметнувања меѓу револуционери и другата страна – противниците, физичката состојба и реквизитите (оружје, судири, уривања, пожари, војувања, чизми, цокули, извличени лица, патолошка состојба, грчеви, болка и смрт) во прв план“ (Момировски, 1988: 47).

За потребите на нашето истражување прегледавме и користевме повеќе гласила на месните комитети на ПК на КПЈ за Македонија и на партизанските единици, меѓу кои: *Дедо Иван* (1941), *Нароген глас Македонија* (1943), *Билџен No. 1* (1943), *Народна борба* (1943 – 1944), *Нароген*

војник (1944), *Билиџен V на II мак. нар. бригада – Тиквеш* (1944), *Оџин – лисџи на џреџаџа македонска ударна бригада* (1944), *Наџиоџи џлас* (1944), *Млад борец* (1944), *Славниоџи Коџух* (1944) и др.

Таксативно ќе наведеме само некои од творбите создавани во ова време, особено во *Народна борба* и во *Млад борец*. Регистрираме: во *Народна борба*, 1944, бр. 5-6, „II македонска ударна бригада – на готовс!“ од Наум Наумовски-Борче, „Партизаните“ од Волче Наумчевски), „Народот ни се радуе“¹ од Василка Дуганова. Во *Млад борец*, 1944, бр. 2-3: „Илинден 1944 г. и неговото значење за младината“ од Лилјана Чаловска, „Младиот штипски герој“ од Олга Арсова, „Да се надпреваруваме“ од Тоде Саздовски-Мали, „Јунак пионер“ од Славчо Јаневски.

Што се однесува до јазикот, македонскиот јазик, односно неговите дијалекти се прифатени како исклучиво средство на изразување. Бидејќи има уште неколку години до кодификацијата, можеме само да го увидиме богатото дијалектно наследство на македонскиот јазик (флефаме = влегуваме, нај-убо = најубаво, наплатауев = наплатауваат), се разбира со влијанија на соседните српски и бугарски јазик, но и на рускиот јазик (прославуе, рамноправие, наређење итн). Кон употребата на графемите се пристапувало според индивидуалните сфаќања на редакторите на весниците и авторите за тоа како е најдобро да се пишува (ф=в, нј=њ, јн=њ, гј=ѓ, лј=љ, записка за њ, џ=ј). Ова придонесува за јазична шареноликост на македонската периодика од ова време, земајќи ги предвид кумановскиот весник *Дедо Иван* (1941), а потоа и *Наџиоџи џлас* (1944) од западните македонски краишта (Кичевско, Гостиварско) до весникот *Наџаџа борба* (1943) и особено *Народен војник* (1944) чии написи се мошне блиски до наскоро кодифицираниот јазик.

Ќе наведеме само неколку примери за начинот на кој се изразувале младите македонски интелектуалци од ова време. Во *Дедо Иван*, 1941, бр. 1, во првата статија насловена како „На целу поштену јавност“, а потпишана „Од Редакцију“ стои: „Живимо у време к-д се је разаоглавена германско-италијанска фашистичка банда, после поробување на мали народи у Европу, сас целу своју силу фрљила на Советски Савез“ (стр. 1). Интересно е што темните вокали тука се предадени со црта (к-д,

¹ Сите наслови на текстовите и самите текстови од ова време се предадени со сите нивни јазични и правописни карактеристики без измени.

д-н, о-вј, с-га, изл-же, л-же, ед-н), но и со запирка (ед,н или д,ншни или к,да или т,га за тогаш).

Во *Билџен V на II мак. нар. бриџага – Тиквеш* (1944), партизанот и автор Ристо К. Стојановски во репортажата „Борбата на Бигла“ го запишал следново: „После дводневна почивка тргнафне назадка по истиот пат. Времето беше облачно и магливо, но пак одефме весело“ (непагинирана страна). Ќе ја искористиме и паролата на насловната страна на гласилото *Оџин – лисџ на џреџаџа македонска ударна бриџага* (1944): „Војници, станите мајстори во ракувајнето на своето оружје и неумор работите на војничкото си подигнуене!“.

Основата за стандардизација на македонскиот јазик веќе била поставена уште од времето на Крсте Мисирков. Во говорот одржан на второто вонредно заседание на АСНОМ од 28 декември 1944 година, стариот македонски револуционер Димитар Влахов истакнал: „Прашањето за азбуката ќе треба да се разреши. Претстои изградувањето на нашиот литературен јазик“ (Влахов 1948: 322). Очигледно, сега дошол моментот таа да ја добие својата завршна форма.

АСНОМ: Озаконување на македонскиот како службен јазик во Македонија

Ќе започнеме со Конески, кој накратко дава слика за состојбите во македонското општество во последната година од Втората светска војна, кога на ред дошло да се разгледува прашањето за македонскиот јазик. Еве што наведува тој:

„Колку што се близеше денот на ослободувањето на нашата земја од фашистичките окупатори, сè поголема актуелност мораше да придобива прашањето за дефинитивниот облик на македонскиот литературен јазик. Сето тоа, како што подвлековме беше во најбитното доволно изјаснето од претходниот книжевен развиток, како пред војната така и во текот на Народноослободителната борба. Јасно беше, на пример, дека основата за нашиот литературен јазик ја даваат централните говори; а тоа е токму суштественото. Исто

така, јасно беше од дотогашната практика дека фонетскиот принцип ќе се примени при дефинитивното установување на азбуката и правописот. Но надвор од тоа, и во поглед на формите на литературниот јазик, и во поглед на неговата азбука и правопис, остануваа цел ред подробности што требаше да се изјаснат“ (Конески 1999: 53).

Со донесените одлуки на Првото заседание на АСНОМ од 2 август 1944 година, македонскиот јазик се стекнал со рамноправност во новата југословенска федерација. Во двата документи, „Решение на Антифашистичкото собрание на народното ослободување на Македонија за заведување на македонскиот јазик како службен јазик во македонската држава“ (член 1) и „Проглас на Првото заседание на АСНОМ“ (петта точка) е наведено: „Македонскиот народен јазик се воведува како службен јазик“ (*Документи* том втори, 1981: 594; *АСНОМ* 1984, Т. I, К. 1: 184).

Во „Извештајот од Президиумот на АСНОМ до Националниот комитет за ослободување на Југославија-Белград“ од 14 декември како шеста точка се поставува „Прашањето за просветата“. Во него се наведува дека и покрај сите тешкотии со кои се соочува македонската власт, таа продолжува да го унапредува образовното дело. Биле отворени основни училишта, гимназии, разни курсеви, а се дискутирало и за испраќање детален план до Националниот комитет за составување на македонската азбука. За таа цел „Поверенството за народна просвета формира една комисија од најдобрите стручњаци и познавачи на македонскиот јазик, која засилено работи на составувањето на азбуката која би одговарала на духот на македонскиот јазик“, односно да се установат оние форми од централните македонски говори кои биле лесно приемливи за луѓето од сите македонски краишта, речникот на литературниот јазик да се збогатува од сите македонски дијалекти, а правописот да биде изработен врз фонетскиот принцип (*АСНОМ* 1984, Т. I, К. 1: 399; Грueвска-Маџоска, Јачева-Улчар 2015: 8).

Меѓутоа, само прогласувањето на македонскиот како службен јазик не би значело многу доколку не се донела следната Резолуција од 3 јуни 1945 година, која била усвоена со Решението од 5 мај 1945 година од страна на Владата на Демократска Федеративна Македонија и конечно,

официјалното усвојување на македонскиот правопис од 7 јуни истата година.

Накратко, тоа значело барање на практични јазични решенија, без да се посегнува по секоја цена оживување на термини од постарите периоди што веќе го одживеале своето. Видливо е дека практичноста при употребата била ставена високо на побарувањата на состаноците на јазичните комисии што се занимавале и дискутирале по ова прашање. Важно е да се нагласи дека во двете комисии што решавале за кодификацијата имало млади, но и веќе афирмирани автори, како: Васил Иљоски, Венко Марковски, Блаже Конески, Воислав Илиќ (Најмладиот), Јован Костовски итн. Се разбира, оваа група луѓе не биле единствените што дале придонес во понатамошното унапредување на македонскиот јазик. Тука, пред сè, мислиме и на Круме Кепески кој активно придонесувал во институционалното втемелување на македонскиот јазик. Нивното присуство било секако добредојдено, бидејќи тие имале и опит и желба преку личното искуство да дадат придонес за што побрзо, поефикасно и поприморно да се дојде до утврдување на јазикот и правописот во уметничката литература, науката и воопшто, во јавниот живот. Уште тогаш било забележано дека патот на новокодифицираниот јазик е патот на поетите што со своите високоуметнички творби „докажаа дека на него може да се предадат и сложени преживувања (Кепески 2014: 38).

Издавачката дејност во 1945 година

И веќе доаѓаме до моментот на нултата точка, односно моментот што официјално го означува почетокот на создавање книжевност на стандарден македонски јазик. Меѓутоа во моментот кога формите на стандардниот јазик биле воспоставени, обемот на литературната дејност во поширока смисла на тој јазик беше уште сосема ограничен (Конески, 1967: 196)². Токму затоа, било непоходно да се започне со активно создавање институции што би го афирмирале и потпомогале овој процес.

² Да се види и: Конески, Блаже. (1945). „За македонскиот литературен јазик“. *Нова Македонија*, бр. 128, 4.

Македонската култура, наука и книжевност во 1945 година започнале да се развиваат благодарение на плановите за развој на издаваштвото, но и на дотогаш невидениот ентузијазам на младата македонска интелигенција. Било формирано Државното книгоиздателство на Македонија, Здружението, односно Друштвото на писателите на Македонија, биле објавени повеќе учебни помагала (буквари и прирачници по македонски јазик), започнале да излегуваат повеќе пишани гласила, односно весници и списанија: *Нов ден*, *Пионер*, *Тийовче*, *Осиен*, како и *Пелагониа* (Орган на Окружниот одбор на Народниот фронт-Биџола со одговорен уредник Алексо Мусалевски), *Единство*, (*Седмичник на Народниот фронт-Скопје* со одговорен уредник Димитар Митрев), *Вардарски глас* (Орган на Окружниот одбор на народниот фронт на Македонија-Велес со одговорен уредник Љубо Босилков, а потоа Ристо Елимов од број 5), *Трубеник* (Орган на Земскиот одбор на единствените синдикати на работниците и намештениците на Македонија со одговорен уредник Коле Чашуле).

Овие изданија во екстатичната 1945 година се надоврзуваат и се јавуваат како продолжение на изданијата коишто се појавиле претходната 1944 година, *Македонка*, *Млад борец* и *Нова Македонија*, а им претходат на неколку важни списанија за македонската литература што се јавуваат во следните години (*Иднина* во 1949, *Современост* и *Млада литература* во 1951, *Разглед* во 1953, *Литературен збор* и *Сиремеж* во 1954, *Културен живот* во 1956 итн.), потоа изданија важни за македонската наука (*Македонски медицински преглед* во 1946, *Македонски јазик* во 1950, *Жива антика* во 1951 и др.), како и за други прашања (*Ловец* во 1948, *Народна влас* во 1950, *Преглед* во 1951, *Народно здравје* во 1952 итн.).

Издаваштвото во првата година од стандардизирањето на македонскиот јазик е во знакот на тогашните идејно-естетски норми. Тоа значи обиди за унификација со останатите југословенски книжевни и политички текови и потенцирање на борбата на македонскиот народ за слобода, борбата против фашизмот, но и за значењето на Комунистичката партија во изградбата на државата. Се пишувало и се пеело за херојските подвизи на поединците и на партизанските единици, за изградбата на земјата, за соочување со последиците од војната, за реконструкцијата на земјата, за земјоделството, просветата и за младината. Целта била народот

да биде запознаен со успехите што ги жнеела Партијата, па токму затоа организацијата на Народниот фронт и самата започнала да издава свои списанија и публикации. Партискиот активист Л. Н. Страчков забележал дека некои организации на ова прашање му пристапиле многу сериозно, а следствено, постигнале доста добри резултати „кои несомнено позитивно се одразиле во работата на идеолошко-политичкото издигнување на широките народни маси“ (Страчков 1951: 29-30).

Исто така, историскиот момент налагал да се посвети особено внимание на употребата на јазикот, нешто што другите југословенски народни веќе го беа извршиле многу порано. Тоа било време кога со големи букви се пишувала Иднината, а очекувањата биле неверојатно големи. Само колку за илустрација, ќе наведеме еден мал извадок од говорот на револуционерот Анастас Митрев искажан на свечената конференција на Илинденците во Народна Република Македонија, што може да се анализира и од лингвистички аспект, односно од тоа за колку кратко време кодифицираниот македонски јазик навлегол меѓу народните маси: „Со конечното изгонување на фашистичките окупатори од нашата земја и полното ослободување на Југославија, перспективите на слободната македонска држава стануваат сè посветли. Со невиден ентузијазам и висока патриотска одушевеност нашите луѓе, обединети во народниот фронт, отпочнаа да ја обновуваат својата разурната татковина“ (Митрев 1949: 31).³

Оттаму, издадени се повеќе кратки книшки во вид на извештаи, програми, преводи од српски и од руски јазик поврзани со комунистичкото движење и правата на работниците и сл. Таква е стручната монографија *За партијата* (54 стр.), есејот *Основи на Болшевичката партија* (14 стр.), *Разговор со младите комунисти* (28 стр.) од В. Колосова, *Националното прашање* (44), *Говор на осмиот Сесојужен конгрес на ВЛКСМ* (16 стр.) и *Основните особености на ВКП(Б)* (14 стр.) од Ј. В. Сталин и др., сите во издание на Одделението за агитација и пропаганда при ЦК КПМ.

Освен изданијата на Агитпропот ќе ги наведеме и следните објави: *Програма и ставови на народниот фронт на Југославија* (18 стр.) и *За задачите на Народниот фронт на Југославија* (31 стр.) од Јосип Броз-

³ Текстот е предаден со сите негови јазични и правописни карактеристики.

Тито, Сретен Вујовиќ и Милован Џилас во издание на Земскиот одбор на народниот фронт на Македонија, *Резолуција на Земската конференција на синдикалните раководители на Македонија* (14 стр.) во издание на „Трудбеник“, Програма за историјата на македонскиот народ во гимназиите (63 стр.) во издание на битолската Државна штампарија „Гоце Делчев“.

Книжевната продукција во форма на посебни изданија со уметничка литература е мала. Меѓу нив, секако, челно место наоѓаат авторите Славко Јаневски со стихозбирката *Крвава низа: лирски фрагменти* (16 стр.) во издание на „Култура“ од Скопје, Блаже Конески со поемата *Моској* (23 стр.) во издание на скопска „Култура“, Венко Марковски со збирките *Гламја* (170 стр.) и *Порои* (186 стр.) во издание на Државното книгоиздателство на Македонија. Се препечатувале, допечатувале и се направиле избори и на неколку автори чии дела биле врзани со борбата против фашистите, како, на пример, препечатеното издание на Ацо Шопов насловено едноставно како *Песни* (30 стр.) (меѓу критичарите познато како *Песни III*, издание на печатницата „Илинден“ од Штип), Кочо Рацин со *Бели муџри* (31 стр.) во издание на Агит. Проп. и *Песни* (58 стр.) во издание на Дружеството на уметниците, книжевниците и научниците, Венко Марковски со второто издание на *Оѓиној* (28 стр.) и *Орлите на Македонија, песни од сивејот 'Партизани'* (21 стр.) во издание на „Култура“, Коле Неделковски со *Песни* (76 стр.) во издание на Дружеството на уметниците, книжевниците и научниците и со предговор на Митко Зафировски, а го регистрираме и изданието *Зборник на раскази и стихотворенија (изработен од учителиите од гр. Куманово)* во издание на Окружниот Н.О.О. (просветен одбор) на Куманово.

Како особено важни за појавата и развојот на македонската литература на стандарден македонски јазик ги издвојуваме весникот *Нова Македонија* и списанието *Нов ден*. Преку нив најдобро можат да се проследат развојните тенденции на современата македонска книжевност, авторите што создавале во ова време, прозните и поетските творби, како и јазикот со кој се служеле.

Периодиката и книжевноста

Погоре наведените *Нова Македонија*, *Нов ден* и *Македонка*, навистина, се јавуваат како носители на афирмативните процеси во македонската литература коишто настапиле во Македонија по ослободувањето, односно во првата година од кодификацијата на македонскиот јазик. Меѓутоа, тие не биле единствените гласила каде што можело да се објават и да се прочитаат поетски и прозни состави од македонските автори. Работејќи системски на подигнување на писменоста, Министерството за просвета и разните одбори за аналфabetски курсеви се насочиле кон утврдување на статусите на дотогаш познатите и признати автори, потоа следувало давањето можности кон оваа група да се приклучат новите книжевници (се разбира, со поминување низа филтри) и најпосле, со градење читателска публика меѓу најмладите. Поради тоа, неопходни биле изданија што ќе се однесуваат токму на овие последниве, на најмладите.

Процесот започнал со создавањето на изданијата од Главниот одбор на НОМС, *Пионер*, *Тийшовче* и *Пионерски весник*. Како главен редактор на месечниците *Пионер* и *Пионерски весник* на почетокот бил назначен Јонче Јосифовски, а потоа уредувањето го презел Славко Јаневски, кој се јавува како главен уредник и на *Тийшовче*. Ја потенцираме важноста на *Пионер* со поднаслов „Орган на пионерската организација на Македонија“ бидејќи тоа било првото списание за најмладите во слободна Македонија. Списанието одиграло голема улога во образованието и воспитувањето, а на неговите страници како автори за деца се профилирале С. Јаневски, Борис Бојаџиски, Васил Куноски, Глигор Поповски, Гане Тодоровски и др.

Сосема поинаква концепција наоѓаме во списанието *Македонка*, кое започнало да излегува во 1944 година со Веселинка Малинска како главен уредник. Веќе од следната 1945 година броевите ги подготвувале Славко Јаневски и Василие Поповиќ-Џицо. Иако содржински било наменето за популаризација на народната борба и за унапредување на женските права, во него се објавувале и поетски и прозни творби, преводи, како и репортажи. Интересно е што во бројот 7 од мај се наоѓа текстот „Првите славјански просветители“ од Блаже Конески (потпишан е како Блажо Конески), а под текстот е дадена кодифицираната македон-

ска азбука во ракописни букви. Во текстот Конески пишува за дејноста и значењето на браќата Кирил и Методиј за словенската, но и за македонската просвета. Осврнувајќи се на нивните успеси, Конески наведува: „Установуењето на македонската азбука представуе една од тие крупни победи. Новата наша азбука од 31 буква, е нагодена да го изнесе колку што се може поарно гласовниот состав на новомакедонскиот јазик. Таја е поставена на здрава научна и практична основа, бидејќи за секој глас од јазикот располага со одделна буква. Со тоа што се установи една азбука, место различните начини што се среќјаваа досега кај нас, нашата писменост добива здрава основа за да се шири и да се развива понатаму. Нашата книга ќе добие еден установен, стегнат македонски вид. Работата во нашите училишта ќе може да се разгрануе правилно“ (Конески 1945: 7).

Појавата на весникот *Нова Македонија* се врзува со Народноослободителната борба, бидејќи, барем во прво време, како поднаслов стоело: „Орган на Народноослободителниот фронт на Македонија, но и поради времето кога весникот започнал да излегува: 29 октомври 1944 година, во велешкото село Горно Врановци, што укажува на време кога сè уште се воделе борби за целосно ослободување на Македонија. Поради постоечките општествено-политички прилики, но и поради тешкотиите за непречено функционирање од еснафски, односно од технички план, до бројот 56 од 9 март 1945 година се случувало да се наруши предвидената задача да излегува дневно, па забележуваме повремени нарушувања на континуитетот на печатење. Првиот редактор бил Васил Ивановски, а бил раководен од Централниот комитет на Комунистичката партија на Македонија, т. е. од неговата Агитационо-пропагандна комисија. По В. Ивановски, на местото главен уредник дошол Мито Хаџи Василев-Јасмин во есента 1945 година. Интересно е да се напомене дека нема податоци за тоа кој бил главен уредник и кој ја сочинувал редакцијата на весникот во периодот од 30 октомври 1944 до 4 септември 1945 година. Појавата на *Нова Македонија* го означува почетокот на современото македонско новинарство.

Од друга страна, го имаме списанието *Нов ден*, првото списание на македонски литературен јазик, што започнало да излегува како орган на Друштвото на уметниците, научниците и журналистите во октомври 1945 година. Малку подоцна, од 1947 година се менува издавачот и

станува гласило на Друштвото на писателите на Македонија, сè до 1950 година кога поради внатрешни превирања престанува да излегува, а како негов директен наследник се јавува списанието *Современоси* што започнало да излегува во 1951 година. Во првиот број на *Нов ден* како одговорен уредник се јавува Владо Малески, за веќе од вториот број од ноември, во импресумот да бидат наведени имињата на целата редакција: Владо Малески (одговорен уредник), Венко Марковски, Блаже Конески, Киро Х. Василев, Цицо (Василие) Поповиќ и Димитар Митрев.

Книжевни творби во македонската периодика

Претходно ги споменаваме весниците и списанијата, а сега да видиме дел од творбите објавувани во нив. Ќе се задржиме само на оние за кои сметаме дека одвоиле соодветен простор за убавата литература, како што се *Македонка*, *Нов ден* и *Нова Македонија*. Ги нагласуваме трите наслови што можат да ни понудат најсеопфатен преглед на книжевината од 1945 година и поради фактот што суштински се разликувале едни од други, за што зборувавме погоре.

Ќе започнеме со списанието *Македонка* од каде што ќе ги извлечеме следните состави: „Буковската шума ни прикажуе...“ прозен состав од Нада Богданова, песната „Лјубов“ од Ацо Шопов, „На цести петровачкој“ од Бранко Ќопиќ на српски јазик, „Непокорени“ превод на фрагмент од роман од Борис Горбатов (бр. 3-4, јануари-февруари 1945); „Марија на Пркосима“ од Бранко Ќопиќ на српски јазик, песната „Смртта на Грозда“ од Венко Марковски, прозата „Нина“ од Алексеј Толстој (бр. 5-6, март-април 1945); „Првите славјански просветители“ од Блаже Конески, а под текстот е дадена кодифицираната македонска азбука во ракописни букви, потоа песните „Проштавање“ со посвета „на печалбарите“ и „Ленка“ од Кочо Рацин, „На Кара-Даг“ со посвета „на Викторија Поп-Јорданова – Цена“ од Ацо Шопов (бр. 7, мај) итн.

Од првото списание во слободна Македонија, *Нов ден* ќе ги издвоиме: „Република (поема)“ од Венко Марковски, „11 октомври (стихотворба)“ од Ацо Шопов, „Селанката од Копачка (расказ)“ од Владо Малески-Гале, „Нова бразда (стихотворба)“ од Славко Јаневски, „Ударници (стихотворба)“ од Лазо Каровски, „Јон (расказ)“ од Иван

Точко, студијата „Проблеми на македонската литература“ од Блаже Конески и критичкиот преглед „Песните на Ацо Шопов“ од Димитар Митрев (бр. 1); „Денот, расказ“ од Коле Чашуле, „Сончева колона, балада“ од Блаже Конески, песните „Првата бесилка“ и „В затвор“ од Благоја Корубин, „Растрел, расказ“ од Јован Бошковски, „Бела Рада, песна“ од Ванчо Николески, критичкиот преглед „Васил Иљоски: ‘Чорбаџи Теодос’“ од Киро Хаџи Василев (бр. 2); „Одживеаните речнички елементи од нашиот јазик“ студија од Блаже Конески и „На прагот, роман во стихови“ од Венко Марковски (бр. 3) итн.

Во 1945 година *Нова Македонија* нуди изобилство на книжевни творби: поезија, раскази, есеи, како и критички и книжевно-историски согледби. Ќе наведеме дел од нив: „Непокорени (Тарасовата фамилија)“ од Борис Горбатов во превод од руски од Блаже Конески (бр. 49), песна „Гоце Делчев“ од Асен Струшки (псеводоним на Асен Каваев) (бр. 103), „Нашата азбука“ од Н. Минчев, министер за просветата на страница 2, при што на истата страница е објавено „Решението на Народната влада на федерална Македонија за македонската азбука“, при што се дадени ракописните и печатните букви. Во истиот број песните: „Од поемата Гоце, XVI“ од Венко Марковски, „Рибари“ од Р. К. Петковски, „Печал“ од Коста Рацин (бр. 104), „Основано е друштво на уметниците, научниците и журналистите во Скопје“ (бр. 105), „Во служба на животот“ со поднаслов „Пред нашите писатели стои историскиот долг да го возсоздадат нашето геројско и строително време“ од Димитар Митрев и „Талант и мироглед (фрагмент од неиздадениот роман во стихови ‘Климе’“ од Венко Марковски, „Нико сокол навогја себе си“ расказ од Јован Бошковски (бр. 116), песна „Скитник“ од Коле Неделковски „Тие се бореа за татковината“ фрагмент од Михаил Шолохов, „60 години од смртта на Виктор Иго“ од Димитар Митрев (бр. 122), „Ваташко кланје (фрагмент од поемата ‘Терор’)“ од Славко Јаневски, „Христо Ботев, поетот-револуционер“ од Димитар Митрев, „За македонскиот литературен јазик“ од Блаже Конески (бр. 128), „Сандански“ поема од Коста Рацин, „Глас од Македонија“ песна од Коле Неделковски, „Ќе победиме“ прозен состав од Владо Малески-Тале, „Кочо Рацин и Коле Неделковски“ студија од Блаже Конески (бр. 134), песна „Покрет“ од Волче Наумчески (бр. 146), песна „Грмат победни маршои“ (бр. 153) и „Илинден (бр. 176) од Цвета Гјошевска „Младинска песна“ од Блаже Конески

и „Славеј-Планина“ од Волче Наумчески (бр. 158), „Една македонска книга“ од Блаже Конески и расказот „Мајка“ од Радослав К. Петковски (бр. 164), „Спроти Илинден“ песна од Мите Богоевски, „Пробиштип“ со посвета „На Доне“ песна од Ацо Шопов (бр. 178), „Стојан“ расказ од Владо Малески-Тале (бр. 180), „За новата пролет“ песна од Гого Ивановски (бр. 204), „По својата војска (превод од србски)“ од Бранко Ќопиќ, „Леб“ од Алексеј Толстој во превод на Јован Бошковски (бр. 213), „Срекјавање“ песна од Борис Андов (бр. 222), „Идат“, расказ од Борис Д. Бојациски (бр. 228), студија „Нашата поезија во народноослободителната борба“ од Блаже Конески (бр. 237), критичкиот осврт „Чорбаци Теодос, битова пиеса од В. Илјоски“ од Јован Бошковски (бр. 240), „За детската литература“ од С. Ј., „Нови книги и листови“ во која се најавува излегувањето на списанијата *Нов ден* и *Тийовче*, како и народните творби *Силјан Шћркои* и *Кузман Каџидан*, (бр. 258), песната „Белград зандана – Белград кале“ од Тоде Мали и објавата „Нова книга народни песни“ под редакција на Б. Конески (бр. 276) итн.

Ако го тргнеме настрана списанието *Нов ден*, чија основна задача била промоција на книжевноста, доаѓаме до заклучок дека редакцијата на *Нова Македонија* одвојувала навистина голем простор за културно-уметничкиот живот. Се водело сметка за интелектуалното издигнување и за здобивање основни информации на сите граѓани, со поголема, помала или со никаква наобразба. Токму затоа, во весникот постоеле неколку рубрика што можеме да ги поврземе со книжевноста: „Културни вести“, „Културен живот“, „Литература = уметност = наука“ и „Книги и листови“. Во нив се објавувале пократки информации од областа на културата, како што се отворање библиотека и читалиште во Гевгелија, народна библиотека во Скопје, литературна приредба во Прилеп, најави за излегување на списанието *Нов ден*, весникот *Народен војник*, одбележана смртта на рускиот поет Демјан Бедни и на францускиот писател Ромен Ролан, годишнината од смртта на Максим Горки, Виктор Иго, Михаил Лермонтов, Аугуст Цесарец, Гјоргје Јованович, Оноре Де Балзак, Анри Марбис, препеви на песни од Вера Ибнер, пристигнувањето на Иља Еренбург во Македонија, преводи од Тодор Димитровски, новите македонски броеви на списанието *Нов ден*, романот во стихови *Климе* од Венко Марковски, поемата *Крвава низа* од Славко Јаневски,

публицистички текстови на Димитар Влахов, репортажи од Радослав К. Петковски, Д. К. Будимовски, Нада Ачкоска, Благојка Димниева и др.

Можеме да утврдиме дека болката е еден од доминантните мотиви во македонската 1945 година. Болката, непокорот, борбата и сето тоа е извезено со нишките на народната поезија, која неминовно се вметнувала речиси во секоја објава во уметничката литература. Впрочем, дека тоа е така ни потврдува и еден напис објавен во сплитскиот *Школски вјесник* од 1955 година, кој доволно зборува за тоа каква била перцепцијата за македонска повоена литература од страна на другите национални литератури во Југославија.

„Од македонската книжевност избиваат позитивни одлики, како што се револуционерност, отпорност, виталност. Тоа е литература, која била и останала трајно поврзана со народната маса, со нејзиниот најголем и најздрав дел. Тешко ќе се најде веќе другаде толкава и така очевидна поврзаност, при која живиот народен живот, народните маки и страдања и неговите борби се преточуваат во стихови кои делуваат понатаму револуционерно врз масите.“ (З., 1956: 45).

Очигледно, ова револуционерно реалистичко доживување во некои творби понекогаш ги допирало и границите на натурализмот, било експресивно, секогаш во служба на колективот, повеќе или помалку патетично и индоктринирано со идеалите на Револуцијата и на Партијата, со јасен стих, со цврсти идејни пораки и ширење хуманистички мисли, со занес што понекогаш преминува во афект. Естетските вредности, меѓутоа, не се преголеми, ниту пак, смееме да очекуваме превисоки уметнички дострели. Сепак, тоа било првата година слободен живот во Македонија и почетоците на литературата на стандарден македонски јазик.

Ова нека послужи само како за увид за прифатениот став дека книжевноста, односно културата уште тогаш ја сметале за столб на идентитетот и државноста и дека се посветувало видливо внимание на промоција на пишаниот збор.

Предизвици: автори, идеологија, поетика и стилови

Од 1945 година започнува она што Гане Тодоровски го нарекува „регуларен развој“ на македонската книжевност (Тодоровски 1979: 528). Бидејќи развојот на една литература е поврзан со развојот на литературниот јазик, јасно е дека биле поставени основите на современата македонска книжевност. Оттука, не се согласуваме со некои констатации што се повикуваат на „забрзан развој“ на македонската литература, туку сето погоре изнесено укажува на еден нормален развоен пат каков што го има секоја национална литература во сопствена и слободна држава. Тоа е регуларен тек, тоа е *нормален еволуциски ѝаѝ* на книжевност којашто расте и се развива врз претходно исполнети услови што овозможуваат напредок: стандарден јазик, младо и полетно авторство, оформено писателско здружение и сл. Оттука, можеби навидум изгледа дека се случува забрзано зголемување на авторите и творештвото, но тоа е сосема нормален пат по кој се движи секоја слободна книжевност. И да не забораваме уште еден момент што го поткрепува ваквиот наш став за вообичаеното еволуциско напредување на македонското поетско, прозно и драмско творештво: познатата бројка на автори што се привлекува низ студиите за книжевноста и не е толку мала како што изгледа на прв поглед. Создаваат и делуваат пионерите: Блаже Конески, Ацо Шопов, Славко Јаневски, Димитар Митрев, Иван Точко, Венко Марковски, Владо Малески, Коле Чашуле, но пишуваат и делуваат тоа многу: Лазо Каровски, Волче Наумчески, Јован Бошковски, Радослав К. Петковски, Борис Бојациски, Гого Ивановски, Киро Хаџи Василев, Ристо Крле, но пишуваат и Цвета Ѓошеска (Органџиева), Тоде Мали, Борис Андов, Благоја Корубин, Јован Камберски, Орде Мијаљески, Драган Андреевски и др. Со претходниците Илија Топалоски, Благој Војданоски, Марика Наумова, кругот постепено се проширува на Ѓорѓи Абациев, Стале Попов, Србо Ивановски, Јордан Леов, Зора Марковска итн. Бројот на автори што постојано се јавуваат како соработници на посочените списанија и весник е ограничен, но имаме добра основа за да утврдиме *конѝинуиран расѝ* на автори и дела, што развивајќи се без препреки, нормално напредува и се вклучува во тековите на тогашната југословенска книжевност.

Вклучувањето во еден таков поголем механизам на функционирање значело и попримање влијание од тогашните културни и политички центри. Голем дел од книгите што се нуделе на македонскиот пазар биле напишани на српскохрватски јазик, без разлика дали биле оригинални дела или преводи. Во 1945 година најпреведувани или еден од најпреведуваните југословенски автори во периодиката бил Бранко Ќопиќ. Понудената стручна литература, исто така, била на српскохрватски јазик, а таа теориска литература била во согласност со естетските и стилските вредности кои биле прифатливи и прифатени од високите книжевни кругови во Белград и Загреб. Мирослав Крлежа, Велибор Глигориќ, Иво Андриќ го упатиле македонскиот читател и иден автор кон високите вредности на книжевниот израз и критиката. Се разбира, тие непосредно влијаеле и врз изградбата на македонското книжевно и критичко искуство. Освен тоа, забележливо е и големото влијание на советската литература. Биле анализирани советските теориски и литературни изданија и преку нив се граделе вредносни ставови.

Во ова време доминантен, а слободно можеме да кажеме и единствен прифатлив правец во книжевноста е реализмот. Тој е граден врз сопствените поетски можности на авторите повикувајќи се на народната поезија. Во таа насока е текстот „Македонската култура“ од Венко Марковски. Во него тој пишува за огромните можности пред кои е исправена македонската култура, барајќи унапредување на науката, уметноста и театарот. И она што е важно за нас: „книжноста може и треба да се стави во релсите на здравиот художествен реализам. Искуството кое се црпи од народот треба да служи на народот“ (Марковски 1945, бр. 3-4: 143). Во истата насока пишува и Д. Митрев: „Пред нашите писатели денеска е изправен отговорниот историјски долг: во стихови, во раскази, во романи и драми да го предадат художествено ропството во кое го фрлиа нашиот народ фашиските окупатори, да ги опишат неопишуените фашиски зверства и да ги восоздадат борбите и борците, да го возпејат незадржаниот борбен устрем на нашите народи“ (Митрев, 1945, бр. 116: 4). Како што може да се види, реализмот во сите негови видови (ангажиран реализам, социјален реализам) бил и останал главниот правец по кој се движела македонската книжевност.

Шаренолика е структурата на песните, иако темите и мотивите речиси исклучиво се врзани за Народноослободителната борба. Прикажу-

Градење книжевна култура

Се чини дека мошне лесно можат да се издвојат неколку автори и творби во 1945 година што го разгазиле патот на современата македонска литература. Поради разно-разни причини, дел од македонските автори го прекинале својот литературен пат. Некои од нив се префрлиле во политиката, некои во науката, а некои биле оспорени од тогашните доминантни лица во културата, па нивното место во книжевниот свет било засекогаш затворено. На ова прашање што побудува интерес ќе се навратиме и малку подолу во текстот. И веќе уште од тогаш можат да се видат контурите на групата околу која се градела современата македонска книжевност. Предводник на јазичното унапредување и на толкувањето на книжевно-историските процеси во Македонија, покрај поетските творби, бил Б. Конески, понатаму, Д. Митрев станал столбот околу кој се градела книжевната критика, Ј. Бошковски го обликувал јавното мислење со неговата театарска критика, А. Шопов веќе се профилирал исклучиво како поет, а С. Јаневски се пројавил како автор и уредник на целокупното поетско и прозно творештво за младите, но и за возрасните во издавачки претпријатија и списанија. Тие и во следните децении ќе го задржат својот веќе воспоставен статус и ќе ги диктираат насоките по кои ќе се движат книжевните процеси во Македонија.

Ако тргнеме од столбот на македонската книжевност Блаже Конески и неговото присуство на страниците во периодиката од 1945 година, јасно е дека тој најмногу се посветил на јазичните и на книжевно-историските истражувања. Дури ќе си дозволиме да го изнесеме мислењето дека токму благодарение на него бил зацврстен култот кон Кочо Рацин (Конески 1945, бр. 134: 3) и афирмиран Крсте Мисирков (Конески 1945, бр. 164: 4). Конески се јавил и како редактор на *Збирка народни ѝесни* на 338 страници за што анонимниот автор наведува дека: „Со таквата своја работа, Државното книгоиздателство ќе допринесе многу за популаризирањето и проучувањето на нашата народна поезија, за проценуењето на нејзината голема уметничка вредност, за запознавањето на силината и издржајноста на нашиот народен јунак“ (аноним 1945, бр. 276: 5). Истата година Конески ја објавил и поемата *Мосџоџи* во издание на тогашна „Култура“, мала книшка од 23 страни, исполнета со патриотски и

градителски занес. За неа се осврнал Димитар Митрев веднаш по излегувањето од печат (Митрев 1945, бр. 176, 5).

За разлика од Конески, кај Митрев наоѓаме строго критички корпус. Тој свесно и често ги употребува синтагмите народен писател кога станува збор за младото македонско авторство или народна литература кога станува збор за естетската и идеолошката поставеност по која треба да се движи современата македонска литература. Во 1945 година Митрев речиси е сеприсутен во периодиката, насочува, укажува, упатува, полемизира. Од големиот број текстови, ќе се задржиме сосема накратко на една негова оценка: „Денеска, кога не делат 22 години од смртта на поетот, ние сме горди дека Македонецот Христо Смирненски кој како емигрант немаше можност да пишуе на мајчиниот си јазик, се издигна како најголем пролетерски поет во литературата на братскиот бугарски народ. Нашите македонски поети кои започнуваат упорито да ја градат нашата нова македонска национална литература многу и многу имат што да научат од големото поетско дело на Смирненски“ (Митрев 1945, бр. 153, 4.). Тука се кажани многу нешта што македонската книжевна историја треба да ги земе предвид.

Исто така, неговата позитивна оценка за Шопов како даровит поет (Митрев 1945, бр. 1, 58-60) и повторната таква оценка за заедничката збирка на Шопов со Јаневски (Митрев, 1946, бр. 7-8: 61-63), само им го потврдува високото местото на двајцата во нашата книжевност. Општиот впечаток е дека во периодот меѓу 1945 и 1950 година „зборот/песната на Шопов е акција и во служба на битката за обнова и изградба на земјата и колективното јакнење на националната свест на новиот социјалистички човек. Во тој контекст песните што се создаваат првенствено се значајни по тоа што го трасираат јазикот и јазичниот израз на песната. Нашиот поет е вклучен и во сите процеси на општествено-политичкиот и културен развој на земјата...“ (Китанов 1998: 203-204).

Што се однесува до Славко Јаневски, во тоа време неговата активност во културата е од најширок вид: илустратор, поет, критичар, уредник. Меѓутоа, неговиот текст „За детската литература“ како веќе да покажува кон што најмногу ќе се стреми во иднина. „Со еден лек стил, со јазик достапен на читателите, на кој е наменето творчеството, со начин кој ја развива детската фантазија без сува дидактика, писателското перо на волшебен начин треба да оствари да локомотивите, оруѓето,

езерата, предметите, животните прикажуат сами за себе, за свој живот, за својот постанок и својата улога“, наведува тој (Ј. 1945: бр. 258: 4). Како самиот да си правел скица за работа, бидејќи врз основа ваквото негово размислување во годините што доаѓале ги објавил делата за деца и млади: *Снешко, Сенкаџа на Карамба Барамба, ...бубачки и шумски сверки, Шеќерна приказна* итн. Во 1945 година го бележиме и издавањето на поемата *Крвава низа*. Главната тема на поемата се злосторствата на окупаторот. Дејството во поемата е проживеано од авторот „со благороден гнев, со болка која ни за миг не досига до очајание, поетот го раскрива грабливото лице и алочинската совест на фашистичкиот завојувач“ (аноним 1945, бр. 294: 5). Во истиот анонимен осврт за Јаневски е даден и краткиот осврт на романот во стихови *Климе* од Венко Марковски во кој се вели: „За својата нова творба сам поетот, уште во началото напоменуе дека дава лиричен роман, без фабула, но романот не е сосем лишен од секаква фабула, затоа што на многу места се испреплетуат лирско-епски моменти и се прикажуе за животниот пат на еден човек“ (аноним 1945, бр. 294: 5).

Јован Бошковски, исто така, развил широка книжевна дејност, работејќи како театарски критичар (Бошковски 1945, бр. 240: 2; Б.,⁴ 1945, бр. 246: 5). Во ова време Бошковски заедно со Конески и Митрев претставуваат доминантна сила во областа на науката, критиката и есеистиката. Ние ќе го истакнеме објавувањето на расказот „Растрел“ (Бошковски 1945, бр. 1: 31-39) во *Нов ден*, како предвесник на првата книга раскази во слободна Македонија објавена во 1947 година, насловена токму според овој расказ, „Растрел“.

Книжевните историчари и теоретичари имињата на Конески, Јаневски, Митрев, Шопов, но и Владо Малески, Коле Чашуле и уште неколкумина други, одамна ги сметаат за првенци, консолидатори и придвижувачи на сите понатамошни развојни фази на македонската книжевна историја. Врз основа на актуелностите на обработените теми и на естетските вредности, тие успеаја да го задржат и потврдат своето место високо на скалата на уметничкиот израз. За разлика од нив, некои други, за жал, беа актуелни своевремено, но се чини дека со промената на општествено-политичките услови ги изгубија читателите, а со тоа и

⁴ В. Иљоски бил мошне актуелен со драмата *Чорбаџи Теодос*. Види и кај: Киро Хаџи Василев. (1945). „Васил Иљоски: ‘Чорбаџи Теодос’“. *Нов ден*, бр. 2, 51.

драстично се намали интересот за нивното творештво. Тогашниот правилен идеолошки избор за многумина од нив подоцна ќе се покаже како товар, бидејќи со настанатите промени, естетските вредности на кои авторите се ослонувале, надополнети со подобна идеолошка матрица, не можеа да го издржат судот на времето.

Препреки, полемики и понатаму

Што се случувало понатаму е тема на повеќе студии и дискусии водени во нашата книжевна наука. За да ги појасниме настаните што се случиле во следните години и кои ја искристализирале македонската книжевна сцена, а чии корени се наоѓаат токму во 1945 година, тргнуваме од неколку точки: идеолошка припадност, употреба на јазичните изрази и книжевниот правец.

Кога го споменавме немањето препреки, мислевме на оспорување на националниот идентитет на Македонците, односно негаторска политика од страна на државата во која живееле овие автори. Постоеле други проблеми, но биле решливи. Така, условите во кои започнала да се развива современата македонска литература биле скудни, но сигурно не недостасувало ентузијазам и знаење. А препреки постоеле.

Проблематично било што и покрај донесеното решение за македонската азбука, било невозможно технички да се изведе во пракса. На пример, во текстот „Нашата азбука“ на министерот за просвета Никола Минчев во бројот 104 од 5, 6 и 7 мај се вели: „Нека утврдуенјето на азбуката послужи како потстрек за уште поголема работа за ликвидирање на неписменоста, за развивање на нашето учебно дело, за развивање на литературата, за изградување на нашата и на општојугословенската култура“ (Минчев 1945, бр. 104: 2). Веднаш до неговиот текст се наоѓа азбуката предадена во ракописна и печатна форма, но со „напомена од редакцијата“: „Нови букви во азбуката се г, к, s, љ, њ и ц. Првите две имаат акцентни знак озгора: првата одговара на досегашното гј, втората на –кј, третата на –дз (дзвер – свер), четвртата на –лј, петтата на –нј и шестата на –дѓ. Нашиот весник по технички причини за прво време не е во можност да прејде одма на употребата на новите букви поради које ќе мора да се служи за извесно време со досегашните

знакови“ (НМ бр. 104: 2). Овој проблем продолжил да постои и во следната година, бидејќи со него се соочила и редакцијата на *Нов ден* во 1946 година. Тука, во бројот 4-6, на втората, непагинирана страница, пред содржината стои следнава „Белешка“: „Поради тоа што печатницата уште не располага со сите букви од македонската азбука, бевме принудени да акцентите над к и г ги замениме со апостроф. Од редакцијата“ (*Нов ден* бр. 4-6). Останувало само да се почека уште некое време за печатниците да ги добијат и да започнат да ги употребуваат вистинските букви.

Во однос на изразувањето, уште во 1945 година Конески дал некакви општи насоки: „Задачата да се извие македонскиот јазик во уметничка расказна форма може наполно да се постигне. И ние, век’е со она што се јавуе денеска, сме се поблиску до тоа. Нашиот литературен јазик ни е сега опиплив, главните форми и правци на неговото движење се изјаснети. Треба нешто друго да положат нашите писатели: свесен, дисциплиниран труд над јазикот“ (Конески 1945: бр. 1: 17).

Создавањето на списанието *Нов ден* од страна на Друштвото на уметниците, научниците и журналистите е од непроценливо значење за развојот на македонската литература. Во 1947 година списанието станува орган на Друштвото на писателите и оттогаш започнуваат првите тензии околу неговата концептуална поставеност. Списанието престанало да излегува во 1950 година поради наметнувањето на „линија“ од самото ДПМ: „по прашањата на литературното творештво кај нас, ‘линија’ која по таков начин би требало да биде дисциплинирано прифатена од сите членови на Друштвото, така и од останатите соработници во неговиот орган“. Понатаму, во образложението за прекинувањето на работата на Редакцијата на списанието се додава: „Во такви услови постоеше опасност извесни чисто субјективни мислења по ова или она прашање да си припишуваат некаква официелна важност, што, се разбира, може во некои случаи да претставува пречка во развитокот на слободното литературно творештво“ (*Современост* 1951, бр. 1, 3-4). Ете го првиот судир на естетски план во современата македонска литература. Овој, на почетокот невидлив судир, за релативно кратко време ќе ескалира во судир на естетики и поетики, што особено добро ќе влијае на понатамошниот растеж на нашата литература.

Од цврстата приврзаност на Митрев кон реализмот, поточно социјалниот реализам, ќе започнат полемиките со една друга страна што ги застапувала модернистичките сфаќања. Така започнува најзначајната македонска книжевно-стилска полемика на реалистите обединети околу списанието *Современост* и модернистите обединети околу списанието *Разглед*. Впрочем, овие дискусии подоцна ќе станат излишни бидејќи самите претставници на двата сопернички лагери ќе започнат да пишуваат спротивно од своите теориски убедувања: модернистите реалистички, реалистите модернистички.

Творечките пројави, малубројните посебни збирки песни и поеми, но и многубројните песни, раскази, поеми, книжевноисториски и критички објави објавувани во периодиката ни даваат за право 1945 година да ја сметаме и да ја наречеме нулта година во современата македонска литература.

Литература:

- аноним. (1945). „Две нови македонски книги, Славко Јаневски: Крвава низа, поема“. *Нова Македонија*, бр. 294, 5.
- аноним. (1945). „Нова книга народни песни“. *Нова Македонија*, бр. 276: 5.
- АСНОМ, документи од Првото и второто заседание на АСНОМ, том I, книга I. (1984). Скопје: Архив на Македонија.
- Б(ошковски, Ј(ован). (1945). Нишкиот народен театар во Скопје“. *Нова Македонија*, 1945, бр. 246, 5.
- Бошковски, Јован. (1945). „Чорбаци Теодос, битова пиеса од В. Илјоски“. *Нова Македонија*, бр. 240, 2.
- Бошковски, Јован. (1945). „Растрел“. *Нов ден*, бр. 1, 31-39
- Влахов, Димитар. (1948). *Одбрани говори и сфаќања, 1924-1947*. Скопје: Државно книгоиздателство на Македонија.
- Груевска-Мацоска, Симона; Јачева-Улчар, Елка. (2015). „Македонскиот правопис од 1945 до 2015 година (По повод 70-годишнината од издавањето на првиот Правопис на македонскиот јазик). *Македонски јазик*, година LXVI. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“, 7-16.
- Документи за борбата на македонскиот народ за самостојност и за национална држава, том втори, од крајот на Првата светска војна до создавањето на национална држава*. 1981. Скопје: Универзитет „Кирил и Методиј“.

- Документи за борбата на македонскиот народ за самостојност и за национална држава, њом истори.* (1981). Скопје: Универзитет „Кирил и Методиј“.
- Друговац, Миодраг. 1990. *Историја на македонската книжевност, XX век.* Скопје: Мисла.
- З(ографски), Хр(исто). (1956). „Еден напис за македонската литература“. Литературен збор, бр. 1, 44-47.
- Ивановски, Гого. (1945). „Првата сретба. *Нова Македонија*, бр. 246, 5
- Ј(аневски), С(лавко). (1945). „За детската литература“. *Нова Македонија*, бр. 258, 4.
- Јаневски, Славко. (1945). „Една историја“. *Нова Македонија*, бр. 237, 14
- Катарциев, Иван. (1991). *Македонската национално-политичка мисла меѓу овите војни: прилози.* Скопје: Култура.
- Кепески, Круме. (2014). *Сџајни и анализи за македонскиот јазик.* Скопје: Македоника литера.
- Хаџи Василев, Киро. (1945). „Васил Иљоски: ‘Чорбаџи Теодос‘“. *Нов ден*, бр. 2, 51.
- Китанов, Блаже. (1988). *Аџо Шопов, живој и дело.* Скопје: Култура.
- Конески, Блаже. (1945). „Една македонска книга“. *Нова Македонија*, бр. 164, 4.
- Конески, Блаже. (1945). „За македонскиот литературен јазик“. *Нова Македонија*, бр. 128, 4).
- Конески, Блаже. (1945). „Кочо Рацин и Коле Неделковски“. *Нова Македонија*, бр. 134, 3.
- Конески, Блаже. (1945). „Проблеми на македонската литература“. *Нов ден*, бр. 1, 16-22.
- Конески, Блаже. (1945). *Моској.* Скопје: Култура.
- Конески, Блаже. (1967). *За македонскиот литературен јазик.* Скопје: Култура.
- Конески, Блаже. (1999). *Грамајка на македонскиот литературен јазик.* Скопје: Детска радост.
- Конески, Блаже. (1945). „Првите славјански просветители“. *Македонка*, бр. 7, стр. 7.
- Македонскиот литературен кружок, Софија, 1938-1941, документи.* (1995). Избор, превод, редакција и белешки д-р Васил Тоциновски. Скопје: Архив на Македонија, Матица македонска.
- Мали, Тоде. (1945). „Белград зандана – Белград кале“. *Нова Македонија*, бр. 276, 5.
- Марковски, Венко. (1945). „Македонската култура“. *Македонска мисъл*, бр. 3-4, 134-143)
- Митрев, Д. 1945. „Песните на Аџо Шопов“. *Нов ден*, бр. 1, 58-60.

- Митрев, Д. 1946. „Пруга на младоста“ – стихозбирка од Славко Јаневски и Ацо Шопов“. *Нов ден*, бр. 7-8, 61-63.
- Митрев, Анастас. (1949). „Петгодишнината на народна Република Македонија и ослободителната борба на нашиот народ“. *Од свечената конференција на Илинденциите во Н. Р. македонија, во чест на петгодишнината на НР Македонија*. Скопје: Главен одбор на народниот Фронт на Македонија, 16-41.
- Митрев, Димитар. (1945). „Во служба на животот“. *Нова Македонија*, бр. 116, 4.
- Митрев, Димитар. (1949). „За дејноста на друштвото на писателите на Македонија (Годишен извештај)“. *Нов ден*, бр. 3. 174-188.
- Митрев, Димитар. (1945). „22 години од смртта на Христо Смирненски“. *Нова Македонија*, бр. 153, 4.
- Митрев, Димитар. (1950). „За дејноста на друштвото на писателите на Македонија (Годишен извештај)“. *Нов ден*, бр. 6, 63.
- Мокров, Боро. 1980. *Развојот на македонскиот печат и новинарство (од првите почетоци до 1945 година)*. Скопје: Здружение на новинарите на Македонија, „Комунист“.
- Мокров, Боро; Груевски, Томе. 1993. *Преглед на македонскиот печат (1885-1992)*. Скопје: Студентски збор.
- Момировски, Томе. 1988. *Односи и синџези*. Скопје: Наша книга.
- Ристовски, Блаже. (1983). *Кочо Рацин, историско-литературни испиражувања*. Скопје: Македонска книга.
- Ристовски, Блаже. (1993). *Македонски летопис, II*. Скопје: Македонска книга.
- Сматракалев, Михаил. (1993). *Македонскиот литературен кружок*. Превод и предговор Васил Тоциновски. Скопје: Култура.
- Страчков, Л. Н. (1951). „Користење и растурање на печатот во организација на Народниот Фронт“. Фронтovski весник, Орган на Главниот одбор на НФМ за организациони прашања, бр. 1. Скопје: НИП „Илинден“, 29-31.
- Тодоровски, Гане. (1979). *Маџейсан меџдан*. Скопје: Култура.
- Митрев, Димитар. (1945). „Мостот“ поема од Блаже Конески“. *Нова Македонија*, бр. 176, 5.

Slavcho Koviloski

1945 – FIRST YEAR IN MACEDONIAN LITERATURE IN STANDARD MACEDONIAN LANGUAGE

Summary

Our research covered the Macedonian authorship in the period between the two world wars, during the People's Liberation Struggle, the time of codification of the Macedonian standard language, as well as the processes after 1945, however our main focus was Macedonian literature precisely in 1945, which can be considered year zero, the starting point in the development of contemporary Macedonian literature. For the purposes of this paper, we researched the numerous periodicals and the few poetry collections published in this period. We made an exhaustive list as well as an analysis of the thematic-esthetic values and viewpoints of the Macedonian writers at the time. Macedonian culture, science and literature in 1945 started developing due to the plans for development of publishing, as well as the unprecedented enthusiasm of the young Macedonian intelligentsia. The National Publishers' Association of Macedonia and the Association of Writers of Macedonia were established; various teaching tools were published, several newsletters, newspapers and magazines were printed, including *Nov Den*, which was an additional vehicle where Macedonian writers could publish their literary works, in addition to the publications initiated in 1944, *Nova Makedonija*, *Mlad Borec* and *Makedonka*. Their pages were predominantly filled by Blazhe Koneski, Slavko Janevski, Dimitar Mitrev, Aco Shopov, as well as Jovan Boshkovski, Radoslav K. Petkovski, etc. These authors are regarded as the champions and the driving force of all later developmental stages in Macedonian literary history.

Key words: Macedonian literature in 1945, newspapers and magazines, *Nova Makedonija*, *Nov Den*, standard Macedonian language, codification, Macedonian literature between the two world wars, partisan literature.

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА

LITERARY HISTORY

Валентина Илијевска

НУ Музеј Куманово

valentina.ilijevska@gmail.com

РАКОПИСНИТЕ КНИГИ КАКО ПИСМЕНИ СПОМЕНИЦИ

*„На ѱочейѿкоѿй беше Словоѿѿо, и Словоѿѿо беше во Боѿа,
и Словоѿѿо беше Боѿ. Тоа беше во ѿочейѿкоѿй во Боѿа.
СѸ сѿѿана ѿреку Неѿѿо, и ниѿѿѿѿо, иѿѿѿо сѿѿана, не сѿѿана без Неѿѿо.“
(Евангелие по Јован, 1:1-3).*

Клучни зборови: кодекс, кодикологија, Византија, словенски и латински ракописи, писмо, книга, палеографија, археографија.

1. Вовед

И Би така! Словото или зборот е наменска алатка за отелотворување на Божјото постоење, неговата теоретска визуелност. Неискажливата потреба за пренесување на исконската идеја самата по себе ја објективизира преку процесот за создавање на кодексот книга. Цивилизациски и феноменолошки книгата се осмислила како збир од испишани слова, запишани идеи, мисли, ставови, информации, податоци итн. Или, културолошки: објективизирање на субјектот.

Следствено, книгата не е самата по себе носител на пишаниот збор, како духовен субјект, туку таа претставува и посебен објект на предметот за пренесување на знаењето, со кое е практично спроведено преку историските и културолошките процеси низ кои се пресоздавал човековиот животен век. Токму преку историскиот процес на нејзиното опсто-

јување, во својство на истражувачка дисциплина е тесно поврзана со научната основа на палеографијата и на филологијата.

Книгата како културолошки феномен, во контекстот на нејзиното следствено истражување и изучување, се проследува преку развојната фаза на ракописните кодекси. Самиот истражувачки процес е проследен преку методологијата на кодикологијата, односно преку науката за книгата. Почнувајќи да се следи од зачетокот на ракописниот кодекс, па сè до заокружувањето на составот на ракописите во една завршна целина на книга.

Според методологијата на обработка, на кодексот му се пристапува како кон комплексен продукт, имајќи го предвид како духовна вредност, но и како финален продукт на завршен процес до книга. Финалниот процес се појавува како последица на објективизација на субјектот, па сè до стекнување материјален пренослив продукт. Пренос на самата идеја, во функција како запис на конкретната идеја. Идејата што се пренесува или што се преточува во знаење. Знаењето, пак, се пренесува во уметноста на просветлување, но и како просветлување до можност за божествено и културолошки доживеано обединување.

Терминолошката детерминираност е тесно поврзана со уметноста – пред сè, со живописот, скулптурата и со архитектурата. Но впечатливо е што свесно се оди на таа дистинкција од овие принципи, а со цел за да се добие конкретна тежина на научното разгледување што си го задале самите истражувачи: цврсто да се постават темелите и јасно да се нагласи техничкото восприемање од научното. Предноста на нејзината намена феноменолошки е сведена на литературната проблематика, обработувајќи го кодексот на средновековните ракописи.

Мобилноста, односно достапноста за пренесување како подвижен предмет од рака на рака доведува до разновидни културолошки промени и внесување на податоци, каде што во континуитет подлежи на какво и да е натамошно толкување.

Кодикологијата како научна дисциплина за кодексот на книгата во делот на христијанскиот свет, започнала како процес за осознавање преку словенската палеографија во периодот на XVIII век – како одраз на последиците од поттикнати иницијативи и интервенции од редот на славистите. Тоа подразбира дека воведувањето и обработувањето на

проблематиката како основна задача на оваа научна дисциплина е заслуга пред сè на славистите.

2. Кодексот на книгата, истражувачки предмет на кодикологијата

Проследувањето на историската генеза на книгата како посебна научна дисциплина, со научно восприемање преку методологијата за нејзино изучување, е позната под терминот кодикологија. Називот потекнува од латинскиот извор на зборот “*codex, genitive codicis*“, означувајќи код или во денешен подразбирлив превод „нотес или цевна книга“, но и од грчкиот збор -λογία, -logia - во полн превод, кодикологија. Додека пак, значењето на самиот збор „код“, “*caudex*“ означува стебло, односно стебло на слово или стебло на дрво како показна именка од самото потекло на материјалот за изработка на хартија – што предначи како објективен материјал за создавање на книгата. Самиот код според суштинското значење е прапочеток на зачетокот на книгата.

Според конкретизираната дефиниција, кодикологија е наука за изучување на ракописните кодекси, што вообичаено се поистоветува практично терминолошки и како „археологија на книгата“. Како наука таа има своја задача да го разработува проблемот и комплексноста на ракописите како кодекс (manuscripts). Почнувајќи од самиот процес на нивното постоење, од моментот на создавањето и сè до нивната примена и употреба. Пристапноста како една целина што е оплеменета како идеја, а таа идеја е самата книга која е достапна во трезорите на библиотеките.

Почесно место за нејзината проблематика на интерес го зазема специјализираната научна област на палеографијата, што потекнува изворно од грчкиот збор “παλαιός, *palaiós*“, што во превод значи „стар“ и “γράφειν, *gráphein*“, односно „пишан или напишан“, а се мисли на текст, т. е. на стар пишуван текст. Како посебна научна област нејзината дисциплина го олеснува процесот на изучување или исчитување на самиот текст, но истовремено придонесува и за неговото датирање – приближно во кој период настанал. Додека, пак, археографијата како наука ги вреднува во нејзиното проучување, со читање на текстот или на

записот од кодот. Старогрчкиот термин “ἀρχαιογράφος - *arkhaiográphos*“ во буквален превод се подразбира како „пишување антиквитети“. Затоа археографијата и палеографијата заемно го полагаат правото на придонесот за создавање на обединетата поширока дисциплина, позната како кодикологија.

Во македонската научна средина, споменативе конкретни научни области се ретко застапени и проследувани. Отаму произлегува и нашата определба да ги посветиме нашите истражувања за феноменот на ракописните книги како писмени споменици, се разбира проследувани преку научните области на археографијата, палеографијата и конкретно на кодикологијата.

Напоменуваме дека техничката проследеност на кодексот е предмет на изучување на самата палеографија, која како доктрина, пак подлежи на самата наука, а тоа е филологијата – како научна област за изучување на писмата, на текстовите и на јазиците.

При утврдување на терминот за научната дисциплина, првенствено се тргнало од разгледување на артефактите, односно на записите во секаков облик на културното наследство. Преку археолошките, иконографските и палеографските толкувања се има предвид и целта преку овие научни дисциплина да се согледа соодветниот термин или дефиниција за самиот назив на комплементарната научна област – кодикологијата. Иако по звучност терминологиите се тесно поврзани, сепак функцијата на дејствување е сосема различна.

Самиот метод на обработка, каде што е вклучена и археологијата, отвора нови можности за историското запознавање со поранешните мислења и сознанија. Методологијата на проучувањето на ракописите е проследена преку систем на обработка: филолошка и технолошка етапа.

Во филолошката смисла е определена задачата да се разработат јазикот, пишувањето на писмото и на содржината, како и карактерот на пишувањето. Додека пак, технолошката подготвеност и техничката изведба ѝ се припишува како предмет на интерес на самата палеографија, каде што според нејзината задача на обработка го има предвид материјалот за создавање на кодексот: хартија или пергамент – како средство за испишување на текстот, односно – мастило или боја. Тоа се однесува за делот на технолошката подготвеност, додека пак за техничката

изведба се има предвид типот на пишување на буквите, големина и дебелина, број на редови и на страници, и сл.

Самото писмо, односно текстот во кодексот, се здобило со умешност на изведба и со стекнување уметнички карактер, а тоа е предмет на калиграфијата – уметноста на убавото пишување. Следствено, се разгледува и начинот на украсување на внатрешните листови од кодексот, но и на надворешноста, на орнаментиката на кориците. Таков е случајот на проследување кога предметот на истражување е книгата како артефакт. Своевиден влог се има и во делот при изборот на технологијата за изработка на материјалите, а особено во уметничкото восприемање во делот на ракописните кодекси.

Во средновековната писменост и книжнина дискурсот на ракописите е проектиран како мисловно значаен процес за Богослужење на Словото Божјо. Пристапот и интерпретацијата при восприемањето во поглед на технолошкиот материјал е различен, особено кога станува збор за подврзување на кодексот со пергаментни листови. Во тој случај процесот може да се толкува и како своевидно жртвено дело за восприемање на запишан текст. Ритуалот на осветување со Света вода на самиот материјал за пишување е чин на духовно и културолошко соединување на писмото во целост. Тоа се прави со цел за да се пренесе повозвишено значење на самиот материјал, и тоа пред да се отпочне со неговото целосно предавање врз него да се запишуваат текстовите од Светото писмо и од другите богослужбени книги. Тоа е пандан на осветувањето на новоизградените храмови, кои пред да се отпочнат со нивната ритуално-верска функционалност, се осветуваат од страна на свештениците. Следствено, настапило восприемање на пергаментот како објективизација на Словото или Зборот, на негово отелотворување во Дом, мислејќи на самата структура на материјалот од кој се составил кодексот. Сè со цел да биде заокружен целиот тој процес до укоричувањето на кодексот, како добар подготвителен материјал на објективизација на субјективното преку самата книга. Но, целокупниот тој чин на користење пергаментни листови од животинска кожа за финализирање на кодексот од денешна дистанца може да се сфати и како нехуман чин, што го загрозува опстанокот на живот на суштествата погубувани за да се користат како „суровини“.

Ракописите со хартиени листови според својата комплексност не подлежат на манипулација на превиткување, за разлика од оние со пергаментот што бил лесно манипулативен при т.н. практична употреба. Во натамошниот развој и размислување се дошло и до идејата за изработка на кодексот книга, во која се подврзуваат пергаментни или хартиени листови. Книгата е составена од страници за прелистување во различни големини и димензии. Тие се собираат во форма на свиток во внатрешната страна од подврзијата, а со цел да не се оштети запишаниот текст, или пак илуминацијата. Како писмени и книжевни споменици од минатото се зачувани ракописни книги пишувани со римолатинско, византискогрчко и со старословенско/црковнословенско писмо. Меѓу старословенските, односно црковнословенските ракописи се идентификуваат писмени споменици пишувани со глаголичко и со кирилично писмо (Велев, Макаријоска и Црвенковска 2008).

2.1. Словенски ракописи

Византиските ракописи како колективно свесна одредница за пишаниот збор, се концентрирани на кодексот на догматското изучување. Додека пак, латинските ракописи се сведуваат на принципот на колективното несвесно, односно принцип на засебно размислување или дијалект (како јазичен феномен), или пак како што е наведено, „*йериферен ракопис*“ (Цурова 1997: 8). За мирскиот свет, ракописните книги претставуваат отелотворување на Словото Божјо, создадени од монасите писци преку аскетскиот и молитвен посветен начин на живеење. Со самиот тој чин ракописните книги добивале признак на сакралност. Преку создавањето и пишувањето на ракописните кодекси се развивала и свесноста за поимање на Божјото присуство, или барем за доближување до Бога.

Пишувањето на ракописните книги, како и развојот на писменоста со тој културолошки чин, биле одраз на посветеноста на свештените лица и на дел од монаштвото – покрај богослужбениот и богоугодниот позив за нивното посветување на верата. Идеите, мислите, сигнатурите, записите, белешките и сл. постапно се здобиле со значење на своевидни

ракописни писмени сведоштва, како доказ за постоењето, со конкретна карактеристична особина на социокултурен светоглед.

Ракописниот кодекс двонасочно го има и нераздвојното значење на техничката подготовка, при што се здобива со уметничка вредност и со есенцијално значење да се поткрепи филолошката вредност и историското препознавање како образовна и културна вредност.

Словенските и византискогрчките ракописи имаат посебна развиена традиција од латинското ракописно наследство, а нив ги издвојува присуството на илуминаторската вештина за илустрирано украсување на текстовите. Но веќе како формиран кодекс, тие служат и како податливи извори за палеографски и за археографски проследувања. Треба да се напомене дека словенската палеографија често се доведува во функција ракописното наследство да се онародува, односно пишуваните или препишуваните содржини во нив преку форма на текст да станат подостапни до пошироките народни маси. Со тоа ракописното книжевно наследство се здобивало и со поширока употреба и примена. Тоа го олеснувало и истакнувањето на предмет на проучувањето, што значи не само проучување на текстот, туку и на неговата содржина, на синтезата на создавање и креирање, проследувани преку сите етапи – вклучувајќи ги посредно уште орнаментите и минијатурите, кои се позначајни и се застапени поддоминантно во латинската палеографија.

Во словенската традиција зачуваното ракописно писмено и книжевно наследство се евидентира од периодот на X и почетокот на XI век па натаму, преку различните жанровски книжевни форми: библиски, литургиски, проповедно-поучни и друг вид на текстолошки структури. Најголемиот дел од зачуваното писмено и книжевно наследство со ракописни книги не останало во местото каде што и настанало, поради повеќето воено-политички фактори што влијаеле тоа да се оттуѓува и да биде уништувано или разнесено низ повеќе места (Поп-Атанасов 2017).

Ракописните кодекси и живописот, вклучувајќи ја и иконографијата, се сведоштва за уметничкото обликувања за човековата потреба за духовно и уметничко изразување на Божјото присуство во Средниот век. Покрај исклучителната сакрална вредност, како кај ракописите така и кај живописот и иконографијата, придонесот за уметничкото обликување од страна на зографите и скрипторите, останува анонимно зашто првенствено му било подредено на верата и на Богоугодноста. Натаму

во периодот од XV век почнало да преовладува истакнувањето на индивидуалноста во уметничкото обликување на ракописниот кодекс. Акцентот се сведува пред сè на сакралната уметност во доминација на индивидуалното пред светот.

Сакралната вредност на ракописите им се припишува како одраз на интелектуалната активност на дејствување, пред сè на монасите подвижници сообразени во доживуваната аскеза. Тоа е еден вид стравопочит на сакрален образ или образец. Литургијата што е најчиста форма на интелектуалниот образовен модел на обликување на текстот во словенската писмена традиција на ракописите, ја сведува традицијата единствено на пишаниот збор за Божјото сеприсуство, што им се припишува за спознанието на редот од свештенството низ генерации. Затоа, пак, според значењето се издвојува илустрираниот технички дел на украсување.

Преовладува мислењето дека технолошката подготовка им се припишува на т.н. помалку учените. Бидејќи тие се оние што се соочувале со потешката занаетчиска страна на обработка, за да се дојде до оној финален дел на финеса, во дел на запишување текст и уметникување со илуминација. Но со натамошниот развој на обработката на хартијата и пергаментот било потребно знаење и умеење на подготвувачите на материјалот за да се справат со зададената задача за исполнување на прифатената цел.

Ракописниот кодекс според своето суштествено значење и теолошко вреднување е презентирање на Божјото Слово или, пак, го преставуваат како Тело на Збор, Слово или Логос. Храмовите се објект на Божјиот Дом, иконата е Образ Божји, а живописот, пак, претставува прераскажана книга за Божественото. А човекот е Лика и прилика Божја. Во тој контекст, умешноста на зографите се надополнува преку осознавањето да умеат да го пренесат и да го обликуваат како уметничко доживување за Божественото. Истовремено зографот е и уметнички занаетчија, каде што во словенската традиција се оправдува како херменевтички следбеник.

Словенската писменост е проследена со азбучна поделба, што непосредно до современоста има претрпено своевидни промени. Станува збор за ортографските системи на кирилицата и на глаголицата, како своевиден пандан на старозаветното и новозаветното писмо, вклучувајќи го и текот на распоредот на времетраењето – чекорењето по традици-

јата на Грегоријанскиот и на Јулијанскиот календар. Азбучното устројство на глаголицата му се припишува според традицијата на латиницата и на Грегоријанскиот календар. Додека пак, азбучното устројство на кирилицата се припишува на традицијата од унцијалното (уставно) византискогрчко писмо, имајќи го предвид и раководењето според Јулијанскиот календар. Но, во секој случај, двата словенски азбучни системи, глаголицата и кирилицата, се во заемно поистоветување во единствениот светоглед за опиsmенувањето и за просветлувањето на умот.

Заслугата за осознавање да се устрои словенската азбука, да се открие како изум, како идеја за обединување на интелектот и нејзината просветна распространетост, комуницирање со светот, пред сè им припаѓа на браќата Свети Кирил и Методиј, сесловенските просветители и христијански рамноапостоли (Велев 2016: 95-102). Многу престижни титули им се припишувале за нивните епохални заслуги, но најголемата од сите е издигнувањето на нивниот култ до богоугоден чин на светители просветители во христијанската црковна средина, како и нивното прогласување за светителско копокровители на Европа од страна на папата во Рим.

Изворните идеи од кирилметодиевската мисионерска и просветителска дејност ги продолжиле нивните најистакнати ученици и следбеници Светите Климент и Наум Охридски. Извесно сведоштво за истрајноста да се зачува кирилметодиевската придобивка за афирмација на словенската богослужба, култура, книжнина и писменост како трета христијанска цивилизација во Европа – словенската се преточило преку активната дејност на Охридската духовна и книжевна школа во Македонија. За тоа останало зачувано и пишуваното сведоштво во текстот на апологијата „За буквите“, зад чиј псевдонимен автор Црноризец Храбар веројатно се криел Наум Охридски (Koneski 1957: 177-194; Илиевски 2001: 192-279; Велев 2014, 167-175). Храброста како атрибут многу добро му прилегала, судејќи по неговите сведоштва за проникнувањето на словенското просветителство. Атрибутот „црноризец“ алудира на монашкиот позив и посветеност. За истакнување е дека главно преку дејноста на Светиклиментовата охридска духовна и книжевна школа се втемелила словенската писменост според изворните идеи од Моравската мисија предводена од Св. Кирил и Методиј меѓу 863 и 885 година. Додека пак во соседните јужнословенски средини на македонската

словенската писменост почнала да се развива подоцна преку посредни и секуларни процеси во цивилизациското опстојување. Конкретно во духовната и писмена традиција на попериферната Преславска книжевна школа во Бугарија секуларноста се идентификува преку „*ѿреѿхооднаѿа азбука (ѿурска) ѿроѿѿбуѿарски слова и изрази*“ (Џурова 1997: 32).

2.2. Латински ракописи

Хронолошки проследувано, развојот на словенската писменост е проследен преку првичното устројство на глаголицата што била во зародиш, а и којашто непосредно била поврзана со словенската мисионерска дејност на светите Браќа: Константин-Кирил и Методиј Солунски. Кирилицата како словенска азбука и писмо била устроена подоцна, но стекнала доминантна примена во наредните развојни периоди во средновековието. Карактеристичната разлика меѓу словенската и латинската писмена традиција се согледува преку различитоста при уредувањето и презентирањето на кодексот на ракописите.

Во латинската писмена традиција скрипторот и илуминатор е оправдан како занаетчиски писател што истовремено ја имал можноста да пишува и уметнички да орнаментира. Тоа го правел со определен езотеричен пристап на творење. Но и во двете традиции на дејствието, илуминаторот и писец се одликува со специфична иконообразност во својата дејност.

Во делот на техничкото и уметничкото восприемање на обработката на декоративноста во минијатурите, голем акцент се нагласува при претставувањето и илустрацијата на минијатурите за четирите евангелисти во самиот кодекс од новозаветната книга наречена Четвороевангелие. Украсувањето на страниците и илустрацијата со мали сцени од Светото писмо, заедно се формирале во доменот од можностите и капацитетот да се зафати делот на аплицирање во зависност од зафатнината во полето на страницата. Доминантноста на техничкото и уметничкото преовладува во делот на латинската традиција при создавање на ракописите.

„Украсите во глаголичките ракописи биле создадени под влијание на ракописната традиција од северозападните

области на Мала Азија, Битинија и Кападокија, односно областите коишто се поврзани со мисионерската дејност на Св. Кирил и Методиј пред заминувањето во Моравија“ (Цурова 1997: 166).

2.3. Технолошка подготовка на кодекс

За папирусите како форми на писмени споменици се карактеристични минијатурите што датираат од периодот меѓу VII и IX век. Нивниот број е ограничен поради недоволноста за избор на материјалот, што се увезувал од Медитеранот и бил проследуван во различни други земји.

Треба да се истакне дека кодикографот истовремено е писател и илустратор ангажиран во функција на обликување на кодексот. Пишувачкиот материјал што се восприемал за создавање на кодексот е проследен преку технолошката подготовка на папирусот, пергаментот и на хартијата. Папирусот како увозен материјал бил многу редок за нашето поднебје, но и бил помалку познат во неговото распространување и намена. Неговиот увоз се следел преку Медитеранот, главно од Египет преку соседна Грција. Обично тој се поврзува во тесен однос и како одраз во египетската култура, како „*пайирус*“, односно прифаќан како првата пишувачка форма за обликувачки материјал. Од технолошка гледна точка се следи неговата еволуција, што ги позиционира Словените да се приближуваат кон глобалната европска култура. Развојот на писмената традиција се следи преку употребата на свитокот, за натаму да се појави обликувањето на кодексот. Во тие случаи пергаментот бил постамент на писмото. Според расположливите зачувани историски документи, словенските ракописи не суштествувале како текстови впишани на папирус. Со секоја последователна промена на материјалот, се менувало и размислувањето за внатрешното уредување.

Свитоците биле мошне ретко применувани во словенската писмена традиција, но според нивното уредување тие се приспособувале според својата функционалност, како што бил примерот со вертикалното отворање при исчитувањето – додека пак, во античките свитоци нивното отворање било уредено хоризонтално.

Материјалот што бил наменет за текстуално обликување е проследен низ пергаментот, каменот, дрвото, глината и низ други видови материјали. Пергаментот како поприменуван писмен материјал најчесто се спремал од кожата на невините животни, како што се на овца, на коза, на теле и на зајак (нивното ресурсно искористување доминирало во сликарската технологија), на свиња, на срна, а и многу ретко на магаре. Тоа е пред сè за човековото поимање за заштитата и опстанокот на неговата околина, односно за искористувањето на нивното битисување во облик на ново цивилизациско надраснување. Се користеле кожата за изготвување пергамент како материјал од ендемските животни, карактеристични за регионот.

Пергаментот според својата структура во своите пори не прифаќал и не трпел нанесување бои, но затоа пак мастилото се нанесувало јасно и читливо. Најсоодветен пергамент се изработувал од јагнешка кожа. Станува збор за феномен на алтруација, што претежно се јавува кај живописот при исчезнувањето на пигментацијата, односно настапувал процес на бледнеење.

При изготвувањето на пергаментните листови се користел материјалот од девствената кожа на мртвородени јагниња, или на насила усмртени младенчиња. Нивната кожа била со очекуван квалитет за изготвување квалитетни пергаментни листови. Крајноста одела дотаму, така што за свечените владетелски ракописни кодекси се користела кожа на извадени младенчиња од утробата на мајката. Свинската кожа е многу полесна за обработка и од неа се добивале поголеми количини на пергаментни листови, па и затоа таквиот пергамент се употребувал за обложување на даските од кориците на кодексот.

Во однос на подготовката на подлогата за пишување таа била налик на сликарската подлога, а тоа укажува на заемноста и колективноста на дејностите за манифестирање на профана култура. Со натамошниот развој на технологиите, пергаментот почнал да се истиснува од писмената употреба, при што неговата употреба станала периферна и се заменува со употреба на хартијата. Овој процес станал доминантен од периодот на втората половина на XIV век, иако почнал да се јавува од втората половина на XIII век.

Хартијата е налик на платното според чија структура материјалите се проследени преку нитките и потките на преплетување, слично на

начинот на плетење кошница. Изработката на хартијата се изведува со материјали од коноп, лен и памук. И двете дисциплина првенствено се стругаат пред да се започнат со обликување на пишување или сликање. Хартијата при својата изведба како материјал, содржи желатин како врзиво, туткал или нишесте како што е случајот кај платното. Платното при сликање, прво се отперува, се кисне за да се отстрани нишестето од него и потоа се почнува со пишување или со сликање на неговата површина. Пишувањето текстови на ракописните листови се налик на цртежите со слики, а единствено нивно заедничко својство е структурата на материјалот. Обично во порите на двата материјала соодветствуваат заедничка содржина, нитки и потки што ја формулираат таа структура на материјалот, во вертикална и во хоризонтална насока.

Мастилата се едно од главните раководни тела за испишување на самиот текст во ракописите. Се карактеризираат најчесто со црна пигментација, што варира во неколкуте нијанси и кафеавата. Но многу поретко се среќава црвениот пигмент во мастилата. Златната и сребрената боја служеле како престиж во изработка на илуминациите или на лигатурните писма и на почетните иницијални букви во текстовите. Тие најчесто се применувале во евангелијата наменети за високите црковни великодостојности, или за владетелите и за високиот сталеж. Нивната изработка се подготвувала од околните природни продукти, како што е шишарката од зимзелените дрвја, преработка на сулфид на жива, оловен оксид, и сл. Мастилата според својата морфологија, ја содржат пигментацијата во своето сврзано тело што севкупно го обединува мастилото како средство за посредство на пренесен напишан збор и текст. Оваа проблематика на обработка е во самата методологија на изучување во ликовната образовна дејност. Во средновековниот период постоеле и специјални описи на рецептите за правење бои што служеле при пишување текстови во кодексите. Ваквите рецепти дури почнале да се запишуваат и во специјализираните книги, познати како ерминии.

Изразот или формирањето на определено книжевно дело во кодекс, што претставувал првенствен облик на книга, всушност се т.н. тетратки (кватерниони). Всушност и самиот термин укажува на тело што е формирано со четири складни и рамнострани страни, што го сочинуваат самиот кодекс. При технолошката подготовка на кодексот, пергаментот

се конструирал или се формирал превикувајќи се на четири страни во вид на листови приспособени за впишување текст.

Поради технолошките можности на самиот материјал, пергаментот подлежел на долготраен и макотрпен третман на обработка, при што во финалната изработена форма тој се подготвувал за на него да се пишува текст. Финалниот изготвен пергаментен лист првенствено бил преклопен на четири еднакви страни, во форма на квадрат, па и оттаму потекнува самиот назив – тетратка или кватернион. Називот потекнува од грчкиот збор тетра, “зијата *тетра*“ што значи четири, синоним на зборот тесари “*τέσσαρες*“ означувајќи го тесарот, односно камчето од ликовната дејност на мозаикот, или мозаични камчиња. Тие се одликуваат со коцкеста форма за ликовно обликување на самата изведба на мозаикот. При изведбата на кодексот, каков што бил примерот и при подготовката на пергаментот, така се инволвирала и употребата на хартијата. Се среќаваат и примери кога во еден кодекс доаѓало до подврзување на комбинирани листови од пергамент и од хартија. Хартијата се поставувала меѓу корицата и пергаментните листови. Пергаментот се одликува со две страни: внатрешна и надворешна страна, односно – светла и темна страна на листот. Тоа укажува на неговото значење по функционалност. При самото формирање на тетратката, двете преклопени страни се оние што се укоричувале, се прицврстувале, односно се сврзувале за телото на самиот кодекс, формирајќи ја формата на книгата.

Систематизацијата на врзување или на укоричување е проследена преку неколкуте начини на врзување со коноп, односно налик на морнарскиот јазол или јазол на врзување. Според начинот на врзување се препознавала и карактеристиката на школата на изработка на кодексот, односно на ателјеата каде биле пресите за подврзување. Работ на врзување е кодиколошки белег, односно показател на диференцијалноста на еден од друг мајстор, препознатлив по својот уникатен зафат (Џурова 1997: 67). Меѓу материјалните елементи што се употребувале за подврзијата на кодексот доминирал конопот, кожените ленти, ленот и памукот. Веќе од XV век натаму процесот на подврзување на листовите во кодексите наликувал и на поестетски изведувани достигнувања.

Кориците со кои се подврзувал ракописниот кодекс се состоеле од изработка на дрвени капаци, што воедно ги потиснувале и истовремено ги исправале самите листови за пишување на текстот. Корицата се одли-

кувала со извесна уметничка изведба, со дрворез, или, пак, се обложувала со разновидни декорирани материјали од кожа, платно и сл. Дури и самите обвивки се орнаментирале. Зависно од периодот на восприемање на кодексот, неговото тело, исто така, се обложувало со квалитетен материјал на седеф, или со изработен филигран во комбинација со полускапоцени камења, срма, емајл и сл. Самата корица била репрезентација на облеката на ракописниот кодекс.

Во раните периоди се применувала употреба со обложување кожа на корицата, налик на раната употреба на платно врз дрвените даски. Тие се карактеризирале со функционалност, прикривајќи ги споените делови на даските (периферна дејност), но подоцна се пристапило и кон посериозен пристап кон платното, а со естетска цел на него и да се слика. За средновековните ракописни книги од периодот меѓу XIV и XVI век се карактеристични специјалните процеси на укоричување и на подврзување. Декоративниот дел на орнаментиката на корицата претежно се бележел со геометриски и со флорални изведби на обликување. Самиот процес подлежел на втиснување на орнаментиката врз површината на корицата. Ваквиот креативен чин се поистоветува со ликовната дисциплина на графиката, која подоцна се развила непосредно во паралелна дејност со функционалноста на книгата.

Креативноста, исто така, се забележува уште и при самото отворање на кодексот, при што првата внатрешна страна и последната внатрешна страна се нарекуваат и како „форзаци“ (Џурова 1997: 61).

За оваа пригода истакнуваме уште една карактеристика што е поврзана со колективната дејноста на ателјата во восприемање на едно уметничко бележење, налик на своерачен потпис, а тоа е репрезентот на препознатливиот знак, односно на т.н. воден знак, „*Ex libris*“. Ваквите филигранолошки досетливости имале свое значење, т.н. брендирање на мајсторството од ателјето. Токму според идентификацијата на водените знаци врежани по листовите на ракописните кодекси, се врши и попрецизното датирање на зачуваното писмено и книжевно наследство од средновековието. Подоцна водените знаци добивале и естетска вредност, а во доменот на графиката со експресивната и истражувачката ликовна дејност, добиле функција на сув жиг.

2.4. Литературен израз на кодекс

Откако доследно ќе се обработи делот на технолошката подготовка, следи пристапот кон оној дел од ангажираноста кога се впишува текстот во ракописниот кодекс. Но и пред да се почне со препишувањето, по листовите на кодексот се бележат колоните за пишување на текстот. Тие верно го следеле правилото на златниот пресек, а тоа укажува на грижата за систематизација и за прецизност. Главно старословенските ракописни книги се карактеризираат и се препознаваат со пишувањето на текстовите во една колона, но многу поретко пишувањето се одвивало во две колони.

Во делот на обележување на страниците на ракописниот кодекс се среќаваат сигнатури за диференцијација на листовите и на страниците, што почнале да се практикуваат во периодот на IX и X век. Нумирањето на листовите се вршело само на листовите, при што современите нагласувања на нумерацијата се бележи со -а и -б страната на односните листови (пр., лист 1а и лист 1б, и сл.). Но во зачуваните ракописни кодекси среќаваме и нумирање само на тетратките, односно на почетокот и на крајот од кватернионите. А познато е дека секој подврзан кватернион се состои од 8 дволистија, или од 16 листови. Иако во истражувањата се среќаваат и исклучоци, кога секогаш не е доследен бројот на листовите подврзани во секоја од тетратките (кватерниони) на односен ракописен кодекс. Во некои случаи до извесно мешање на распоредот на листовите доаѓало при подоцнежните преподврзувања на ракописните книги, кога првичните корици веќе биле оштетени. Во зависност од дејностите во скрипторските центри се истакнувала и различноста во поставување на таквите сигнатури, што вообичаено се поставувале горе десно во кош – или, пак, долу десно во кош, а многу поретко се испишувани во средината од долната страна на хартијата. Ваквиот принцип на нумерацијата по листовите од книгите се практикува и во современото печатење на книгите. Додека пак, во старите византиски ракописни книги, бележењето на сигнатурите горе десно во тетратките е еден вид архаичен пристап, но не била случајна и ваквата практика во некои од словенските ракописи (Џурова 1997: 101). На определени ракописи е идентификувана алфабетна нумеризација, како нивна појдовна замена, „*ше҃҃рай҃каѣа 13, намесѣо да се обележи како*

АГ се заведени како ГА или АД како ДА за сигнајтура 14“ (Џурова 1997: 101).

Бележењето на страниците од кодексите во античкиот период било со графемско впишување според азбучниот редослед, наместо подоцнежниот нумеричен редослед. Во натамошниот развој на кодексите дошло до замена на нумеризацијата со презентирање на римски броеви, каде што во интерес и зависност од потребата, тие се употребуваат и денеска.

Приодот кон украсување на сигнатурите се претежно флорални и геометриски форми во поголема мера биле карактеристични за латинската писмена традиција при изготвувањето на ракописни книги.

Во однос на восприемањето на писмото како пишуван документ, кириличното писмо се опишува како уставен ортографски тип писмо, при чие пишување прецизно се следела границата на линијата. Линијата е таа што ја определува местоположбата на текстуалниот дел на писмото, а текстот верно го следи тоа определено место за впишување.

Затоа, пак, византиското полууставно и брзописно писмо се пишувало под самата обележана линија (Џурова 1997: 115). Ваквиот ортографски принцип наликува на современото пишување во тетратки со тесни и широки оцртани линии, што се наменети во училиштата за првичното описменување на учениците од почетните години на образованието.

Ракописните книги што се пишувале во периодот меѓу IV и VIII век се изготвувале со сите подеднакво испишани букви по големина и по должина, при што и се нарекуваат унцијални ракописи. Тие биле со поголема примена кај латинските, коптските и кај готските ракописни кодекси.

Византиските унцијални ракописи се поделени според нивното восприемање на: библиски и литургиски – според содржините и примената со остри форми на буквите и александриски – според местото на нивното присуство. Истите се среќаваат и како западен тип ракописи, како и италијанско-грчки, палестински и константинополски ракописи.

Впечатливо е што ракописите демонстрирале и изненадувачка креативност во однос на граматичкиот дел од текстот, потоа и во делот за употреба на вокабуларните знаци и нивната примена. Но најмногу поради ограниченоста на изборот при употребата на пишувачкиот материјал, определени сегменти во граматичкиот дел го заведувале со т.н.

скратеница – или, пак, со специфични признаци препознатливи за одделни скрипторски центри.

Надредните знаците како акцентот се означувале со црвена боја, особено таков бил случајот со фонетските знаци и со ознаката за растојание. Ваквата традиција на примена е застапена кај текстовите пишувани со кирилично писмо. Знаците се користеле и во самите ракописи, на иконите и во натписите по живописот, како и во сигнатурите каде се означувале имињата на светителите – и тоа со права или со искривена линија над *“nomina sacra”*. На местата каде што се назначува поделбата на слоговите, одбележувањата се вршат со апостроф, а таквите примери се среќаваат во текстовите пишувани со кирилично писмо. При делењето на слог по слог, десно буквата од слогот се впишувала со голема форма, означувајќи ја поделбата и распределбата во нов ред на пишување. Тоа се правело поради чувството од недостиг на пишувачки материјал, пред сè и поради неговото искористување во целост. Се евидентира и редуцирање на зборовите (т.н. скратени зборови со титла), при што се грешело во значењето на зборовите – стекнувајќи се со погрешно толкување. Во смисла, погрешен дискурс во толкувачкиот приод.

Една претпоставка за знаците што преминуваат од византиските во словенските ракописни текстови покажува дека тие се редуцирале во словенската писмена традиција, а во некои случаи се восприемале како декоративен орнамент, или како елемент на место на „укажувач“ или „покажувач“ – односно како акцент. Ваквото прикажување на функцијата на знакот во писмената практика е од големо значење, каде што се востановува за редок случај на употреба или примена во словенската писмена традиција (Џурова 1997: 116). *„Ова главно се должи на фактот што во словенските јазици немало стиреж и њојава на графичкиот знак, за неговото обележување во ракописите да не се њврзува со функционалниот развој на јазиците“* (Џурова 1997: 120).

Завршните знаци по функција укажуваат на завршена мисла, дури последователно и на завршна реченица, а сите илустрирани со определена геометризација и знаковно прикажување. Последователно во XIII и XIV век дополнително се развил пристапот кон разработување на тие знаци, и тоа во флорални и во антропоморфни форми.

Овој дел е забележан како самостоен според развој и бил обогатен во византискиот ракописен кодекс со потекло од владејачката епоха на

Комнините (Џурова 1997: 127). Односниот тип на пишување е заведено како уставно писмо, што е карактеристично за писменоста на јужнословенските народи. Полууставното и брзописното писмо е познато уште како принцип на брзо пишување, односно дактилографски пристап.

Според функционалноста, а последователно и според естетското доживување, композициски писмата се делат на: лавиринти, криптографи и на акростихови. Ваквите писма се оплеменети во декоративната орнаментика на композицијата. Како одраз од досетливоста на ракотворење на имагинацијата, во акростихот се бележи инволвирање и на име во целовитоста на текстуалната композиција. Криптографската композиција дословно ѝ се припишува на глаголицата како фонетско словенско писмо, што изискува определена нитка на таинственост во нејзината изведба. Затоа, пак, се евидентира лавиринт- композиција применета во словенската кирилица. Не е наивно нивното восприемање, што наликува на една креативна игра на букви и на нивна комбинација во испишувањето: со скриена порака, што не е лесно достапна и читлива за секого. Ваквата таинствена игра на зборови не случајно е проследена и на камената декорација на фасадите од некои цркви, што претставува еден вид знаци што се суптилни и воопшто што не се наметливи, ниту пак се достапни да се видат од сечие око. Ваквите наведени појави директно укажуваат на поимање на колективното мислење и меморија.

2.5. Техничка подготовка на кодекс

Најимпресивниот дел во самите ракописи е пристапот кон облагородување на целокупноста во нив, а во тој поглед на прв план се минијатурите. При нивното ликовно реализирање тие се највпечатливиот декоративен дел што настанал како резултат на умешноста и на знаењето на самиот илуминатор и писец. Минијатурите, според типологијата, се категоризираат како: антропоморфни, зооморфни, флорални и геометриски. Покрај креативноста и слободата на изразување во наменскиот дел посветен на литургиското служење, при уметничкото обликување на кодексот сите фази од реализацијата меѓусебно се комбинираат. Така што секој од деталите се разработуваат, постигнувајќи една друга и поинаква димензија на естетско доживување.

Според начинот на изработка, нивната класификација се следи преку: техниката, содржината и местолопжбата. Според техниката се бележи нивниот начин за првенствениот запис, што е графички и сликовит.

За графичкиот стил или папирусен стил на впишување на текстот се верификува самиот цртеж, каде што се вреднува линијата на неговото формирање. Односно минијатурите се исцртуваат со контурна линија, имајќи го предвид задоволувањето на квалитетот и на круцијалноста во самиот текст. Затоа и на овој стил на изработка се припишува и припадност кон графичкиот стил на техничко обликување на текстот. Впрочем тој е и карактеристичен за пергаментот како материјал за создавање на ракописниот кодекс. Бидејќи според својата структура, пергаментот не дозволува голем избор на употреба на технички варијации, но дозволува негово впишување и испишување на текстуалниот дел, поништување на самиот текст, лишување на правото на постоење – затоа неговата површина се полирала или се стругала, за да се отстрани пишаниот текст и врз него да се внесе сосема нов. Ваквиот пристап на испишување вториен текст се нарекува „палимпсест“. Обично избришаните текстови биле пишувани со поархаични писма: врз глаголичко писмо се пишувал текст со кирилично писмо. Или, пак, врз византиско-грчки текст се пишувал нов старословенски текст. Како илустративен пример може да се наведе познатиот во науката Ватикански палимпсест. Можноста за издржливоста да се брише и да се испишува текст по два до три наврати дури се восприема и како нихилистичка постапка. Истиот принцип се применувал и кога се пишувало на хартиени листови, а тоа наликувало на постар слој од живопис што подлежал на пресликувања и премачкувања. Заслужуваат истражувања на сличните состојби и при самата изградба на црквите, кога новоградбите се изведувале врз урнатините и врз темелите на постари храмови. Така и според методологијата на конзервација и реставрација, со употреба на ултравиолетови (UV) и инфрацрвени (IR) зраци се откриваат и постари слоеви од насликани фази под моменталниот зачуван живопис.

„Ватиканскиот палимпсест се поврзува со периодот по освојувањето на Константинопол во 1204 година. По падот на византиската престолнина завојувана од Латините, била

создадена поволна ситуација за употреба на словенските ракописи за грчките цели“ (Џурова 1997: 49).

Сликовитиот стил на впишување понов врз постар слој овозможува поголем израз на креативност во однос на палимпсесниот текстуален дел од ракописот. Според технологија, се идентификува налик на мастило, каде што се слика со пигментот и врзивото, но со употреба на поширока палета од бои. Преку истражувањата е утврдена употребата на гваш, акварел, а подоцна и на темпера како ликовно изразно средство. Овој стил бил застапен и во текстолошките интервенции при пишувањата на хартиени листови, но и при користењето на папирусот.

Содржината на текстуалниот дел најчесто е интерпретативен, како едно надополнување во делот на наративноста, преку исполнување на илустративноста. Понекогаш процесот зависел и од намената да се пренесе послободен израз.

Местоположбата што се бележи за избор каде да бидат сместени минијатурите, вообичаено е тоа да е онаму каде што е отсутно местото на впишаниот текст. Обично се среќаваат на празните места од текстот, најчесто и на маргините, имплементирани во самиот пишуван дел, но се идентификуваат и како нивна меѓусебна комбинација. Ваквите процеси воопшто не се случајни, туку тие подлежат на експресија на интелектот, на оној кој имал за задача да ги изработи, да го долови духот на тогашниот период на општење.

Маргиналните минијатури најчесто се сведуваат по рабовите од текстот, на четирите краја од текстот или странично на двете соседни страни од страницата со текстот. Според тој украсен дел, тие најчесто се карактеристични за ракописите од јужнословенската писмена традиција. Обично тие се прикажани во фриз, или во розета што се поистоветени со самиот релјеф како креирано дело во уметноста. Во зависност од сензибилитетот, ги поставуваат уште во затворен облик и во самата средина од текстот, во тесна врска со суштината на текстот.

Украсувањето на текстуалниот дел во „Воведот“ и во „Заклучокот“ упатува на самата систематизација на текстот, како суштинско значење за истакнување на почетокот и на крајот од ракописниот кодекс. Кога се има предвид естетското поимање и нејзиното доживување, тогаш орнаментите ги изработувале со посложен карактер, поставувајќи ги

централно во текстот. Затоа, пак, покомплексни биле оние со антропоморфен изглед, што се познати уште и како вињети или како калиграфски завршетоци.

Интерпункциските знаци и другите граматички форми, исто така, биле подложени на извесна декоративност, а во тој поглед не изоставувајќи го и сегментот на украсување во делот на отпочнување со нов параграф, притоа акцентирајќи го со декоративна орнаментика.

Иницијалите изведени од латинскиот збор "*Initialis*" го означуваат почетокот на првопишаниот слог или збор, при што укажуваат на некое значајно име во впишаниот текст, "*Nomina sacra*". Се забележува дека тие се сликовито доловени и сликовито нагласени во суштината на изразот, а за разлика од античките букви што се сите иницијални, односно кај нив нема поделба на големи и мали, туку тие се исти како според големина така и според начинот на пишување. Гигантските иницијали имаат сосема друга уметничка вредност, протегајќи се по должината на текстот и по неговата вертикала од полето на листот. Тоа е одраз на инспиративната нитка од античките букви. Тој преоден момент на испреплетување на разни елементи и изработка на нов изглед на орнаменти е забележено уште во периодот на X век, додека пак влијание од размена на искуства здобиени од европските земји се идентификува во периодот на XIV век.

Според видот на орнаментиката, се востановила и класификација на разновидни стилови, како што се: византиски, неовизантиски, тератолошки и балкански.

Византискиот стил е создаден според инспиративниот модел од самиот кодекс што се применувал во Византија, па од таму потекнува и самиот назив за овој стил на обликување. Во овој стил се карактеристични мотивите со понагласени движења и остри карактерни линии. Во него непосредно се чувствува влијанието пред сè од античките мотиви, а уште од цик-цак и од т.н. назабени мотиви. Исто така, во сегментот на мотивот од т.н. плетенка, налик на нитката и плетката, посебно ќе се нагласи дека е произлезено од инспиративниот дел според келтската орнаментика. Со нејзината разработка во декоративниот дел, категорично ќе се преземе и ќе се примени со доаѓањето и непосредното влијание од Отоманската Империја. Овој мотив изработен во форма на плетенка со природен тек ја следи формата на создавањето како таква,

што ќе биде и од голема корист за нејзината примена во ракописните кодекси. Со натамошното украсување на орнаментите, плетенката ќе се обликува во кружни и во полукружни форми, како и во форма на фриз.

До почетокот на XI век, орнаментите се сликале плоскати и со рамни плохи, односно дводимензионално. Тие биле поедноставни и не толку разновидни во декоративноста, но во подоцнежните години имагинацијата се разгранила, поистоветувајќи се со стилскиот израз на сликање – во духот на иконоборечкиот период. За нагласување е и сасанидската палмета, што претставува посебен мотив со репрезентативен изглед на срце. Таа била поретко застапувана во изборот на сликање, а се применувала како одавање на чест и уважување преку нагласување на таквиот детал во орнаментиката.

Најстарите орнаментирани словенски ракописи црпат инспирација од уметностите и културите во Египет и на Блискиот Исток, што се манифестирале во периодот на иконоборството. Потоа следел и периодот на македонската ренесанса, што црпела инспиративни импресии од античката уметност, што немала никакво последователно влијание врз словенската традиција, притоа не нарушувајќи го тој модел на образец, односно на обликувачкиот модел. Естетската сензација и развојот на словенските ракописни книги поверодостојно дошле до израз во периодот на XIII и на XIV век, односно во периодот од владеењето на македонската Василиева династија во Византија (Џурова 1997: 168).

Самиот изглед на тој израз во претставување на мотивите, во поглед на византискиот стил, ја поттикнал појавата и негувањето на антропоморфните мотиви. Во таквите зачувани примери се бележат исцртувања на профил на лик, со амфас во комбинација со флорална развиореност, каде што во ликовниот дел доминира и златната боја во целата претставена композиција. Ваквиот стилски и мотивски израз е попознат уште и како „блутенблатнстил“ (“Bluetenblattstil”) (Џурова 1997: 176). Инспирацијата секако дека произлегувала од околните случувања и од нивните влијанија, затоа и се прави дистинкција преку посредување во однос на таквата орнаментика. Во византискиот стил има една невидлива граница на поделеност, од стил што е доста богат со колорит, акцентиран со златна боја, па сè до т.н. „примитивен стил“ што бил во обид да се пренесе со репрезентативен изглед –односно обид на верна копија. Согледувајќи го развојот и интерпретацијата на декоративноста

во орнаментите на минијатурите, се забележува развој во изразеноста и се препознава појава на тридимензионалноста.

Неовизантискиот стил е продолжение и естетско надраснување на претходниот наведен византиски стил, што укажува и самиот назив. Се навестува сериозност преку пристапот и обмислувачкото претставување во изразниот и во експресивниот дел на обликување на орнаментите. Тоа се постигнало со видоизменети колоритни модификации и форми.

Тератологичниот стил, или познат уште и како драконски стил, се карактеризира со приказ на бајковити запреплашувачки животни и змејови. Самиот термин на неговото именување потекнува од грчкиот збор “*Τέρας*“ што во превод значи чудовиште или чудовиштен стил. При неговото претставување преовладува зооморфниот приказ, што се препознава како плод на бујната фантазија и имагинацијата на самиот уметник што го креирала. Се идентификуваат уште и различни форми од флора и фауна со помпезни изразени линии, но и се забележува дека тој претставува видливо поразличен во ликовниот и во декоративниот пристап – за разлика од примерите во претходниот стил, што е појасен во самото обликување. Во македонската културна средина е познат уште и како “народен стил“ зашто се темели врз основа на народните обичаи и верувања, а се поистоветува во комбинација со приказните, односно со словенската митологија. Стилизацијата во начинот на формалното обликување зависел од самото влијание на културолошкото поднебје на местата каде што се применувал, но и не бил насекаде ист – што значи дека бил со различен ликовен израз.

Балканскиот стил уште е познат и како јужнословенскиот стил, или како архаичен стил на обликување. При неговата примена преовладува стилизацијата на самата плетенка, или плетеница. Тој е најблиску поврзан со секојдневните опкружувања и видувања, а се одразил во самата нитка и потка на текстилниот материјал, во везовите, ткаенините, притоа своевремено бил директен извор на репрезентативноста во културната традиција на балканските народи. Дури таа идеја на обликување на плетенката се применувала и при украсувањето на косата кај девојките, преку плетењето на косата со плетенки. Треба да се истакне дека истиот креативен чин бил присутен и во келтската култура. Такви плетенки, исто така, се украсувале и по фасадите на некоите цркви, па дури се среќаваат и по профаната фасада на градбите од староградската архитекту-

ра. Тоа потврдува дека нејзината примена била широкообразна и масовно прифатлива.

Таквиот изразен стил на обликување на орнаментите се поврзува и со самата геометризација, што се восприемала како чувство за прецизност во самиот пристап кон илустративноста. Тоа несомнено било стилско-технички образец прифатен од искуствата на дрворезот, како дел од секојдневното доживување во конкретно поднебје при изработка на иконостаси и други видови дрвена декорација во профаната уметност.

Креативноста и стилизацијата се еден вид перцепирање и репрезентативност на византискиот уметнички светоглед, како процес на обединетост во ликовните претставени изрази и сензации. Се разбира тие биле поврзани со културолошките и со општествените облици на творечко осознавање, проследено преку традицијата на историските сведоштва.

3. Заклучок

Културното живеење на народите завладеани во широката триконтинентална распространетост на Византиската Империја стекнало глобално интеркултурно интегрирање, каде што повеќето од народите трпеле туѓи влијанија – но истовремено и партиципирале со посебните традиции како прилог во новата цивилизациска глобализација. Тие мобилни процеси влијаеле за да се задржат традиционалните форми на културно и духовно живеење, но истовремено се отворале за нивно надградување и приспособување кон развојните цивилизациски текови на времето во кое живееле сите заедно – еден до друг и еден со друг. Процесот на византиската глобализација на Балканот немал тенденци да влијае деструктивно врз идентификацијата на посебните традиции, но сите претходно основоположени традиции требало да се фокусираат во градењето колективен дух посветен на христијанската религија, цивилизација и култура. Оние што се поистоветувале со христијанството, станувале и дел од глобалниот византиски свет. Од современа дистанца на толкување на процесите одвивани во феноменот на византискиот културноисториски идентитет, ниеден современ народ или современа национална култура немаат право да се прогласуваат како единствени наследници на тој цивилизациски супстрат. Ниту можат легитимно

единствено одбрани национални современи традиции да се напојуваат од тој глобален културноисториски извор. Тоа се општи цивилизациски придобивки за сите современи народи и национални култури, чии поколенија историски опстојувале во рамките на глобалните империи.

Денес целокупното зачувано ракописно писмено и книжевно наследство настанато на просторите од секоја современа земја треба да се прифаќа како дел од нивното национално културно наследство, преку кое може да се следат генезата и развојот на секој од националните современи јазици и писма.

Со натамошното опстојување на ракописните книги во писмената и во книжевната традиција сè до XIX век, тие постепено отстапувале со културолошкото значење пред печатените книги, чие појавување се следи од XV век наваму. Веќе во современиот културен амбиент книгата стана подостапна до рацете на поширока читателска публика, при што и нејзината улога во општеството стекна пошироки димензии на посебен интегритет. Затоа и нејзиното истражувачко проследување спонтано се дистанцира од палеографијата, а се афирмира посебна област на нејзино истражување позната како кодикологија. Кодиколошките аспекти на проучување го концентрираат акцентот исклучително на самиот кодекс на книгата, преку која посредно се анализираат содржината и есенцијата застапени меѓу кориците на секој кодекс посебно.

Во историографски контекст, методолошки кодикологијата како посебна научна дисциплина се занимава со датирање на ракописите, време и место на нивното создавање, типовите на писмата или начинот на нивно пишувањето, проследени преку историскиот процес на културолошката истрајност. Непосредниот развој на ракописните кодекси се проследува преку степенот на вештините што ги манифестирале скрипторите: препишувачите, преведувачите и пишуваачите на авторските оригинални состави.

Книгата како цивилизациски и културолошки феномен, покрај својата сакрална димензија и теолошка вредност, има и друга страна на профана димензија. Текстуралното формирање на книгите може да се согледа и како запис на идеолошката ангажираност од времето кога настанале. Текстологијата како разновидни содржински преокупации во книгите доживувала своевидна трансмисија во широкиот корпус на книжевно-жанровскиот акцент. Токму и значењето на книгата со својата

намена ја стекнала универзалната димензија за складирање на вредности од традицијата и од современоста:

„Традиционалниот знаење е кумулативен збир на знаења, вештини, практики и описи што се зачувани и развиени од народи искусни во интеракција со природата“ (УНЕСКО 2007: 16). Кодексот на книгата е писмен споменик на културната идентификација на народите.

Литература:

- Велев, И. 2014. *Историја на македонската книжевност*. Том 1. *Средновековна книжевност*. Скопје. „Гирланда“.
- Велев, И. 2016. *Свети Кирил и Методиј, рамнојостоли и сесловенски просветители*. Скопје. Универзитет „Св. Кирил и Методиј“.
- Велев, И., Макаријовска, Л. и Црвенковска, Е. 2008. *Македонски синоними со глаголско и со кирилско писмо*. Скопје. Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ и Влада на република Македонија.
- Джурова, А. 1997. *Введение в славянскую кодикологию*. София. Център за славяно византијски проучвания „Проф. Иван Дуйчев“.
- Джурова, А. 2007. *В светта на ръкописите*. София. Универзитет „Св. Климент Охридски“.
- Илиевски, П. 2001. *Појава и развој на писмото*. Скопје. МАНУ.
- Јакимовска-Тошиќ, М. 2001. *Македонската книжевност во XV век*. Скопје. Институт за македонска литература.
- Пандев, Д. 2007. *Охридска чинанка*. Охрид. „Летра“.
- Поп-Атанасов, Ѓ. 2015. *Македонска глаголица*. Скопје. МАНУ.
- Поп-Атанасов, Ѓ. 2017. *Словенски ракописи од Македонија во сѐрански ракописни збирки X-XIX век*. Скопје. МАНУ.
- Угринова-Скаловска, Р. 1979. *Сѐрословенски јазик*. Скопје. Универзитет „Св. Кирил и Методиј“.
- Црвенковска, Е. 2015. *Сѐрословенска чинанка*. Скопје. Филолошки факултет „Блаже Конески“.

UNESCO-Guidelines for research ethics in science and technology; Prepared by The National Committee for Research Ethics in Science and Technology (NENT) during the meeting of May 8th 2007, based on a draft prepared November 29th 2005 and consultative comments made to this draft.

Valentina Ilijevska

MANUSCRIPTS AS WRITTEN MONUMENTS

Summary

The book code, according to its role, structure and purpose, including full workmanship, has been successfully integrated into the intercultural areas of the profession, consequently perceived through the historical process of its formation. As a scientific discipline, its subject was objectified visually in a book, perceived as a comprehensive cultural phenomenon. The subject of this research is the cognitive process of studying and transmitting the knowledgeable and knowledge. In addition to the terminological connection that is consistently attributed to art and even technological preparation and technical development, they fully deserve the artistic value of the ennobling of the material transferable product of the book. The portable element of the book allows for its full availability and access to any formal idea and thought, recorded in writing and words, is undoubtedly subject to certain interpretations and further considerations.

The code, in its essential meaning, is the primeval beginning of the beginnings of the book through the handwriting process, while the material for its production is paper, which is actually the essence of objectifying the subject of the manuscript. The discourse of manuscripts is achieved as a thoughtfully important process for worshipping the Word of God, but the interpretive activity of entrepreneurship in terms of technological and technical expression is different in Slavonic and Latin manuscripts. Through the cognitive process of creating and writing in the manuscript code, it allows the development of the awareness of the notion and rapprochement of God's ubiquity.

The commitment of making a manuscript code of the book is a reflection of the enlightenment activity, justified as a cultural phenomenon, seen through our perspective of historical sociocultural worldview. The artistic value expressed through the technical preparation on the code of manuscript books, the emphasis on its shaping is reduced primarily in the sacredness in the dominance of the individual representation in front of the world. But with the further ongoing development of the codex of the book, the reciprocity of the activities of expression and its shaping, contributes to a collective manifestation in profaneness and art.

The decorative refinement of the code of manuscript books is a reflection of the creative upbringing as a result of the skill of knowledge and recognition of the shaping activity. Creativity and perceptual representativeness are closely related to

the cultural and social forms of creative circumstance followed by the tradition of historical testimonials.

The code of the manuscript book is a written monument of the cultural identification of nations.

Key words: Code, Codicology, Byzantium, Slavonic, Latin, Manuscripts, Letter, Book, Paleography, Archeography.

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

Јасмина Мојсиева-Гушева

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

МИТОТ ЗА БОЛЕН ДОЈЧИН КАКО ПРЕДУПРЕДУВАЧКА ПАРАДИГМА ЗА СУДБИНАТА НА ЧОВЕШТВОТО

Клучни зборови: херојски митови, архетипови, зло, грев, жртва, амбивалентност, морални норми.

1. Теориски разногласија

Митот претставува сложен културен амалгам од приказни и практики што можат да се толкуваат од повеќе гледишта што меѓусебно се надополнуваат. Прашањето што денес може да се сведе под категоријата мит е отворено бидејќи постојат бројни дефиниции за него од кои повеќето се недоволно прецизни, ограничувачки или премногу опширни. Во зависност од тоа каков е приодот на проучувачите на митот кон односната материја такви дефиниции биле нудени. За антрополозите што ги истражувале митовите во современите племенски општества митовите морале усно да се пренесуваат и да отсликуваат вистинска приказна (Frazer). Според археолозите, митовите имале предупредувачка улога затоа што откривале „важна иако недокажана вистина“ (Frankfort et al., 1967: 14) барајќи слепо верување без конкретно посочување на какви било докази карактеристични, на пример, за едно прецизно и јасно теориско мислење. Проучувачите на фолклорот прават јасна разлика помеѓу мит, легенда и бајка, при што митовите и легендите ги сметаат за вистинити, додека бајките се поврзуваат со фикција. Разликата помеѓу

митовите и легендите според Баском Вилјам се состои од тоа што светот на митовите не наликува на денешницата: „Јунаците на митовите се животни, богови или херои, чии подвизи се сместени во дамнешен свет како што се небото или подземјето“, додека светот на легендите наликува на денешницата „тие се одраз на пишаната историја во усната традиција ... и главните јунаци се историски личности“ (Bascom, 1965: 4-5). Според психолошките теории митот е поврзан со колективното несвесно и архетипите (Jung). Додека за теориите на функционализмот митовите имаат социјална функција промовирајќи модел на однесување (Malinowski). За структуралистите главен предизвик бил да се открие длабинската структура и системската логика на митската приказна разложена до најмалите составни делови – митеми (Lévi-Strauss). Постструктуралистите го прошириле традиционалното значење на митот на стереотипи и на вистини базирани на современата култура. Нивните ставови се блиски до современото идеолошко дефинирање на митот според кое тој е „наративна идеологија“ (Linkoln, 1999: XXII) и се потпира на функционалноста на митот како преносител на нешто што има колективно значење.

Согледувајќи ги различностите и слабостите на повеќето дефиниции, канадскиот професор Ерик Чапо во воведот на книгата *Теории на митологијата* дава своја дефиниција на митот посочувајќи дека: „митот можеби би било покорисно да се дефинира како приказна што се смета за општествено важна. Таа се кажува на начин што му овозможува на целиот колектив да ја осети таа важност“ (Чапо, 2008: 20). Според него, важна е таа приказна што се повторува, што е прифатена како општествена идеологија и за која постои мотив зошто се повторува.

Разновидноста на дефинициите за тоа што денес се подразбира под терминот мит е толку голема што е тешко да се објасни суштината на митовите во целост, но е јасно дека тие се поврзани со сликовитиот и наративниот приказ на светот, со природата и светот, со институциите и идеологиите, со универзалните правила, принципи и интереси за добар живот. Тие, исто така, се поврзани со истражувањето на човечката слика за себеси, со средбата на човекот со својата совест и со опстанокот на сопствениот род.

2. Болен Дојчин како македонски митски јунак

Според современите сфаќања за тоа што може да се сведе под категоријата мит, ќе посочиме неколку показатели што би ни дале за право фигурите на меморијата Болен Дојчин и Црна Арапина да ги сместиме во оваа категорија. Во тој контекст би се послужиле со согледувањата на повеќе истражувачи на оваа проблематика.

Ќе појдеме од теренските истражувања на соработниците на проектот *Народна митологија на Македонциите* работен во Институтот за старословенска култура во Прилеп во чии рамки е издаден и *Речник на народната митологија на Македонциите* во кој како посебни одредници ги наоѓаме имињата на Болен Дојчин и Арапина. Во него читаме:

„Болен Дојчин е еден од најпопуларните епски ликови. За него во науката се знае многу малку. Според некои преданија, живеел и бил господар на Солун. Тој водел тешка борба со Црна Арапина. Епскиот мотив за неговата победа над него потекнува од Македонија (Вражиновски 66)... Црна Арапина се смета за демон и симбол на долниот свет. На тоа укажуваат неговите основни атрибути, а тоа се црната боја, а понекогаш и тврдоглавоста. Се смета дека како митско суштество има општи обележја со божеството Триглав“ (Вражиновски, 2000: 43).

Ако како аргумент за митологизација на овие фигури на фолклорна меморија ја земеме предвид важноста на мотивот на Болен Дојчин и Црна Арапина за македонскиот народ (што се базира на борбата против злото, односно отоманскиот освојувач) и нивната врежаност во колективната меморија на Македонците (со мноштво фолклорни варијанти што потекнуваат од Македонија) ќе дојдеме до заклучокот дека тие се од круцијално значење за опстанокот на православниот македонски народ што во тоа време живеел во околината на Солун. Тоа го потврдуваат и размислувањата на другите истражувачи што се занимавале со посочената проблематика. Имено, во статијата „Митот за Болен Дојчин и Скендербег“ Ванчо Тушевски појавата на надјунаците ја поврзува со османлиските освојувања во Европа: „Овој факт укажува дека можеме

да зборуваме за еден универзален мит (што условно би го нарекле мотив зошто се маркира и манифестира како нешто што е издвоено и претставува една животна целина) кој живеел и кој би се активирал во лицето на еден над јунак секогаш кога би постоела животна опасност за народот“ (Тушевски, 2009: 100).

Во поглед на старосната наследена рамка на овие јунаци ќе ги наведеме истражувањата на Раде Божовиќ кој потеклото на Црниот Арап го поврзува со „хоризонталната линија на неговата комплексна функција која се движи од Змеј – чудовиште > Црнобог Троглав Триглав > Црна Арапина > Турчин, што јасно илустрира како епските песни бавно се движеле од ритуалот и митот кон историјата“ (Vožović, 2009: 129). Вера Антиќ говорејќи во контекст на трансформацијата на мотивот за Болен Дојчин и Црна Арапина ги бара супстратите на оваа приказна во раното христијанство, „преку ликот на св. Димитрија – заштитникот на градот Солун, чија смрт се поврзува со 306 година“ (Антиќ, 1981: 312). Нејзините претпоставки за потеклото на овие јунаци се движат и во насока на барање меѓусебна поврзаност на старогрчкиот легендарен јунак Филоктет со Дојчин по однос на долгата епска болест на двајцата јунаци, чудотворното излекување со мелеми и балзами и нивното оружје (магична стрела со која Филоктет го застрелал Парис и Дојчиновиот ‘рѓосан меч).

На оваа проблематика работела и Ката Кулавкова како раководител на проектот на МАНУ *Инијерџрејшацин: Црна Арапина како фигура на меморија* и ги дефинира сите овие ликови од фолклорот како: „споделени фигури на меморијата со словенските, балканските, медитеранските и можеби универзалните конотации“ (Kulavkova, 2009: 21). Нивното потекло и трансформација таа уште поексплицитно го објаснува во текстот „Црна Арапина, Болен Дојчин и Лепа Ангелина како (митски и историски) фигури на меморијата“:

„...ние денес не го знаеме вистинското, првото и правото име на Црна Арапина како што не ги знаеме првото и правото име на Болен Дојчин и Лепа Ангелина. Тоа се фигури со многу имиња, тоа се фигури кои се персонифицираат во многу ликови и личности во различни традициски, културно-мемориски, митски и историски констелации“ (Кулавкова, 2010: 57).

Ако кон сите овие искажувања за потеклото, староста, причините за важноста го додадеме и аргументот за распространетоста на овие фигури и во македонската¹ фолклорна епска традиција (постојат повеќе од 150 варијанти кои потекнуваат од Македонија) и во современата македонска литература (во поезијата на Б. Ѓузел, Р. Павловски, Б. Конески; во драмите на Ѓ. Сталев, Поповски, Б. Ристески Платнар) со право би можеле да говориме за една жива и оправдана нивна присутност во нашата културна средина и да ги сметаме за нејзини важни идентификатори. Следствено, согледан од една поширока современа рамка, за Болен Дојчин можеме да речеме дека спаѓа во групата митови за јунаци со потекло од Македонија во кои се говори за него и неговото јунаштво обвиткано со превезот на епската деветгодишна болест, необичниот подвиг – убивањето на Црниот Арап и заштитата на сестра си и на населението од злото.

3. Истерување на злото

Една од основните функции на јунаците од митовите е истерувањето на злото од заедницата, нејзина заштита од силите на хаосот и воспоставување повторна благосостојба. За да разбереме како архаичните култури ги сфаќале категориите на злото ќе се послужиме со книгата *Злајина ѓранка* на антропологот Џејмс Фрејзер кој изворно ги проучувал митовите, ритуалите и религиските практики кај различни древни народи и дошол до заклучок дека за зло се сметале одредени болести и несреќи од кои човекот сака да се ослободи. Во главата посветена на пренесувањето на злото се наведува дека: „Наталожените несреќи и

¹ Фолклористот Пенушлиски кој разгледувајќи повеќе варијанти на епските песни за Болен Дојчин застапени во зборниците на различни собирачи од Балканот како и на необјавени архивски варијанти ќе констатира дека: „Поетскиот мотив Болен Дојчин несомнено потекнува од Македонија; со текот на времето тој се раширил и кај другите балкански народи, кај Бугарите, Романците, Албанците и кај народите од српско-хрватското јазично подрачје. Интересно е дека кај Грците, колку што ни е познато овој мотив го нема“ (Пенушлиски, 1986: 11).

гревови на целиот народ понекогаш се пренесуваат на богот кој умира и се претпоставува дека тој ги одзема засекогаш, па така народот останува безгрешен и среќен“ (Frazer, 1977: 235). Овие истражувања на Фрејзер нè наведуваат на фактот дека истерувањето на злото бил важен ритуал за древните народи. Преку него се постигнува трансформација на заедницата, по што се воспоставува посакуваната рамнотежа. Богот кого го жртвуваат во ритуалите и јуначките митови се длабоко испреплетени преку темите на жртвувањето, гревовите и трансформацијата што доведува до воспоставување на космичката рамнотежа и благосостојба.

Злото, исто така, можело да се пренесе и на некои животни и на луѓе преку чинот на магиски ритуали што ќе придонесат за негово исчезнување. Процес на ослободување на целата заедница од злото се одвивал јавно преку истерувањето на духовите или други демонски суштества по насилан пат. Во согласност со потребите, вакви церемонии се одвивале повремено, но некогаш и на редовна основа.

Во своите описи Фрејзер го дели истерувањето на злото на „две категории во зависност од тоа дали злото е нематеријално и невидливо или се наоѓа во материјалниот преносител – жртвеното јагне“ (Frazer, 1977: 247). Од посебна важност за нашето толкување е фактот што „Жртвеното јагне на кое периодично му се припишувале сите гревови на народот може да биде и човечко суштество“ (Frazer, 1977: 271). Ова сознание го поврзуваме со познатите примери на жртвување на млади девојки во многу митови, што имало за цел да се простат колективните гревови. Фрејзер дава и свое објаснување зошто за таа церемонија биле избирани млади, здрави и стројни девојки или момчиња. Според неговите толкувања, овие жртви „првобитно не биле убивани за да го однесат гревот, туку за да биде сочуван божествениот живот од дегенерација и старост“ (Frazer, 1977: 279) коишто како непосакувани својства се поврзуваат со злото.

Интересно е да истакнеме дека се забележуваат и некои други совпаѓања помеѓу јуначките митови и овие ритуали, на пример: времето на извршувањето на ритуалите што е поврзано со промена на сезоната (во пролет кај словенските народи), по долги суши или поплави што се поврзува со предните моменти во животот на јунаците кога тие поради искупување за претходните гревови доброволно се жртвувале за заедницата. Потоа периодите што претходеа на извршувањето на ритуалите се

карактеризирале со општа раскалашеност, нечесност, соблазност што асоцира на периодите во кои ѝ била потребна заштита на заедницата од јунаците. Процесот на ослободувањето од злото можеме да го поврземе со патувањето на јунаците присутен во митовите за јунаците при што тие се соочуваат со низа искушенија во форма на болести, несреќи, гревови. Успешното совладување на овие препреки доведува до нивна трансформација и исчистување од гревовите.

4. Митологијата и моралот

Во митолошките приказни се вградени одредени етички принципи и норми што ги одразуваат културните вредности и карактери на општествата што ги создале. Овие норми создавани низ вековите имаат и соодветни функции што се состојат од насочување на однесувањето на луѓето и формирање на нивните навики и сфаќања за добро поведение. Од мноштвото позитивни етички норми на кои би требало да се угледаат генерациите што доаѓаат се изделуваат оние што ја величат доблеста и нејзините составни компоненти, како што се: чесноста, лојалноста, самопожртвуваноста, херојството. Во тој вредносен корпус секако се вбројуваат и принципите што значат јакнење на врските со предците, со народниците и со семејството, нивна заштита, искажување почит и приврзаност. Сите споменати норми можат да се препознаат во митовите за јунаците, за што подетално говори Клод Леви Строс во поглавјето „Моралот на митовите“ во своето капитално дело „Митологики“ посочувајќи конкретни примери од светската митологија.

Од посебна важност е да нагласиме дека одделните митски јунаци се одликуваат со индивидуални карактеристики и морални норми врз кои влијание имаат повеќе фактори. Честопати препознаваме амбивалентност во нивните однесувања и постапки, што можат значително да варираат во различни ситуации. Тие секако зависат и од меѓусебните односи со другите јунаци вклучени во митските приказни како и од нивните лични карактеристики. Така среќаваме ситуации кога митовите можат да предупредуваат на опасностите од прекумерна гордост и ароганција на јунаците кои поради таа своја карактеристика што стои во спротивност со препорачаните норми на однесување завршуваат трагич-

но (на пример, митот за Икар). Но постојат и митски јунаци чие однесување е предодредено уште со потеклото и раѓањето и е насочено кон совладување на препреките што им се поставуваат (во сопствена корист и во корист на пошироката заедница) и за таа своја посветеност се стекнуваат со слава и почит (на пример, Херакле кој станал заштитник на градовите и симбил за сила и издржливост).

Оттука можеме да констатираме дека осознавањето и применувањето на прифатените етички принципи, вредности и норми од пошироката заедница е важен предуслов за судбината на самите јунаци, но и за развојот на благосостојбата на човечката цивилизација. Исто како што се важни и предупредувањата за однесување во спротивност со востановените обичаи што можат да ги предвидат негативните резултати до кои би се дошло во иднина. Но, на овие тези неопходно е да се приклучи и сознанието за амбивалентноста на човечката природа и моралните норми што се оформуваат во зависност од потеклото, ситуациите, убедувањата, однесувањата и верувања на митските јунаци.

5. Митот за јунакот како предлошка за драмите на Сталев

Како што претходно посочивме митовите за јунаците имаат функција да ја ослободат заедницата од злото. Едни од главните нивни карактеристики се: придонесот на јунакот за доброто на заедницата; поседување на чудесната или натприродна сила; соочувањето со предизвиците што му помагаат да се надмине себеси; пресвртниот момент на соочување со најголемиот непријател; надминувањето на препреката што се толкува како трансформација на јунакот и порамнување со кое се простуваат грешките од минатото. Некои од наведените карактеристики на митовите за јунаци ги среќаваме во драмскиот диптих на Сталев. Тоа и ќе се обидеме да го покажеме и да го образложиме преку овој текст низ анализата што ќе ја спроведеме користејќи ги Фрејзеровите сознанија за истерувањето на злото надополнети со Јунговата теорија на колективното несвесно и архетипските фигури сублимирани во паровите на: јунакот и неговата сенка, на гревот и искупувањето, на жртвувањето и обновувањето, на доброто и злото, на богот и ѓаволот како модели на толкување.

Според Јунговата теорија, јунаците и нивните сенки се сметаат за едни од клучните архетипски фигури затоа што најпрво „човекот мора да се запознае себеси“ (Jung, 1977: 367) спуштајќи се со помош на сенките, кои се еден вид порта што води во длабочините на едно „... безгранично пространство преполно со неодреденост која не е ни внатрешност ни надворешност, ни горе ни долу, ни мое ни твое, ни добро ни зло“ (Jung, 1977: 367). Јунг верувал дека човековата психа е структурирана околу поларитети, како што се светлината и темнината, доброто и злото, свесното и несвесното. Но клучното во неговото толкување е тоа што овие поларитети се само два аспекта на истата архетипска тоталност. На пример: архетипот на божественото не е чисто добро, тоа ја содржи својата спротивност во себе исто како што архетипот на јунакот (од истоимената група на митови) не може да се поврзе само со добри и корисни работи за заедницата, туку многу негови постапки можат да се квалификуваат како лоши и штетни. Имено и покрај својата благородна цел, јунакот мора да се соочи со искушенија преку кои се трансформира и се прочистува од насобраните гревови.

Карл Јунг го дефинира богот како психолошка реалност, како симболичен израз на Себе, како тоталитет на психата што вклучува свесни и несвесни елементи, како архетип што во себе вклучува двојност. Амбивалентноста е својствена за ликот на богот во митологијата и во книжевноста каде тој се покажува во двојните варијанти: како симбол на единството, на заштитата, на редот, на највисоките вредности, но исто така и како деспот и безмилосен господар од кого зависи судбината на човештвото. Во архетипот на ѓаволот (најголемиот непријател) е персонифицирана сила што им се заканува на нашите највисоки вредности. Но, и тој ја носи амбивалентноста како заштитен симбол со самото тоа што е создаден според ликот на бога.

Драмскиот диптих на Сталев, е сосема погоден за архетипското толкување² не само поради целата мистична атмосфера во која се одвива драмското дејство што наликува на премин меѓу сонот и јавето туку и поради размислувањата што ги наметнува темата, што се движат околу

² За архетипското толкување на двете драми на Сталев види повеќе во текстот „Драмскиот диптих на Георги Сталев“ во книгата *Во светот на зборовите* на Наташа Аврамовска.

примордијалните симболи на: злото и доброто, на богот и ѓаволот, на победата и поразот, на спасот и апокалипсата. На овие сегменти се надоврзуваат и монолозите на Дојчин со својата сенка низ кои тој ја преиспитува сопствената совест обременета од контрадикторните обвинувања што доаѓаат од другите ликови претставени како сеништа.

Во драмата *Болен Дојчин* на Сталев, пишувана од машка перспектива, Дојчин е претставен како веќе болен јунак прикован за кревет кој ретроспективно се соочува со својата нечиста совест преку дијалозите со четирите девојки што потсетуваат на Ериниите од грчките трагедии што го прогонуваат злосторникот. Тој е вешт соговорник, кој нивните обвинувања ги насочува кон глобалното ниво и устројството на светот создаден од бога којшто и самиот ја напуштил својата творба:

II ДЕВОЈКА:

„Ќе сакаш да речеш
Со бога во сојуз си бил!

ДОЈЧИН:

Тој светот гнил
вам ви го остави, чумо прикажана,
и за себе нашол нови сосвездија
во кои нè нема тебе и мене!
На скотнава земја, на која се вгнездија
лишки, самовили, сеништа и луѓе
– жално е бог да се биде“ (Сталев б 17).

Како и секој стамен јунак Дојчин храбро се спротивставува на сите обвинувања, фаќајќи се наизменично во костец ту со девојките ту со трите сеништа на побратимите, и низ една игрива дијалоска структура ја оправдува својата позиција. Тој не се кае за своите постапки, бидејќи е длабоко свесен за несовршеноста на светот и на луѓето во него, што се согледува во повеќе сегменти почнувајќи од: внатрешните страсти, преку надворешните предизвици, сè до величењето на машката разорна сила на сите јунаци и нивното надмено однесување кое Жан Делимо го истакнува како извор на сите пороци или гревови (Delimo, 1986: 356-357).

За разлика од драмата *Болен Дојчин*, каде Дојчин го води главниот збор, во драмата *Анџелина* (пишувана од женска перспектива), Сталев ѝ дозволува на јуначка Анџелина да ги појасни настаните преку дијалозите што таа ги има со другите ликови. Од нив дознаваме дека во драмата *Анџелина* нема сиже на склопување брак, туку се нагласуваат слободата на изборот на сексуалните партнери и постоењето на сомнежот за правилните постапки изнесени преку спротивставувањата на приврзаниците на јунакот (Дојчин) и антијунакот (Црната Арапина).

По оваа кратка елаборација за теориската подлога, сижеото и структурните оски на двете Сталеви драми повторно ќе се навратиме на претходно нагласените карактеристики на митовите за јунаците присутни во конкретните драми преку нивни одделни анализи.

5.1. Придонесот на јунакот за заедницата

Уште на самиот почеток од Сталевата драма *Болен Дојчин*, истрошената сенишна фигура на Дојчин (во мрачната атмосфера на одајата) со долг монолог раскажува за своето минато не заборавајќи да го нагласи времето во кое се случува исповедта: „Како да се вратив од зимската свадб /со пет рала зурли и тапани/ што коленава ми ги прогнија...“ (Сталев, 1973: 7). Иако навидум неважен овој податок за времето кога се случува исповедта, е битен за нашата анализа бидејќи можеме да го споредиме со конкретното време на истерувањето на злото од ритуалните обреди, а тоа е почетокот на пролетта кога се случува и трансформацијата на јунаците што ќе придонесе за прочистување на заедницата од сите неволи.

Натаму во Дојчиновото сеќавање се редат јунаштвата (најчесто на-топени во крв) што ги правел со изговор – за заштита на заедницата, што нè наведува на дихотомијата на самата фигура на јунакот кој истовремено е и заштитник и убиец: „Сум убил деведесет и девет пати./ Со голи раце фатив/ смок од леунка што цицаше,/ додека детето мртвите ги скориваше“... (Сталев, 1973:8). Ваквите својства на јунаците се неопходни за успешно остварување на крајната цел – заштитата на заедницата.

Од една страна, Дојчин е претставен како благороден лик што се огледа и во рамнодушноста што ја чувствува кон своите некогашни побратими што му забиваат нож зад грб. Наместо да ги мрази за сторе-

ните учени, тој вели: „Во моево срце јас омраза немам/ ни за тебе, Павле, па ниту за другите двајца!/ Со тоа што на душа ве земам/ јас само ве бришам од името мое...“ (Сталев, 1973: 32). Од друга страна, сметајќи ги за надминати препреки, тој се ослободува од нив без да се оптоварува со чувството на вина. Но, длабоко во него, во неговата душа сепак се чувствува внатрешната напнатост произлезена од конфликтот помеѓу неговата свесна слика за себе со која се претставува пред светот со аспектите од себе што ги негира или сака да ги скрие. Меѓу нив е и неговата немоќ или губењето на силата предизвикана од долгата болест.

5.2. Чудната болест на Дојчин како метафора за злото

Механизмот на митолошката мисла ги толкува појавите на невообичаен, интуитивен и сликовит начин што нè доближува до искуството на реалноста. Во митското толкувањето на болеста на Дојчин исто како и во неговиот нарав се јавува дуализам. Според тоа, болеста може да биде последица од нечија желба, од некоја непријателска магија или од некој зол дух што влегол во јунакот. Таа може да биде и казна за сторениот грев, за неговиот дотогашен начин на живот исполнет со соблазност, перचेње и убиства. Во некои фолклорни варијанти од песните посветени на Болен Дојчин (Радовановиќ, 1932: 12) на видно место е истакната генезата на неговата болест – клетвата на трите светици од црквата поради обидот за нивна обљуба. Ова непочитување на светото произлезено од јуначката слабост кон задоволствата од животот се посочува како причина за епската болест и во стиховите на Богомил Ѓузел (Ѓузел, 1971: 42). Меѓутоа, во драмите на Сталев не наоѓаме експлицитно објаснување за епската болест на Дојчин, туку едноставно само се посочува нејзиното постоење.

Во начинот на размислување на современиот човек болеста се поврзува со реални надворешни агенци што спречуваат да се изведе подвигот што од него се очекува. Но, во митскиот начин на размислување болеста е симбол на злото што врз јунакот е фрлено и од коешто тој може да се ослободи само преку искупување и несекојдневни жртви или подвизи преку јуначка сила што ја поседува.

Се разбира дека и едните (митските) и другите (современите) начини на мислење и толкување можат да се земат предвид. Во поширока

смисла тие и се совпаѓаат имплицирајќи го оздравувањето на општеството или ослободувањето од некои негови недостатоци што би претпоставувале и воспоставување на посакуваната рамнотежа.

5.3. Соочување со предизвиците

Како што веќе споменавме како фигури на пречки што треба да се совладаат од јунакот Дојчин се јавуваат трите негови побратими. И во фолклорните варијанти³ и во драмите на Сталев, тој со леснотија ги совладува препреките, одмаздувајќи се за нивниот недостоен однос кон него. Но во душата му останува горчината поради изневерата од најблиските, од оние со кои во различни прилики го делеле и добро и зло и со кои биле неразделни пријатели сè до моментот кога тој ќе им побара услуга. По што следи неговата оправдана разочараност од лажните пријатели, што кај него буди длабока фрустрација искажана во стиховите: „од сестра ми, белолактата,/ наплатата ја посакавте за услугата/ што ви ја побарав, од мака, еден единствен пат!/ Умре те имав за брат...“ (Сталев, 1973: 8-9).

За разлика од фолклорните варијанти на песните во кои предизвиците се конкретни ликови, во драмите на Сталев сè се одвива под превезот на привидот. Во првата драма од диптихот Дојчин разговара со сеништата на побратимите. Ваквата поставеност на дијалог со веќе мртвите квазипријатели и меѓусебните обвинувања ја отвора можноста за архетипското толкување на случувањата во кои гревот ја има главна улога во релациите меѓу ликовите. Не се работи само за гревот што побратимите го чинат кон Дојчина и Ангелина, уценувајќи ги со непристојни предлози кога им е најпотребна нивната помош, туку во драмата се

³ Според македонската фолклорна варијанта бр. 154 запишана во Зборникот приреден од браќата Миладиновци наместо да му помогнат на Дојчин со своите услуги (да го потковаат коњот, да ја наострат сабјата, да го измијат 'рѓосаното оружје) за да може успешно да му се спротивстави на општото зло – Црниот Арап, тие побарале непристојна наплата од сестра му Ангелина (барајќи ги нејзините црни очи, бело лице, тенка снага). За таа невидена дрскост Дојчин сурово ги казнува со смрт, односно јунакот успешно ги надминува предизвиците што се испречуваат пред него.

споменуваат и Дојчиновите гревови, преку потсетувањето на неговиот некогашен раскалшен живот. Размислувајќи во контекст на гревовите, неизоставно треба да го споменеме и заедничкиот грев на Дојчин и Ангелина. Имено, во драмската структура Сталев воведува уште еден сегмент од злото – инцестот. Како завет на нивната мртва мајка, Дојчин и Ангелина се упатени еден кон друг, заемно да се штитат и чуваат од лошите Други, од надворешниот свет кој во свеста на човечката цивилизација е перцепирана како страв од туѓото и непознатото. Тој страв ги наведува во пречекорувањето на нивната блискост што резултира со недозволена љубовна врска во која Ангелина е жртвата што без противење ја прифаќа ваквата своја судбински предодредена позиција. Таа е главниот актант со кого се поврзани сите гревови на ликовите. Всушност, целата драма е обременета со чувството на гревот и присуството на злото што се надвиснува врз „изабената совест“ (Сталев, 1973: 8) на ликовите.

5.4. Соочувањето на јунакот со најголемиот непријател

Соочувањето на јунакот со антијунакот е универзална наративна структура присутна во секој јуначки мит што се развива на следниов начин. Злото (антијунакот) секогаш му се заканува на јунакот што е принуден да се брани и себеси и заедницата. Него го препознаваме во првата драма од диптихот на Сталев преку стиховите:

ЦРНА АРАПИНА:

„Доаѓам во ликот на судбината
да ви ја секнам иднината,
родот да ви го ничкосам на колена.
Јас сум мислата ваша разголена,
вашето паѓање,
вашето умирање,
вашето раѓање!“ (Сталев, 1973: 45).

На ваквите закани Дојчин реагира достоинствено и со искрена желба да му се спротивстави на злото. Тоа е пресвртниот момент од секој јуначки мит што би требало да ја реши судбината на заедницата. Истовремено тоа е и катарзичен момент што треба да донесе прочистување на јунакот од гревовите.

Во класичната матрица јунаштвото е ставено на највисок пиедестал во кое јунакот ја постигнува својата цел да го прочисти светот од злото преку своето жртвување или жртвувањето на нешто што нему му е најмило (живот, сакана личност, слобода). „Тоа е исто така предуслов за живот во заедница“ (Чапо, 2008: 210) и за напредокот на цивилизацијата. Жртвувањето на јунакот води до враќање на рамнотежата во светот и до конечна победа над злото и хаосот. Односно улогата на јунакот-спасител е олицетворение на триумфот на доброто над злото.

Меѓутоа во драмата на Сталев очекуваната победа не се случува. Дојчин е изморен и депримиран јунак кој отворено признава: „Јас папсав... Нека се бори/ друг некој, од некое далечно идно колено...“ (Сталев, 1973: 57). Со ваквиот став Сталев ја антиципира немоќта на човекот пред налетот на општото зло олицетворено во Другиот – различниот од него и доаѓањето ново поколение на кое ќе му биде препуштена истата задача – одбраната од злото.

5.5. Надминувањето на препреките: трансформација на јунакот

Сите препреки и форми на страдања низ кои проаѓаат митските јунаци се восприемаат како неопходни искушенија што тие мора да ги надминат и преку нив да се трансформираат себеси. Таков е случајот со фигурата на Дојчин од фолклорот кој со последните сили го надминува злото, а потоа умира. Според толкувањата на Мелетински „смртта на културниот јунак често се замислува како неконечна, оставајќи надеж дека тој повторно ќе се врати од царството на мртвите“ (Meletinski, 232) и со тоа ќе го означи новиот почеток прочистен од сите зла.

Но, бидејќи Дојчин од диптихот на Сталев не успева да ја надмине последната препрека, трансформацијата кај него е само илузија што останува на ниво на неостварливото. Иако тој бил подготвен да се жртвува себеси за доброто на заедницата и на тој начин да се искупи за сторените гревови, во перцепцијата на другите ликови тој е само една

измамена душа затоа што се осмелил „натчовекот во себе си да го побара“ (Сталев, 1973: 56). Неговата вообразеност и перчењето пред непријателот е осудувана и во обраќањата на ликовите на девојките што се гледа од цитатите: „Меѓу нас нема ниту една/ што тебе за страдалник те смета ...“ (Сталев, 1973: 56).

Од друга страна, јунакот мора да поседува самодоверба и надмено да се однесува пред својот непријател за да може да го совлада злото. Но со откажувањето да се соочи со него, Сталевиот Болен Дојчин не само што ја губи битката со злото, туку ја одложува и можноста за сопствена трансформација за некои идни времиња.

5.6. Порамнување на гревовите

Во драмата со наслов *Анџелина* Сталев низ сугестивен драмски дијалог постигнува израмнување на гревовите помеѓу Анџелина и побратимите. Најпрвин ги открива причините за постапките на побратимите обвиткани под превезот на себичноста и страста што сами по себе се варијанти на нивното душевно страдање што ги влече своите корени од раното детство. Преку отворениот дијалог меѓу ликовите дознаваме дека Дојчиновите побратими чувствуваат еднострана љубов кон Анџелина, секој од своите потсвесни потреби. За Умер љубовта кон Анџелина е компензација за загубената мајчинска љубов (Сталев, 1972: 14), за Плетикоса Павле таа е олицетворение на мајката божја и утеха за тешкото сиромашно детство поминато пред портите на црквата (Сталев, 1972: 22). Од дадените објаснувања јасно се гледа несовршеноста на нивното индивидуално минато (произлезено од устројството на светот) што ги насочува нивните идни неадекватни постапки. Тие сè би сториле за да ја добијат наклоноста на посакуваниот објект – Анџелина, но тоа го прават на несоодветен начин – преку насилство и убиство на нејзиниот сакан Желник Пеја и со тоа ја отвораат Пандорината кутија на сите зла.

АНГЕЛИНА:

„Јас Желник Пеја тогаш го заљубив/(...)“

А знаевте вие за средбите наши /

што јас ги криев од брата ми Дојчина

кој знаеше со смртта да ме плаши
моминството свое пред време да не го дадам ...
Знаејќи го мојот страв,
во Горните Ливади старата дружина ваша нè начека:
Желник Пеја го врзавте наземи легнат,
и пред моиве очи го заклавте како јагне рудо!...
Поцрн камен во срцево остана
тоа што вие се смеевте на глас
додека човекот крвави солзи ронеше,
чекајќи од мене не барем спас!...“(Сталев, 1972:19)

Ангелина во овој случај се јавува како жртва на нивните фрустрации и страсти, но и како сурова заводничка која се одмаздува за неправдите што ѝ се нанесени. Таа е олицетворение на женската итрина, на повредена жена што е спремна да се жртвува и себеси, општејќи со своите непријатели. Како што заклучува Ќулавкова, „многуге истражувачи, кои се занимаваат со проучувањето на овој проблем, ја истакнуваат видната сексуализација на нацијата преку ликот на потенцијалната жртва, олицетворена во Дојчиновата сестра/ прва љуба – личната Ангелина“ (Ќулавкова, 2010:62). Низ процесот на иронична игра Ангелина им ги нанесува истите љубовни болки што тие ѝ ги нанеле нејзе. И на тој начин се одмаздува за сите претрпени страдања. Таа е претставена како беспрекорен борец за сопствените права, желби и слободи. Но погледнато од митска перспектива Ангелина е „жртвеното јагне“ на коешто му се префрлаат сите колективни гревови и зла, од кои треба да се ослободи заедницата.

Помирувањето со кое се простуваат грешките од минатото го бележиме и во односот помеѓу ликовите на Ангелина и Дојчин. Во драмата *Болен Дојчин* Ангелина му се обраќа на Дојчина со стиховите: „Гревот ни тежи на обајцата, и затоа не обидувај се само на себе да го примиш! (Сталев, 1973: 52). Алудирајќи на нивната инцестна врска, таа отворено му простува на Дојчина за неговиот однос кон неа уверена „дека поинаку не можело ни да биде!“ (Сталев, 1973: 53). Притоа излезот од неповолната положба или нивниот спас го гледа во сопствената смрт, што повторно нè упатува на заклучокот дека гревовите можат да се искупат

само со сопствено саможртвување од кое подоцна произлегува обновувањето на заедницата.

6. Амбивалентноста на фигурите на Болен Дојчин, Ангелина и побратимите и нивните функционалности произлезени од меѓусебните односи

За разлика од строгата поставеност и функција карактеристична за фолклорните варијанти⁴, во драмите на Сталев се среќаваме со изместена функционалност што, меѓу другото, се темели на амбивалентната структура на ликовите. Имено јунакот Дојчин од една страна има благородна намера да биде брат-заштитник и чувар на честа моминска, но од друга страна нему му се припишува најголемиот грев – половото општење со сестра си.

Истата констатација се однесува и за Дојчиновите побратими кои и животот би го дале за него, но истовремено тие се полни со омраза и завист кон Дојчина заради неговата привилегија да ја има Ангелина како „сестра“ и како „жена моја“ (Сталев, 1973: 49). Зависта кај нив незапирливо расте и покрај свесноста дека сопственичкиот однос кој Дојчин го зазема кон Ангелина произлегува од нивното крвно сродство (односно од „идентификација со она што се нарекува мое“) (Grelan, 2007: 61) како и од незавидната состојба во која се нашле двата субјекта.

Во средиштето на конфликтот се наоѓа женската фигура на Ангелина, посакувана од сите заради нејзината раскошна убавина и плот, фрлена како јаболко на раздорот за да ги скара боговите. Нејзината функција е сведена на ниво на субјект без право на сопствени желби, мисли и чувства, која таа не ја прифаќа и жестоко се одмаздува за таквиот нејзин

⁴ Следејќи ги фолклорни варијанти на песните за Болен Дојчин можеме да кажеме дека секоја од главните три фигури има препознатлива функционалност на: народен јунак-спасител од злото (Болен Дојчин); на туѓинец-носител на злото (Црна Арапина) и на објект што треба да се брани-загрозен дом, народ (Лепа Ангелина). Исто така, сите тие разгледувани во својата самобитност се универзални категории на доброто (Болен Дојчин), на лошото (Црна Арапина) и на жртвата (Лепа Ангелина).

третман. Згора на тоа, ѝ се накалемува и заводливоста на фатална жена виновна за сите сторени зла.

Единствено функцијата на Црниот Арап како лошиот туѓинец кој ја загрозува заедницата и во фолклорот и во драмите на Сталев останува иста. Тој е тука дојден да го искушува Дојчина, принудувајќи го да се самопреиспитува, со крајна цел да го заземе царството негово. Неговата појава на некој начин е опомена и казна за сторените гревови на сите актанти во драмата.

7. Мозни толкувања на Дојчиновиот неуспех да го совлада злото

Дојчин во фолклорните варијанти успева да го совлада Црниот Арап, извојувајќи Пирова победа над злото. Затоа неговата смрт е толкувана како неконечна и се поврзува со циклусот на повторното создавање на новиот прочистен свет.

Меѓутоа Дојчин и во двете драми на Сталев колку да посакува и да биде подготвен за жртвување не успева да го победи злото. Смртта нему му е наменета како состојба со која тој треба да се соочи – како казна за лошите практики од минатото и како спас од нив преку колективната катарза. Неговата смрт обременета со неуспехот да го совлада злото може да биде толкувана и како предупредување за дефинитивниот пораз на човештвото⁵, пренесено преку последното Дојчиново обраќање во кое тој гласно размислува за состојбата во која се наоѓа: „... И сега – каде да побарам спокој/ кога не остана свој, на три дена/ името да ми го спомне...“ (Сталев, 1973: 57).

Но од друга страна, со неможноста Дојчин да го совлада злото Сталев можеби сакал да ја претстави апсурдноста на борбата против злото зашто злото е инкорпорирано во човечката душа или, како што вели Арапот, „злото му тече на човека в жили“ (Сталев, 1972: 37). Тоа е

⁵ Овие претпоставки се совпаѓаат со актуелниот неконтролиран развој на вештачката интелигенција и нејзината надмоќност во однос на обичниот човекот.

составен дел на неговата комплексна природа, и се изразува во моментите кога човек се преценува себеси нарушувајќи ја природната рамнотежа, иако со добра намера, како што предупредува третата девојка во драмата.

III ДЕВОЈКА:

„Оној по светот што посега

– па макар и злото да го искоренува –

ја преценил својата добрина.

А тоа – исто нели се именува?...“ (Сталев, 1973: 57).

Затоа прашањето зошто Дојчин не успеал да го совлада злото останува отворено за читателот и за можните начини за толкување, што секако е поврзано со неизвесната судбина на човештвото, токму поради неговата двојна природа во која злото и доброто подеднакво егзистираат.

8. Заклучок

За да се најдат митолошките модели во современиот диптих на Сталев не беше доволно што се свртевме кон фолклорната традиција, туку нурнавме уште подлабоко, впуштајќи се во ритуалистичката линија на Фрејзер што ни овозможи изворно запознавање со митското мислење коешто го поврзавме со уметничката вообразба, со психологијата на несвесното и со Јунговата теорија на архетипи.

Низ конкретна анализа на драмите на Сталев што се одвиваше преку моделот на јуначките митови дојдовме до повеќе релевантни сознанија што се одвиваат во насока на потврдување на присутноста и функцијата на митемата на злото во дадената материја и справувањето со неа. Имено, претставата на јунакот Дојчин од диптихот на Сталев соодветствува со архаичните претстави на јунаците од митовите преку заедничката амбивалентна природа што се протега во распон од злото кон доброто. Дојчиновото соочување со предизвиците наместо да доведе до негова трансформација во диптихот е обременето со уште еден сегмент

на злото – инцестот, што несомнено сугерира на умножување на неговите гревови. Со неуспехот да се совлада најголемиот непријател Сталев-виот Дојчин ја одложува сопствената трансформација за некои идни времиња и истовремено ја антиципира немоќта на човекот да му се спротивстави на злото.

Во трудот особено внимание ѝ посветивме на скриената логика на митското мислење којашто покрај својата функција да го објасни светот, да го прикаже човечкиот ум и живот во сета своја комплексност преку примитивните форми на размислување, содржи во себе и одреден модел на првобитно однесување. Тој модел ни покажува дека формата *оружиие се лоши* е сведоштво за една цивилизација каде што од мали нè навикнуваат на страв од другите, од надворешните непријатели што мораме да ги уништуваме за да преживееме. Ваквите размислувања ја иницираат потребата од присуство на јунаците што секогаш имаат заштитничка улога кон заедницата надополнета со добро однесување кон страдалниците.

Меѓутоа, ако доброто однесување се огледа во почитувањето на светот во кој доброто се состои од истерување на злото (во кое спаѓаат гревот и вината), од воспоставувањето космичка рамнотежа, од заштита на заедницата, тогаш моралот од митовите е сосема спротивен од она што ние го практикуваме денес и на што можеби Сталев сакал да нè предупреди преку обраќањето на девојката кон Дојчина:

II ДЕВОЈКА:

„И, сè уште не сфаќаш
на самиот себе дека здивуваш?...

Ти мислиш дека ја доживуваш
само измамата на вербата?

Сам себе си се измамил едно чудо

Што натчовекот во себе си го побарал “ (Сталев, 1973: 54).

Ова обраќање нè наведува на мислата дека стиховите на Сталев можеби ја антиципираат состојбата во која се наоѓа човештвото денес, не исполнувајќи ги клучните обврски да се живее според правила што во центарот ги имаат скромноста и грижата за другите. За да го поткрепиме

овој наш заклучок ќе наведеме уште еден цитат од драмата во кој експлицитно се истакнува Дојчиновото признание дека страда од желбата да ги достигне крајностите.

ДОЈЧИН:

„Јас крајност бев. И крајност сум....

О, каква несреќа блика

И од едното и од другото! ...

Страден сум по она човечко што се вика!“ (Сталев, 1973:54).

Од таа негова страст по крајности тој никако не може да се ослободи зошто тоа претерување е темниот дел од неговата личност што го нарушува балансот кон кој се тежнее. Тие екстремности носат само несреќи и зло против кое јунакот Дојчин неуспешно се бори зошто се бори против себеси и своите слабости што како неизбежна судбина му се наметнати.

Литература:

- Антиќ, Вера. 1981. „Трансформација на мотивот за Болен Дојчин“. *Навраќања кон Библијата*. Скопје: Македонска книга.
- Вражиновски, Танас. 2000. *Речник на народната митологија на македонците*. Прилеп и Скопје: Институтот за старословенска култура и Матица македонска. Проект „Народна митологија на македонците“.
- Ѓузел, Богомил. 1971. „Епската болест на Дојчин“. *Историјата како маша*. Скопје: Мисла. 1971.
- Радовановиќ, Војислав. 1932. *Маријовци у њесми, њричи и шали*. Скопје.
- Чапо, Ерик. 2008. *Теорије митологије*. Beograd: Clio.
- Сталев, Георги. 1972. *Ангелина*. Скопје: Современост.
- Сталев, Георги. 1973. *Болен Дојчин*. Скопје: Мисла.
- Тушевски, Ванчо. 2009. *Испражувања на македонскиот фолклор*. Скопје: Менора.
- Пенушлиски, Кирил. 1986. *Болен Дојчин*. Скопје: Македонска книга.
- Ќулавкова, Катица. 2010. „Црна Арапина, Болен Дојчин и Лепа Ангелина како митски и историски фигури на меморијата“. *Предавања на XLII меѓународен семинар за македонски јазик литература и култура*. (Охрид

- 10-27 август 2009). Скопје: Меѓународен семинар за македонски јазик литература и култура. стр. 58-67.
- Bascom, William. 1965. "The Forms of Folklore: Prose Narratives". *Journal of American Folklore*. American Folklore Society. Vol. 78. No.307. p.p.3-20. doi.org/10.2307/538099
- Božović, Rade. 2009. "Myth and the Black Arab". *The Black Arab as a Figure of Memory*. (edited by Kata Kulavkova). Unesco/MANU: Skopje Interpretations. European Research Projects for Poetics & Hermeneutics. Vol no. 3. p.p. 21-48.
- Delimo, Žan. 1986. *Greh i strah. Stvaranje osećanja krivice na Zapadu od XIV do XVIII veka*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, Dnevnik.
- Frankfort Henri et al. 1967. *Od mita do filozofije*. Subotica – Beograd: Minerva.
- Grelan Hans H. 2007. *Filozofija osećanja*. Beograd: Geopoetika.
- Lincoln Brus. 1999. *Theorizing Myth: Narrative, Ideology and Scholarship*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lévi-Strauss Claude. 1982. *Mitologike I, II III*. Beograd: Prosveta, Bgz.
- Jung, Karl Gustav. 1977. *Phiološke rasprave*. Novi Sad: Matica srpska.
- Kulavkova Kata. 2009. "From a Black God to Black Arab: Different Mythical and historical actualizations of the universal myth of Black". *The Black Arab as a figure of memory*. (edited by Kata Kulavkova). Skopje: Unesco/MANU. Interpretations. European Research Projects for Poetics & Hermeneutics. Vol no. 3. p.p. 21-48.
- Malinowski Bronislaw. 1926. *Myth in primitive psychology*. New York City: Norton.
- Meletinski Eleazer M. *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
- Frazer James. George. 1977. *Zlatna grana I, II*. Beograd: Bgz.

Jasmina Mojsieva-Gusheva

THE MYTH OF BOLEN DOJCHIN AS A WARNING PARADIGM ABOUT HUMANITY'S FATE

Summary

Starting from contemporary theoretical views on myth, the paper first defines the figures of memory of Bolen Dojchin and Crna Arapina (present in many Macedonian literary works) as members of the category of heroic myths. Then, these figures are used as a template for interpreting Georgi Stalev-Popovski's plays *Bolen Dojchin* and *Angelina* from the aspect of actualizing the expulsion of evil (Frazier) present in the rituals of primitive peoples and the myths of heroes. To explain the essence of the problem, an approach has been taken to indicate the hero's behavior in their relations with other characters, starting from Jung's archetypal structures: the hero and his shadow, the redemption of their sins, and self-sacrifice understood as renewal. The basic characteristics of the myths of heroes have been individually analyzed, such as: the hero's contribution to the good of the community; possession of miraculous or supernatural power; facing challenges that help him overcome himself; the turning point of confronting the greatest enemy; the successful overcoming of the obstacle which is interpreted as the hero's transformation; a leveling by which the sins of the past are forgiven, which we also encounter in a modified form in Stalev's plays. Special attention is paid to the illness of the hero Dojchin and his last battle, viewed as a warning, an inherited framework for humanity's last battle with new challenges (for example, with artificial intelligence). The warnings about the narcissistic nature of Sick Dojchin, the fear of opening Pandora's box of evil, and the ambivalent nature of the heroes on whom the fate of all humanity depends are also emphasized.

Key words: heroic myths, archetypes, evil, sin, sacrifice, ambivalence, moral norms.

Лидија Капушевска-Дракулевска

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

ДИСТОПИСКИОТ РОМАН НИЗ ПРИЗМА НА *НЕКОЛКУ* *ТИШИНИ ПОДОЦНА* ОД АНА СТОЈАНОСКА

Клучни зборови: дистописки роман, нарација, македонска литература, Ана Стојаноска.

*Ниеден човек не е Осѝров, сам за себе (...)
И заѝоа никоѝаш не ѝрашувај за коѝо бијаѝѝ
камбаниѝе; ѝше бијаѝѝ за ѝебе*
Џон Дан

Најновиот, петти по ред роман на писателката и театролог Ана Стојаноска, со наслов *Неколку ѝѝишини ѝодоцна* (Скопје: Полица, 2025), посветен на нејзиниот „втор татко – Коле Чашуле“ (за кој, патем речено, пред две години – во 2023, таа објави монографија *Чашуле*: приказничарот), е *дисѝоѝиски роман*, започнат, не така одамна, во времето на светската пандемија со КОВИД-19, што се рефлектираше во сите домени на човековото постоење. Романот е потврда на фактот дека ниту книжевноста ниту културата, воопшто, не се имуни на овој тип закани. Напротив! Освен посветата, романот содржи и една друга рамковна белешка во која се вели: „Настаните и ликовите се измислени, секоја сличност со денешните е намерна“. Еве ја во игра вечната дилема на книжевноста: каде завршува измисленото, а започнува реалното и обратно?!

Интересот на Стојаноска за жанрот утопија/дистопија датира уште од нејзините студентски денови на Катедрата за општа и компаративна книжевност; дури и нејзиниот дипломски труд беше од оваа област.

Според термилошките речници (Šnel 2008: 735–738), *утопијата* е жанр сроден со научната фантастика, но наместо врз технички пронајдоци, се потпира врз идеалната слика на некое далечно општествено уредување. Таа е *неверојатна*, но не и *невозможна*. *Независната утопија* или *антиутопија*, пак, е своевидна пресвртена утопија или антитеза на утопијата: подразбира измислено општество, аналогно на утопијата, со таа разлика што тоа е непосакувано, опасно и застрашувачко. Со други зборови, антиутопијата укажува на можните трагични последици на еден социјален проект, затоа што средствата од научниот прогрес се поразвиени и служат за поголема репресија и рушење на индивидуалната слобода.

Утопијата/ антиутопијата во книжевни рамки се врзува за имињата на Џорџ Орвел, Олдоус Хаксли и Евгениј Замјатин. Романот *Ние* на Замјатин што датира од дваесеттите години на минатиот век, се смета за еден од првите дистописки романи во историјата на книжевноста, што ќе рече дека жанрот е стар веќе цел еден век. Сепак кај нас е мошне редок, иако, според Владимир Јанковски, еден од промоторите на романот *Неколку илјустрирани повојни* од Ана Стојаноска, „светот одамна се глобализираше“, тој „сè повеќе се поврзува, па е сосема разбирливо и очекувано темите што го интересираат некој писател во Скопје“ да се идентични „со темите што го интересираат некој писател оддалечен десетици илјадници километри од Скопје“. Оттаму, заклучува Јанковски, „темата поврзана со можните апокалиптични сценарија“ почнува да биде присутна и кај нас „онака како што одредено време е присутна во светските, книжевни и филмски остварувања“, од причина што, освен споменатата глобализација, „темите со кои се занимава македонската книжевност не се исклучиво локални“ и затворени во национални рамки (Илиевска-Таневски 2025).

Може да се рече дека *дистопијата* е истовремено и релативно нов, но и еден многу стар жанр. Корените на дистопијата лежат во митската свест, во цикличното сфаќање за смената на космосот и хаосот, во дијалектиката на космогонијата и есхатологијата што егзистира во речиси сите системи на религиозните учења. Но есхатологијата или претставата за крајот на светот, апокалиптичните визии, покрај уништувањето, носат и надеж за спас и нов живот. Како митската птица феникс, светот секогаш одново се раѓа од сопствената пепел. Секогаш, освен во дистопијата,

пиите што се дезилузионистички и безизлезни; нудат песимистичка визија на некој паралелен универзум или претпоставуваат живот што е еден од можните бесконечни животи.

Како и во најдобрите примери на дистопискиот роман, и во романот *Неколку ѝшшини ѝдооцна* на Ана Стојаноска, се работи за претпоставениот крај на светот (не случајно, во романот постои омаж на *Фаренхајт 451* од Реј Бредбери) и за различните причини што доведуваат до него. Кои се тие причини? Според авторката, најнапред, нова голема пандемија по короната му се заканува на човештвото! Откриениот заменски протеин што помага да се зголеми производството на месо, делува како паразит, па тој е смртоносен за целокупниот жив свет:

Болеста агресивно го јадеше протеинот. Потоа телото се откажуваше самото од себе. Секој орган посебно. Синхронизирано. Како да е добро увежбан симфониски оркестар. Повторно стравот го надвладае човештвото. Многу криминал, многу воени интервенции, кражби најмногу на храна или на извори на храна. Како преку ноќ да исчезна најчовечката одлика на целото човештво – хуманоста. Не дека претходно беше многу видлива. Само што сега доминираше нечовечкото. Откако по првата пандемија многу земји се автоматизираа, сега се инсистираше и на целосно осамостојување на автоматизираните системи. Почнаа првите протести, многуте затворања и убиства. 2025 година не беше годината што во светските хронологији ќе биде запишана како убава година (Стојаноска 2025: 47).

Навистина, оваа, 2025 година, што навлегува во својата последна четвртина, нема да биде запаметена како убава година! Фактите и фикцијата се во нераскинлива симбиоза...

Други опасности што го демнат човекот во XXI век и на кои тој е немоќен да се спротивстави, според романот, се: улогата на фармацевтската индустрија и на големите финансиски фондови, крахот на економскиот систем и дигиталните валути, распаѓањето на човечките заедници, дарквебот... Се разбира, драматичноста на големите наративи е во корелација со драмата на личен план: личните, интимни приказни и судбини

се, исто така, трагични, во духот на општата рамка на заканувачката судбина на човештвото.

Ана Стојаноска е авторка која, во секој свој нов роман, смело се впушта во нова жанровска авантура и која редовно експериментира со структурата и нарацијата на своите дела. *Неколку илјини йодоцна* е дистописки роман композиран како музичка симфонија што претставува вистинска новина во македонската литература. Романот е поделен на неколку поглавја, именувани со музичка терминологија: „Прелудиум“ (во-вед), „Симфонија во д-мол: Прв став – Соната“ (инструментален облик), „Втор став – Адаџо“ (бавно темпо), „Трет став – Менует“ (ситно, мало), „Четврт став – Алегро“ (живо, брзо, весело), „Кода“ (шифра на љубовта – писмото од саканата жена што стигнува на вистинската адреса дури по цели петнаесет години) и „Финале“. И во претходните романи на Стојаноска музиката игра клучна улога во нарацијата, меѓутоа, овде е нагласено доминантна во структурното ткиво на самата нарација.

Хронотопот во романот обединува различни места на земјината топка: Хрватско приморје, Италија, Израел, Фарски Острови, Северно Море, Њујорк, Берлин, Бремен, Рим, Лондон, Кина, Балканот (Преспа)... Интересна е автоимаголошката, критички интонирана, слика на Балканот: „таму беше најризишно од цела Европа. Одвреме-навреме се појавуваа воени дејствија, државите сè повеќе се расцепкуваа, царуваше криминалот. И да, најмногу трговија со дрога и оружје“ (Стојаноска 2025: 260). Времето е омеѓено од крајот на 2022 до 2037 година, значи опфаќа петнаесет години: започнува во денешно време и се протега во блиска иднина. Нарацијата е нелинеарна, се движи напред и назад во времето; во духот на мозаичната композиција, нарациите и ликовите се вкрстуваат.

Што се однесува до самата нарација, и таа е комплексна и повеќеслојна, односно наративниот дискурс го сочинуваат неколку наративни нишки, што ќе рече дека приказната се обликува низ различни перспективи на неколку носечки ликови. Се работи за ликови аутсајдери, нереализирани во личниот живот, осаменици (по правило, сите ја искусиле горчината и болката на загубата, особено нереализираната или трагичната љубов што им е заеднички именител); ликовите, најчесто, дејствуваат поттикнати од материјални побуди (пари) или од желбата за одмазда. Авторката ја слика егзистенцијалистичката болест на своите јунаци,

нивното проклетство од себебарањето и себененаоѓањето; сите тие се фатени во мрежата на залудната потрага по смислата на постоењето, по човековата душа. Празнината на сопствените животи ја пополнуваат со омраза и одмазда, со моќ и насилство.

Гневот и насилството, според Хана Арент, се „природни“ човечки емоции; тие припаѓаат во политичката сфера на меѓучовечките односи (Арент 2012: 85). Човечноста, хуманоста, никогаш порано не страдала во толкава мера колку од прогресот на модерната доба, зашто прогресот значи пораст, константен процес на натрупување на материјалното сè повеќе и повеќе, на ненаситниот копнеж по уште и уште. Не случајно, францускиот поет Пол Валери своевремено изјавил: „Може да се каже дека сè што знаеме, односно, дека сето она што имаме моќ да го правиме, конечно се сврте против тоа што сме“, алудирајќи на загрозената човечност.

Според проучувачите, моќта се објаснува преку нејзините различни изрази: контрола, способност, власт (авторитет), влијание, енергија. Канадско-американскиот економист, професор и либерал Џон Кенет Галбрајт, во делото *Анаџомија на моќта* (1995) вели дека моќта има три извори: *личносџа*, *сојсџвеносџа* и *орѓанисаџија*. Сите тие се тематизирани во романот на Стојаноска преку водечката тријада ликови: Хана, Марија Лазар и Иван (останатата плејада ликови орбитрира околу спомнатата тројка).

Светот на парите, лаком и алчен, најматеријален од сите материјални светови – свет што измислува болести и војни, за Хана не треба да постои; таа господари со дарквебот. Овде евозможен еден линк со реалноста: и во реалноста, имено, никој повеќе не се изненадува ако на вести слушне дека некои компјутерски аматери упаднале во мрежните системи на големите држави, нивните министерства или тајни служби. Сè што е складирано во електронските системи, па дури и во оние најсофистицираните, може да се дознае многу побрзо отколку моменталниот број жители во некое соседно село, на пример. Застрасувачка и кобна, заканувачка и разорна може да биде техничката цивилизација. Сè може да отиде во неповрат со само едно притискање на копчето. Токму таква е техничката цивилизација во романот на Ана; именувана е Гехена, според приказната од детството на Хана со значење Пекол.

Антипод на Хана е Марија Лазар која потекнува од едно од најбогатите семејства во Англија. Најсилно оружје за неа не се современите компјутери и техника, ниту најсовршените воени машини, туку парите. Нејзината девиза гласи: „Светот се базира само врз парите. Моќта е во парите“, следствено, парите се најголемата среќа за неа.

Организацијата во романот на Ана е комплексен компјутерски систем за спречување кризи под капата на Обединетите нации, чијшто креатор е Иван, на бродот „Магелан“ (интересно именување што носи цел арсенал од метафорички значења) што плови во водите на Северно Море како некој нов Ноев ковчег. Обединувачка рамка, рамковна приказна е токму поморската приказна на Иван со која започнува и завршува романот. За Иван, „бројките не го создаваат космосот, космосот е создаден од бројки.“ Преку Системот е инкорпорирана една утописка идеја – можност за унифицирање на монетарниот систем и системите за заштита (со што би се обезбедила храна, вода, медицинска и воена заштита за сите), но и тој се сфаќа како еден вид тиранија, губење на слобода. Секој е против другиот: Хана сака да руши по секоја цена, и се насадува во уништувачкиот потфат (парадигматично е, притоа, нејзиното злокобно смевање што се слуша зад компјутерскиот екран по завршената разорна „акција“); Марија Лазар, пак, по секоја цена, настојува да го зголеми личното богатство (затоа и не ѝ одговара егалитетот што го нуди Системот). Бескрупулозни и егоцентрични, овие жени не бираат средства за остварување на своите монструозни цели. Едната господари со виртуелниот свет, другата – со егзактниот, материјален свет. Но, обата света се вкрстуваат преку моќта и насилството чијшто инкарнации се двете главни хероини.

„Насилството може да ја разори моќта“, но „никогаш не може да ја замени“ – смета Хана Арент (2019: 273). Во своите рефлексии за *насилството* (во истоимената студија), оваа авторка го промислува техничкиот развој како водечки фактор на XX век што генерира „апокалиптична“ шаховска игра помеѓу суперсилите при што се игра според правилото „кој и да победи, тоа за двете страни ќе значи крај“. „Ова е игра, непозната досега“ – вели таа и појаснува: нејзината „рационална“ цел е превенција, а не победа. На прашањето како ќе успееме да се ослободиме од очигледното лудило на оваа позиција, нема одговор (Арент 2012: 5-6). Во романот на Стојаноска постои имплицитен одговор и излез во

обидот на Иван – неговите доблести и посветеност на Другите. Но, и проектот на Иван останува нереализиран.

Не така одамна секој од нас лично, но и целото човештво, се соочи со стравот од смртта, со загубата, со една монструозна психолошка војна, со крајот на светот. Мислевме дека пандемијата од планетарни размери (основниот поттик и на овој роман) ќе го промени светот на подобро, дека емпатијата, грижата за другиот конечно ќе надвлее во овој суров свет; за жал, како ништо да не научивме. По кој знае кој пат низ историјата се покажа дека една несреќа раѓа нова, дека синцирот на трагедии добива само уште една нова алка и сè така во недоглед... „За мене е поразителен фактот дека ја изгубивме емпатијата и човечката одлика да бидеме добри едни кон други“ – читаме во едно интервју на авторката (Илиевска-Таневски 2025).

Романот на Ана Стојаноска е одговор токму на тоа отсуство на елементарна хуманост меѓу луѓето, преку перспективата на ликот на Иван:

Мислеше дека може да смени нешто. Дека ќе се смени. Дека луѓето ќе научат да бидат луѓе. Да се грижат едни за други. Ништо не научија. Не ја гледаа големата слика. Секој си ја остваруваше својата лична корист (Стојаноска 2025: 251).

Лична корист, ситни задоволства и нагласена индивидуалност. Секоја форма на доброта беше отстранувана. Ете, и на најкомплексната алатка денес, Системот, ѝ најдоа мана. Не сакаа да го делат тоа што го имаа. Не сакаа да го даваат тоа што го немаа другите. И не, тоа не беше одлика на некој народ посебно. Не, сите беа такви. Сите народи како мисли имаа во главите, не љубов и желба за добрина. А тој, тој мислеше дека може да го победат лошото во секој човек. Да ја вратат надежта. Тоа беше она што болеше. Петнаесет години и ништо не успеа да смени (Исто, 292).

Веројатно, ирскиот автор Џорџ Бернар Шо бил во право кога изјавил: „Сега кога луѓето научија да летаат како птици, да пливаат како риби, им останува само уште нешто: да научат да живеат на Земјата како луѓе.“ Не случајно, *илуралноста* се смета за услов на човековото постое-

ње: „фактот дека на Земјата живеат – односно светот го населуваат – луѓе, а не Човек“ (Арент 2019: 12). Парадоксално, моќта опстојува таму каде што луѓето живеат заедно.

Наспроти суровоста на светот, романот *Неколку ишиини йодоцна* е полн со лирски проблесоци: љубов, осама, тишина, покрај веќе посочените – добрина и емпатија. Впрочем, тоа се доблестите што може да ни помогнат „да го зачуваме човекот во себе“ – смета авторката и појаснува дека:

љубовта нè прави луѓе, односот кон другиот до себе, добрината кон целиот жив свет, не само кон луѓето, туку и кон животните и птиците, луѓе нè прави разумот и сочувството, размислата да работиме на општото добро, да придонесеме овој свет да види подобри денови. (...) Верувам дека во секого од нас има еден добар човек. Кај некого е освестен, кај некого спие, кај некого хибернира. Но, ако се обидеме – имаме надеж, заедно со тоа што секој би го правел она што најдобро го знае (Илиевска-Таневски 2025).

Еве и неколку цитати од романот за илустрација:

Ти си родена за љубовни йриказни ишио не йосйојаи! Првата реченица што ја имаше запаметено од своето детство. Имаше три и пол години кога баба ѝ ја седна на skutot и ја погали по главата. Нејзината Нана. Нејзиниот Мудроносец. (...) *Љубовиџа не може да исчезне*, си рече. *Љубовиџа е енерџија. А Универзумоџи ни докажува дека енерџијаџа не исчезнува. Само ја менува формиџа* (Стојаноска 2025: 29). *Сакаш да иши кажам како е да си осамен? Како е да немаш кому да му се обраиши. Дури ни себеси. По ирвиџе недели самоиџија, си иравев муабей сам со себе. Сега веќе ни ишоа не го иравам. Мислам дека ова го ишиувам во себе за да осџавам ираџа, барем мало иарче свесносџи да осџане во мене. Инаку, сеио ова лудило наоколу ќе ме йодземе йод свое. (...) Ако иреба да зборувам, ќе иреба да мислам. А јас не сакам да мислам. Не сакам да мислам зайшоа ишио боли.*

(...) *Што ако ојворам усџа и не излезе некој збор од неа?*
(Исто, 124-125).

На крајот останува само тишина. Нема никаков звук. Нема ни одек. Само тишина. Како да си во вакуум. Или во вселената. Иван не беше ниту во вакуум ниту во вселената, само знаеше дека ова е крајот. (...) Како да не поминале петнаесет години, како да е сега, како да било пред некоја минута, само неколку тишини подоцна (Исто, 299-300).

Американскиот теоретичар Ихаб Хасан, уште пред половина век, го искажал впечатокот дека современата книжевност се свртува против себеси и дека се стреми кон тишината, зашто останува нема пред тегобните мисли за насилството и апокалипсата кои, за жал, царуваат во денешниот свет. Убава алузија на насловната синтагма, која, самата авторка ќе ја објасни и во едно интервју:

Романот *Неколку тишини подоцна* раскажува неколку различни приказни од разни делови на светот покажувајќи како еден настан води кон друг и како на крај сето ќе го голтне тишината. Романот не дава надеж, романот само предупредува. На кој начин може да се отиде каде што не треба, ако човек не е внимателен. Тоа е еден вид мој личен крик, против сето егоистично и личнокорисно во општеството (Илиевска-Таневски 2025).

И навистина: романот на Ана Стојаноска – *Неколку тишини подоцна* – со својата оригинална и вознемирувачка содржина, предупредува, опоменува, поттикнува на размислување преку *раскажувањето приказни*, нешто на што многу инсистира и на што безрезервно му е посветена нашата авторка. За моќта на раскажувањето се изјаснувале по различни поводи, од Борхес – до нашиот Горан Стефановски. Во оваа пригода, ќе го цитирам перуанскиот писател Марио Варгас Љоса кој, при добивањето на Нобеловата награда за литература во 2010 г. ќе изјави: „Приказната на човештвото, за среќа, е една незавршена приказна. Па, во таа смисла, мора да продолжиме да пишуваме и да сонуваме, бидејќи тоа е, бездруго, најефикасниот начин да си ја олесниме нашата смртна судбина“.

Верувам дека оваа мошне убава изјава на Љоса би ја потпишала и Ана! Не само што верувам туку сум и сигурна во тоа! На промоцијата на нејзиниот роман (одржана на 17.05.2025 г.), таа сподели едно сведоштво коешто претходно го објави и на својот фејсбук-статус, а кое се однесува токму на раскажувањето, како и на можното преплетување на светот на фикцијата и светот на реалноста:

Една ноќ додека не можев да пишувам, а ниту да спијам, отворив Инстаграм и првото нешто што го видов беше една преубава фотографија на зајдисонце на море. Како позната чуварка на зајдисонцата, почнувам да го разгледувам профилот на, како што јас си го нареков, „Моречовекот“. И така го запознав Иван – човекот што управува брод и што фотографира најубави зајдисонца. Тоа наше запознавање и дружење траеше со бескрајните мои прашања за животот на бродот. Во еден миг, Иван ми ја подари една од најубавите негови фотографии и ми рече ако некогаш ја објавиш книгата оваа фотографија ти е подарок од мене за корицата. Книгата ја објавив пос три години откако ја напишав, фотографијата е на корицата, Иван е сè уште на бродот, а јас сум ептен среќна писателка, што можам да раскажувам приказни и тоа некои од нив такви што се мешаат со реалноста (Стојаноска, 13 мај 2025).

Бродот (во вистинскиот живот на Иван, прототип за истоимениот книжевен лик), според Мишел Фуко, е *хејероѿѿија*, „парче простор што плови, место без место, кое живее преку самото себеси, кое е затворено во себе и едновременно препуштено на бесконечноста на морето“ (Фуко 2007: 43). Асоцијациите на бродот со животните авантури на човековата индивидуа, се повеќе од очигледни, како за вистинскиот Иван, авторот на насловната фотографија од романот *Неколку ѿишини ѿдоцна* на Ана Стојаноска, така и за фиктивниот Иван кој се симнува од бродот и „сака да си оди дома“, иако „веќе одамна не постоеше дома“ (Стојаноска 2025: 300). *Невдоменосѿа* со која се финализира романот, отвора нова дилема, не помалку актуелна и провокативна, но тоа е една друга тема...

Литература:

- Арент, Х. 2012. *За насилството*. Скопје: ТРИ. (Превод од англиски: К. Јосифовска.)
- Арент, Х. 2019. *Човековата сосвојба*. Скопје: Артконект. (Превод од англиски: К. Јосифовска.)
- Галбрајт, Џ. К. 1995. *Анаџомија на моќта*. Скопје: Култура. (Превод од англиски: А. Марковска.)
- Илиевска – Таневски, Н. 2025. „Неколку тишини подоцна – крик против сето егостично и личнокорисно во општеството; Промовиран нов роман од Ана Стојаноска“. *Вечер*, 15 мај. Достапно на: https://www.vecer.press/nekolku-tishini-podoczna-krik-protiv-seto-egoistichno-i-lichnokorisno-vo-opshtestvoto-promoviran-nov-roman-od-ana-stojanoska/?fbclid=IwY2xjawKacZZleHRuA2FlbQIxMQBicmlkETFwVjhnaW1IZWdhTzZEOmdxAR6gW-EdIwE-ijjPHC_kXfxLIW7qXHL0Wq42VkfBIT5lu3zrgIuZ6BLGp0Qphg_aem_yrLQ8kR1G_kwLqTbnCvwnw (Пристапено на: 8.8.2025)
- Стојаноска, А. 2025. *Неколку тишини подоцна*. Скопје: Полица.
- Фуко, М. 2007. „За другите простори (1967), хетеротопии“. Во: И. Цепароски (пр.), *Асијекти на грубоста*. Скопје: Менора, Евро-Балкан Пресс, 33–43 (Превод: А. Димишковска Трајановска).
- Šnel, R. (prir.). 2008. *Leksikon savremene culture*. Beograd: Plato Books.

Lidija Kapushevska-Drakulevska

**DYSTOPIAN NOVEL THROUGH THE PRISM OF ANA STOJANOSKA'S
*A FEW SILENCES LATER***

Summary

Ana Stojanoska is an author who, in each of her new novels, boldly embarks on a new genre adventure and who regularly experiments with the structure and narration of her works. Her fifth novel, *A Few Silences Later* (*Неколку илмински години*), is a *dystopian novel*, a very rare genre in our cultural sphere. The novel is composed as a musical symphony, which represents a real novelty in Macedonian literature. As in the best examples of the dystopian novel, *A Few Silences Later* is about a vision of the end of the world and the various causes that lead to it. The novel is disillusioning and offers no way out but rather points to the existence of some parallel universe and a supposed life as one of the many possible lives. *A Few Silences Later* with its original and disturbing content, warns, admonishes and encourages reflection through *storytelling*, something that Stojanoska insists on. The key story in this novel focuses on one devastating fact: the absence of basic humanity among people. Not so long ago, each of us, faced the fear of death, of loss, of a monstrous psychological war, of the end of the world. We thought that a pandemic of planetary proportions (the main incentive for this novel) would change the world for the better, that empathy, care for others would finally prevail in this cruel world; unfortunately, we had learned nothing. How many times throughout history has it been shown that one misfortune gives birth to another, that the chain of tragedies only gains another new link, and so on indefinitely?!

Keywords: dystopian novel, narration, Macedonian Literature, Ana Stojanoska.

Биљана Рајчинова-Николова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

b_rajchinova-nikolova@iml.ukim.edu.mk

**'МИТОТ'¹ – АПСОЛУТНА ВИСТИНИТА ПРИКАЗНА' И
'СОВРЕМЕНИОТ МИТ – ИЛУЗИЈА': МОЖНИ ИЗЛЕЗИ ПРИ
ПОТРАГАТА ПО КОРЕНОТ НА ПОТЕКЛОТО И СМИСЛАТА
НА ПРОДОЛЖУВАЊЕТО
(преку драмата *Словенски ковчеж*² од Венко Андоновски)**

Клучни зборови: драма, мит, идентитет, корени, потекло, продолжување.

Вовед

Драмското творештво на Венко Андоновски, како значајно остварување во 90-тите години на 20 век и во годините на 21 век, претставува еден континуитет на македонската драма по заокружувањето на опусот на Горан Стефановски во 2018 година. Андоновски „со своето драмско творештво, го испишува своето продолжение на драмската и театарската приказна што ја почна Војдан Поп Георгиев – Чернодрински токму на прагот на 20 век, поточно во 1900-та, и која се надоврзува на онаа на Горан Стефановски“ (Весна Мојсова – Чепишевска 2025: 126-127), што е исклучителен повод преку еден нов начин на читање на македонската современа драма, да се проговори за суштината на неговото драмско

¹ Во трудот преку митот се разоткриваат полузаборавените историски пораки и се воспоставува линијата на идентитетскиот (дис)континуитет и опстојување низ беспаката на времето.

² Првата изведба на драмата *Словенски ковчеж* била на 22 април, 1998 година, во режија на Димитар Станкоски на сцената на Драмски театар.

творештво, кое е со личен и национален ентитет и кое по својата суштина се трансформира во подалекусежни и универзални релации. Андоновски во дел од своето драмско творештво, фиксирајќи неколку секвенци од современиот наш живот, е инспириран од (современиот) митот за потеклото, од потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, од потрагата по идентитет, од времето на транзицијата, од релацијата Исток – Запад, односно Македонија – Европа. Ваквата негова инспирација несомнено укажува на актуелноста на релација помеѓу македонската современа драма, идентитетот и митот, која денес, станува сè попровокативна и за истражување и за промислување. Оттука, прифаќајќи го размислувањето на Шкрињариќ дека „митот како тотален и доминантен начин на мислење е својствен за архаичните култури, но како ниво или фрагмент може да се наоѓа во најразлични култури, особено во уметноста, книжевноста, драмата, во кои може различно и успешно да биде третиран и поврзан и со потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето и по идентитетот“ (Шкрињариќ 2000: 9), сметаме дека во рамките на нашата национална култура и книжевност, а и пошироко, сè уште има нешто што не е кажано за драмското творештво на Андоновски. Имено, еден можен пристап не е истражен, а тоа е токму релацијата помеѓу македонската современа³ драма, идентитетот и митот (за потеклото), односно функционирањето и третманот на митот (за потеклото) во процесот на потрагата по коренот на потеклото, по смислата на продолжувањето и по идентитет во македонската современа драма.

Во истражувањето се поаѓа од тврдењето на Бронислав Малиновски дека „митот е средство кое му помага на човекот да најде цврста потпорна точка за припадност, која како излез има третман на регулатор и стабилизатор“ (Малиновски, цитиран според Шкрињариќ 2000: 13). Развивајќи ја оваа мисла и повикувајќи се на Шелева дека „идентитетот е структуриран во вид на крст каде што се вкрстуваат два вида

³ Современата драматургија во Македонија е некаде на полпат меѓу традиционалната (или поточно битовската) стилска формација и онаа што штотуку доаѓа, која кокетира со времето и со начинот на кој е напишана, односно во себе ги опфаќа и драмите на модерната (со сите нејзини -изми) и драмите на постмодерната. Во тој контекст, во овој труд се анализира драма што е репрезентативен примерок (и на модерната и) на постмодерната драматика.

припадности – по вертикална и по хоризонтална линија. Во идентитетската вертикала спаѓа врската со традицијата и минатото – митското минато, а идентитетската хоризонтала ги содржи врските со современото“ (Шелева 2011: 32), во трудот при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето како можни излези се спротивставуваат две идеи: идејата за митското минато (словенството како мит за заедништво) и современата идеја за еднадвор наметната идентитетска аргументација (современиот мит согласно актуелните општествено – политички состојби). Оттука, следејќи го Малиновски дека „митот е инструмент за разрешување на критичките точки коишто се однесуваат на опстанокот и благосостојбата на поединецот и заедницата“ (Малиновски, цитиран според Шкринарски 2000: 15), сакаме да испитаме дали спротивставувањето на овие две идеи, како можни излези при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, претставува една неочекувано трагична егзистенција на индивидуалниот идентитет, односно дали и какви последици и ефекти предизвикува нивното спротивставување врз идентитетот. Следствено, следејќи ја Бановиќ-Марковска дека „словенството како мит за заедништво и современиот мит согласно актуелните општествено-политички состојби, ги диктираат условите и начинот на постоењето на индивидуата“ (Бановиќ-Марковска 2007: 388, Курзив Б.Р.Н.), ќе се испита и функционирањето и третманот на митот при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето со што се отвора релацијата идентитет – мит – корен на потекло – смисла на продолжување.

Главната хипотеза од која се поаѓа е дека коренот на потеклото и смислата на продолжувањето е длабоко вкоренета во ‘словенството како мит за заедништво’ што на индивидуално ниво на човекот му овозможува да се спротивстави на ‘современиот мит согласно актуелните општествено – политички состојби’, самоидентификувајќи се и самопотврдувајќи се како ‘сопствено јас’ со свест за својот континуитет. Истражувањето треба да го даде и одговорот на прашањето: каков процес е потрагата по сопствениот корен на потеклото (словенството) и смислата на продолжувањето (како укажување на односите што ги воспоставува

моќта⁴ на Моќниот Друг со асиметричниот друг⁵) и да ја потврди тезата дека спротивставување на двете идеи: идејата за митското минато (словенството како мит за заедништво) и идејата за однадвор наметнатата идентитетска аргументација (современиот мит во согласност со актуелните општествено-политички состојби), како можни излезе при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, овозможува идентитетска самопотврда и самоидентификација, самозаштита и самоопределување и претставува една неочекувано трагична егзистенција на индивидуалниот идентитет. За одговор на прашањето и за испитувањето на тезата се фокусираме на драмскиот текст *Словенски ковчеж* од Венко Андоновски (1996), користејќи ги сознанијата од постколонијалната теорија, имагологијата и студиите за идентитетот, оние што го објаснуваат преку есенцијалистичкиот, конструктивистичкиот и помеѓу-идентитет концептот.

Носечка синтакса во текстот е 'потрага по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето', што е погодна да се проблематизира функционирањето и третманот на митот (во македонската современа драма) при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето/ (дис)континуитетот, како и да се анализираат флукуациите и реакциите на индивидуалниот идентитет. Според Мирча Елијаде, „митот соопштува една апсолутна вистинита приказна, едно доживување кое се случило во фиктивно време на самиот почеток“ (Елијаде, цитиран според Шкринариќ 2000: 12). Но, од друга страна, пак, „современото значење на зборот мит, го одразува токму тој миг кога вистинитоста на митот е надмината, и тој почнува да се доживува како нереалност, фикција, илузија“ (Елијаде, цитиран според Шкринариќ 2000: 12). Токму за функционирањето, за третманот и за спротивставувањето на 'митот кој соопштува една апсолутна вистинита приказна': 'словенството како мит

⁴ Моќта не треба да се сфати како поединечна институција или способност која ја поседуваат одредени поединци, туку „таа е име за сложена стратегиска ситуација во дадено општество“ (Крамариќ 2010: 131).

⁵ Во драмата асиметричниот друг е „детерминиран од дискурзивниот режим на моќта, односно од онаа моќ што идеолошки ја воспоставува дополнителната дискриминациска граница, видена во мрежата на општествено-политичките, националните, социјално-класните, и други односи“ (Шелева 2000: 87). Асиметричниот друг е оној што се измолкнува на нашата свест и знаење и она што престојува вон 'нашата' култура и заедница. Тој е не-јас, не-ние.

за заедништво' – 'идејата за митското минато' и за 'митот кој се доживува како илузија': 'современиот мит согласно актуелните општествено-политички состојби' – 'идејата за однадвор наметната идентитетска аргументација', како едни од можните излези при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, станува збор во трудот⁶. Според Малиновски, митот има „функција на хармонизирање и средување на поредокот⁷, прагматична функција⁸ и социорегулативна функција⁹ и третман на стабилизатор и регулатор, кој ја гарантира традицијата, ги наметнува моралните принципи, и на човекот му дава практични правила на однесување“ (Малиновски, цитиран според Шкринариќ 2000: 12).

Од една страна, при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, човекот, што не е изолирана единка, туку збир на општествени односи, повикувајќи се на природното како есенцијално својство излезот при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето го наоѓа во 'митот – апсолутна вистинита приказна' (верувајќи во континуитет во сопствената приказна/ историјата) па 'функцијата на хармонизирање и средување на поредокот' и третман на стабилизатор е во насока на докажување на идентитетскиот континуитет. Следствено човекот во контекст на актуелната сегашност може да ја нагласува индивидуалноста и чувството на континуитет, бидејќи „постојат непроменливи, често вродени основи на идентитетот што се искажуваат како објективни општествени факти (Djordjevic 2009: 134), што укажува на есенцијалистичкиот концепт на идентитет. Од друга страна, пак, човекот, што е по природа социјален и својата вистинска природа ја развива само во општеството, не повикувајќи се на природното како есенцијално својство и спротивставувајќи се на 'митот – апсолутна

⁶ Во трудот условно ги прифаќаме именувањата како 'мит – апсолутна вистинита приказна (словенството како мит за заедништво)' и 'современ мит – илузија' (наметнатата идентитетска аргументација и конструкција).

⁷ Митот е неопходно средство што му помага на човекот да си го најде своето место во светот и да се ориентира на вистинскиот начин во светот што го опкружува.

⁸ Митот не е само начин на човековото преднаучно осознавање на околината, туку врши практични функции – митот ја кодифицира мислата, го зацврстува моралот, поставува правила на однесување.

⁹ Митот се занимава со хармонизирањето на односите меѓу индивидуата и општеството, меѓу социјалната група и природната средина, со други зборови митот е длабоко социјален, дури и социоцентричен.

вистинита приказна' излезот при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето го наоѓа во 'современиот мит – илузија' (создавајќи нова приказна за корените на потеклото во која верува), па прагматичната функција на митот и третман на регулатор е во насока на конструирање на идентитетот. Следствено, човекот во контекст на актуелната сегашност може да е подложен на криза, сомнеж, оспорување, конструирање и да се менува низ бројните компоненти – идентитет за другиот, чувство за сопствен (дис)континуитет, бидејќи според Хол „идентитетот подлежи на постојана трансформација, тој е предмет на континуирана игра на историјата, културата и моќта“ (Hall 1990: 225), што укажува на конструктивистичкиот концепт на идентитет. Од трета страна, пак, кога човекот, кој е силен одраз на сегашнината од една страна се повикува на природното како есенцијално својство (верувајќи во приказната за корените на потеклото согласно 'словенството како мит за заедништво'), од друга страна, пак, не се повикува на природното како есенцијално својство и излезот при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето го наоѓа и во 'митот – апсолутно вистинитата приказна' и во 'современиот мит – илузија' па социо-регулативната функција на митот (која соодејствува и со 'митот – апсолутна вистинита приказна' и со 'современиот мит – илузија'), и третманот и како стабилизатор и како регулатор е во насока на нагласувањето на чувството на сопствен континуитет, односно (дис)континуитет. Следствено, човекот во контекст на актуелната сегашност едновременно го актуализира чувството за надминување на инфериорноста зашто според Баба „идентитетот може да се рedefинира и зависно од ситуацијата во која ќе се најде повторно се преговара за него“ (Baba, 2004: 87), со што се актуализира меѓу – идентитет концептот.

'Митот – апсолутна вистинита приказна', 'современиот мит – илузија', идејата за митското минато' и 'идејата за еднадвор наметнатата идентитетска аргументација', нивното функционирање, треман и спротивставување во контекст на актуелната сегашност (во која човекот е обликуван од она што го доживувал, но и од она кон кое се стреми), како и идентитетот дефиниран според овие три логики, своите рефлексии ги наоѓаат и во драмата *Словенски ковчег* на Венко Андоновски, а Андоновски притоа не губејќи го чувството на идентитетско разнообразие (конструктивистичкиот идентитет) и неговото рedefинирање согласно

‘современиот мит – илузија’, се стреми да го достигне и непроменливиот (есенцијалистичкиот) идентитет, кој во ‘митот – апсолутна вистинита приказна’ го гледа можниот излез од потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето.

Венко Андоновски, *Словенски ковчеж*, ‘мит – апсолутна вистинита приказна’, ‘современ мит – илузија’

Венко Андоновски како вонредно инвентивен и имагинативен мајстор на драмскиот збор во кој се крши и се бори архаиката и современоста, примитивизмот и цивилизацијата, во драмата *Словенски ковчеж*¹⁰ која може да се подведе под одредниците ‘потрага по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето’, ‘мит – апсолутна вистинита приказна’ и ‘современ мит – илузија’, ни ги доближува приказните за егзистенцијалната катастрофа, траумите, патилата, болките и дилемите на луѓето на оската Исток – Запад. Тоа се луѓе, кои се непрестано во процесите на некое внатрешно дообликување, што не знаат за мирување и кои се подложни на чести трансформации диктирани од транзицијата. Непрестано под ударот на сопствените морални корективи тие непрестано како да ја совладуваат својата антисуштина, преиспитувајќи се бараат патишта како можен излез и начин себеси да се надвладаат и конечно потврдат. Следствено, во драмата: ‘митот – апсолутна вистинита приказна’ (идејата за митското минато) и ‘современиот мит – илузија’ (современата идеја за однадвор наметната идентитетска аргументација, во согласност со актуелните општествено-политички состојби), се специфично моќни излези при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето. Нивното функционирање, третманот и спротивставувањето, како контури врз кои Андоновски ги гради дејствата, се ‘рбетот низ кој се протегаат индивидуалните докажувања на идентитетскиот континуитет, на конструирањето на идентитетот и на нагласувањето на чувството на сопствен континуитет односно (дис)континуитет. Следствено, индивидуалните докажувања на површина го вадат

¹⁰ Во драмата *Словенски ковчеж* Андоновски драмскиот текст го испишува по законите на модерната и на постмодерната драматургија.

индивидуалниот конформизам кон 'митот – апсолутна вистинита приказна'; индивидуалниот конформизам кон и конфликт со 'современ мит – илузија'; како и индивидуалниот конформизам и антагонизмот кон 'митот – апсолутна вистинита приказна' и кон 'современиот мит – илузија'.

Имено, Андоновски се усредоточува и кон борбата помеѓу две јас (ликовите Кукла, Бела, детето), и кон (не)моралните принципи на човекот (ликовите Кука, Томо, Змија), односно кон улогите што личноста ги игра во животот наметнати или избрани, сеедно. Намерата на Андоновски е настаните да бидат покажани од аспект на индивидуата осудена на живот во „несигурна и полна со условувања и притисок средина“ (Бановиќ-Марковска 1997: 56), па во драмата настапува со доза на емпатија во третманот на животните стории на ликовите. Тие, пак, ликовите, едни водени од 'идејата за митското минато' излезот при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето го гледаат во 'митот – апсолутна вистинита приказна', други водени од 'идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација' излезот го гледаат во 'современиот мит – илузија', а трети пак водени и од 'идејата за митското минато' и од 'идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација' излезот го гледаат и во 'митот – апсолутна вистинита приказна' и во 'современиот мит – илузија'. Следствено, митот во согласност со функционирањето – (хармонизирање и средување на поредокот, прагматично и социорегулативно), третманот на стабилизатор и регулатор, и спротивставувањето на двете идеи, потврдува дека токму асиметричниот друг е најблиску изложен на учинокот на наметнувањето на идентитетска аргументација. Со тоа (низ драмата) авторот овозможува да се идентификуваат последиците и ефектите од функционирањето, третманот и спротивставувањето на митот (идејата) за потеклото, кои пак го даваат одговорот на прашањето: Каков процес е потрагата по сопствениот корен на потеклото (словенството)? За потврда на констатацијата и за одговор на прашањето ќе се задржиме на содржината на драмата (со фокус кон функционирањето третманот на митот и спротивставувањето на идеите).

Драмата *Словенски ковчеж* чиј наслов упатува на *словенството* како мит за заедништво, и која е исткаена од многубројните реминисценции во кои треперат и оживуваат темните страсти, блескотат идиограмите на

транзицијата и се потскажува ликот на нашата сегашност, напишана е луцидно и во/ за времето денес. Од една страна, зборува за симболичен ковчег¹¹ во кој симболично е скриено ‘словенското заедништво’ што како предок постоело некогаш, а денес се трага по него. Она што е специфично е што тој ковчег се запалува и неговото исчезнување го заменува суровиот свет на бизнисот, на парите и новите правила на западниот (не)морал. Од друга страна, пак, зборува за самобарањето на човекот во околината во која се распаѓа сè: семејството, домот, љубовта, моралот, верувањето во што било и се бара потеклото за луѓе без свое јас, за луѓето што немаат свое мислење, кои кажуваат цитати, слушаат туѓи гласови во себе, за шизофрениците што се именуваат како дублери, за црното, за магијата, за потсвеста. Сржта на драмата, што секако длабоко понира во сферата на потрага по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, и која му отстапува простор на (функционирањето и на третманот на) митот да се разоткријат заборавените историски суштини, да се почувствува линијата на траењето/ континуитетот и отстапувањата/ дисконтинуитетот низ беспаѓата на транзициското време, е асиметричниот друг – Македонец (Кукла, Кука, Бела, детето, Арсо, Томо) и Моќниот Друг – Европеец (Змија). Нивните животни судбини (зависно од тоа кој каде се нашол), поврзани со запалувањето на ковчегот во подрумот, како и егзистенциите согласно конформизмот, конфликтот и антагонизмот (како идентитетско дејствување), кон ‘митот - апсолутна вистинита приказна’ и ‘современиот мит – илузија’ имаат различно упориште и се разгледуваат во транзициски општествен контекст.

Во драмата во која Човекот е Кукла дејствата се случуваат на оската Исток – Запад¹² за време на транзицијата и елаборирана е трагедијата и судбината на Кукла (јунак по потрага по Словенскиот ковчег и златното јаболко), кој верува дека во ‘митот – апсолутна вистинита приказна’, се наоѓа излезот од потрагата по коренот на потекло и смислата на

¹¹ Ковчегот асоцира на богатиот духовен свет и автентична традиција на словенските народи изразена преку митологијата, фолклорот и творештвото во целина, кон која традиција „модерните Словени“ негуваат негаторски и игнорантен однос, наспроти понизниот однос кон западната, европска реалност.

¹² Оската Исток – Запад во драмата е катализатор на новите односи што ги носи новото време, една понесеност во новиот живот, која ќе ја прикаже и сета трагедија на недоразбирањата и неразбирањата и во новото и за новото време.

продолжувањето; судбината на Кука (човек што сака да го заборави Словенскиот ковчег), кој верува дека излезот се наоѓа во 'современиот мит – илузија', како и судбината на Бела (на Исток самовила, на Запад манекенка во мртвовечки чевли), која пак верува дека излезот се наоѓа и во 'митот – апсолутна вистинита приказна' и во 'современиот мит – илузија'. Имено, тројцата пријатели (ликовите), кои се неспокојни и вознемирени одбивајќи да се сведат на емоција, и кои конверзирајќи се/спротивставувајќи се кон она што незапирно животот го донесува, се трудат своето потекло, продолжување и припадност да ја најдат некаде „помеѓу сопствената сила, дисперзија и желба“ (Баба 2004), ќе ги раздели Западот, но реперкусиите од Западот за тројцата ќе има трагичен епилог. Имено, Кукла ќе доживее тешки тортури на границата – ќе биде убиен, Кука ќе полуди, а Бела ќе се самоубие. Од друга страна, пак, се разгледува судбината и моќта на Змија (виенски моден креатор, трговец со багери, кожи, жени и друго), кој користејќи го своето живо и непорекливо животно искуство, под декорот на 'вишите интереси', со бездушност и демагогија се обидува да го разурне и уништи најдрагоценото кај луѓето: идентитетот, вредностите и човечноста. Од трета страна, пак, се разгледува и судбината на детето (син на Бела, кој одбира татко со златно јаболко), кое во духот на традиционалното наследство и нашиот специфичен менталитет постојано го бара својот татко, некаде надвор, во светот, кој секогаш изгледа поубав, попривлечен од сопствениот. На ваков начин Андоновски ја развива и разрешува основната идеја и порака на драмата дека човечкиот живот останува промашен, доколку не се потврди и продолжи на еден потраен начин – преку трагите што зад себе ќе ги остави.

Следствено, дејствата и случувањата Андоновски ги лоцира во Македонија и во Австрија/ Виена и временски ги ситуира во 1993 година. Тоа е време на распаѓање на разни идеологии и идеолошки системи, време на транзиција¹³, време кога се проблематизира прашањето за

¹³ Транзицијата упатува на еден општествено-идеолошки феномен, проект, но и фактичка состојба, која имплицитно повлекува некаков премин, раскин, пресврт кон нешто друго, алтернативно, виртуелно, сè уште не дефинирано, а ја означува и потребата за создавање нов идентитет и нова идентификација, која подразбира најмалку два процеса: идентификација со колективот и самоидентификација.

идентитетот, што во процесите на транзиција „добива исклучително, скоро магично значење, тој потврдува, сочувува, открива, развива свои посебни обележја и се спротивставува на безличноста, на наметнувањето на туѓото и на отуѓувањето“ (Георгиевска-Јаковлева 2007: 55). Следствено, при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето еден од можните излези ‘митот – апсолутна вистинита приказна’ (идејата за митското минато) и ‘современиот мит – илузија’ (‘идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација’), е една од можните точки на самоидентификација. Но, доколку би останале само на оваа констатација би се запоставиле сложените односи што се ткаат во драмата, а кои се репрезенти на транзициските елементи (атрибути): невиност, нечесност, кукавичлук, лична корист, хегемонија, брзо богатење, при што стариот облик ја губи силата, се претвора во руина, а новиот не се насира. Со таа безобличност или потонатост во безличност се соочуваат асиметричните други: Кукла, Кука и Бела, кои при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето како резултат на спротивставувањето на двете идеи и супериорната моќ на Моќниот Друг – Змија, трпат одредени идентитетски и егзистенцијални последици и ефекти, со што се отвора релацијата идентитет – мит – потрага по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето. За потврда на оваа констатација ќе се задржиме на последиците и на ефектите, што произлегуваат од функционирањето и од третманот на митот, и од супериорната моќ на Моќниот Друг.

Потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, функционирањето и третманот на митот, последици и ефекти

Спецификата на потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето се огледува во предизвикувањето на идентитетската реакција – конформизам кон ‘митот – апсолутна вистинита приказна’ и кон ‘современиот мит – илузија’. Имено, станува збор за транзициски обоен општествен контекст во кој ликовите при потрага на коренот на потеклото и смислата на продолжувањето манифестираат конформизам, конфликт и антагонизам како индивидуален модел на идејно ангажиран

однос / реакција кон 'митот – апсолутна вистинита приказна' и кон 'современиот мит – илузија' (како можни излези), за три идентитетски флукуации предизвикани од спротивставувањето на двете идеи: 'идејата за митското минато' и 'идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација', за три функции и три тека на функционирање на митот, како и за три функционални третмани на митот (во драмата), кој пак го артикулира односот 'доминација – потчинетост', 'заповед – послушност', 'доминација – (не)послушност' и предизвикува три тека на судбинско-егзистенцијални последици и ефекти врз (личниот) идентитет.

Функционирањето и третманот на 'митот – апсолутна вистинита приказна', последици и ефекти

Првиот индивидуален идејно ангажиран однос, при барањето на можниот излез при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, се огледува во реакцијата – конформизам на Кукла и на детето кон 'митот – апсолутно вистинита приказна', чие функционирање и третман овозможува „да не се предзначи сета егзистенција и да нема флукуации врз идентитет на индивидуите“ (Шелева, 2005: 63). Станува збор за еден индивидуален однос, што е инициран од судирот меѓу два непомирливи света: светот на безумното насилство (Змија) и светот на умната човечност (Кукла, детето); од тоа што индивидуата „нема ниту најформално и најобично право на субјективитет“ (Жижек, цитиран според Крамарик 2010: 124); од актуелната потреба да се докаже сопственото потекло, чување на сопственото Јас / 'идентитетот – потекло', и од нешто на кое не се сметало – асиметричните други Кукла и детето пред Моќниот Друг (Змија), гласно да проговорат со што покажуваат едно нараснување во своите внатрешни волумени. Свесноста на Кукла и на детето, што ја бараат трагата на својот корен и непрестануваат да се осмислуваат дури и во најтешките животни околности и се „остварен спој на тагата, копнежот, надежта и самосвесна дисциплина“ (Капушевска-Дракулевска 2001: 76), дека за да се потврдат и опстанат во средината како свои треба да не го прифатат дискурсот на Моќниот Друг. Оттука, при потрагата на коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, тие (Кукла и детето) излезот го гледаат во 'митот –

апсолутна вистинита приказна’ / во ‘идејата за митското минато’ (што се спротивставува на ‘идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација’), што значи (и покрај притисоците од Моќниот Друг), тие идентитски не отстапуваат од ‘идентитетот – потекло’ при што не се менува и нивната идентитетска рамка на самоидентификација, а пак при односите што ги градат со околината се соочуваат со „присутната решителноста да не се потклекне пред препреката“ (Шелева 2005: 56). Следствено ‘митот – апсолутна вистинита приказна’ функционирајќи „во насока – хармонизирање и средување на поредокот“ (Малиновски, цитиран според Шкринариќ 2000: 12), како резултат на спротивставувањето на двете идеи: ‘идејата за митското минато’ и ‘идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација’ функционално го третира / го артикулира односот ‘доминација – потчинетост’ и ја предизвикува последицата отпор, која пак реферира на ефектот ‘идентитетско жигосување – смрт’. Имено, сметајќи го како „најжесток и најбрутален атак врз човекот“ (Годар 1962: 304), Кукла при потрагата на коренот на потеклото и смислата на продолжувањето не прифаќа да биде идентитетски обезличен, и е убиен на граничниот премин, а детето пак не го прифаќа дискурсот на Моќниот Друг (Змија), со јаболкото покажува кој му е таткото – коренот на потеклото и продолжувањето. Следствено и двајцата не прифаќајќи го функционалниот третман на односот ‘доминација – потчинетост’ и давајќи отпор на дискурсот на Моќниот Друг покажуваат една освестеност за самопотврда, самоидентификација и самоодбрана, а со тој чин ‘митот – апсолутна вистинита приказна’ (‘идејата за митското минато’), се потврдува како излез при потрагата на коренот на потеклото и смислата на продолжувањето.

Непријатните настани во драмата за Кукла (иницирани од Моќниот Друг – западноевропеецот – Змија¹⁴), започнуваат со самиот ‘пожар во подрумот’ и со запалувањето на ковчегот, поради што Кука добива седумгодишна затворска казна, а по излегувањето од затворот под притисок на новите околности – бизнис, лаги, корупција се чувствува изгубен. Кукла се бара себеси и му останува само неговиот сон за

¹⁴ Западноевропските маестра го имаат ексклузивното право да ја прогласуваат моќта, што значи дека тие се привилегирани да ги раководат, да ги насочуваат или да ги уредуваат идните развојни процеси во т.н. второстепени балкански земји/субјекти.

ветениот Запад видливо во репликата: „Одам по мојот ковчег. Во него има сенки и златно јаболко“ (Андоновски 2004: 495). Кука трагајќи по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, односно по ковчегот стигнува до Запад – Виена, каде се соочува / сретнува со супериорниот Моќен друг – Австриецот, под прекарот – Змија¹⁵, кој од една страна ја исмева словенската љубопитност и желба на Словените да пристигнат на Запад видливо во репликата: „Сите доаѓате овде во овој практичен свет по нешто што не е овде. Јас не знам што содржи тој ваш ковчег што го барате, но знам дека го барате на погрешно место. Запад не работи со ковчези“ (Андоновски 2004: 351). Од друга страна, пак, чувствува културна надмоќ, втемелена врз бројните предрасуди кон Словените видливо во неговата реплика: „Немам ништо против истокот. Јас сум против лудилото, што доаѓа од истокот“ (Андоновски 2010: 509). Но наспроти студениот разум и грубите интереси на Змија кој на фамозниот Исток – Македонија му го припишува генетското лудило, а на Словените некритичкото присвојување на безвредната (западна) и пренебрегнувањето на автентичната (сопствена) културна традиција прави напори да завладее со идентитетот на Кукла. Кукла, кој цели седум години страдал без вина непрестано, затоа што функционираше во согласност со дискурсот на Моќниот Друг, а и го прифаќал затоа што „кога се работи за статусот на затвореник, неговото чувство дека е жртва произлегува, и од чинот на перманентно изостанување од социо-симболичкиот договор, т.е. од моќта и јазикот“ (Крстева 2006: 87). Но, веќе со самото одење во Виена и средбата со Змија, почнува да го брани своето право и интегритет видливо во неговата реплика „Од каде знаете дека сум од Исток“ (Андоновски 2010: 493). Следствено, Кукла не го прифаќа дискурсот на Моќниот Друг па во согласност со тоа дека „затекнатото и новото секогаш и секаде носат егзистенцијален и идентитетски немир“ (Малуф 2001: 87), поради самопотврда и самоидентификација прави еден радикален пресврт – како сопствена, не ја прифаќа размислата на Змија: „вие сте лудилото што доаѓа од Исток“ (Андоновски 2010: 497), што води кон последицата отпор, која пак реферира на ефектот ‘идентитет-

¹⁵ Змија во Виена поседува модно студио, коешто е покритие за јавна куќа, во која е вработена Бела, дојденката од Македонија. Змија е опскурден лик од подземјето, а едновременно и „од хоби“ – презрив коментатор на словенската „душа“.

ско жигосување – смрт’, видливо во репликата на Кукла „Значи ќе умрам“ (Андоновски 2010: 516). Кукла бесмислено ќе западне во беспаке и ќе доживее лична трагика – смртоносен куршум на границата, преку која, како услов за поинаков живот, го испраќаат други – Змија, Кукла е убиен на границата. Имено, Кукла не правејќи компромис со самиот себеси, ја игнорира верзијата на т.н „лудило што доаѓа од Исток“, во кое настојува да го вклопи – Змија, а воедно и се одвојува од рестриктивните условувања, кои пак ја одредуваат неговата позиција како асиметричен друг, и дава отпор (морална отпорност спрема несреќите кои се свалуваат врз неговиот чемерен живот), кон Моќниот Друг – Змија, кој самиот себе си се подгризува. Ваквиот став на Кукла укажува на тоа дека Кукла при потрагата по коренот на потеклото и по смислата на продолжувањето во зацртаната просторна координата: ‘Запад’ во кој „човекот повеќе не е исклучен од можноста за лично влијание во сферата и текот на историското, т.е. развојното, дејствителното, пресвртувачкото, еволуцијата“ (Кристева, 2006: 88), излезот го наоѓа во ‘идејата за митското минато’ односно во ‘митот – апсолутно вистинита приказна’ кој согласно неговото функционирање во насока на хармонизирање и средување на поредокот’ и функционален третман во насока на клучен механизам во градењето и зачувувањето на сопственото чувство на самопочит, овозможува Кукла да го потврди и својот емоционален трепнеж на смислата на продолжувањето: себеидентификување, себепотврдување и континуитет како ‘идентитет – потекло’ и дејствува согласно есенцијалистичкиот концепт на идентитет.

Непријатните настани за детето, кое во новите и изменети услови е поставено во центарот на острите морално-социјални и егзистенцијални дилеми, започнуваат со самото негово оставање пред вратата на Цвета и Арсо – родителите на Кукла, од страната на Бела, која му сугерира на детето да покаже кој му е таткото. Но, детето, кое е во постојана потрага по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, односно постојаното барање на својот татко видливо во репликата упатено кон Кукла „Значи не сакаш да ми бидеш татко?“ (Андоновски 2010: 516), не ја прифаќа сугестијата на Бела: „Покажи дете татка си, со нишан златно јаболко, кому ќе нишан подариш него ќе татко завикаш“ (Андоновски, 2010: 527). Следствено во согласност со тоа дека „нема да биде подобро, новото не секогаш и секаде победува“ (Малуф 2001: 87), детето не прави

компромис со самото себеси и прави еден радикален пресврт – како сопствена, не ја прифаќа импутацијата 'копиле' што води кон последицата отпор, која пак реферира на ефектот 'идентитетско жигосување – идентитет – потекло', видливо во репликата на детето: „Одам да си играм“ (Андоновски 2010: 527). Детето ја игнорира верзијата на таканаречено 'копиле', си одбира татко со златно јаболко и дава отпор со што Бела самата себе се подгризува. Ваквиот став на детето укажува на тоа дека Детето при потрагата на коренот на потеклото и смислата на продолжувањето во зацртаната просторна координата – 'Исток' „изнаоѓа алтернативни начини да учествува во одлучувањето и во донесувањето на сопствена пресуда за своето дејствување“ (Кристева 2006: 98), па излезот го наоѓа во 'идејата за митското минато' односно во 'митот – апсолутна вистинита приказна', кој согласно функционирањето во насока на хармонизирање и средување на поредокот' и функционалниот третман во насока на клучен механизам во градењето и зачувувањето на сопственото чувство на самопочит овозможува Детето да го потврди и својот емоционален трепнеж на смислата на продолжувањето: самоидентификување, себепотврдување и континуитет на својот 'идентитет – потекло' и дејствувава во согласност со есенцијалистичкиот концепт на идентитет.

Следствено, Кукла и детето, чии животи се постојано во некое поле што е поделено на непомирливи страни“, и се во судир со моралните и идеолошки фактори, на одреден начин ја репрезентираат личната драма на потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето. Како асиметрични други, со нагласена желба за идентитетот да се чува во интегрален облик (и да се остане во рамки на 'митот – апсолутна вистинита приказна'), не го прифаќаат наметнатиот дискурс на Моќниот Друг, и се и објекти на набљудување (од Моќниот Друг – Змија) и субјекти на дејствување, кои како фундаментално динамични феномени во континуитет трагаат по себепотврда и себеидентификување па одлуките што ги носат се во согласност со поделеноста, непомирливоста и отпорот кон Моќниот Друг – Змија. Кукла и детето свесно не ја напуштаат тезата за неможноста за чисти идентитети (и вечното останување во рамките на 'митот – апсолутно вистинита приказна'), па во согласност со отпорот видливо во репликата на Кукла: „Што имате вие против Истокот“ (Андоновски 2010: 496) и 'не отстапувајќи од светите норми

на потеклото’, ја подриваат тиранијата на доминацијата на Западот – Мокниот Друг – Змија, кој не успева во одржувањето на третирањето однос ‘доминација-потчинетост’ и во експлоатацијата на идентитетот, видливо во репликата на Змија „површен сте и нељубопитен, постојано сте во потрага по некој нов подобар свет“ (Андоновски 2010: 494). Кукла и детето чувствуваат дека во просторот се фатени во вителот на настаните: притисок – поднесување – безгласност во кои тие (вечно) се вртат — една состојба која води кон „самозапрашаност на самоидентитетот за себепотврдување и за себеидентификување: ’кој е овде?.. јас или некој што личи на мене?’ (Шелева 2008: 67). Следствено, наспроти нивното доскорешно поднесување и пасивност, дејствувајќи во согласност со „зачувување на идентитет – потекло, витално совладување и воздигнување над драмата на човековиот живот и на индивидуалното искуство“ (Капушевска-Дракулевска 2006: 78), не ја губат рефлексивната контрола над животните околности. Следствено, во потрагата по решенија против експлоатацијата, маргинализацијата, угнетувањето, држејќи се до својот идеал: ‘идејата за митското минато’, односно до ‘митот – како апсолутно вистинита приказна’ како можен излез при потрагата по коренот на потеклото и при потврдувањето и зачувувањето на ‘идентитет – потекло’, дејствуваат во согласност со есенцијалистичкиот концепт на идентитет актуализирајќи ја функцијата на ‘митот – апсолутно вистинита приказна’ – хармонизирање и средување на поредокот. Тие дејствуваат низ компонентите идентитет за себе и чувство на сопствен континуитет на самопотврдување и себеидентификување како ‘идеално јас’ чија рефлексивна е видлива во конформизмот кон ‘митот – апсолутно вистинита приказна’ како можен излез при потрагата на коренот на потеклото и смислата на опстојувањето. Следствено излезот од една страна се огледува во – таткото (детето), а од друга се огледува во смртта (на Кукла), односно иницира ‘егзистенцијалното жигосување – смрт (смртта на Кукла) како одговор на прашањето ‘каков процес е потрагата по сопствениот корен на потеклото и смислата на продолжувањето. Следствено ‘митот – апсолутно вистинита приказна’, односно идејата за митското минато – словенството како мит за заедништво (како излез), во драмата се третира како стабилизатор кој ја нагласува индивидуалноста и чувството на континуитет во времето, со кој асиметричните други од страна на Западот го добиваат својот глас.

Релацијата идентитет – мит – потрага по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето реферира на тоа дека секој поединец поседува внатрешна срж, различен е и има свој идентитет што не може да се разложува, односно „идентитетот е вграден во темелите на личноста и не може да се менува“ (Barker 2000: 166). Оттука, како можеен излез при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, Кукла и Детето се во дослух со 'идејата за митското минато' и со конформизмот кон 'митот – апсолутна вистинита приказна', кој функционирајќи во насока на хармонизирање и средување на поредокот, ја предопределува судбината, егзистенцијата на Кукла и на Детето, го потврдува изворниот идентитет – препознаен, рефлектиран и самопотврден како емоционален внатрешен трепнеж на себеидентификување и себепотврдување, и како резултат на спротивставувањето на двете идеи: 'идејата за митското минато' и 'идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација', функционално го третира / артикулира односот 'доминанција – потчинетост' и ја предизвикува последицата отпор, што, пак, реферира на ефектот 'идентитетско жигосување – смрт'.

Функционирањето и третманот на 'современиот мит – илузија', последици и ефекти

Вториот индивидуален идејно ангажиран однос при барањето на можниот излез од потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето се огледува во реакцијата – конформизам на Кука (вљубен во Бела и бидејќи Бела не е веќе на Балканот, тој одлучува да се ожени со Цеца) и на Темо (кој на Исток е Змија, лик со телесен инвалидитет, имал сексуален однос со Бела), кон 'митот – илузија', чие функционирање и третман „фатално ја предзначува сета егзистенција, идентитет и вредности на индивидуата“ (Шелева 2005: 63). Тоа е однос што е инициран од судирот меѓу два непомирливи света – светот на заповедот (Темо) и светот на послушноста (Кука), во чие средиште се наоѓа насобраното зло во луѓето (кај Темо) и тоа во сите негови облици и во најсилните манифестации, за егзактно на математички начин да може да се потсечат корените на потеклото и продолжувањето. Свесноста на асиметричниот друг Кука кој е „остварен спој на тагата, копнежот и

надежта“ (Капушевска-Дракулевска 2001: 76), и кој е фокусиран кон преиспитувањето и кон поставувањето на тапет на предизвикувачките прашања за својот идентитетски и вредносен статус во општеството, дека за да се заштити и опстане во средината треба да го прифати дискурсот на Моќниот Друг (Темо), па при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето Кука излезот го гледа во продирот кон новото односно во ‘митот – илузија’ / во ‘идејата за еднадвор наметнатата идентитетска аргументација’ која се спротивставува на ‘идејата за митското минато’, ‘што значи (подлегнува на притисоците на Моќниот Друг), идентитетски отстапува од ‘идентитетот – потекло’ со што радикално се менува и неговата идентитетска рамка на самоидентификација – ‘сенка’, па при односите што тој тие ги гради со околината се соочува со „чувството на неугодност, но и на абјектност, одбивност, чувство на гадење и на презир“ (Шелева 2005: 56). Следствено, ‘современиот мит – илузија’ функционирајќи прагматично како резултат на спротивставувањето на двете идеи: ‘идејата за митското минато’ и ‘идејата за еднадвор наметнатата идентитетска аргументација’ функционално го третира / го артикулира односот ‘заповед – послушност’ и ја предизвикува последицата - конфликт, која пак реферира на ефектот ‘идентитетско жигосување – полудување’. Имено, како „најжесток и најбрутален атак врз самитот себеси“ (Годар 1962: 304), Кука при потрагата на коренот на потеклото и смислата на продолжувањето го прифаќа спасоносниот аргумент – перфидната импутација ‘сенка’, прифаќа да биде идентитетски обезличен – прифаќајќи го дискурсот на Моќниот Друг (Темо). Следствено Кука прифаќајќи го функционалниот третман на односот ‘заповед – послушност’ и влегувајќи во конфликт со дискурсот на Моќниот Друг (Темо), на крајот осознава дека конфликтот значи добивање на статус самоопределување што никој не ти го признава, поради кој завршуваш како продадена душа, а со тој чин ‘митот – илузија’ (‘идејата за еднадвор наметнатата идентитетска аргументација’), се потврдува како можен излез при потрагата на коренот на потеклото и по смислата на опстојувањето.

Непријатните настани за Кука, кој е поставен во центарот на остриите морални, социјални и егзистенцијални дилеми иницирани од „силата од центарот кој може да раздава заповеди, на одреден дел од периферијата“ (Касабова 2023: 76), од Моќниот Друг – Темо, кој на Исток е

Змија и според кој на Исток: „живеат осакатени – празни човечки души кои согоруваат како ноќни пеперутки залепени на ламбата“ (Андоновски 2010: 505), започнуваат со самиот ‘пожар во подрумот’ и со запалувањето на ковчегот. Но Кука (и другите како Арсо, Темо, Цеце), за да ја прекрие вистината за вистинскиот сторител на пожарот, се приспособува на новите околности – бизнис, пари, корупција и не се интересира за судбината на ковчегот, односно за коренот на потеклото. Следствено, и отвора кафеана каде се соочува со моќта и авторитетот на системот, ја прифаќа претставата што Моќниот Друг ја негува за него, и не успева да се издигне над прашањата за легитимизација на сопственото знаење, со што станува конструкција на Моќниот Друг – Темо, кој прави напори да завладее со идентитетот на Кука. Кука од една страна, знае дека конформизмот кон ‘современиот мит – илузија’ значи обид „за вградување на фундаментална пукнатинка во неговиот идентитет и дека со тоа тој би требало да го прими генот на инфериорноста како трајно национално обележје“ (Бановиќ-Марковска 2007: 87). Од друга страна, пак, сметајќи дека во ‘современиот мит – илузија’ ќе најде утеха и утока за својот неспокој како и за подобар живот, а да не биде обележан како продадена душа, Кука го прифаќа притисокот на новите околности наметнати од Моќниот Друг – Темо. Следствено, во согласност со тоа дека „затекнатото и новото секогаш и секаде носат егзистенцијален и идентитетски немир“ (Малуф 2001: 87), поради подобар живот, самозаштита и самоопределување прави компромис со самиот себеси, еден радикален пресврт и како сопствена, ја прифаќа импутацијата на ‘сенка’ од Темо што води кон последицата конфликт, која пак реферира на ефектот ‘идентитетско жигосување – полудување’, видливо во репликата на Кука „За Демир Хисар сум“ (Андоновски 2010: 464), кој бесмислено ќе западне во беспаке и ќе доживее лична трагика – На раце му умира Кукла, кој е убиен на границата. Имено Кука правејќи компромис со самиот себеси, не ја игнорира верзијата на т.н „сенка / идентитет – проект“, во кое настојува да го вклопи ‘Моќниот Друг – Темо’, а воедно и не се одвојува од рестриктивните условиња, кои, пак, ја одредуваат неговата позиција како асиметричен друг и дејствува низ конфликт со самиот себе (како неотпорност спрема несреќите што се свалуваат врз неговиот чемерен живот). Ваквиот став на Кука укажува на тоа дека Кука при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето во зацртаната

просторна координата: ‘Исток’ во кој „човекот на моменти е исклучен од можноста за лично влијание во сферата и текот на историското, т. е. развојното, дејствителното, пресвртувачкото еволуцијата“ (Кристева 2006: 88), излезот го наоѓа во ‘идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација’, односно во ‘современиот мит – илузија’, кој согласно своето прагматично функционирање и функционален третман во насока на спасоносен аргумент во градењето на идентитетскиот и вредносниот статус во општеството го потврдува и својот емоционален трепнеж на смислата на продолжувањето: самозаштита и самоопределување како ‘идентитет – проект’ и дејствува во согласност со конструктивистичкиот концепт на идентитет.

Следствено, Кука, чиј живот е постојано во судир со моралните и идеолошките фактори, на одреден начин го репрезентира колективот, а и индивидуалната внатрешна и надворешна драма (судбина и трагедија) на потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето. Како асиметричен друг тој е и објект на набљудување (од Темо) и субјект на дејствување (кон Темо), кој како нестабилен инфериорен феномен во континуитет не може да ја почувствува својата вредност, има потреба од придружник што ќе го заштити, поддржува, храбри и трага по самозаштита, па одлуките што ги носи се во согласност со конфликтот со Моќниот Друг – Темо. Следствено, свесно или несвесно ја напушта тезата за неможноста за чисти идентитети (и вечно останување во рамките на ‘митот – апсолутна вистинита приказна), па во согласност со конфликтот со Моќниот Друг – Темо видливо во репликата на Кука: „Јас сум ти син, Темо“ (Андоновски 2010: 522), ‘отстапувајќи од светите норми на потеклото’, не ја подрива ‘тиранијата на доминацијата’ на Моќниот Друг – Темо, кој пак успева во одржувањето на односот ‘заповед – послушност’ преку тивка експлоатација на идентитетот видливо во репликата на Темо: „Дај телефонот ваму, копице едно. Кој си ти бре?“ (Андоновски 2010: 523). Имено, Кука чувствува дека во просторот го гонат непомирливи сили што му ја одземаат сета автономија на дејствување, во кој губејќи ја рефлексивната контрола над животните околности фатен во вителот на настаните – судир со самиот себеси (изразено и потврдено преку дилемата: дали треба да остане верен себеси и на своите идеали или, пак, да се откаже од она што тој вистински е). Имено, дејствувајќи според „трансфигурација на неговиот идентитет, за витал-

ното совладување и воздигнување над драмата на човековиот живот и на индивидуалното искуство“ (Капушевска-Дракулевска 2006: 78), не ја губи рефлексивната контрола над животните околности. Следствено, не трага по решенија против експлоатацијата, маргинализацијата, угнетувањето, држејќи се до својот идеал: ‘идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација’, односно ‘современиот мит – илузија’ како можен излез при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето и потврдувањето на ‘идентитет – проект’, дејствува во согласност со конструктивистичкиот концепт на идентитет актуализирајќи ја прагматичната функција на ‘современиот мит – илузија’, и ги прифаќа новите односи што настануваат во согласност со времето. Тој дејствува низ компонентите идентитет за друг и чувство на сопствен (дис)континуитет на самозаштита, и на самоопределување како доживеано и општествено јас, чија рефлексивна е видлива во конформизмот кон ‘современиот мит – илузија’ како можен излез при потрагата на коренот на потеклото и смислата на продолжувањето. Следствено излезот од една страна се огледува во конформизмот кон ‘современиот мит – илузија’ (со што се отвора прашањето и можноста за поинакво самозадавање и самоизбирање на сопствениот идентитет), а од друга страна, пак, се огледува во конфликтот со Моќниот Друг со што се иницира ‘егзистенцијалното жигосување – идентитетско обезличување и полудување’ како одговор на прашањето каков процес е потрагата по сопствениот корен на потеклото и смислата на продолжувањето. И во овој случај, во драмата, трагичен е излезот, но сепак ‘современиот мит – илузија’, односно ‘идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација’ во драмата се третира како регулатор, што го нагласува чувството за сопствен (дис)континуитет во времето, и дотогаш асиметричните други Западот ги препознава како фикција, со која потоа живее и работи (како што е случајот со Бела).

Оттука, релацијата идентитет – мит – потрага по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето реферира на тоа дека поединецот (Кука) презема различни идентитети во различни времиња, и во просторот поединецот не е заокружена и самосвесна единка, туку се формира во односите со другите, врз основа на одредени процеси, се врзува за одредена општествена група – класата (во конкретниот случај – со Центарот на моќ – Темо), на чија основа се создава неговиот ‘идентитет

– проект’. Имено „идентитетот на поединецот се вшива во таа поширока структура, со што се стабилизира неговиот свет, а на чија основа и поединецот и пошироката општествена структура – стануваат единствени и предвидливи“ (Хол 1992: 16). Оттука, како може излез при потрагата на коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, како и при самата креација на ‘идентитетот – проект’, Кука е нужно во дослух со ‘идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација’ и со конформизмот кон ‘современиот мит – илузија’ што функционирајќи прагматично ја детерминира судбината, егзистенцијата на Кука, го потврдува ‘идентитетот – проект’ препознаен, рефлектиран и самопотврден како емоционален внатрешен трепнеж на себеодбрана и самозаштита, и како резултат на спротивставувањето на двете идеи: ‘идејата за митското минато’ и ‘идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација’ функционално го третира / артикулира односот ‘заповед – послушност’ и ја предизвикува последицата конфликт, која, пак, реферира на ефектот ‘идентитетско жигосување – полудување’.

Функционирање и третманот на ‘митот – апсолутно вистинита приказна’ и на ‘современиот мит – илузија’, последици и ефекти

Третиот индивидуален идејно ангажиран однос при барањето на можниот излез од потрагата на коренот на потеклото се огледува во реакцијата – конформизам на Бела, испровоцирана од „нејзиниот фундаментален проблем – укинувањето на нејзините желби и разрешувањето од битисувањето“ (Кристева 2006: 76), и кон ‘митот – апсолутно вистинска приказна’ и кон ‘современиот мит – илузија’, чие функционирање и третман овозможува „фатално да ја предзначат сета егзистенција, идентитет на индивидуата“ (Шелева 2005: 63). Тоа е однос што од една страна е инициран од судирот меѓу два непомирливи света – светот на безумното насилство (Змија) и светот на умната човечност (Бела) и од „немањето место за ниту најформалното и најобичното право на субјективитет“ (Жижек, цитиран според Крамарик 2010: 124). Од друга страна, пак, тоа е однос што е инициран од очигледна различност на она од каде се доаѓа, од неробување на постојаните стереотипи, и од присутната решителност да не се поткликне пред препреката, од егзистенцијал-

ниот копнеж по Дома и од потребата да се докаже сопственото Јас и чување на 'идентитетот – потекло'. Од трета страна, пак, тоа е однос инициран и од нешто на кое не се сметало – асиметричната друга Бела пред Моќниот Друг – Змија гласно да проговори со што покажува една исправеност. Свесноста на Бела, која постојано се наоѓа во состојба на длабоки немири, на внатрешни и потенцијални промени, кои будат судбински импулси, кои пак и го определуваат и ѝ го проценуваат нејзиниот сопствен живот, и која е „остварен спој на тагата, копнежот, надежта и самосвесна дисциплина“ (Капушевска-Дракулевска 2001: 76), дека за да се потврди во средината како своја треба да не го прифатат дискурсот на Моќниот Друг – Змија, но и за да опстане треба да го прифатат дискурсот на Моќниот Друг – Змија, кој во суштина со една моќна, неоконизаторска и манипулативна идеолошка стратегија е заинтересиран за нејзиното долгорочно и ефикасно потчинување. Следствено, при потрагата на корените на потеклото и по смислата на продолжувањето еднаш излезот го гледа во 'митот – апсолутно вистинита приказна', односно во идејата за митското минато' (што се спротивставува на идејата за однадвор наметната идентитетска аргументација'), што значи идентитетски не отстапува од 'идентитетот – потекло' и не се менува нејзината идентитетска рамка на самоидентификација. Но, од друга страна, пак, излезот го гледа во 'современиот мит – илузија', односно во 'идејата за однадвор наметната идентитетска аргументација' (што се спротивставува на 'идејата за митското минато'), што значи идентитетски отстапува од 'идентитетот – потекло' па се менува и нејзината идентитетска рамка на самоидентификација. Оттука при односите што таа ги гради со околината од една страна, се соочува со „присутната решителноста да (не) се поткликне пред препреката“ (Шелева 2005: 56), а од друга, пак со „Секидневно онесвестување на здравата памет – бродолом на паметта (Шелева 2005: 56). Следствено, 'митот – апсолутна вистинита приказна' и 'современиот мит – илузија' функционирајќи 'социорегулативно' како резултат на спротивставувањето на двете идеи: 'идејата за митското минато' и 'идејата за однадвор наметната идентитетска аргументација' функционално го третираат / го артикулираат односот 'доминација – (не)послушност' и ја предизвикуваат последицата антагонизам, што, пак, реферира на ефектот 'идентитетско жигосување – смрт'. Имено, сметајќи го како „најжесток и најбрутален атак врз чове-

кот“ (Годар 1962: 304), Бела при потрагата на коренот на потеклото и по смислата на продолжувањето (не) го прифаќа дискурсот на Моќниот Друг (Змија), и (не) прифаќајќи да биде идентитетски обезличена, самата се задавува – се самоубива. Следствено Бела (не) прифаќајќи го функционалниот третманот на односот ‘доминација – (не)послушност’ и покажувајќи антагонизам кон дискурсот на Моќниот Друг покажува една освестеност за самопотврда и самоослободување, а со тој чин ‘митот – апсолутна вистинита приказна’ и ‘современиот мит – илузија’ се потврдуваат како едновремен можен излез при потрагата на коренот на потеклото и по смислата на продолжувањето.

Непријатните настани за Бела (иницирани од Моќниот Друг – Змија) започнуваат со самиот ‘пожар во подрумот’ и со запалувањето на ковчето. Следствено, Бела за да се спаси себеси бега од сопствената биографија, од корените на потеклото, видливо во репликата „А кој сега ќе се грижи за мене“ (Андоновски 2010: 504) и заминува за Виена. Тука од една страна, ги прифаќа правилата на новите околности и ја чувствува тежината на пеколното време, бизнис, лаги, проституција и дрогирање, видливо во репликата: „Сè е обратно во овој свет“ (2010: 502). Од друга страна, пак, се соочува / сретнува со супериорниот Моќен Друг – Австриецот – Змија, кој фанатично, заслепен од сопствената позиција на моќ, стремеж за престиж над асиметричниот друг манифестира репресивен однос кон Бела и прави напори да завладее со идентитетот на Бела. Но, според Георгиевска-Јаковлева: „употребата на глаголот ‘владее’ воопшто не е случајна – таа упатува на нешто што *на Змија небаре му следува како Моќен Друг*“ (Георгиевска-Јаковлева 2014: 74, *Курзив Б.Р.Н.*). Следствено Змија како Моќен Друг пред Бела сака да пласира едно победничко чувство на заземање и владеење на своето, т. е. на она што тој смета дека било, е и ќе остане негово, но не успева во замислата, видливо во репликата на Бела: „Кукла, сакам да си одам! Овде и Сонце заоѓа, Кукла!“ (Андоновски 2010: 525). Бела, која е врска меѓу Истокот и Западот па преку неа и тоа што таа го доживува се открива контрадикторноста што постои помеѓу тие два света. На Исток, на Балканот таа е неморална жена, на Запад ја претставуваат како модел, и речиси цел живот го жртвува личното на сметка на блиските свои (за сестра си Цеце) и страда непрестано, затоа што функционираше во согласност со дискурсот на Моќниот Друг (заради компензација на сопствениот страв, страв

од Другиот), како исполнет услов за подобар живот, а и го прифаќала затоа што „кога се работи за статусот на жена, нејзиното чувство дека е жртва произлегува, и од чинот на перманентно изостанување од социосимболичкиот договор, т. е. од моќта и јазикот“ (Кристева 2006: 87). Но, таа веќе со самото одење во Виена и средбата со Змија и неговиот студен разум и груби интереси почнува да го брани своето право и интегритет. Следствено, Бела од една страна ја прифаќа западната доминација и го прифаќа дискурсот на Моќниот Друг, односно го прифаќа притисокот на новите околности наметнати од Змија и поради подобар живот, самозаштита прави компромис со самата себеси, еден радикален пресврт и како сопствена, ја прифаќа импутацијата ‘Албина’ од Змија. Од друга страна, пак, во согласност со тоа дека „затекнатото и новото секогаш и секаде носат егзистенцијален и идентитетски немир“ (Малуф 2001: 87), поради самоопределување прави еден радикален пресврт – како сопствена, не ја прифаќа наредбата на Змија „Оди, соблакај се“ (Андоновски 2010: 476), што води кон последицата: антагонизам, што, пак реферира на ефектот ‘идентитетско жигосување антагонизам – смрт’ видливо во репликата на Бела „Ми треба доза. Дај ми една доза“ (2010: 508), која бесмислено ќе западне во беспаке и ќе доживее лична трагика – самата се задавува – самоубива. Имено, Бела правејќи компромис со самата себеси не ја игнорира импутацијата ‘Албина’ и верзијата на Западниот бизнис – проституција и дрогирање, во кое настојува да ја вклопи Моќниот Друг – Змија. Но едновременно прави и напори да се одвои од рестриктивните условувања, што, пак, ја одредуваат нејзината позиција на асиметричен друг, а и во двата наврата реагира антагонистички кон Моќниот Друг – Змија (како морална отпорност спрема несреќите што се свалуваат врз нејзиниот чемерен живот), со што таа самата себеси се подгризува. Ваквиот став на Бела укажува на тоа дека Бела при потрагата по корените на потеклото во зацртаната просторна координата: ‘Запад’ во кој „жената е, но и не е исклучена од можноста за лично влијание во сферата и текот на историското, т. е. развојното, действителното, пресвртувачкото еволуцијата“ (Кристева 2006: 88), излезот го наоѓа и во ‘митот – апсолутна вистинита приказна’, односно ‘идејата за митското минато’ и во ‘современиот мит – илузија’, односно ‘идејата за еднадвор наметнатата идентитетска аргументација’ кои согласно социорегулативното функционирање и функционалниот третман во насока на

своевидна рекомпезација во градењето на идентитетскиот (дис)континуитет го потврдува и својот емоционален трепнеж себепотврдување и себепределување како ‘помеѓу – идентитет и дејствува во согласност со помеѓу – идентитет концепт на идентитет.

Следствено, Бела, која под притисок на новите општествени закони што инагурираат нова ера на нарушени и загубени човечки вредности, и на крајот ќе се распрнат сите нејзини благородни желби и пориви, и чиј живот е постојано во судир со моралните и идеолошките фактори, на одреден начин го репрезентира колективот – Западот, а и личната драма (судбина и трагедија), на потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето. Како асиметричен друг таа е и објект на набљудување (од Змија) и субјект на дејствување (кон Змија), која како нестабилен инфериорен феномен во (дис)континуитет трага по самозаштита и самоопределување, па одлуките што ги носи се во согласност со антагонизмот кон Моќниот Друг – Змија. Бела свесно или несвесно ја напушта тезата за (не)можноста за чисти идентитети (и вечно останување во рамките ниту на ‘современиот мит – илузија’ ниту на ‘митот – апсолутно вистинита приказна’), па во согласност со антагонизмот кон Моќниот Друг – Змија видливо во репликата на Бела: „толку немам смисла за стварноста“ (Андоновски 2010: 503), (не)‘отстапувајќи од светите норми на потеклото’, (не) ја подрива ‘тиранијата на доминацијата’ на Моќниот Друг – Змија, кој пак успева во одржувањето на односот ‘доминација – (не)послушност’ преку тивка експлоатација на идентитетот видливо во репликата на Змија: „Зарем треба да се грижам и за тебе да ти биде добро“ (Андоновски 2010: 503). Имено, Бела чувствува дека во просторот ја гонат непомирливи сили што ѝ ја одземаат сета автономија на дејствување, во кој губејќи ја рефлексивната контрола над животните околности фатена во вителот на настаните – судир со самата себеси (изразено и потврдено преку дилемата: дали треба да остане верна на себе си и на своите идеали или, пак, да се откаже од она што таа вистински е). Имено, дејствувајќи во согласност со „зачувување на идентитет – потекло, витално совладување над драмата на човековиот живот“ (Капушевска-Дракулевска 2006: 78), како и „трансфигурација на нејзиниот идентитет, за воздигнување над индивидуалното искуство“ (Капушевска-Дракулевска 2006: 78), не ја губи рефлексивната контрола над животните околности. Следствено, не трагајќи по решенија против

експлоатацијата, маргинализацијата, угнетувањето, држејќи се до својот идеал: еднаш до 'идејата за митското минато', односно до 'митот – апсолутна вистинита приказна', другпат до 'идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација', односно до 'современиот мит – илузија' како можни излези при потрагата по коренот на потеклото и по смислата на продолжувањето и потврдување на помеѓу – идентитетот, дејствува во согласност помеѓу – идентитет концептот актуализирајќи ја заедничката социорегулативна функција на 'митот – апсолутно вистинита приказна' и на 'современиот мит – илузија' и (не) ги прифаќа новите односи што настануваат во согласност со времето. Таа дејствува низ компонентите идентитет за себе, и идентитет за друг, чувство за сопствен (дис)континуитет на самоопределување на идеалното јас (преку 'митот – апсолутна вистинита приказна') и на доживеаното јас (преку 'современиот мит – илузија'), чии рефлексии се видливи во конформизмот и кон 'митот – апсолутна вистина' и кон 'современиот мит – илузија' како можни излези при потрагата на коренот на потеклото и смислата на продолжувањето. Следствено, излезот од една страна, се огледува во едновремениот конформизмот и кон 'современиот мит – илузија' и кон 'митот – апсолутно вистинита приказна', а од друга страна, се огледува во антагонизмот кон дискурсот на Моќниот Друг – Змија, со што се иницира 'егзистенцијалното жигосување – идентитетско обезличување и смрт' како одговор на прашањето 'каков процес е потрагата по сопствениот корен на потеклото и смислата на продолжувањето. И во овој случај, во драмата, трагичен е излезот, но сепак 'митот – апсолутна вистинита приказна', односно 'идејата за митското минато' и 'современиот мит – илузија', односно 'идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација' во драмата се третираат и како стабилизатори и како регулатори што го нагласуваат чувството за сопствен (дис)континуитет во времето, и дотогаш субалтерните Западот ги препознава како фикција, со која потоа живее и работи (како што е случајот со Бела).

Оттука релацијата идентитет – мит – потрага по коренот на потеклото и по смислата на продолжувањето реферира на тоа дека секој поединец (Бела) е различен и има свој идентитет (вистинскиот природниот), „што од една страна, не може да се разложува, а од друга пак, може да се менува па поединецот трага по корените / потеклото и по продолжувањето за да посочи на вистинскиот идентитет“ (Малуф 2001: 87).

Оттука, како можен излез при потрагата на коренот на потеклото и при самата креација на ‘идентитетот – помеѓу’ Бела е нужно во дослук и со идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација’ и со конформизмот кон дадената реалност – ‘современиот мит – илузија’ и со идејата за митското минато и со конформизмот кон дадената реалност ‘митот – апсолутно вистинита приказна’ што функционирајќи социорегулативно ја детерминираат судбината, егзистенцијата на Бела, која го потврдува помеѓу – идентитетот препознаен, рефлектиран и самопотврден како емоционален внатрешен трепнеж на себеопределување и себезаштита, и како резултат на спротивставувањето на двете идеи, *„идејата за митското минато и идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација* функционално го третира / артикулира односот доминација – (не)послушност и ја предизвикува последицата антагонизам, која пак го иницира ефектот – ‘идентитетско жигосување и обезличување – смрт’.

Следствено, може да се констатира дека при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, функционирањето на ‘митот – апсолутна вистинита приказна’ како хармонизирање и средување на поредокот е клучно за третманот / актуализацијата на инфериорната позиција, за континуитетот на идентитетот и за градењето на сопственото чувство на самопочит – со што се потврдува есенцијалистичкиот идентитетски опстанок во средината. Прагматичното функционирање на современиот мит – илузија е механизам со кој се третира / актуализира актуелната општествено-политичка состојба како моќ за трансформација, (дис)континуитет, криза, сомнеж и оспорување на идентитетот, со што се потврдува конструктивистичкиот идентитетски опстанок во средината. Едновременото социорегулативно функционирање и на ‘митот – апсолутна вистинита приказна’ и на ‘современиот мит – илузија’ е клучен провокативен третман за надминување на чувството на инфериорност и за градењето на сопственото чувство на самопочит со што се потврдува меѓуидентитетскиот опстанок во просторот. Ова се констатации што ги потврди и самата предметна драма (пишувана и изведена крајот на 20 век), низ која покажавме дека при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето како можни излези се спротивставуваат два мита – ‘митот – апсолутно вистинита приказна’ и ‘современиот мит – илузија’, односно двете идеи: идејата за митското

минато (словенството како мит за заедништво) и современата идеја за еднадвор наметната идентитетска аргументација (современиот мит во согласност актуелните општествено-политички состојби – за да се биде во времето), чие спротивставување, претставува функционален третман / актуализација на една неочекувано трагична егзистенција на индивидуалниот идентитет.

Заклучок

Разгледувањето на темата „митот – апсолутна вистинита приказна и современиот мит – илузија: можни излези при потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето“ овозможи да се изведат следниве заклучоци:

Драмата претставува остра критика на нашата современост, сведоштво за една стварност на соголениот и отуѓен живот, за поневидливите и понепредвидливите сфери и начини на егзистенција, за борбата на идентитети, како услов за надминувањето на состојбата на деградираност, а Андоновски нурнува во најскриените пластови на човековата егзистенција и неговата потрага по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето. Кај Андоновски видлива е желбата да даде свое видување на егзистенцијалните и идентитетските проблеми што ја засегаат индивидуата заедницата / колективот, а се поврзани со функционирањето и третманот на митот ('митот – апсолутна вистинита приказна' / идејата за митското минато и 'современиот мит – илузија' / идејата за еднадвор наметната идентитетска аргументација), како можни излези при потрагата по корените на потеклото, кои функционирајќи во насока на хармонизирање и средување на поредокот, прагматично и социо-регулативно ја детерминираат судбината и егзистенцијата на идентитетот – потекло, идентитетот – проект и меѓуидентитетот. Спротивставувањето на двете идеи: 'идејата за митското минато' и 'современата идеја за еднадвор наметнатата идентитетска аргументација', ја третира / артикулира приказната за конформизам – смрт (Кукла), приказната за конформизам – полудување (Кука) и приказната за конформизам – смрт (Бела), и реферира на ефектот 'идентитетско жигосување – смрт', а укажа на тоа

дека излезот од потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето е трагичен.

Во драмата, Кукла и детето се насочени кон локалното, и ја застапуваат тезата дека излезот од потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето е во 'митот – апсолутна вистинита приказна', односно во 'идејата за митското минато' со што го потврдуваат зачувувањето на посебноста и континуитетот на својот идентитет, без разлика колкава е цената; Кука и Томо се насочени кон Западот и ја застапуваат тезата дека излезот од потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето е во 'современиот мит – илузија', односно во 'современата идеја за еднадвор наметнатата идентитетска аргументација' па инфериорната позиција на идентитетот може да се надмине со прифаќањето на 'современиот мит – илузија', а Бела е насочена и кон Истокот и кон Западот и ја застапува тезата дека излезот од потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето е и во 'митот – апсолутна вистинита приказна', односно 'идејата за митското минато' и во 'современиот мит – илузија', односно во 'современата идеја за еднадвор наметнатата идентитетска аргументација' па инфериорната позиција на идентитетот може да се надмине со прифаќање и на 'митот – апсолутна вистина и на 'современиот мит – илузија'. Она што е заеднички за сите нив (Кукла, Детето, Кука и Бела), е тоа дека од една страна, тие своите светови и себеси ги проектираат во самата животна ситуација, а од друга страна, пак, самата животна ситуација ги формира и определува нивните становишта кон животот и свеста!

Во драмата се посочува на недостатокот од разбирање на асиметричниот друг, а драмата тој недостиг го толкува како конфликт, односно судир (Исток – Запад), виден преку спротивставеноста на 'идејата за митското минато' и 'современата идеја за еднадвор наметнати аргументации и креации на идентитетот', кои, доколку најдат заедничка точка, би можеле да достигнат успешен третман и решение на проблемот – при спротивставувањето на двете идеи, излезот од потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето да не е трагичен. А како што посочува самата драма излезот од потрагата по коренот на потеклото и по смислата на продолжувањето се гледа во 'митот – апсолутна вистинита приказна', односно во 'словенството како мит за заедништво' и пред сè е трагичен. Моменталната – општествено политичка ситуација сè

уште го бара излезот / решението за коренот на потеклото и токму тоа ги прави актуелни прашањата што ги третира драмата: потрагата по коренот на потеклото и смислата на продолжувањето, функционирањето и третманот на 'митот – апсолутна вистинита приказна' и на 'современиот мит – илузија', и (личниот) идентитетот.

Литература:

- Анастасова-Шкрињариќ, Н. 2008. *Мийски координати*. Скопје: Македонска реч.
- Андоновски, В. 2010. *Собрани драми*. Скопје: Табернакул.
- Бановиќ-Марковска, А. 2007. *Груиен њорџиреи*, Скопје: Магор.
- Бахтин, М. 1991. *Ауџор и јунак у есијејској акџивносџи*. Нови Сад: Браство-Јединство. Георгиевска-Јаковлева, Ј. 2012. *Иденџиџијеџи*, Скопје: Институт за македонска литература.
- Капушевска-Дракулевска, Ј. 2001. *Поетџика на несознајноџо*. Скопје: Магор.
- Лужина, Ј. 1998. *Теорија на драмаџи и џеатџароџи*. Скопје: Детска радост.
- Мазова, Ј. 2019. *Театџарски слојувалки*. Скопје: Силсон.
- Мојсова-Чепишевска, В. 2025 „Македонската поетџика и стилистика: 1990-2025“, *Македонска џоеџика и стџилисџика*. Тошовиќ, Б., Ковилоски, С. (ур.), 113-138. Грац: Комисија за стилистика при Меѓународниот славистички комитет.
- Павловски, М. 2004 *Театџароџи и мџиџоџи*. Скопје: МИ-АН.
- Саид, Е. 2003. *Ориенџализам*. Скопје: Магор.
- Стефановски, Г. 2020. *Избрани драми*. Скопје: Полица.
- Стојановска, А. 2006. *Македонски џосџимодерен џеатџар*. Скопје: ФДУ.
- Тодоров, Ц. 2001. *Одродениоџи човек*. Скопје: Тера Магика.
- Тодорова, М. 2002. *Замислувајќи џо Балканоџи*. Скопје: Магор.
- Чакраворти Спивак, Г. 2003. *Посџиколонијална криџика*. Скопје: Темплум.
- Шелева, Е. 2011. *Кулџууролошки есеи*. Скопје: Магор.
- Vaba, H. 2004. *Smestanje kulture*. Beograd: Beogradski krug.
- Hall, S. 2006. „Kome treba identitet“, U. D. Duda (ур.), *Politika teorije*. Zagreb: Disput.

Biljana Rajchinova-Nikolova

'MYTH - ABSOLUTELY TRUE STORY' AND 'MODERN MYTH - ILLUSION': POSSIBLE OUTCOMES IN THE SEARCH FOR THE ROOT OF ORIGIN AND THE MEANING OF CONTINUATION (THROUGH THE PLAY *SLOVENSKI KOVCHEG* BY VENKO ANDONOVSKI)

Summary

In this paper we focused on the dramatic text *Slovenski kovčeg* by Venko Andonovski (1996), where the plot takes place in 1993; a time of transition, a time when the issue of identity is problematized, using insights from postcolonial theory, imagology and identity studies. We researched the relationship between Macedonian contemporary drama, myth and identity, and we discovered the functioning of myth in the search for the root of origin. In the paper of searching for the root of origin, two ideas opposed each other as possible solutions: the idea of the mythical past (myth - absolute truth) and the contemporary idea of an externally imposed identity argumentation, in accordance with the current socio-political conditions (myth - illusion). We also examined the consequences and effects on identity of the opposition of these two ideas in the search for the roots of origin, as well as the relationship identity - myth - search for the roots of origin. The paper answered the question of whether the search for one's own root of origin is a tragic process and confirmed the thesis that the opposition of the two ideas: represents a process of unexpected tragedy as a way out - in the search for the root of origin.

Key words: drama, myth, identity, roots, origin, continuation.

Тамара Купева

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

t.kjupева@iml.edu.mk

АВТОБИОГРАФИЈА НА ТРАУМАТА – НА ПОЧЕТОКОТ НА КРАЈОТ ОД ДАНИЕЛ ЈАНЕВ

Клучни зборови: траума, автобиографија, дијалог, наративна вистина, јавен дискурс.

Наративниот пристап кон личната траума нуди моќен начин на прикажување на интимното страдање. Кога таквиот одраз на стварноста го интегрира и читателот, преку форма на дијалог со текстот – траумата не е само пренос на искуство туку и длабоко интимна идентификација со трауматските процеси. Во вакви форми, литературата всушност станува сведок и документ за траумата, наративен простор каде што трауматските настани се артикулираат, се обработуваат и им се пренесуваат на читателите.

Во книжевноста, траумата и нејзините последици врз идентитетот, меморијата и социјалната интеграција на поединецот најчесто се артикулираат преку специфични наративни стратегии што ја нарушуваат традиционалната линеарност на приказната. Теоретичарите на траумата (Caruth 1996; LaCapra 2001) истакнуваат дека фрагментацијата, дисконтинуитетот и повторувањето не се само естетски избори, туку формални манифестации на психичката состојба на субјектот што не може целосно да ја обработи и да ја интегрира трауматската меморија. Преку овие техники текстот го имитира процесот на потиснување, соочување и преработка на болното искуство, овозможувајќи му на читателот не само да ја следи приказната, туку и да ја доживее и афективно.

Истовремено, формата на овој „наротив на траумата“ го определува и начинот на неговата рецепција. Кога авторот прибегнува кон психолошка длабочина и интимно „обраќање“ кон читателот (според теоријата на Лежен/Lejeune), се воспоставува релација на соучество во кое личноста страдање се надминува како индивидуален проблем и се трансформира во општествено важна тема. Интегрирањето на колективните аспекти на траумата овозможува текстот да се чита не само како сведоштво на едно „јас“, туку и како глас на заедницата. Во таа смисла, трауматскиот наротив се трансформира во процес на заедничко создавање значење, каде авторот/нараторот и читателот соработуваат во артикулацијата на нешто што инаку би останало неизречено. Траумата „е секогаш приказна за рана што извикува, што ни се обраќа во обид да ни каже за реалност или вистина што поинаку не е достапна.“ (Caruth 1996: 4).

Токму од тие причини, клучното истражувачко прашање на овој труд ќе биде насочено кон наротивните стратегии во книгата *На ѝочейокоѝ на крајоѝ* од Даниел Јанев, со фокус на автобиографскиот „пакт“ меѓу писателот, нараторот и протагонистот, интертекстуалните концепти на градење на приказната и постмодернистичките (само)рефлексии што го трансформираат искуството (болеста), од приватен феномен во етичко-социјален дијалог со читателот.

Автобиографската приказна на Даниел Јанев не само што ја претставува личната траума во најдиректна форма, преку прикажување автентични секвенци и ликови од животот, туку внесува и творечки пристапи што го ангажираат читателот. Тој го вклучува читателот во игра со текстот, со упатства за читање и дополнителни помошни информации за полесно разбирање и толкување на неговите значења:

„Ќе разговараме..., но малку подоцна во книгата, каде детално ќе бидат опишани и болеста и терапијата. Можеш и веднаш да прочиташ ако сакаш, па да ја продолжиме приказната. Оди на крајот од книгата, во делот ‘Тројката’. Прочитај, па врати се, друже мој. Трпелив сум, ќе те почекам“ (Јанев 2023: 19-20).

Јасната порака и севкупна идеја на авторот во оваа книга е да ја опише болеста и болката, борбата и нејзината разорна моќ врз физичкото и

психичкото здравје на поединецот. Преку својата приказна, тој има повисока интенција – да ја подигне свеста за постоењето на оваа болест и на потребата од поддршка, што е особено важна за луѓето што се соочуваат со вакви трауматични искуства. Од тие причини, *На ѝочейокој на крајој* е и „ангажирана литература“ што има за цел не само да ги соочи читателите со една животна приказна врамена во уметничка рамка, туку и да ја покаже потребата од јавен дискурс за оваа тема. Овде Јанев е ангажиран писател кој „знае дека зборовите се акција... дека откривањето значи промена и дека човек може да открие само со планирање на промената. Тој се откажал од невозможниот сон да даде непристрасна слика за општеството и човечката состојба.“ (Sartre 1949: 23).

Јанев овде е писателот-говорник, кој „означува, демонстрира, наредува, одбива, вметнува, моли, убедува...“ (Sartre 1949: 19) со силен ефект врз читателот. Тој пишува едноставно, со неподнослива леснотија на (о)пишувањето, на именувањето на секој дел од личната борба и искушенијата соочен со болеста. Тој зборува со јасна цел, како да го цитира Сартр кој вели: „зборувајќи, ја откривам ситуацијата со намера да ја променам; си ја откривам себеси и на другите... Удирам во самото нејзино срце, ја пробивам и ја прикажувам со целосен увид; во моментот се ослободувам од неа; со секој збор што го изговарам, се вклучувам малку повеќе во светот, и на ист начин излегувам од него малку повеќе, бидејќи одам подалеку од него кон иднината.“ (Sartre 1949: 22).

На ѝочейокој на крајој е поставена токму на таа линија, со обраќање кон читателот и негово вклучување во приказната. Со неколку ретроспекции и описи на животни секвенци каков вовед, до поставување на траумата како тематска основа на приказната. Состојбите што таа ги предизвикува се и физички и психолошки, па дури и општествени.

„Навистина беше супер, друже мој, сè до едно утро кога се разбудив со многу силна болка во левата страна на главата, поточно во левото око. Имав чувство дека некој ми има ставено жилет во него. Станав од креветот, се сеќавам беше сабота и не бев на работа... ОК, си велам, стрес, депресија, испити, работа, нова средина, вежбање...“ (Јанев 2023: 3).

Јанев ја прикажува автентичната животна приказна во дијалоска размена со читателите. Неговиот наративниот субјект е телесен (болен),

текстуален, распрснат (фрагментиран) и посттрауматски (егзистенцијално засегнат), сублимиран во клучното негово прашање: Како да продолжам сега? Овде нарацијата не служи само за раскажување на болеста, туку за процесирање на болката преку дискурс. Болеста, всушност овде е наративна метафора.

Приказната како хибриден модел

Неговата приказна е лична исповед во еден хибриден модел што вкрстува автентични искуства, движејќи се на границата меѓу дневничка проза, цитирани и модифицирани филмски текстовни секвенци (авторот го упатува читателот надвор од текстот)¹, како и медицински и стручни совети и фармацевтски декларации на лекови. Неговата книга е автобиографија, но и документарна проза што вклучува реални документи, шематски прикази, медицински упатства и совети за справување со болеста. Делото на Јанев, на овој начин ги надминува жанровски одредниците на автобиографија и дневник и интегрира елементи на документарна литература и одредени постмодерни практики на користење интермедиијални и интертекстуални референци (како на пример, списокот на користена литература на крајот на приказната). Текстот на Јанев е отворена мрежа што упатува на други дискурси.

Неговиот наративен пристап е близок до теоријата на Филип Лежен (Philippe Lejeune) за т.н. автобиографскиот пакт, каде пишувањето во прво лице и адресирањето на читателот создава ефект на интимност, при што авторот се појавува не само како раскажувач, туку и како етичка фигура, што бара разбирање и сочувство. Лежен вели: „еден „идентитетски“ однос, или однос на истоветност ги поврзува авторот, нараторот и протагонистот. Притоа, тие воспоставуваат „автобиографски пакт“ со читателот.“ (Lejeune 1989: 14). На тој начин, низ приказната се создава еден заеднички идентитет, што ги обединува и авторот и нараторот и протагонистот.

¹ Филмот на којшто упатува авторот е *Збор- Ве loyal* на Слободан Деспотовски (достапен на јутјуб <https://www.youtube.com/watch?v=Q872nFuteSA> (пристапено на 17.8.2025))

Јанев токму тоа и го прави. Овој троен пакт што го изедначува авторот, нараторот и протагонистот, всушност целосно се пресликува во неговата интимна „тројка“ што ги симболизира трите аспекти на неговиот живот – болеста (МС), психолошката состојба (депресијата) и него самиот.

„Како да продолжам? Вечното прашање во секоја област од животот. Како? Кога? Што? Зошто?... Отсекогаш сум сакал „тројка“. Да, друже мој, токму таква „тројка“ каква што на момент ти падна на памет. Две жени и јас помеѓу. Тоа е тоа. Тоа е прав живот. Е па тоа лето 2017 го добив тоа што го сакав. Добив „тројка“. Мојата лејди МС, од една страна и старата добра, веќе г-ѓа, депресијата.“ (Јанев 2023: 2).

Формата на дневник (или, поточно, псевдодневник, поради отстапките во одредени делови и без строга наративна структура) е креирана со фрагментираност и постојана осцилација меѓу силните емоции и рационалните прикази. Ова ја прави книгата блиска до постмодерната исповедна литература, каде границите меѓу фикцијата и стварноста се намерно разлеани. Ова комбинирање на личното сведоштво (за болеста мултиплекс склероза) со постмодерна интертекстуалност и дијалогичната структура на текстот ја трансформира болеста од приватна траума во општествено-етички дискурс. Јанев ја дехероизира фигурата на болниот јунак, „симнувајќи ја од пиедестал“ (според зборовите на Бахтин) и ја вклучува во директен разговор со читателот.

На овој начин, авторот Јанев всушност го креира т.н. „единство на одговорноста“, кое според Бахтин се однесува за спојување на уметноста со науката, но пред сè – со самиот живот. „Три области на човечката култура – науката, уметноста и животот – добиваат единство само во личноста што ги поврзува со своето единство. [...] Значи, што обезбедува внатрешен интегритет на елементите во личноста. Тоа е само единството на одговорноста. За моето искуство и разбирање во уметноста, морам да одговорам со сопствениот живот, за да се осигурам дека сè во него што е доживеано и разбрано не останува“ (Bakhtin 1979: 5-7).

Приказната на Јанев е повеќе од животна и уметничка приказна. Таа е и „самоприказна“ и „наративна вистина“, што „се раскажува и на

другите и на себеси;... чинот на раскажување е двојна „потврда“, со која тој потврдува дека неговата приказна вреди да се „слуша од другите...“ (Frank 1995: 55-61). Она што ја прави приказната за болеста поразлична од другите приказни е чинот на сведоштво и на личен пример, имплицитно или експлицитно:

„Нема да ви кажам што сакате да чуete, туку што знам дека е вистина, затоа што сум го живеел тоа. Оваа вистина ќе ве вознемири, но на крајот, не можете да бидете слободни без неа, затоа што веќе ја знаете.“ (Frank 1995: 63).

На ѝочей̄окоѝ на крајоѝ нема естетски изграден или стилски дотеран јазик во традиционалната смисла. Приказната се потпира на едноставност и директност, што функционираат како свесна поетичка стратегија. Во рамките на теоријата на литературата, ваквиот пристап може да се сфати како етички наративен избор (Arthur W. Frank), при што примарната функција на текстот не е уметничкото обликување, туку сведоштво и споделување на трауматско искуство. Така, јазичната едноставност станува дел од реторичката структура: таа го преместува фокусот од естетската автономија на делото кон неговата перформативна и социјална функција – да делува како јавен апел и да отвори простор за колективна свест за постоењето на овие искуства.

Јанев се движи во таа насока – да ја раскаже вистината за своето искуство, за болеста и за сите нејзини аспекти. Неговата приказна треба да се доживува како еден поинаков вид реализам, затоа што „сложениот однос меѓу наративните структури и тврдењата за вистинитост може да понуди поинакво разбирање на модерниот и постмодерниот реализам (вклучувајќи го и она што е наречено трауматски реализам), каде што кореспонденцијата не треба да се сфати во смисла на позитивизам или есенцијализам, туку како метафора што означува референтен однос (или тврдење за вистинитост) што е повеќе или помалку директен или индиректен.“ (LaCapra D. 2001: 137).

Тенденцијата на Јанев да ја прикаже вистината за последиците од болеста се претвора во интерактивно сведочење (пред читателот). Чинот на раскажување станува процес на реконструкција на настаните, повикување на реални ликови со метафорични имиња (Севишната, доктор

Најдобар, Најубавата, докторка Мила) и екстернализирање на траумата. Ваквиот тип раскажување, во форма на дневнички запис, всушност создава нова вистина што оди подалеку од обичниот фактички запис, со цел да ги пренесе емоционалните и егзистенцијалните димензии на траумата. На тој начин, траумата ја поврзува со поширок општествен и културен контекст.

Заклучок

На ѝочейџокоѝ на крајоѝ е еден вид културна скрипта што носи автентични лични искуства за болеста мултиплекс склероза, прикажана низ објективни околности, физиолошки и психолошки реакции на нив, како и културни разбирања што влијаат на овие реакции (Meštrović 1985: 835-848). Овој наратив за траумата има социјални и културни димензии и дава еден вид критика на општеството и пошироки културни значења на третирањето на оваа болест и прифаќањето и поддршката на болниот. Јанев вели: „Веста која ја добив на овој ден, со многу луѓе ме зближи уште повеќе, а од некои луѓе трајно ме оддалечи... некои од нив избегаа од мојот живот како од ѓавол, стравувајќи да не ми бидат рамо за плачење. Некои пак, се плашеа да не сум заразен. Да, имаше и такви луѓе, друже мој, кои се плашеа од зараза.“ (Јанев 2023: 16-17).

Оваа приказна не е само исповедна проза, таа има елементи и на „наративна медицина“, затоа што авторот истовремено е и лекар фармацевт што дава стручен увид во болеста и рефлексите врз пациентот и пациент што пишува за состојбите и последиците од болеста. Иронијата во целата приказна на Јанев е што авторот (според записите во книгата) и самиот ја пишувал својата дипломска работа токму на темата за болеста за којашто сега ја пишува својата книга – но, овојпат, како лична доживеана стварност. Од тие причини, ова „имагинативно, активно, рецептивно, естетско искуство на донирање на себеси за создавање значење... е драматичен, смел, трансформативен потег“ (Charon 2005: 263). Тој ѝ дава книжевна форма на својата дипломска работа, но уште позначајно – на болеста со која живее. Формата на неговата приказна за мултиплекс склероза се „сите аспекти на наративниот текст што тој ги става во него, без разлика дали е свесен за тоа ставање – дикција, жанр, фигуративен

јазик, наративна ситуација, фокализација, алузија, временско скеле... хронологија, метафори и глас од избрана перспектива и наративна дистанца“ (Charon 2005: 265).

Токму во таа насока тој користи неколку наративни стратегии: внимание кон деталите на болеста, стручни дефиниции, автентична репрезентација на искуството и активно вклучување на читателот. Со сите овие аспекти, тој создава етичко-социјален простор што ја надминува индивидуалната димензија на траумата, поврзувајќи истовремено повеќе различни гласови и перспективи (оние на ликовите од приказната, како Кики, Севишната, докторот). Во овој контекст, наративот на Јанев не е само уметничко (и исповедно, исцелително) средство, туку и етичка интервенција што го поврзува индивидуалното страдање со јавниот дискурс. Анализата на овој тип автобиографска проза покажува дека искуството од болеста не е сведено само на интимна, лична исповед, туку е подигнато на ниво на колективна етичка порака. Токму во тој дијалогичен простор, болеста се трансформира во општествен повик за свесност и солидарност. Едноставниот, ненаметлив јазик не ја намалува уметничката вредност на ова дело, туку ја заострува неговата ангажираност, со што Јанев се позиционира како писател што зборува со јасна цел – да ја претвори личната борба во општествена акција.

Литература:

- Јанев, Д. (2023) *На ѝочейѝокоѝ на крајоѝ*. Скопје:98 к увоз-извоз ДООЕЛ Прилеп.
- Bakhtin, M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorcestva [Aesthetics of verbal art]*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Caruth, C. (1996) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Charon, R., 2005. Narrative Medicine: Attention, Representation, Affiliation. *Narrative*, 13(3), pp.261–270. doi:10.1353/nar.2005.0017.
- Frank, A.W. (1995) *The wounded storyteller: Body, illness, and ethics*. Chicago: University of Chicago Press.
- LaCapra, D. (2001) *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lejeune, P. (1989) *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Meštrović S. G. (1985). A sociological conceptualization of trauma. *Social Science & Medicine*. 21, 835–848.

Sartre, J-P. (1949) *What Is Literature?* New York: Philosophical Library. Available at: Internet Archive

Tamara Kjupeva

AUTOBIOGRAPHY OF TRAUMA - AT THE BEGINNING OF THE END BY DANIEL JANEV

Summary

The form of the traumatic narrative determines the manner of its reception. The integration of the collective and cultural aspects of trauma allows the text to be read not only as a testimony of the individual “self”, but also as a voice of the community. *At the Beginning of the End* not only presents personal trauma in its most direct form - through the presentation of authentic life sequences and characters - but also includes creative approaches that actively engage the reader. The book functions as an autobiography, and at the same time functions as documentary prose that includes real documents, schematic representations, medical instructions and advice on dealing with the disease. For these reasons, *At the Beginning of the End* can also be considered “dedicated literature”, in order not only to confront readers with a life story framed in an artistic structure, but also to highlight the need for a public discourse on this topic. The author writes with striking simplicity, with an almost unbearable ease in narrating and naming every aspect of the personal struggle and ordeal in the face of the disease. His diary-like narrative form produces a new kind of truth that goes beyond mere factual records, conveying instead the emotional and existential dimensions of trauma. Moreover, he situates this experience within a broader social and cultural context. This traumatic narrative therefore carries social and cultural dimensions, offering both a critique of society and a reflection on the broader cultural meanings of how illnesses are treated, as well as how the sick are accepted and supported.

Key words: trauma, autobiography, dialogue, narrative truth, public discourse.

**ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ –
РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ**

LITERARY CONNECTIONS

Марина Мијаковска

НУБ „Св. Климент Охридски, Скопје
mijakovskam@gmail.com

ЖЕНСКОТО ТЕЛО КАКО МЕГАПРОСТОР ВО КУЛТУРАТА И КНИЖЕВНОСТА

Клучни зборови: тело, женска субјективност, мегапростор, култура, англиска книжевност во XX век.

Женското тело како мегапростор на културата

Човековото битие е лавиринт од мистерији. Според општата антрополошка дефиниција на Ентони Кени, човековото битие треба да се сфати како „живо тело од одреден вид“ (Марковска/Симоновска 1999: 189). Човекот треба да се разгледува од аспект на антропологијата на телото, бидејќи тоа е централна точка и е комплексен поим што не може да се набљудува есенцијалистички. Затоа човечкото тело мора да се разгледува најпрво како простор. Човекот е сфатен како тело, тој мора прво психички да се собере во него, да се вклопи, да расте во него и да живее во него. Телесното домување е егопростор на физичкото и на физиолошкото егзистирање. Затоа феноменот на телесниот егопростор може да се разгледува во метафорична смисла како: дом во кој е вгнездена душата; скривалиште; гнездо; куќа-јас; школка во која е скриено и вкотвено јаството на битието. Во *Поетика на просторот* Гастон Башлар телото го разгледува како феноменолошка вкотвеност на битието, кутија на битието што живее, или „Би имале лична куќа, гнездо за своето тело, исткаено по наша мерка“ (Башлар 2002: 154). Телото е внатрешен простор што егзистира во надворешните димензии на просторот, во одреден

временски интервал и во одредено општество. Тоа егзистира во одреден физички простор, се движи во него и врши одредени социјални функции. Телото затоа има свои граници (болест, смрт и незнаење) и служи за воспоставување граници (моќ, окупација и знаење). Тоа се проектира во надворешните простори и стапува во интеракција со другите тела. За да го разбереме телото во неговата целост, треба од неговата внатрешност патоказот на истражувањето да го придвижиме кон просторите на неговата надворешност. Затоа телото не треба да го разгледуваме еднодимензионално само врз основа на анатомските, биолошките, физиолошките и физичките одредници. Секое монолитно стојалиште телото го ограничува и го сведува на неговиот ограничен меѓа простор (внатрешни биолошки рестрикции).

Телото сфатено како меѓа простор е сведено само на неговите внатрешни потенцијали, пориви и декори, а неговата единствена надворешна граница се неговото месо и надворешната кожа. Ограничувањето на телесното битие во дихотомната поларизација: ум – тело, душа – тело, разум – страст е ограничување и стеснување на знаењата и значењата што се произведуваат за него. Набљудувањето на телото во ваквите ограничувачки поларитети од кои секогаш првиот член е врховна власт наспроти другиот има генеза од антиката и христијанската филозофија. Тоа е особено нагласено во дуалистичката картезијанска свест изразена во биолошкиот есенцијализам. Сè до XVII век телото е третирано како грешка, бездна, површно и материјално наспроти душата и разумот што се поставени на висока метапозиција и се издигнуваат како возвишени инстанци. Во сите природни и хуманистички науки постојат еднодимензионални поимања на човековата телесност. Во таквите сознанија нема податоци добиени од жени научници. Со тоа практично има ограничување на знаењата за женската телесност и субјективност. Во природните и во хуманистичките науки секогаш центар на проучување е машкото тело како примарно и подоминантно тело за разлика од женското тело. Во општествените системи има еднодимензионален светоглед изразен преку бинарната рестриktivна сопоставеност на нештата. Мери Даглас во *Чисто и ојасно: Анализи на концепциите на загадувањето и џабуњето*, смета дека: „Општеството е симболички систем базиран врз сликата на телото, и примарна задача му е да ја одржи општествената хиерархија.“ (Daglas 2001: 126).

Секоја ваква хиерархија како црно-бела шема се сосредоточува само на еден аспект, а притоа строго го исклучува вториот аспект како 'нерелевантен' за истражување. Вака телото е постколонијално омеѓување на просторот на: внатрешен и надворешен, личен и социјален, на јас и не-јас и јас и другите. Секој обид што настојува телото да го сведе само на еден аспект е ограничување на знаењата за телесноста, а ова се однесува на ограничените знаења за женската телесност. За да може знаењата да бидат релевантни потребно е да се разгледат овие опозитни концепти. Треба да се направат истражувања што ќе ги обединат двата принципа: телото и душата, разумот и страста и јаството и другоста. Во овој труд од особено значење е проучувањето на женското тело и субјективност. Посебно предмет на анализа ќе биде женската телесност и телесната инскрипција во текстот напишан од писателки. Затоа женското тело го разгледуваме во согласност со новите феминистички теории и теориите на другоста. Со феминистичките теории се отвора простор за нови сознанија за женската телесност врз основа на антропологијата. Женската телесност нема да ја набљудуваме низ старите средновековни дихотомни паноптики на ограниченото набљудувачко око, туку преку новите антрополошки знаења и феминистичката критика создадена од женското научно набљудувачко око. Со феминистичките теории и теориите на другоста се прави чекор понапред во восприемањето на телото во неговата комплексност, динамичност, повеќезначност и отвореност. Од особена важност се современите проучувања на женската телесност во теориите на феминистичките теоретичарки и критичарки: Елизабет Грос, Роси Брайдоти, Јулија Кристева и Џудит Батлер. Овие теоретичарки во нивниот феминистички инструментариум фокусот го сосредоточуваат на движењето од: објект кон субјект; од внатре кон надвор; од природа кон култура; од маж кон жена и од меѓа кон мегапросторот на културата. Мегапросторот се создава како резултат на мобилното движење од објект кон субјект, од внатре кон надвор и од природа кон култура. Ваквото истражување фрла нова светлина врз научните перспективи за телесноста. Притоа ќе се сосредоточиме врз дистинкциите меѓу: машкото и женското тело, машките и женските социокултурни улоги и категориите на полот и родот. Феминистичката студија *Недофайни шела: За шелесниот феминизам* ги дава современите концепции за телесноста. Телото повеќе не се посматра како пасивен објект,

туку се разгледува како тело-субјект што може да изврши одредена акција и да стапи во интеракција со другите тела-субјекти. „Телото е нешто мошне особено, зашто никогаш не може да успее да се сведе само на предмет, ниту пак некогаш може да успее да се крене над статусот на предмет. Така, тоа е и предмет и непредмет, објект, но објект што некако содржи и коегзистира со внатрешноста, објект што е во состојба да се сфати себеси и другите како субјекти, единствен вид објект што не може да се сведе на други објекти.“ (Грос 2002: 11-12).

Според Елизабет Грос, во современата критичка мисла под влијание на картезијанството за телото постојат: биолошко, метафорично и филозофско поимање. Според биолошкото сфаќање, телото се посматра како секој пасивен објект на природните и на хуманистичките науки. Тоа е систем на меѓусебно поврзани органи и е сведен само на физичкото, физиолошкото, органското и анималното. Според метафоричното сфаќање, телото се посматра како сад во кој е сместена свеста или машина во која е всаден субјективитетот. Вака телото е неподвижно, неактивно и е сведено на површина врз која може да се дејствува само однадвор кон внатре. Според последното филозофското сфаќање, телото се смета како означувачки медиум; двонасочен спроводник (тоа е средство за пренесување информации и за примање информации); средство за изразување и пренесување идеи, мисли, чувства, афекти и кодови. За феминистичката теорија појдовен пункт треба да биде филозофскиот правец што телото го разгледува како активен простор за испишување кодови и за нивно пренесување. Телото преку свеста и способноста за дејствување ја надминува бездната на материјалното и пасивното постоење и се истакнува како субјект во акција. Според Елизабет Грос: „Телото треба да се смета како место на општествена, политичка, културна и географска инскрипција, продукција или конструкција.“ (Истото: 328). Човекот има тело со субјективитет, идентитет и одредени специфики што го одредуваат. Тоа е пред сè: полово, расно и класно тело. Како такво се разликува од другите тела со кои стапува во интерсубјективни релации. Врз секое тело се впишани одредени биолошки кодови. Но тие се варијабилни, бидејќи се пресекуваат и се во релација со културните кодови. Кога и да се обидеме да ги набљудуваме телата на луѓето ќе забележиме разлики. „Ние кај другите, различни од нас, гледаме и набљудуваме човечки разлики, на пример: боја на кожа, глас, висина, како зборува... Гледаме

разлики и правиме споредба со другите луѓе во нашата близина и со оние што се далеку од нас и така имаме наш став за тие односи“ (Јашари 2007: 9).

Доколку направиме споредба на нашето тело со другите тела ќе забележиме одредени разлики што ни се иманентни идентификанти. Телата се разликуваат според одредени биолошки предиспозиции: полот; големината; бојата на кожата; физиономијата; возраста итн. Постојат и културни разлики што се испишани врз телата како посебни кодови што ги разликуваат според: расата; средината во која живеат; етничкиот; класата итн. Телото се модифицира и се усовршува. Според Елизабет Грос, „Телото во никој случај не е природно или вродено психичко, сексуално или полово детерминирано. Тоа е недетерминирано и не може да се детерминира надвор од сопствената општествена конституција како тело од посебен тип“ (Грос 2002: 121). Телото станува површина на која се испишани одредени културни кодови, јазици и модели на однесување. Тоа е отворено поле за постојано испишување и означување. Така телото е мета на измени, нови додавки и ознаки. Колку има различни луѓе, толку има и различни тела. И обратно. Колку има различни тела, толку ќе има различни луѓе. Феминистичката теорија доаѓа до номадско размислување за телото и субјектите. Номадскиот феминистички проект на Роси Браидоти понира длабоко во широките простори на постколонијалната теорија што човекот го разгледува во отворени флукуирачки рамки како припадник на: раса; класа; пол; афелација; простор; култура; институции; политики и сексуалност. Во *Номадски субјекти: Отелотворување и сексуална разлика во современата феминистичка теорија* Роси Браидоти констатира: „Телото или отелотворувањето на субјектот не треба да се разбере ниту како биолошка, ниту како социолошка категорија, туку како точка на преклопување помеѓу физичката, симболичката и социолошката категорија.“ (Браидоти 2002: 9). Браидоти телото го разгледува како широко поле во кое се испреплетуваат биолошките и социолошките идентификанти што телото го одредуваат и го етикетираат како специфично и посебно тело. Човекот е субјект што живее на почвата на одредена култура. Субјектот учествува во креирањето на кодовите на културата и се храни со нејзините знаци, јазици и симболи. Според Роси Браидоти номадот е фигуративна претстава што ја нагласува потребата за дејствување на ниво на разликите меѓу жените

и мажите, но и на идентитетите што одговараат на различните локации на субјектите во просторот. Во феминистичкиот номадизам на Браидоти главен номадски субјект е жената како субјект; нејзините телесни специфики; телесните разлики; односите пол и род, а се става посебен акцент на сексуалните разлики меѓу мажите и жените. Телата се производ на разликите. Човекот како субјект се поставува себеси во позиција со другите субјекти и прави разлика меѓу себеси и другите. Женското тело како разлика можеме да го сфатиме и како номадски субјект што е недовршен во неговата недовршеност, недофатлив и неограничен во воспоставувањето ограничувања. Номадскиот субјект е подвижен и отворен субјект. Тој се измолкнува од цврстото сидро што сака да го зацврсти за една почва, една култура и еден строго дефиниран телесен идентитет.

За феминистичката теорија и критика терминот на разликата е клучен означувач за секој телесен и културен идентитет. Феминизмот не се интересира само за разликите меѓу половите, туку тој става посебен акцент врз разликата во родовите перспективи и сексуалните разлики меѓу телата. Роси Браидоти има огромен придонес во проучувањето на телото. Преку воведувањето на принципот на разликата се доаѓа до клучните дистинкции меѓу: машкото и женското тело, машките и женските социокултурни улоги и полот и родот. Концептот на разликата е клучен означувачки маркер на дистинкциите меѓу телата. Феминистичката критика сака да ја пресврти бинарната опозиција машко-женско и настојува да ја прогони замолчаноста за женското тело во науките и гласно да проговори за истото. Разликите не се само природен биолошки детерминизам изведен од нивната различна природа, туку тие се и социолошки и културно конструирани модели на однесување. Преку феминистичкиот номадизам на Браидоти се доаѓа до една суштествена точка дека телата се полово и родово специфични тела. Полот можеме да го сфатиме како биолошка предодреденост на битието да добие одредено тело. Родот можеме да го сфатиме како културолошки конструкт изведен преку полово даденото тело. Полот се однесува на стекнувањето со одредена телесна 'наметка', а родот можеме да го сфатиме како социјално и културно учество на полово означеното тело. Терминот на родот е особено важен затоа што тој преку половото тело е во тесна врска со сексуалноста и идентитетот.

Проучувањата на Роси Браидоти помагаат во утврдувањето на разликите меѓу морфологијата на машкото и женското тело. Разликите меѓу машките и женските улоги се културни хиерархии кои претежно се изведени само врз основа на телесните ознаки и различната природа на половите тела. Машкото тело според фалоцентризмот секогаш се смета како биолошки и културно доминантно, физички и умствено посилно, а со тоа се смета и за моќно супертело. Женското тело секогаш се поврзува само со биологијата и природата. Тоа егзистира на маргините на културната сцена во која доминантен е мажот како надреден субјект. Според Симон де Бовоар, телото на жената е битен факт за положбата што таа ја има во овој свет. Жената како тело е втор пол и е разлика во однос на самата себе и во однос на машкиот пол. За женското тело Бовоар го дава следниов заклучок дека: „Личноста станува свесна за себе и се исполнува не само како тело, туку како тело потчинето на табуи, закони: личноста се валоризира во името на некои вредности.“ (Де Бовоар 1989: 63). Во проучувањата на антропологијата на жени наоѓаме докази дека жената секогаш се поврзувала само со полот, а мажот со културата и цивилизацијата. Машкото тело се смета за културно надредено тело (мегапростор), а женското само за природно подредено тело (меѓа простор). Ваквите ставови водат потекло од логиката на патријархатот, а андрочентричноста е негов производ. Ваквото преценување на машкото тело како примарно мегатело во културата од кое треба да се изведат правилата и ограничувачките политики, го поставува женското тело на работ од просторот како да е меѓа простор на природата. Женското тело се посматра како алтер тело, маргинално и исклучено тело. Врз него се зашиени ограничувачките политики на биологијата. Женското тело е сместено на периферниот простор, а машкото тело е секогаш во центарот преку кој извира и се пренесува моќта и знаењето. Според Жак Атали, оцртувањето на хоризонтите подразбира поделба на просторот на центар и на периферија. Според Атали: „Во центарот господари еден град што во однос на другите ќе го викам срцето; во него се сосредоточува финансиската, техничката, културната (но не задолжително и политичката) моќ (...) Периферијата, која делумно уште е во Поредокот на силата, ги собира околу себе подрачјата што се изложени на искористување и коишто мора да ги продаваат своите суровини и работна рака

во срцето и во средината, без да имаат пристап до богатството на срцето.“ (Атали 2003: 22).

Целта на таквото омеѓување на просторите меѓу машкото и женското тело, центарот и периферијата, има за цел да го наметне машкиот пол како нормативен центар што ќе ја поседува моќта да го оценува и да му припишува атрибуција на женскиот пол. Патријархалните политики создаваат гранични состојби и намерни конфликти меѓу половите. Ваквото омеѓување меѓу машкото и женското тело и машкиот и женскиот пол го поставува женското тело како другост, негативност и опасност за машката норма. Поради телесните разлики што постојат меѓу машките и женските тела жената се восприема како другост, негативност и пасивност во културата. Затоа посебен предмет на интерес на феминистичката критика претставува другоста на: телото; полот; родот; расата и класата. Најголемиот раздор што се прави меѓу половите е резултат на дијадата природа – култура. Во хуманистичките науки е зацврстена ваквата дијада. Меѓу машките и женските тела постојат природни физички и физиолошки разлики: телесната конституција; полот; телесните течности; физичката сила итн. Жената секогаш се поврзува со природата и репродуктивната способност. Затоа таа се сфаќа само како природа. Мажот како доминантен секогаш е господар во полето на културата и како таков има моќ да завладее со поредокот на 'природата'. Оттука произлегува ставот во науките дека мажот е двигател во мегапросторот на културата. Во антропологијата на жени се проучуваат антрополошките поларитети природа – култура и пол – род, мажественост – женственост како клучен модел за правење општествени разлики меѓу половите тела. Затоа преку дијадата мажественост – женственост се доаѓа до машките и женските родови улоги. Тие родови улоги најчесто се изведени еднодимензионално и есенцијалистички само врз основа на биолошкиот пол и природните физички разлики што постојат меѓу машкото и женското тело. Овие наведени бинарни категории прво се проучуваат во антрополошки контекст, а потоа феминистичката теорија ги презема и ги критикува и го проблематизира воспоставувањето на новите контексти и знаења за женската телесност и субјективитет. Според феминистичката критика и теоријата на дијадите природа – култура, пол – род и мажественост – женственост се клучни концепти преку кои патријархатот создава стереотипни претстави за машките и женските тела, полот –

родот и машките и женските социокултурни улоги во општеството. Дихотомијата машко – женско тело е клучна за дефинирањето на идентитетите на субјектите врз основа на биолошкиот пол. Машкото и женското тело се различни според полот и според утробата. Жермен Грир смета дека машката утроба е константна и полна, а женската утроба е променлива и празна. Во студијата *Жената*, Жермен Грир констатира дека: „(...) При соматизацијата на жените, а имено, кога тие се идентификуваат со различните состојби на сознанието и здравјето со делови од телото, самите жени ја опишуваат матката како извор на беда. Стравот на мажите од матката и менструацијата може да создаде проблеми, но многу покатастрофални се сопствените негативни ставови на жените.“ (Грир 2000: 47-48). Жените страдаат поради негативните етикетирања на женската утроба како празна, нестабилна и променлива. Во *Моќите на ужасот: Есеј за абјектноста* Јулија Кристева го воведува поимот абјект и овој термин го поврзува со женската утроба како другост во однос на машкото тело. Под абјект подразбира зазор и граничен феномен. Тоа е нешто што е опасно и што може да го загрози машкиот поредок. Абјектот лебди меѓу светлината и мракот, а притоа не е светлина туку е опасен мрачен меѓупростор. „Абјект. Тоа е нешто отфрлено од она што човек не го дели, од кое човек не се штити како од објект. Замислената нелагодност и вистинска закана, тоа ни мавта и на крај нè проголтава.“ (Kristeva 1982: 4).

Кристева го воведува терминот абјект и го поврзува со женското тело и женските течности. Абјектот можеме да го сфатиме како нешто што произлегува од субјектот и стои на границата меѓу субјектот и објектот, а притоа не е ни субјект ни објект. Не само што постои разлика меѓу машкото и женското тело врз основа на концептите природа – култура и мажественост – женственост, туку постојат разлики и на машките и женските телесни течности. Машките течности се сметаат за стабилни и неопасни, а за разлика од нив женските течности се нестабилни и опасни. Таквите абјектни течности произлегуваат од женското тело и го претставуваат како гранично, понестабилно и 'помалку вредно' тело. Фалоцентризмот ги исклучува и колонизира женските телесни и сексуални разлики како другост. „Под абјект се подразбираат феномените што имаат капацитет да го загозат (стабилизираниот) идентитет на субјективот во симболниот поредок, а Кристева ги лоцира во следните

четири области: нечисто, храна, табу и грев.“ (Кристева 2005: 234). Теоријата за абјектното тело е теорија за исклученото женско тело, граничното 'второ' тело. Женското тело е сфатено како пејоративно и второстепено и опасно тело во рамки на општественото тело. Абјектните течности подмолно и смислено може да го загрозат и уништат редот воспоставен од машкиот патерналистички принцип. Женското тело врз основа на неговата опасност и нечистотија е истиснато, маргинално и порекнато од машкиот културен поредок. Најголем придонес во рамките на феминистичките истражувања по однос на прашањата за дистинкциите на половите и родовите улоги, телата и идентитетите има Џудит Батлер. Батлер ја руши определбата на родот само врз основа на категоријата мажественост – женственост, бидејќи, таквите определби се еднодимензионално затворање на субјектите, телата и родовите. Батлер ја преиспитува дијадата пол – род и дава нова светлина во рамки на проучувањата за телесноста. Полот е поврзан со биолошките орнаменти, потенцијали и декори на телото; родот претставува општествено конструирано тело, а најчесто како машко или женско. Батлер укажува на разликите што постојат меѓу овие две категории и го иницира фактот дека родот е проблематична категорија што не мора секогаш да произлезе од полот. Родот не можеме строго да го ограничине затоа што тој не секогаш тргнува од полот на телото. Според Батлер иако постојат машки и женски пол, родот при неговата изведба не треба да се ограничува само на овие два пола и нивната биологија. Родот ги надминува таквите граници на 'природното' тело, бидејќи постојат трансродови тела што не можат да се вклопат во патријархалните еднодимензионални модели. Родот треба да го проследиме како флуидна и отворена категорија. Затоа родот трпи перформативност, измени, нови додавки. На родот треба да гледаме како на отворен пат што не може да се изоди до крај и да се заврши еднаш засекогаш, затоа што луѓето се недовршени и променливи суштества во текот на сиот живот. Телата на луѓето не се разликуваат само според полот, туку тие се разликуваат и според родот.

Во *Проблеми со родој: Феминизмој и ѝојкојувањето на идентитетот* Џудит Батлер вели: „Гледиштето дека родот е перформативен сака да покаже дека она што ние го сметаме како внатрешна суштина на родот, се постигнува преку поддржување низа чинови, вградени во родовата стилизација на телото.“ Според Џудит Батлер телото е соочено

со три димензии на знаковност: анатомскиот пол, родовиот идентитет и родовата изведба. Испреплетувањето на овие три елементи укажува на родот како на изведбена категорија. Преку ваквата перформативност на родот доаѓаме до фактот дека има толку различни тела колку што има можни родови. Има толку родови колку што има луѓе. Телото е полово и родово специфично тело. Секое полово тело е означено со хромозомскиот пол. Половоста не треба да се сведува само на биологијата и да се оградува строго во границите на двата биолошки пола. Половоста треба да се сфати во пошироки рамки како биолошка одредница на телото и како културолошка одредница и простор за самоидентификација. Во *Тело: Еџнолошко-анџројолошка стџудија* Илина Јакимовска го констатира следново: „Значи зборуваме за три меѓусебно испреплетени моменти: Природната полова предиспозиција→општествено дефиниран родов идентитет→самочувство во однос на предиспонираниот полов и/или доделениот родов идентитет.“ (Јакимовска 2009: 75). Тријадата пол – сексуалност – родовост е клучна одредница на секое тело, субјективитет и идентитет. Преку полот и сексуалноста може да се дојде до родовото оформување на идентитетите. Телото е мост што ги обединува полот и родот. Сексуалноста има најголем удел во тоа каков родов идентитет ќе заземе половото тела. Според Џудит Батлер телата се површина за дискурзивна практика што е тесно врзана со јазикот (гласот) и со субјектот (родот) што произведува одреден дискурс. Телото е погодна површина за инскрипција на културни и социјални кодови. Тие кодови еманираат значење така како што секое тело значи и зрачи со одредена енергија и е создавач на одредени јазични пораки, гласови и контексти.

Во согласност со горенаведените феминистички теории, женското тело го поимаме како културно и социјално тело или мегапростор на културата. Женското тело како субјект е двигател во културата и создава културни пораки што се полово и родово интонирани гласови во текстовите напишани од писателките. Во текстот на писателките се создаваат нови знаења за женската телесност и субјективност, а со таквото впишување на женскиот глас се прават промени во научните сознанија.

Женското тело како мегапростор на книжевноста

Во овој труд ќе се задржиме на интерпретативната анализа на романите *Кон светилничкој* и *Орландо* од Вирџинија Вулф со кои во XX век во англиската книжевност се даваат нови перспективи за женската телесност и субјективност во книжевноста. Во овие дела, Вулф ја илустрира деконструктивистичката природа на телесните, нефиксните родови идентитети. *Кон светилничкој* на Вирџинија Вулф како модел на женско писмо ткаење на текстот (женска пајажина) ги има следниве формално-структурни одлики на феминистички модел на текст: женски наратив создаден преку главни комплементарни женски ликови на госпоѓата Ремзи и Лили Бриско; теми од женското секојдневие и семејниот живот; традиционален и преоден (современ) модел на женскост; спој на традицијата и современоста; трансформација на родовите улоги на ниво на индивидуалност и исказност; архетипски лик на жена што преку женската рачна работа го плете текстот од женска наративна призма; колажна и монтажна структура на текст; деконструктивистички стил преку кој се прави процеп во традицијата и се покажува феминистичката свест преку спојот на традиционалното и феминистичкото. Романот е ткаење на три паралелни приказни преку три конци: црвениот, жолтиот и синиот конец се ткаат три женски приказни. Првата приказна за госпоѓа Ремзи е ткаење меѓу црвениот и жолтиот конец; втората женска приказна е ткаење меѓу сината и жолтата боја преку приказната за уметницата Лили Бриско; а третата приказна е поврзана со жолтиот конец од првата приказна преку жолтиот конец на приказната за светилникот како женски глас, женска свест на претрпени промени во женската субјективност. Во романот светлината е во слободата на женскиот субјект да стане мегапростор на културното дејствување и значење. Во делото преку светлината на светилникот (машки либидален принцип) постои рефлектирање на женската либидална економија преку водата како флуидна женскост. Женското либидо е прикажано преку водата и брановите. *Кон светилничкој* изобилува со метафори и симболи што упатуваат на женската свест, женскиот субјект и глас. Видлива е инскрипција на женскиот субјект преку женскиот персонален наративен глас на госпоѓа Ремзи, Мкнеб и Лили Бриско. Плетењето на чорапите е плетење на женските наративни позиции и женски исказни можности. Писмата што скришно госпоѓата

Ремзи ги 'плете' на морскиот брег, а морските бранови ги голтаат и исчезнуваат метафорично укажуваат на женското писмо како: флуидно; тивко; распрнувачко; избликувачко и невидливо или скриено писмо. Женскиот субјект преку женските ликови како другост наоѓаат простор во создавањето онтолошка автономија за сопствената субјективност.

Структурата на делото се состои од три целини: првиот дел насловен *Прозорец* е метафора за будуњето на женската свест и желбата за слобода, а благиот допир на светлината е рефлексивна на женската субјективност. Вториот дел *Времејќо одминува* е метафора за промената на општествениот поредок и патријархална свест, а третиот финален дел *Светилничкој* е симбол и метафора за женскиот глас, женскиот креативен процес и промена во родовите улоги. Во првиот дел Вулф ја прикажува нееднаквоста меѓу световите и половите улоги, во вториот дел постои расцеп на световите и половите, а во третиот дел постигнува единство меѓу световите и половите улоги. Госпоѓа Ремзи е фокализатор и наратор преку чија свест, призма и персонален женски глас се расплетува каделата на приказната за семејството Ремзијеви. Таа е врзана симболички со светлината затоа што дава живот, љубов, поддршка и нежност. Овој лик зазема традиционални и стереотипни женски улоги на: мајка; сопруга; грижлива жена; домаќинка; плетачка на сопствениот живот и на туѓите животи. Светлината е животот, а светлината е и Ремзи која е архетип за мајка што дава живот и светлина во домот. Таа ги здружува луѓето; управува со судбините на луѓето; таа постојано дава и создава. Како што таа дава љубов, поддршка и материјални нешта, така таа одеднаш умира. Умирањето на Ремзи е симболично умирање на традиционалните женските родови улоги и прикажување на новите родови улоги на жените како уметници и писателки преку ликот на Лили Бриско. Еден конец е госпоѓа Ремзи (црвениот конец на чорап и жолтата светлина) преку кој традиционалните женски улоги се поврзуваат со другите наративни конци (синиот и жолтиот) преку ликот на Лили Бриско и нетрадиционалната женска улога на уметница што ја остварува женската уметничка визија и го ослободува женскиот глас во уметноста. Госпоѓа Ремзи во нејзините видливи традиционални улоги на мајка, сопруга и жена е плетачка со игли и кадела во дланките. Преку рачната работа што е типична за жените во културата се става акцент на традиционалните женски улоги: мајка; сопруга; домаќинка; грижлива жена

итн. Ремзи седи на стол и плете во некој агол од домот затоа што тоа е типично женска работа, и околу себе го распределува амбиентот од женското секојдневие. Рачната работа на Ремзи е ноќе кога сите спијат, кога е сама и плете во молк. Вулф приказната ја ткае вешто; суптилно; неосетно и скриено преку ликот на Ремзи; така како што пајакот скришно ја ткае својата пајажина на аглиите на сидовите. Парот Ремзиеви се антагонистички фигури на маж – жена и машки – женски родови улоги што им припаѓаат на стереотипните традиционални машки и женски обрасци на однесување. Преку ликот на госпоѓа Ремзи се прикажани традиционалните улоги на жената, а господин Ремзи е лик преку кој се прикажани традиционалните машки улоги. Ремзи го зема под своја заштита сиот машки род и покрај нееднаквата дистрибуција на моќта меѓу мажите и жените, ги исполнува типичните женски очекувани улоги и однесувања.

Ликот на госпоѓа Ремзи е медитативен и филозофски изграден и на тој начин Вулф врши напаѓање на стереотипот дека само мажите се моќни да размислуваат, да имаат знаење и да бидат филозофи. Таа постојано размислува за животот, минливоста, семејството и другите луѓе. Вулф преку нејзината свест ги прикажува половите разлики и нееднаквата дистрибуција на моќта меѓу мажите и жените. Како жена таа се соочува со истиот проблем на класна немоќ и подреденост. Работните обврски на оваа госпоѓа се грижата за семејството и децата и уредувањето на домот и правењето порачки в град. Женското секојдневие на оваа жена е сведено на линеарната траекторија: вршење порачки в град; пишување скришно неколку писма, се движи со црниот чадор (симбол на чувар и заштитник на луѓето при бура и невреме) за сонце. Господин Ремзи е филозоф и писател. Неговото секојдневие опфаќа шетање покрај морскиот брег. Постојано е прикажан како чита книги. Преку овој лик е прикажан сексистичкиот стереотип дека мажите се филозофи и дека тие ја пишуваат човековата историја. Тој е машки лик со традиционално машко однесување и родови улоги. Тој е раздразлив, самобендисан, суетен и пречувствителен. Тој пишува, а таа скришно чита. Кога мажите разговараат, жените во домот молчат, а тоа е израз на синдромот на тивката жена и патријархалниот закон што ги дефинира родовите улоги. Кога тој чита таа скришно пишува. Господин Ремзи е ладен и груб кон децата; а госпоѓа Ремзи е полна љубов, нежност и топлина. Нејзината

сексуалност и родовост се стереотипни и лиминални за женското однесување. Ликот на Август Кармајкл е машки традиционален стереотипен лик на филозоф; несреќно оженет; што пишува поезија и издава книги. За разлика од Ремзи и Тензли тој е единствениот машки лик врз кој Вулф не дава негативна критика на мажественоста и машкото однесување. Чарлс Тензли е негативен; лош; свиреп; полн со омраза; е патријархален машки лик со машки родови улоги. Тој е сезнајко; се истакнува како маж и секогаш е во право; ги потценува децата и ги мрази жените. Машкиот глас на негација; забрана; негодување е изразен преку него. Вилијам Бенкс е машки лик кој е стар ботаничар, вдовец и уреден. Вулф не го довршува портретот на овој машки лик. Тој како да е лик-кршотинка, фрагментарен и нецелосен лик. Преку оваа фигура приказната ги крши своите делови. Вулф машката употреба на јазикот ја прикажува преку ликовите на господинот Ремзи, Тензли и Кармајкл. Машкиот јазик на Ремзи и Тензли е сличен затоа што говори низ сексистичкиот глас и е израз на патријархална надмоќ. Машката реченица на Ремзи се состои од факти, негодување, негација и осуда. Господин Тензли е слика на шовинистичката идеологија и свест. Забраната, негацијата и предрасудите во машкиот говор во оваа фраза се израз за сексистичка свест. Тензли вели: „Жените не умеат да сликаат, жените не умеат да пишуваат.“ (Вулф 1989: 10). Светилникот е амбивалентна фигура: дава светлина и темнина и живот и смрт. Светилникот прави процеп на ново значење во феминистичкиот текст затоа што значи освестување на женската перспектива и женскиот глас. Светилникот се наоѓа на островче до кое се стигнува со чамец. На островчето доаѓаат уметници што работат на своите платна. Меѓу нив е и Лили Бриско. Женскоста значи опис на опсегот на општествените и историските наративи што се мапирани во женските тела, а исто е субверзија и децентрирање на метафизиките, јазикот и општествените врски. За Вулф овој концепт на женственоста е врзан со водата како океанско женско чувство, светлината како женскост што дава живот и смисла на постоењето, а преку фузијата меѓу светлината и водата се дава гласот на децентрирањето на општествените врски и позиции меѓу поединците. Фузијата на женскоста преку ликот на госпоѓа Ремзи и Лили Бриско носи хумана димензија преку која се истакнати женските потенцијали како позитивни вредности. Односот меѓу госпоѓа Ремзи и Лили Бриско е однос меѓу мајка – ќерка; мажена –

немажена; домаќинка – уметница; конвенционална женска улога – неконвенционална женска улога. Овие две женски фигури се клучни фокализатори и носители на женскиот наратив. Лили Бриско е неконвенционален женски лик со нестереотипна родова женска улога. Таа не е мажена; нема деца; нема семејство и ја има единствено уметничката визија. Лили Бриско е женски лик преку кој Вулф ја деконструира опозицијата маж – жена и жена – жена и ги субвертира традиционалните родови женски улоги. Лили е антипод на госпоѓа Ремзи и преку овој лик се прави премин од традиционалниот модел на женскост кон преоден или современ модел на женскост. Осознавањето на љубовта е верба во сопствената креативна моќ. Лили низ уметничката визија зазема машка улога на уметник и се реализира како жена уметник што е опозиција на патријархалната жена што е мајка, домаќинка и сопруга. Лили како фокализатор го гледа изгревот на сонцето од прозорецот и размислува креативно преку создавањето уметничко дело.

Во вториот дел од романот нараторот е сезнаечки омнисцентен и повремено нарацијата е прикажана преку гледната точка и внатрешната фокализација. Светлината од светилникот се меша со мракот. Тоа е спој на животот и смртта. Постои жолто-сино плетење на мрежата во текстот. Има слика на хаос од мрак, бура, темнина, молњи. Сè е мрачно. Само светлината од светилникот допира во собата. Тука централно е умирањето на госпоѓата Ремзи и на двете нејзини деца, а таквото умирање е ознака на симболичкото умирање на поединците во традиционалните полови – родови улоги. Преку умирањето на Ремзи, Вулф ги деконструира традиционалните машко-женските улоги. Умирањето на госпоѓата Ремзи е умирање на старите женски и машки родови улоги на ликовите и нивното менување во нови родови улоги со андрогин идеал за спојување на женските и машките улоги. Смртта на Ендру и Пру значи смрт на стариот патријархален родов систем и значи нов современ родов систем како витализирачка сила за рамноправност. Секој лик од вториот кон третиот дел на романот излегува од улогата што дотогаш ја игра и прави чекор кон андрогиниот идеал. Во *Кон свейтлинкоиџ* се врши деконструирање на бинарните рестрикции мажественост – женственост што се врзани со смртта, затоа што преку смртта Вулф врши нивно разградување преку сублимацијата во категоријата на андрогиниот идеал како целина. Ремзи е светлината што ги преобразува другите

ликови што претрпуваат трансформација на крајот на романот. Траекторијата од домот на Ремзијеви кон светилникот е траекторија што води кон трансформација на родовите улоги на субјектите и на гласовите.

Во третиот дел *Светилничкој*, доминантен конец од каделата е силната жолта светлина. Во овој дел главен наративен глас е персоналниот глас на Лили Бриско преку чии внатрешни монолози и внатрешна фокализација се врши трансформацијата на машкиот глас во женскиот глас. Токму во овој дел постои стопување на гледните точки и наративните гласови во текстот. Постои мултипликација на гледните точки на Лили Бриско, на светилникот, на Кем и Џемс и на господин Ремзи кои од една страна се субјекти на фокализацијата, а од друга страна се објекти на нечија фокализација. Светилникот е местото на кое ликовите ја постигнуваат рамнотежата и единството во родовите улоги. Светилникот има дуална симболичност: тој е око и фалус; светлина и темнина; вода и копно; космогониски и есхатолошки симбол; субјект и објект на фокализација. Лили има флуиден и номадски идентитет што ја реализира сопствената субјективност преку чинот на уметноста. Нејзиниот ум е изблик на несвесното, нејзината свест од длабочините исфрла четки; имиња; идеи; секавања; водоскоци што ги транспонира во уметничко дело. Таа лишена од многу нешта во животот ја наоѓа мислата и преку платното од мигот прави нешто трајно. Во овој дел постои трансформација кај ликовите. Господин Ремзи се преобразува во родовата улога. Тој станува грижлив; нежен; смирен и ги интернализира женствените особини како позитивна вредност. Промената на родовите улоги меѓу Ремзи и Џемс се огледува во тоа што за назад Џемс сам управува со кормилото и пловат среќно и во друга насока што значи промена и слобода од едноумието. На крајот во описот на светилникот тој како да се губи од видикот. Како да исчезнува, а тоа е идеја дека промената во родовите улоги и позиции е остварена, а светлината во секој од ликовите постои. Претворањето на светилникот во аморфна маса означува метафора за андрогината уметничка и писателска визија. Светлината е инернализирана во ликовите на господин Ремзи, Кем, Џемс и Лили. Романот завршува со една клучна реченица на уметницата Лили што гласи: „Ја имав својата визија“ (Вулф 1965: 151). Тензли се жени на крајот и станува член на управата на еден колеџ. Тој до крај останува со патријархални машки родови улоги и не трпи трансформација.

Сексуалните разлики се клучни морфолошки разлики меѓу машките и женските тела. Во првите два дела од романот сексуалните разлики се особено истакнати. Но во третиот дел *Свештеникот* доаѓа до израз андрогината визија на Вулф преку стопеноста на сексуалните разлики. Според госпоѓа Ремзи: „Вистинските разлики се сосема доволни.“ (Вулф 1965: 11). Преку промената на родовите улоги на ликовите на крајот во третиот дел од романот секој од ликовите постигнува андрогин идеал.

Орландо: Биографија на Вирџинија Вулф како модел на герила женско писмо (субверзија на патријархалната идеологија) ги има следниве формално-структурни одлики на феминистички модел на текст: нестереотипен женски главен лик на бунтовник – бунтовничка што врши герилско и родово напаѓање на системот и идеологиите; женски наратив со нетипични ликови и има комплексна класична структура или структура што се наоѓа меѓу маргините на жанрите; има теми од фикцијата и социјалните теми: историјата, културниот живот, уметноста; преоден и современ модел на женскост; висок степен на трансформација на женскоста на ниво на исказност и индивидуалност; утописки елементи во вербата за промена на родовиот систем и идеологиите. Овој роман на Вулф спаѓа во феминистичкиот модел на текст во кој централни се родовите прашања. Гласот на текстот на површина ги носи женските центрирани феминистички и родови перспективи и се врши рушење на системот од традиционалните родови стереотипни улоги и предрасуди за телата и субјектите. *Орландо: Биографија* е деконструктивистички тип на роман во кој се врши експлицитна субверзија на ниво на систем и поредок што подразбира разглобување на традиционалните знаења и вистини за категориите: маж – жена; пол – род; мажественост – женственост; природа – култура; моќ – немоќ; авторитет – алтеритет; писател – писателка. Субверзијата се гледа во насловот како главна рамка на романот што е најава на биографија. Тој е биографија на ликот Орландо што се родил како момче во 1500 година и ќе го промени полот и родот од машки во женски. Приказната за Орландо е пренесена преку недраматизиран или скриен раскажувач што е документатор на настаните. Сеприсутниот раскажувач што е присутен во два различни простори во исто време создава приказна со сложено дејство. Романот е структуриран во шест поглавја. Описите се метафорични, а јазикот е натопен со

женски телесни течности и носи поврзување на фиктивните слики во женско размислување низ внатрешните монолози. Новиот Орландо на Вулф е неконвенционален бунтовник кој не се вклопува во системот и врши негово разглобување и первертирање на значењата и знаењата за женските родови искуства. Поднасловот на романот е вториот слој што укажува на поткопувањето на жанрот роман и со тоа прераснува во еден вид антироман што врши субвертирање на старите патријархални идеологии. „Навистина, таквите разлики во ставовите се доволни да се предизвика крвопролевање и револуција.“ (Вулф 2009: 100).

Романот на Вулф е субверзија на жанрот роман како чист жанр и ја покажува неговата хибридизација со другите жанри. Вулф создава структура на научен труд. Идејата за ваквата структура на научен труд е ставена под наводници, а Вулф врши субверзија на академизмот и средновековното знаење создавано само од машки научници и академици. Третиот слој во романот е автобиографскиот миг од животот на Вирџинија, а тоа е пријателката Вита преку која Вулф го конструира андрогиниот лик на Орландо. Ликовите од романот се фикционални ликови кои се ликови од други дела на Вулф или личности од културата и историјата на Англија. Има експлицитна субверзивна стратегија на градење на наративните идентитети, наративните стратегии и техники и изградбата на идентитетот на ликот Орландо. Герилата е најпрво во насловот на делото што е напад или критика на реалистичниот роман и биографскиот начин на пишување. Герилата се остварува преку фиктивниот лик на биографот чиј запис е биографијата на ликот Орландо. Насловот го мамат читателот дека станува збор за биографија на машки јунак. Таквата герилска постапка е напаѓање на жанрот биографија и создавање лажна илузија дека центар е машкиот јунак и машкиот фактографски глас. Преку оваа герилска постапка Вирџинија Вулф врши промена во женските родови улоги и биографското машко 3 лице го заменува со автобиографското женско 1 лице. Биографот е наративна стратегија на фиктивното јас на Вулф, тој е фиктивен лик-наратор што како авторитарен глас е имплицитен автор. Тој не води во романот и преку него е даден машкиот глас и машкиот поредок и идеологијата. Техниката на наводници е присутна во романот како техника преку која вистинитоста на биографските факти се става под наводници и знак прашалник. Вулф преку ликот на биографот врши ставање на наводници на неговата

вистинитост и машки фактографски глас. Преку сезнаечкиот наратор се огледува општествениот глас во идеологијата во англискиот систем и преку ликот на биографот е прикажан авторитарниот глас преку кој се огледува свеста и критиката на Вулф кон монолитноста на патријархалниот свет, знаењето, стварноста и вистината. Герила јунакот или аутсајдерот од социјалниот поредок е Орландо кој од маж станува жена, а таквата родова трансформација е герилска постапка. Субверзија на половите – родовите улоги и фиксните идентитети се прикажани во патријархалната идеологија. Традиционален поглед на свет се заменува со еден нов современ модел на свет во кој се первертираат категориите: маж – жена; моќ – немоќ; пол – род; мажественост – женственост; писател – писателка итн. На почетокот на рацијата е во 3 лице еднина преку гласот на омнисцентниот наратор и гласот на биографот кој во книжнонаучен труд ја запишува биографијата на Орландо. Вулф го напушта историското време и преку создавање фикционално време го распотила животот на Орландо што се протега низ неколку векови. Се создава нетипичен женски наротив во кој има трансгресија од машкост кон женскост; од машки лик во женски лик; од машки глас во женски наротивен глас. Ваквиот женски наротив создава висок степен на трансформација на ниво на исказноста и индивидуалноста.

Уште во првата реченица на романот има двосмисленост на полот – родот на Орландо. Сексуалните травести го скриваат полот. Облеката до тој период е универзална и е тешко од облеката да се одреди родот на субјектот. Тоа се огледува во следнава реченица која вели: „Тој – бидејќи не можеше да има сомневања околу неговиот пол, иако модата од тоа време правеше напори тоа да го скрие – тукушто ја засекуваше главата на еден Мавр што висеше закачена на гредите од покривот.“ (Вулф 2009: 9). Преку ваквиот пластичен опис на Орландо дознаваме дека неговите предци се герилски војници кои заземале моќна позиција во системот. Орландо ќе биде герилски бунтовник. Тој на почетокот е шеснаесетгодишно момче што оди на таванот и надвор од погледите на другите со меч го сече воздухот и се подготвува за герилска борба. Преку анахроничниот спој на различните временски епохи, Вулф има за цел да ги покаже општествената реалност, поредокот и положбата на мажите и жените низ историјата на човештвото. Во шеснаесеттиот век Орландо има шеснаесет години, а во деветнаесеттиот има триесет и шест. Овој

лик потсетува на митски фиктивен јунак што постои во митски простор и митско време. Замрзнатоста на езерото и околината укажува на еден замрзнат и непроменлив митолошки, но и монолитен патријархален свет што не сака да се менува. Централен лик е герилецот Орландо кој е писател и неговата трансгресија во герилка и писателка. Вулф прави субверзија на категоријата маж – жена. Преку ваквата инверзивна стратегија низ системот избива женскиот глас, женската свест и родова субјективност. Централно е впишувањето на женското тело и субјективност, родовоста и феминистичката свест. Тоа се огледува во следново: „Се разбира, потоа веќе не можеше да пишува. Зелената боја во природата е една работа, зеленото во литературата друга. Се чини дека природата и пишувањето имаат една природна заемна антипатија; поврзи ги и ќе се растргнат на парчиња.“ (Вулф 2009: 12).

Од првата до третата глава во ауторијалната раскажувачка ситуација како да не го слушаме гласот на момчето Орландо, туку тој е пренесен во 3 лице на хетеродиегетскиот раскажувач и преку ликот на биографот што дава одломки и парчиња од меморијата за животот на герилецот Орландо. И покрај тоа што е маж Орландо не говори низ неговиот глас и моќта. Неговиот глас и моќ се предадени и преувеличени од гласот на биографот што во суштина е гласот на машката моќ што го конструира знаењето и вистината за родовите низ епохите. Уште тука постои субвертирање на категоријата моќ – немоќ, а со родовата трансформација на Орландо од маж во жена; Вулф се насочува на клучната категорија пол – род и врши прикажување на женската немоќ и тишина низ епохите. Кралицата Елизабета прва го именува Орландо за благајник и управител на имотот и му ја придава улогата на моќ според неговиот машки пол. Орландо не е типичен маж, бидејќи во него има женствени особини. Орландо како маж мора да има позиција на моќ за да може да владее. Тука се крие иронијата за тоа дека во природата на мажите од раѓањето им е предодредено да владеат, да бидат моќни и доминантни субјекти. Тоа одекнува во следниот цитат: „Беше млад; сè уште беше момче; го правеше тоа што му го заповедаше природата.“ (Вулф 2009: 19). Момчешката иницијација и првата родова проверка Орландо ја има на средба во Русија кога на замрзнатото езеро лизга руската принцеза Маруша Станиловска во која тој се вљубува. Принцезата Саша го напушта, а тој се соочува со љубовно разочарување. Замрзнатото езеро како

огледало и лизгањето е симбол за нефиксниот идентитет. Стварноста, времето и идентитетот на ликот постојано се измолкнуваат од цврстото телесно сидро. Во второто поглавје има флорални елементи кај Орландо и има влегување во аисториското време. Орландо поради љубовното разочарување е истеран од дворот и заминува во куќата на село каде што се повлекува од светот. Спие во транс цели седум денови и ноќи. Ваквиот сон на Орландо е симболичка иницијација од живот во смрт. Оваа прва иницијација на ликот е од културен тип – од благородник станува писател; од моќен во помалку моќен; од мажествен кон поженствен. Орландо е благородник со сина крв кој скришно пишува затоа што тоа е срам за благородниците. Како писател пред да наполни дваесет и пет години напишал педесет и седум драми; поезија; песни во проза. Овој лик е медитативен карактер што постојано набљудува, размислува и ги оценува човековите особини и карактери. Тој тргнува да пишува со преголеми амбиции. На почетокот е писател што создава големо творештво, но одлучува да го запали на клادا сето напишано и да зачува само една поема, *Даб*. Кога ќе е гневен или тажен Орландо легнува под дабот и го бара својот спокој и хармонија.

Во втората глава има пресвртување на временската рамка од приказната за Орландо со тоа што се вметнува временската рамка од 1 ноември 1927 година кога Вулф почнува да го пишува романот *Орландо: Биографија*. Тука Вулф прави пукање на приказната и кинење на конците од минатото и сегашноста, со тоа што го вметнува личниот глас и дава коментар за тоа како пишува писателката. Се прави симултанализам меѓу пишувањето на Вулф и пишувањето на Орландо, и меѓу пишувањето на жените и пишувањето на мажите. Низ следниве цитати може да се забележи субјективна инскрипција на писателката: „Меморијата е шивачка, па уште и каприциозна. Меморијата ја води својата игла внатре-надвор, горе-долу, ваму-таму. Не знаеме што е следното, ниту што доаѓа потоа. Така, наједноставните движења на светот какво што е седнувањето на маса и привлекувањето на мастилницата, може да возбуди илјадници чудни, неповрзани фрагменти, час светли час замаглени, кои висат и се нишаат, тонат и потскокнуваат како долната облека на некое семејство, од четиринаесет членови, закачена да се суши кога дува силен ветер. Наместо да биде едноставна, чесна, решителна работа од која никој не треба да се срами, нашите најобични дела почнуваат со лелекање и тре-

перење на крила, со кревање и спуштање на светилки.“ (Вулф 2009: 53). Орландо се отвора кон јавниот живот и комуникацијата со другите луѓе. Продолжува да ја пишува поемата *Даб*. Ја среќава надвојвотката Харитета од Романија која го заведува. Тој сфаќа дека му е неподнослив животот со љубовните незгоди и бара од кралот Чарлс I да го испрати амбасадор во Константинопол. Орландо се жени со Розина Пепита која е прабаба на Вита Секвил Вест, а преку оваа секвенца има спој на стварноста со фикцијата. Во третата глава Орландо има улога на амбасадор во Константинопол. На почетокот на третата глава Вулф прави рушење на системот и процеп во средновековната научна вистина. Токму во овој дел се гледа субверзијата во системот, вистината и знаењето и нејзиното заменување со нова феминистичка вистина и свест. Дури во третата глава се случува втората иницијација на Орландо преку седумдневен сон. Трансформацијата на Орландо е по седумдневен транс кога тој од маж станува жена. Орландо како женски субјект станува субјект кој се раѓа од своето машко јас. Се руши идејата дека човекот е создаден од Бог. Орландо доживува иницијација од родов тип и трансформација на родовите улоги, гласот и родовите позиции во текстот. Орландо има транслационен и флуиден телесен идентитет и од машко тело преминува во женско тело, од маж станува жена. Почнуваме да го доживуваме овој машки лик како женски лик и женски родов субјект. Има промена на раскажувачката ситуација, фокализацијата и гледните точки. Оттука нарацијата е во I лице преку хомодиегетскиот раскажувач и ликот на Орландо. Со ликот на Орландо се врши субвертирање од маж во жена; од машки пол во женски род; од мажественост има насочување кон женственост; од гласот на мажот писател се оди кон гласот на жената писателка и нејзините телесни инскрипции. Женскиот лик Орландо станува герилка и бунтовничка што го напаѓа системот што ја лимитира и потценува како женски субјект. Неговата промена е личен избор и право за лична трансформација на улогите. Орландо е андрогин, а физичкото претворање во жена значи субверзија на социјалниот поредок и исказните кодови од машки во женски. Трансформацијата на Орландо е проследена со воен герилски напад од страна на Турците против Султанот. Овој герилски напад е напад против моќта и системот, логоцентризмот и фалоцентризмот на Западот што ги покорува луѓето. Станувањето жена се случува на ориентално тло, а идејата зад ова упатува на ориентализа-

цијата на женскиот субјект како маргинален, периферен и дислоциран од центарот. Во мигот на родовата трансформација на Орландо од маж во жена се врши промена на гласот во дискурсот. Тогаш има насочување од машкиот биографски глас кон женскиот автобиографски глас; од мажественост кон женственост; од машко кон женско тело; од авторитет кон алтеритет. Тоа е изразено во следниве цитати: „Се протегна. Стана. Стоеше исправен пред нас, потполно гол и додека трубите татнеа Вистина! Вистина! Не ни остануваше ништо друго туку да признаеме – тој беше жена.“ (Вулф 2009: 93).

Неговата убавина ги обединува силата на мажот и грациозноста на жената. Од машкиот јазик и машкиот род има насочување кон женскиот јазик и женската употреба на родот во јазикот. Тоа се гледа во следново: „Промената на полот иако ја смени нивната иднина, со ништо не го смени нивниот идентитет. Нивните лица останаа, како што покажуваат нивните портрети, практично исти. Неговите спомени – но, во иднина мораме, поради конвенциите, да велиме 'нејзините' наместо 'неговите' и 'таа' наместо 'тој' – нејзините спомени се навраќаа, без никаква пречка, на сите настани од нејзиниот минат живот. Можеби имаше некаква мала замагленост, како во бистро езеро на меморијата да капнале неколку темни капки; некои нешта беа малку избледени; но тоа беше сè. Изгледаше дека промената е извршена безболно и потполно и на таков начин што самата Орландо со ништо не беше изненадена. Многу луѓе, земајќи го ова предвид и сметајќи дека таквата промена на полот е спротивна на природата, имаа големи тешкотии да докажат (1) дека Орландо отсекогаш била жена, (2) дека Орландо во овој момент е маж. Нека одлучат биолозите и психолозите. За нас е доволно да го утврдиме едноставниот факт; Орландо до својата триесетта година беше маж; потоа стана жена и остана тоа.“ (Вулф 2009: 94).

Орландо со станувањето жена добива андрогини идеали затоа што во себе ги инкорпорира (минатото) машкото искуство и родовост и (сегашноста) женското искуство. Живее во ново женско тело и доживува промена на субјективноста. Меморијата од машкото телесно искуство и машкост останува во постоењето на Орландо како женски субјект. Идентитетот е флуиден каква што е и свеста на субјектот. Идентитетот и свеста течат од мажественост кон женственост и обратно. Субверзијата на категориите култура – природа се прави со тоа што Орландо решава

да биде слободна жена и заминува во природата заедно со Циганинот Рустем ел Сади. Орландо со Циганите во Бурса живее номадски живот. Постои номадска и флуидна свест на жената како родов субјект. Клучна е идејата за прифаќање на расните, класните и родовите разлики меѓу луѓето. Вулф прави деконструирање на познатите женски митови: митот за женската природа, митот за женственоста и митот за женската убавина. Орландо и како жена плаче исто како кога е маж; станува женствена подеднакво исто како што има женствено однесување кога е маж; ги има најубавите нозе како маж, но и како жена. Орландо сега како жена копнее по перо и мастило повеќе од кога било. Вулф прави субвертирање на категориите писател – писателка и промена во наративната стратегија што тргнува од машкиот јазичен израз во женскиот јазичен израз. Во четвртата глава Орландо се враќа во Англија како млада дама облечена во облека од повисока класа. Таа е млада жена која со бродот „Вљубената дама“ патува дома до Англија. Таа го среќава мореполовецот Мармедјук Бонтроп Шелмердин кој е андрогино битие. Орландо се враќа во родината како писателка дури во осумнаесеттиот век. Оваа постапка на Вулф го означува почетокот на женското пишување во Англија кога се појавуваат жените под псевдоними. Орландо е таков лик преку кој Вулф сака да ја прикаже англиската писателка што пишува под машки псевдоними. Преку Орландо се прави рушење во библиографската мисла и писмото на тишината и се отвора просторот на женските книжевни скулптури во англиската и европската литература. Орландо е метафора за жената писателка од осумнаесеттиот век која пишува под машки псевдоним.

Идејата Орландо да стане писателка е идејата да се прикаже гласот на маргиналниот женски субјект низ вековите. Тој глас прави субверзија на машкиот фактографски глас што ги креира идеологијата и системите. Тука Вулф врши деконструирање на категориите мажественост – женственост, а кај Орландо доминира женственоста. Како жена ја карактеризираат: нежноста; емотивноста; послушноста; избувливоста; горделивоста. Преку ваквата постапка Вулф ја истакнува женскоста и нејзините позитивни вредности: „Фала му на Бога што сум жена! Викна и беше подготвена да влета во крајната лудост – од која нема пожалосна ниту кај жените, ниту кај мажите – а тоа е да се гордее со својот пол, кога застава кај зборот што, затоа што правиме сè што можеме да се ставиме

на нејзино место, се вовлече на крајот од последната реченица: Љубов.“ (Вулф 2009: 107). Вулф прави деконструирање на категориите пол – род со тоа што врши сопоставување на вистините што постојат за двата рода. Таа е свесна за немоќта, необразованоста и економската немоќност на жените од осумнаесеттиот век, но е посреќна што е жена затоа што мажите се освојувачи на светот, спроведувачи на моќта и војните. Тоа се гледа од следнава констатација во гласот на Орландо: „Колку сме неуки и бедни во споредба со другиот пол!“, си мислеше, продолжувајќи ја реченицата што ја остави недовршена од претходниот ден, така вооружени со секакво оружје, додека ни ја забрануваат дури и основната писменост (и од тие почетни зборови беше јасно дека во текот на ноќта се случило нешто што ја беше турнало кон женскиот пол, затоа што повеќе зборуваше како жена отколку како маж, иако на крајот на краиштата со некакво задоволство), а сепак- паѓаат од јарболот.“ (Вулф 2009: 107). Таа како жена е маргинална и нема право на имот и општествен статус. Додека е отсутна од земјата против неа се крева судски процес. Но, нејзе тоа не ѝ е важно и бега во куќата на село каде што доживува внатрешен процес што подразбира фокус кон себеси – таа станува писателка. Орландо станува салонска дама преку чија призма и глас се прикажува англиското општество во викторијанската епоха. Клучна промена на кормилото на свеста кај Орландо се зборовите: „Ќе пишувам за она што сакам да пишувам“. Низ овие зборови женската свест и глас на женскиот родов субјект го пукаат системот создаден од машки глас и од машкиот родов субјект и значи слобода за женскиот родов исказен субјект. Писателката од осумнаесеттиот век скришно пишува; нема поддршка; слобода и нема економска независност. Како жена, Орландо има духовна трансформација. Промената на облеката ги менува претставите за светот и претставите на светот за нас. Разликата во машкото и во женското однесување се гледа преку облеката и телото. Облеката ги обликува улогите на луѓето како културен код што треба да ги кодира телото и родовоста на субјектите. Преку облеката и учењето на женското и машкото однесување со мажественост и женственост, субјектите стануваат машки или женски субјекти. Рацете на мажот се слободни да посегне по меч, а жената си го држи здолништето со рацете. Мажот го гледа светот како да е направен за тој да доминира, а жената го гледа светот само од страна со поглед полн со сомнежи и суптилност.

Кога не би имало разлика во облеката за мажите и жените можеби и нивните погледи и права би биле исти. На крајот на четвртата глава се дава слика на мракот и преку таквата метафоричка слика се прикажува крајот на средниот век и почетокот на новата посветла викторијанска епоха во Англија.

Во петтата глава временската рамка се однесува на деветнаесеттиот век. Прикажани се општествените промени во англиското општество. Половите уште повеќе се оддалечуваат. Животот на просечната жена се состои од мноштво раѓања деца, но, жените започнуваат да пишуваат. Орландо доживува уште една трансформација на идентитетот. Таа не ги прифаќа временските промени и не може да ја прифати викторијанската епоха. Во шестата глава Орландо доживува трета иницијација од социјален тип со промена на родовите улоги. Со кршењето на зглобот Орландо стапува во брак со Шелмердин и раѓа син. Во последната глава Вулф прави прегрнување на деветнаесеттиот и на дваесеттиот век, 1928 година кога таа го пишува романот. Орландо во овој дел целосно се реализира како женски родов субјект, како писателка што ја довршува поемата *Даб*. Преку таквата игра на сегашниот миг и фикцијата и линијата од биографско кон автобиографско ја става клучната завртка. Клучната завртка се однесува на автобиографијата на Вирџинија Вулф како остварување на визијата на писателката Орландо. Биографијата на Орландо е видлива маска за автобиографијата на Вирџинија Вулф. Сексуалните разлики како морфолошки разлики ги има во сексуалните трансвестии на ликовите. Тие се израз на надминувањето на сексуалните разлики што го маркираат полот. Транссексуалните субјективни разлики се прикажани и преку другите ликови: принцезата Саша (девојка што физички изгледа како момче); морепловецот Мармаџук Бонтроп Шелмердин (жена што станува маж); надвојвотката Хариета (маж што има сексуална трансвестија како жена). Орландо е маж и жена. Тој/Таа е телесен спој на мажественоста и женственоста. Орландо носи двојни родови конвенции и кодови: машки и женски. Иронијата и персифлажата вршат развластување на концептите, дуализмот во свеста, идеологиите и во поредокот. Преку иронија Вулф врши первертирање на дуализмите и дава нови значења низ женска призма. Менувањето на полот и родот на Орландо значи симболичка смрт на момчето Орландо и симболичко раѓање на жената Орландо. Симболичката смрт на Орландо означува смрт

на стариот поредок и патерналистички систем заснован врз есенцијализам што ги исклучува жените. Тоа води кон промена на стариот систем со нов конструкционизам и означува инклузија на жените во општеството.

Заклучок

Телата се мегапростор на постојани измени, додавки, преобликувања и моделирања што мора да се разгледуваат преку тријадата пол – сексуалност – родовост. Затоа женското тело нема да го разгледуваме како меѓа простор на ограничени внатрешни биолошки рестрикции и меѓи, туку ќе го разгледуваме како мегапростор на културна, социјална, политичка и родова инскрипција. Женското тело како мегапростор е културно-социјална инскрипција на женскиот родов субјект. Ваквата инскриптивна вредност на субјектот нè води до јазикот, писмото, создавањето на говорот и феминистичкиот модел на текст како извор на нова вистина и знаење за женската телесна морфологија. Преку примери од романите *Кон свеќилничкој* и *Орландо: Биографија* од Вирџинија Вулф покажавме дека женското тело е мегапростор на културата и со впишувањето на женската субјективност, женското тело станува мегапростор на книжевноста.

Литература:

- Атали, Ж. 2003. *Оцртјувањејџо на хоризонјџојџ*. Скопје: Мисла.
- Батлер, Џ. 2002. *Проблеми со родојџ: Феминизмојџ и јџојџојџувањејџо на иденјџијџејџојџ*. Скопје: ЕвроБалкан Прес.
- Башлар, Г. 2002. *Поејџика на јџросјџоројџ*. Скопје: Табернакул.
- Брадиоти, Р. 2002. *Номадски субјектјџи: Ојџелојџворување и сексуална разлика во современајџа феминистичка јџеорија*. Скопје: Македонска книга.
- Вулф, В. 1965. *Кон свеќилничкојџ*. Скопје: Кочо Рацин.
- Вулф, В. 2009. *Орландо: Биографија*. Скопје: Магор.
- Гриџр, Д. 2000. *Женајџа*. Софија: Обсидиан.

- Грос, Е. 2002. *Недофайни шела: За телесниот феминизам*. Скопје: Македонска книга.
- Де Бовоар, С. 1989. *Второј пол*. Том 1. Скопје: Наша книга.
- Јакимовска, И. 2009. *Тело: Етнологишко-антрополошка студија*. Скопје: Слово.
- Јашари, Х. 2007. *Социологијата и родот: Мажитието и женитието во современото општество*. Скопје: ЕвроБалкан - Пресс.
- Кристева, Ј. 2005. *Токајти и фуџи за оружјата*. Скопје: Темплум.
- Кошка, Р., Србиновска, С., Бојациевска, М. 2010. *Феминизам и род: Лексикон*. Скопје: Сигмапрес.
- Марковска, С., Симоновска, С. 1999. *Антропологија: Зборник текстови*. Скопје: Догер.
- Тодорова, И. 1996. *Психологија*. Скопје: Просветно дело.
- Butler, P. J. 1993. *Bodies that matter: On the discursive limits of „sex“*. New York: Routledge.
- Chodorow, J.N. 1994. *Femininities, masculinities and sexualities: Freud and Beyond*. London: Free Association Books.
- Daglas, M. 2001. *Ќисто и опасно: Анализа појма прљавштине и табуа*. Београд: Библиотека XX век.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of Horror: An essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Marina Mijakovska

**THE WOMAN'S BODY AS A MEGA SPACE IN CULTURE
AND LITERATURE**

Summary

Bodies are mega spaces of constant changes, additions, reshaping and modeling that must be considered through the triad of sex-sexuality-gender. Therefore, we will not consider the female body as a border space of limited internal biological restrictions and boundaries, but rather as a mega space of cultural, social, political and gender inscription. The female body as a mega space is a cultural-social inscription of the female gender subject. This inscriptive value of the subject leads us to language, writing, the creation of speech, and the feminist model of text as a source of new truth and knowledge about female bodily morphology. Through examples from the novels *To the Lighthouse* and *Orlando: A Biography* by Virginia Woolf, we have shown that the female body is a mega space of culture and with the inscription of female subjectivity, the female body becomes a mega space of literature.

Keywords: body, female subjectivity, mega space, culture, English literature in the 20th century.

Mila Dimishkovska

“Blaze Koneski” Faculty of Philology
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
dimishkovskamila@gmail.com

THE ART OF THE ODD: SATIRE, GROTESQUE, AND TRANSLATION IN E.A. POE

Keywords: satire, translation, short story, Edgar Allan Poe, irony, sarcasm, linguistic play, cultural references, translation challenges, text adaptation, humor, translatability matrix.

1. Introduction

Satirical expression is considered one of the oldest and most resilient literary categories, present since ancient comedies and philosophical dialogues, all the way to contemporary postmodern practices of parody and irony. Somewhere in between stands Edgar Allan Poe, a visionary writer – a word that, at the very least, is cruelly insufficient for everything that came out of his pen. This versatile innovator in aesthetics, prose, and poetry was not only a great instigator of genres such as horror, science fiction, and mysticism. He also confronted us with another side of his work: satire, the grotesque, and parody.

In addition to being credited as the originator of detective fiction and a master of gothic horror, Poe was also a very skilled satirist. The short story *The Angel of Odd*, published in 1844, is a satirical fantasy in which the main character, a skeptic with a cynical view of life, mocks the belief in "strange accidents" or unusual and random events that seem unreal to him. However, it is his cynicism that attracts the attention of the mysterious "Angel of Odd," a supernatural being who decides to punish him with a series of bizarre and

ridiculous misfortunes. Through incredible and absurd situations, Poe uses humor, irony, and a satirical tone to mock human arrogance, blind trust in rationalism, and skepticism towards the unexplainable. Although he moves away from his familiar dark themes, his distinctive style is not entirely absent, and the story still contains grotesque elements, such as the exaggerated appearance of the Angel and his unusual Germanic speech, further emphasizing the absurdity and reinforcing the satirical criticism.

Poe often employed romantic irony, a mode described by Thompson as the recognition of “the comic, the ironic, and the absurd in an otherwise melancholy and even sinister world” (Thompson, 1973: 20), to subtly undermine characters' beliefs and reveal the unsettling layers beneath their rational pretenses. Unique in his layering, the blend of humor and the grotesque is the greatest evidence of Poe's vast creative range. The story places Poe in the ranks of writers who can easily play with light parody and sharp, grotesque satire. In addition, the absurd tone of the story surprises readers and turns everyday misfortunes into surreal, comic situations, analogous to slapstick, an effect noted by critics when they compare it to silent-film comedies. Even the editor of the *Emporia Gazette* stated in 1911:

“If there is anything in the world more gloomy and heartrending than Poe's tragic tales, it is Poe's humorous work. He hadn't the first qualification of a humorist. There was nothing buoyant or effervescent in his make-up. His 'humorous' stories are such labored things as to make the reader weep. The fact that he constantly uses italics to identify and emphasize his alleged jests is enough for any reasonable man” (Emporia Gazette, 1911).

2. Theoretical Aspects of Satire and Translation

Satire has traditionally been described as a literary form that uses wit, irony, and sarcasm to expose and criticize human folly or malice (Hight, 1962: 14-16). It often seeks to raise awareness and promote social change by highlighting disparities between ideals and reality. Satire can be direct or

indirect, and range from overt criticism to subtle, nuanced mockery, making it a very flexible literary technique. The functions of satire include:

- the use of criticism (especially of society and institutions) to challenge authority and standards (Griffin, 1994),
- the use of humorous tone to promote both entertainment and critical thinking (Hutcheon, 1994),
- and the use of irony and paradox to challenge the beliefs and assumptions of the reader (Wilson & Sperber, 1981).

Satirical humor can range from sharp wordplay and clever quips to slapstick and outright absurdity. Irony is a central satirical device, pointing out contradictions or hypocrisy by creating a gap between what is said and what is meant (Simpson, 2003). Both irony and comedy are tricky to understand and translate because they rely so much on social context, linguistic norms, and shared cultural knowledge. Because of their reliance on linguistic nuance and allusion, translating satire is often considered one of the most difficult projects for translators (Chiaro, 1992). The main challenges include: wordplay, puns, and colloquial idioms that lack direct translation in the target language (Attardo, 2001). For example, if a pun is translated literally, its humorous effect may be lost or altered (Raskin, 1985). The target audience is often unfamiliar with the socio-political realities, historical events, or cultural norms that are often referenced in satirical texts (Diaz-Cintas & Remael, 2007). The reader's reaction will vary depending on whether the translator decides to retain the original references, modify and adapt them to the target language, or add footnotes.

Irony is context-dependent and is often expressed through pragmatic cues, tone, or intonation that are difficult to replicate in writing or in another language (Giora, 1995). Without misleading or offending the intended reader, translators must know how to convey the ironic effect (Caldas-Coulthard, 1995: 230-232). It is crucial, but difficult, to preserve the unique voice and style of the satirist, as irony and comedy are often closely tied to the author's linguistic preferences and culture (Munday, 2016: 87-89). While excessive domestication risks altering the original, literal translations may lose the sarcastic tone (Venuti, 1995: 122-124).

Building on the discussion of irony and satirical humor, which rely heavily on linguistic and cultural cues to create complex effects (Giora, 1995; Caldas-Coulthard, 1995; Munday, 2016; Venuti, 1995), the concept of the

grotesque is also complex and often ambiguous. In the aesthetics of Victor Heiser (*Das Groteske*, 1957), the grotesque represents a clash between the familiar and the unfamiliar, between the normal and the distorted. It is “laughter on the edge of horror”, where the comic and the terrible are not opposed, but coexist in a hybrid expression. Mikhail Bakhtin, on the other hand, sees the grotesque through the concept of carnivalization (Bakhtin, 1965). For him, the grotesque body and the deformed speech form symbolize the folk culture of laughter, which breaks down hierarchies and relativizes absolute truths. In the light of these theories, “The Angel of the Odd” can be read as an example of the grotesque: the angel is neither sublime nor demonic, but a funny-parodic entity speaking in a distorted “Germanized” English. It is this linguistic deviation that creates a comic effect and at the same time introduces a sense of unease and absurdity, and the reader does not know whether to laugh or be afraid.

Some academics have suggested several different approaches to addressing this:

- adaptation or changing linguistic elements and cultural allusions in order to appeal to the intended audience while maintaining the satirical purpose (Baker, 2011: 54-56).
- compensation or compensating for the loss of puns or jokes that are impossible to translate, amusing aspects are added elsewhere in the text (Chiaro, 1992: 41-43).
- paratextual elements or explaining historical or cultural allusions without disrupting the narrative flow through footnotes (Diaz-Cintas & Remael, 2007: 83-85).
- collaborative translation or consulting with someone from that culture or collaborating with a specialist to ensure accurate translation and interpretation (Munday, 2016: 91-93).

3. Practical Approaches to Translating Satire

Translating the story “The Angel of the Odd” into Macedonian, or any story by Poe is a rather difficult task due to his unique expression. In doing so, the main goal was to preserve Poe's specific satirical tone, his irony, and the grotesque. At the same time, it was extremely important to avoid reducing

his original uniqueness. Translating the exaggerated speech and unusual dialect of the Angel is considered one of the greatest challenges. In the original text, his heavy Germanized accent is an essential element that emphasizes the absurd and the grotesque. This speech is constructed through a conscious violation of grammatical norms, violation of syntax, and phonetic transformations, which creates a visual and sound mask of the character: the angel, who should be sublime, is presented as irrational and absurd.

As Mihajlovski points out in his *matrix of translatability*, when translating literary fiction, it is crucial to identify the “*mode of intention*”, that is, the literary quality of the original, and to incorporate it into the target language (Mihajlovski 2006: 74–75). In the case of translating the character of the Angel, this means finding a way to convey the sound, the rhythm, and the absurd, grotesque speech into Macedonian, without diminishing the character’s satirical and ironic function.

The translator, according to Mihajlovski’s model, must first profile the narrator and his discursive position in relation to the story, or in this case, a cynical, self-centered, and satirical narrator, whose voice imbues the entire narrative with irony. Once the tone of the narration is set, the translator must pay close attention to the syntactic structure, diction, and registers used by the characters, particularly those like the Angel, whose speech is deliberately constructed through syntactic distortion and phonetic manipulation.

In this regard, it is Vladimir Cvetkoski (2017, pp. 143–147) who also emphasizes that the matrix of translatability is a model that bridges literary translation theory and practice. Drawing on concepts such as Benjamin’s *mode of intention*, Ibersfeld’s *theory of semiotic performance*, and the *defamiliarization* introduced by the Russian formalists, this model enables the translator to transform these abstract elements into concrete translation strategies. The success of a translation, then, depends not only on fidelity to the original text, but on the translator’s ability to recreate its voice, aesthetic energy, and the effect it produces on the reader. As both Mihajlovski and Cvetkoski argue, it is only in this way that the “echo” of the original can truly resonate within the target language (Mihajlovski, 2006, p. 76; Cvetkoski, 2017, p. 147)

Following this approach, the Macedonian version of this satirical story aimed to find an equivalent that would convey the comicality and paradoxicality of the Angel’s speech, and yet fit into the Macedonian

linguistic framework without confusing the reader, or imposing a weight on the text when reading. The solution was drawn from the character Ula, a German woman speaking broken Macedonian, from the popular Macedonian TV series *Prespav* (Преспав)¹, which I believe completely captures the tone of the original:

... "you mus pe so dronk as de pig, den, for not zee me as I zit
here at your zide." ... (Poe 1884)
*„Ти мора летва пијан, штом не гледа дека јас седи овде до
тебе. (Poe 2025).*

In the original, “mus pe” imitates a Germanized accent, where the English “must be” is pronounced with typical German phonemes. “Dronk” replaces the standard English form “drunk”, creating a comic effect of a phonetic error. The Macedonian translation conveys this uncertainty by replacing the verb form and adding “летва” as a colloquialism, which further emphasizes the absurdity. “Летва пијан” is a metaphorical and colloquial construction that conveys the literal “indecenty”. In this way, the English “as de pig” acquires a localized, similarly humorous connotation. From a syntactic point of view, the violation of the normal word order in the Macedonian translation (“штом не гледа дека јас седи овде до тебе”) imitates a chaotic structure, which makes the speech unpredictable and gives it a tinge of the grotesque. Additionally, the verb “седи” does not agree with the first-person singular subject “јас”; grammatically, it should be “седам”, and the form “не гледа” does not match the second-person singular context, where it should be “гледаш”. These mismatches further enhance the comic and grotesque effect, as the linguistic “errors” mirror the absurdity of the situation and the distorted speech of the character.

... "Elp !""not I. Dare iz te pottle -- elp yourself, und pe
tam'd!"...
*„Јас нема тебе помоџнам. Еве шише – помоџни ти сам, и
тебе нека носи џавол!“*

¹ *Prespav*, produced by OXO, 2016–2024, Macedonian TV series

In the phonetic aspect, the English original uses “elp” instead of “help”, “pottle” instead of “bottle”, creating the effect of a phonetic error that imitates a German accent. The Macedonian translation conveys this “imprecision” with direct constructions and archaic forms („помогни ти сам“, „нека носи ѓавол“). Again, the word order in the Macedonian translation is clearly violated, which imitates the grammatical “indecenty” of the Angel’s speech. In the Macedonian context, “ѓавол” carries a strong folk connotation, which complements the humorous irony of the English original.

...."Te wing !" "vat I pe do mit te wing ? Mein Gott ! do you
take me vor a shicken ?"

„Крилја! Мене крилја? Мајн Гот! Ти мене смета за кокошка?“

“Mein Gott” directly conveys the German phrase with authentic sonority, creating a comic effect of “foreignness.” In the Macedonian translation, the line “Крилја! Мене крилја? Мајн Гот! Ти мене смета за кокошка?” contains both syntactic and idiomatic deviations. Grammatically, the phrase “ти мене смета за кокошка” should be “ти мене ме сметаш за кокошка” to match the second-person singular subject. Additionally, the interjection “Мајн Гот!” is a widely recognized German expression (Mein Gott!) and has been retained in transliteration to preserve its cultural and emotional impact, reflecting the character’s exaggerated surprise in the original text.

These structures not only create the effect of something funny, but also build a visual linguistic mask for the character, i.e. illogical, violent, absurd, which is paradoxical for someone who presents himself as an “angel”. “*Linguistic resistance*” and the visible intervention of the translator is a necessity when you want to preserve a certain literary effect in the target language (Venuti, 1995). In this case, comic irony arises precisely from this disruption.

Speaking of irony, it often stems from rhythmic contrast, or a lofty sentence culminating in a banal thought. For example:

I made effort to arouse myself by aid of frequent Lafitte, and, all
failing, I betook myself to a stray newspaper in despair.

*„...се обидов да се расїоложам со неколку ѓолиќи оо
виноїо Лафїї, но коѓа ни їоа не їомоѓна, очажно се бев
файїил за некој залуїан весник.“*

Here the style is deliberately exaggerated, and the subject of the expression “некој залутан весник/stray newspaper“ is trivial, which creates an intellectualized parody of depression. Poe knows how to use serious discourse to mock that same seriousness, and I tried to convey that strategy in the translation.

Although some of the lines sound archaic or unusual in the original, they are adapted in the translation with modern phraseology for humorous effect. For example, the expression:

*"Go to der teuffel, ten!"
„Еїа, їи оди їо ѓаволиїе їоѓаш!“*

The phrase "Go to der Teuffel, ten!" is a phonetic rendering of a German-accented English phrase, with "Teuffel" standing for the German word "Teufel," which means "devil." Therefore, the phrase means: "Go to the devil, then!" It's a dismissive or angry expression used to tell someone off, similar to saying "Go to Hell!". It maintains the irony, encourages the dynamics and preserves the dramaturgical function of the line.

And finally, the translation of the title “The Angel of the Odd” into Macedonian posed semantic and pragmatic obstacle that highlights a constant challenge in literary translation, especially when it comes to wordplay and double interpretation. The English word „odd“ has a broader semantic spectrum: it simultaneously denotes something strange, bizarre or grotesque, but it also refers to improbability or an improbable case. Poe deliberately played on this duality to satirize the human tendency to reject the irrational and absurd logic of random accidents. However, in Macedonian, there is no single word that preserves both layers of meaning. The translation, “Ангелот на чудното”, highlights the strangeness and absurdity of the angelic figure, but inevitably loses the semantic connection to chance and probability. In the concept of "dynamic equivalence," the translator's goal is to reproduce in the target audience the same effect that the source audience experiences (Nida, 1964). However, when a key word like „odd“ carries two opposing

connotations, maintaining this balance becomes extremely difficult. In this case, the loss of one meaning in favor of another demonstrates a "semantic gap" between the source and target languages, a gap that sometimes requires compensatory strategies elsewhere in the text (Baker, 2011).

Overall, the story is a critique not only of the angel or the accidents, but also of the narrator himself, or drunkard, arrogant, extremely gullible, but also unsuccessful in all attempts to oppose the "strange accidents". Here irony is "an ethical strategy for introducing doubt into authority, even the authority of the narrator himself" (Hutcheon, 1994).

4. Conclusion

The irony of human stupidity is reflected in the humor of this story, but that irony, when translated, can easily be distorted and warped. As someone who reads Poe a lot, I have come to understand that with him, translation is never simply "transferring meaning from point A to point B," but rather what I call linguistic, cultural, and rhetorical acrobatics, because there is always something secret, something hidden in certain sentences. The greatest challenge lay in finding a tone both sufficiently strange, humorous, and comprehensible in Macedonian. And it is not only the angel who deserves analysis, but also the narrator, who is a tragicomic caricature of a rationalist. His unsuccessful battle against fate is a satirical opera in three acts: drunkenness, humiliation, and drunkenness again.

Here's an interesting fact: the word "Cocaigne" in the original text, besides being a humorous name for London, is a strange choice because it also refers to a mythical land of abundance and laziness, where cheese just falls from the sky and geese bake and serve themselves. This allusion is yet another proof that Poe, besides being terribly grotesque, is just as good at satire.

Speaking of the translation, the balance between faithfulness to the original and adaptation of the text to Macedonian served as a guide throughout the entire process, as well as the importance of the matrix of translatability. Given how little is known about Poe's satire in Macedonia, capturing that humor for Macedonian readers was the goal. It is essential for the translator to discern when to employ colloquial or vulgar expressions,

when to create neologisms that do not exist in the target language, and, through this process, one may ultimately conclude that Poe's work is not as uniformly dark as commonly perceived.

Bibliography:

- Михајловски, Д. 2006. Под Вавилон: задачата на преведувачот. Каприкорнус.
- По, Е. А. 2025. *Анџелоѝ на чудноѝо* (М. Димишковска, прев.). Книжевно Житие 60, Макавеј.
- Цветкоски, В. 2017. *За книжевноѝо ѝреведување*. Макавеј.
- Attardo, S. 2001. *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Mouton de Gruyter.
- Baker, M. 1992. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Routledge.
- Bakhtin, M. 1965. *Rabelais and His World*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Benjamin, W. 1968. *The Task of the Translator*, in Arendt, H. (ed.) *Illuminations*. Translated by H. Zohn. New York: Schocken Books.
- Caldas-Coulthard, C. R. 1995. *Irony and sarcasm: From speech acts to discursive practice*. Discourse & Society.
- Chiaro, D. 1992. *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. Routledge.
- Díaz-Cintas, J., & Remael, A. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. St. Jerome Publishing.
- Elliott, R. C. 1960. *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton University Press.
- Emporia Gazette. 1911. Quoted in *The Merry Mood: Poe's Uses of Humor*. Edgar Allan Poe Society of Baltimore. Available at: <https://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19811.html> (Accessed 1 September 2025).
- Giora, R. 1995. *On irony and negation*. Discourse Processes.
- Griffin, D. H. 1994. *Satire: A Critical Reintroduction*. University Press of Kentucky.
- Heiser, V. 1957. *Das Groteske*. Leipzig: Insel Verlag.
- Hight, G. 1962. *The Anatomy of Satire*. Princeton University Press.
- Hutcheon, L. 1994. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Routledge.
- Lodge, D. (ed.) 2000. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. 3rd edn. London: Longman.
- Munday, J. 2016. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications* (4th ed.). Routledge.

- Nida, E. A. 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Poe, E. A. 1844. *The Angel of the Odd*.
- Poe, E. A. (2025) The Angel of the Odd (trans. M. Dimishkovska). *Knizevno Zitie*, 60. Makavej.
- Raskin, V. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. D. Reidel Publishing Company.
- Simpson, P. 2003. *On the Discourse of Satire: Towards a Stylistic Model of Satirical Humour*. John Benjamins Publishing.
- Thompson, G. R. 1973. *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*. University of Wisconsin Press.
- Ubersfeld, A. 1982. *Le théâtre et son double: Sémiotique de la représentation théâtrale*. Paris: Éditions du Seuil.
- Venuti, L. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.
- Wilson, D., & Sperber, D. 1981. *On verbal irony*. *Lingua*..

Мила Димишковска

УМЕТНОСТА НА ЧУДНОТО: САТИРАТА, ГРОТЕСКАТА И ПРЕВОДОТ КАЈ Е. А. ПО

Резиме

Овој труд ги открива предизвиците и стратегиите за преведување на сатирата на Едгар Алан По во кратката приказна „Ангелот на необичното“ на македонски јазик. Иако По е обично познат по своите темни, готски приказни, овде неговата употреба на сатира, иронија и гротеска открива многу поинаква страна од неговото дело. Трудот ги испитува јазичните пречки како што се играње зборови, фонетски отстапувања, искривена синтакса и идиоматски изрази што се јавуваат при обидот да се преведат хуморот и гротескните елементи на друг јазик. Црпејќи од теориите за сатира, превод и гротеска и користејќи го концептот на матрицата на преводливост (Михајловски, 2006), истражуваме како преведувачот се справува со семантичките празнини и фонетскиот хумор со цел да ги зачува комичните и ироничните ефекти на По вткаени во приказната. Преку примери од македонскиот превод, трудот ги истакнува практичните стратегии за преведување на сатира и покажува како интерпретативните избори ја обликуваат конечната верзија на преводот.

Клучни зборови: сатира, превод, кратка приказна, Едгар Алан По, иронија, сарказам, лингвистичка игра, културни референци, предизвици за превод, адаптација на текст, хумор, матрица на преводливост.

ТЕОРИЈА/ПОЕТИКА

THEORY/POETICS

Африм Реџеџи

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

БИОПИСМОТО НА АДЕМ ГАЈТАНИ По повод 90 години од раѓањето на Адем Гајтани

*„Не допирај ме кога одам со ѝеснаѝа“
Адем Гајтани*

Клучни зборови: живот, поезија, биописмо, автор, емпириски читател и др.

Творештвото на Адем Гајтани

Адем Гајтани роден во Подуево (1936) е еден од поистакнатите писатели на албанската книжевност во Македонија. Основното и средното образование ги завршил во Приштина, Правниот факултет во Скопје. Бил соработник на приштинскиот дневен весник „Рилиндја“, потоа ќе работи во скопскиот дневен весник „Флака“, НИП „Нова Македонија“. Починал во 1982 година во Скопје. Според теоретските и критичките промислувања, тој е претставник на генерацијата на 60-те и 70-те години на 20 век. Писател модернист со видно влијание на поетските поставки на Ф. Г. Лорка и П. Неруда. Првата негова поезија со сонлив и романтичарски тон, со наслов „Желба“ (*Dëshira*), е објавена во приштинското книжевно списание „Нов живот“ (Jeta e re), бр. 1 – 2, 1955 година, каде авторот посакува:

Со првите цвеќиња на април
да дојде првата љубов!
Искрена.

Потоа ќе објави и други песни, пред сè со еротски мотиви. Во 1961 година во Приштина, ќе ја објави првата збирка со поезија „Светлина во срцето (Drita në zemër). Книжевната критика на тоа време ќе го забележи неговиот вонреден талент во создавањето убави поетски форми и неговата длабока и селективна лирика, класифицирајќи го за еден од поталентираните млади поети на албанската современа поезија.

Неговото книжевно дело го сочинуваат различни жанрови: поезија, поезија и проза за деца и поетска драма: „Вечерно сонце, утринско сонце“ (Dielli i mbamjes, dielli i mëngjesit –1962); „Катанец на молчењето“ (Dryni i heshtjeve) – 1964; „Морска школка“ (Goca e detit) – 1966; „Ти песно, ти далечна птицо“ (Ti kangë, ti zog i largët) – 1968; „Од цвет до цвет“ (Lule më lule) – 1972; „Ниту дрво, ниту птица – љубов“ (As dru, as zog – dashuri) – 1973; „Прстен“ (Unaza) – 1974; „Во сон песната“ (Në ëndërr kënga) – 1975; „Потоната амфора“ (Amfora e fundosur) – 1977; „Црвено“ (Kuq) – 1978; „Лебедова песна“ (Kënga e mjellmës) – 1980; „Поезија“ (Poezi), Скопје, 1980; „Зелените гејзери“ (Gejzeri i blertë) – 1982.

На македонски јазик се објавени следните книги: „Ти песно, ти далечна птицо“, Скопје, 1973, преп. Гане Тодоровски; „Од цвет до цвет“, Скопје, 1975, преп. Видео Подгорец; „Морска звезда“, Скопје, 1979, преп. Киро Донеv; „Лебедова песна“, Скопје, 1982, преп. Матеја Матевски; „Поезија“, Скопје, 2012, преп. Агим Пољоска; „Крикот на Икарот“, Кочани, 2014, преп. Агим Пољоска и др.

За неговото книжевно писмо, се изјаснувале неколку видни книжевни критичари и книжевни истражувачи: Цеват Гега, Али Алиу, Гане Тодоровски, Луан Старова, Тодор Чаловски и др. Во нивните критички осврти и студии едногласно доминира одредбата дека поезијата, доминантниот жанр на Адем Гајтани, се одредува за неоромантичарска и модернистичка лирика со силно влијание на медитеранската поезија, пред сè на поезијата на Ф. Г. Лорка. Во прилог, во функција одредбите:

- на Реџеп Ќосја: „еволуцијата на творечката методологија на Гајтани се должи на проширувањето на творечкото искуство и

новаторизмот, секако и на надворешните доминантни естетски структури“ (Ќосја 1970: 40);

- на Гане Тодоровски: „Адем Гајтани во рамките на современата книжевност која се создава на албански јазик, се појави во времето кога почнаа еманципативните процеси кои создадоа простор за појава на естетскиот плурализам“ (Тодоровски 1979: 296).

Значи, според двајцата вонредни книжевни критичари, книжевното творештво на Адем Гајтани не е како претходната книжевност, соцреалистичката, општествено ангажирана, со дидактичко-морализаторска и идеолошка функција, туку единствено книжевност со естетска одбивност (како естетски објект, во смисла на онтолошката естетика) и естетска функција. Иако првите песни на Адем Гајтани „беа дескриптивни и не толку обликувани со потребната поетска емоционалност“ (Нохћа 1977: 87), во подоцнежните песни, под влијание на модерната лирска поезија, (особено на медитеранската поетика и естетика на П. Неруда, Ф. Г. Лорка, кому во стихозбирката песни „Крикот на Икарот“ ќе му ја посвети песната со наслов „Лорка“), во првите негови песни, зборовите повеќе се дескриптивни отколку лирски чувства, во подоцнежните, зборовите се претвораат во лирски чувства. Тие, зборовите, не се користат за да го прикажуваат светот каков што е, туку каков што се чувствува, се создава емотивна убавина преку фигури, слики и симболи, претворајќи го зборот во чисто чувство. Адем Гајтани, преку неговата вонредна лирска поезија, создаде модерна асоцијативна стилска постапка, естетски функционална преку универзалните метафори, стилски поставки во потрага по убавото како посакувана хармонија во/од животот.

И во делот на книжевноста за деца, Адем Гајтани се истакнува со три книги, збирка поезија и раскази. Во неговите дела, тој ќе ги обработува новите мотиви во лириката, карактеристична за книжевноста за деца од 70-те години, новите теми за поемите, нови субјекти за приказните и др. Во неговите книги: „Од цвет до цвет“ (1975), „Морска школка“ (1966) и „Зелените гејзери“ (1982), се забележува тематската хетерогенизација, еволуацијата на комуникативните средства помеѓу писателот и детето, естетизацијата и семантичката длабина на песните и поемите, а подоцна се забележуваат и експерименталните модалитети. Од страна на книжевната критика, неговата поезија за деца се одредува како поезија на слободната имагинација. Така, покрај развојот на традицио-

налната поезија за деца, Гајтани создаде нови индивидуалности, модерни и полифонски, од аспект на звучноста на значенските ефекти.

„Ова е еден период на идејно-естетска слобода во создавањето на поезијата за деца, период кога писателот, а не општеството, ги избира темите и мотивите, секогаш во функција на ефектите на книжевната уметност приспособена за децата“ (Deva 1982: 78).

Во поезијата за деца на Гајтани, особено во поемите „Морска звезда“ и „Морски коњ“, се забележува експерименталната тенденција, трансформативноста на приказната во нов модалитет, како фантастичен расказ во стихови, т. е. приказни поеми. Тој од приказната ќе го пренесе единствено импулсот на имагинарното, другото, идејно-тематската и естетската поставка е нова и модерна. Се изразува едноставноста на субјектот, поетизацијата на енигматските движења и потребата да се изрази во форма на поетските скици¹.

¹ Адем Гајтани, во рамките на *книжевността* кај нас, е познат и во областа на преведувањето и толкувањето од македонски на албански јазик и обратно. Тоа што е важно да се спомне во преводите на Адем Гајтани е фактот дека за него преведувањето е уметност, односно тој е факт на одредбата дека поезијата подобро ја преведуваат поетите. Како поет преведувач, тој се обидува да ги создаде звучите од оригиналот во јазикот (албанскиот) на кој се преведува, преку фонетскиот превод, ритмиката и мелодичноста на стихот. Целта зошто го користел фонетскиот превод и ритмиката е да ја поттикнува идејата на звучната организација на поезијата, односно постигнување стабилни вредности во однос на фонетската и ритмичката организација на преведуваната поезија. Такви примери има во преводите на некои од песните на Блаже Конески, како што се преводите на песните „Илинденски мелодии“. Од македонски на албански јазик и обратно ги преведувал следните книги: Исмаил Кадапе, „Генералот на мртвата војска“ (2004), Vele Smilevski, Kafazi (1978), Vidoe Podgorec, Vite pagjumesie (1976) Mateja Matevski, Balade per kohen (1975), Mateja Matevski, Rrethi (1966), Zhivko Çingo, Paskvelija (1968), Gjorgji Abaxhiev, Shkretina (1969), Лутфи Руси, „Зајакот со пет нозе“ (1980), Адем Гајтани, „Тројца албански поети“ (1976) и др. Во неговото книжевно творештво треба да се забележи и неговото скромно драмско творештво. Тој напишал една поетска драма со наслов „Вечерно сонце, утринско сонце“ (1962), во која се зборува за конфликтот меѓу старите и новите модерни животни навики.

Поезија

Вистинската референтна вредност на поезијата е јаството, и токму оваа референцијалност ја прави не пореална, туку поимагинарна и по-универзална. Јаството на поезијата во суштина се одржува како првото единско јас: Јас. Сите други јас се варијанти на ова јас, додека најпосакуваната форма на изразување е монолотот, штоодговара на јас и универзумот. Во согласност со книжевната теорија и филозофијата на поезијата, обидите на поезијата да се префрли од монолог во дијалог, преку создавање надворешна драма, како форма на внатрешен жар, ја потресува формата, но не и нејзината осамена и универзалната суштина. Таа секогаш е лично сведоштво за еден живот дури и кога во себе содржи референтни знаци на еден живот и една околина.

Доминантниот жанр на книжевното творештво на А. Гајтани е поезијата. Адем Гајтани е поет. Во неговата поезија, убавината, љубовта и болката се главни поими. Почнува во неоромантичарскиот стил, со вонредна богата дикција и еден свет исполнет со длабоки чувства во неговата стихозбирка песни „Светлина на срцето“ (1961). Оваа стихозбирка е одраз на модерна поезија изразена преку длабоки чувства за животот и уметноста. Уште во првата книга, во неговиот прв поетски космос, ја најавува главната тема – љубовта, светот како љубов од каде што проникнува магичниот сон што го повикува вечниот свет со убавина, љубов и болка. Со првата книга, се најавува еден посебен свет, со јазик, стил и поетски фигури што се уникатни, посебни од другите, наслови и бои што љубовта ја прогласуваат за прв универзален поетски манифест. И во другите книги поезија какви што се: „Потонатата амфора“, „Ти песно, ти далечна птицо“ и „Ниту птица, ниту песна – љубов“, тој ќе продолжи да го промовира чувството на љубовта и на лирското возвишување на животот и светот во сликовит стил, сличен на П. Неруда и Ф. Лорка.

Месечината,
 ниту портокалова,
 ниту јаболкова,
 ниту моминско лице,
 ниту срп,

туку стих на Лорка

(од „Крикот на Икарот“)

Лорка ми го шепоти најубавиот стих за зеленилото

Ме учи како да го сликам и да го претворам во звук

(„Балада за зеленилото“ – поезија посветена на Лорка)

Меѓутоа, во подоцнежните фази на неговото творештво, наместо почетниот ентузијазам, во неговата поезија се појавува чувството на осаменост, што ја одразува неговата внатрешна состојба од личните, животните несреќи. Тој се изолира и останува осамен поради околностите, и тоа се одразува во неговата поезија. Оваа лична состојба на А. Гајтани, ќе се одрази во поезијата. Ќе почнува да пишува балади кои не се балади во класична смисла на зборот. Тој, во ова фаза на неговото творештво, како да пишува „надвор од себе“, без длабоки чувства потребни за баладите. Во некои ги има, во некои ги нема чувствата на болка или разочараност, напротив, доминира пролетта, живоста и радоста, различно од Лорка. Зелената боја, во поезијата на Лорка, изразува тага, додека во баладите на Гајтани изразува живост и радост. Сепак забелешките на книжевната критика се доминантни во ставот дека тој баладите ги пишува во негов стил, зголемувајќи го ефектот за радоста и животот, го зголемува и ефектот на тагата, на трагичното чувствување. Сепак, естетски, пореализираните лирски песни, остануваат интимните, еротските песни. Тоа се потврдува во книгата „Потопениот прстен“, во која зборува за преубавата девојка Оља, фигура лик со митска и фолклорна убавина, преку која поетот го изразува алтруизмот на животот без разлики во однос на верата, националноста и расата.

„Треба да ја вратиме надежта Оља...

Меѓу луѓето“.

(„Оља“)

Поезијата како биописмо

Биописмо, композиција на зборови *bios* (живот) и *letra* (писмо), е посебна теорија за литературно пишување и читање или за литературното творештво и толкување. Биописмото не треба да се поврзува со жанрот на автобиографијата. Оваа теорија го третира литературното пишување и читање како сложен и меѓусебно поврзан човечки процес што има свој извор во поединецот и неговиот свет, а не во социјалните и идеолошките околности на колективот. Ова е барање литературата да се врати кон својата вистинска природа, кон естетските вредности, кон создавањето духовни вредности и уживањето и препознавањето на овие вредности. Во тој поглед, секое ограничување се третира како ограничување на креативната слобода, без разлика дали е морална и идеолошка цензура, односно социјална: или како формална кодификација што ги отуѓува автентичните духовни чувства и откритија. Биописмото е покана за враќање кон почетокот, кон невиноста, кон откривањето себеси и светот, без да се препознаваат никакви конвенции. На ова ниво на творештво, посебното создава посебно, неповторливо и неизмерно значење. Ова е бесконечна индивидуална духовна игра на пишувањето и животот. Биописмото сака да го изедначи творештвото со животот или животот со творештвото, забележувајќи како тие произлегуваат едни од други или барем се толкуваат едни со други.

„Во оваа игра нужно влегува поединецот, творецот, што го посветува животот на уметноста или ја посветува уметноста на животот, достигнувајќи го највисокото ниво на духовно развивање. Во ова општо отворање, творецот се среќава со читателот од своето време или од други времиња за да го релативизира времето со вечноста на уметноста. *Ars longa, vita brevis* (Hamiti 2002: 23).

Поезијата на Адем Гајтани, неговата структурна поетика, естетски е подлабока и пофункционална ако ќе се примени теоретскиот концепт на биописмото, во смисла Адем Гајтани пишува со неговиот живот, за него поезијата е самиот живот или животот е самата поезија. Неговото писмо не е концептуално писмо, туку е книжевна емпирија, биописмо, како *bios* (живот) и *letra* (писмо). Неговата, пред сè, лирска поезија, не ја имитира стварноста, туку со неговиот живот, тој создава вонредни поетски и естетски форми. Поезијата на Гајтани го има квалитетот на онаа умет-

ност која меѓу другото значи израз на онаа жива, емпириска болка, и тој ја претвора болката во писмо, т. е. во биописмо, во смисла животот на писмото и писмото на животот. Значи, тој ја создава поезијата преку неговиот живот, толку трагичен, толку болен. Функционален е стихот:

„Не допирај ме кога одам со песната“.

Во поезијата на А. Гајтани на почетокот ја читаме онаа младешката, чистата љубов, потоа преминувавме во балади, за на крај, паралелно со животниот тек на А. Гајтани, да се соочуваме со темата на смртта, каква што е книгата поезија „Лебедова песна“, според селективната книжевна критика, естетски најреализираната негова лирска поезија. „Лебедова“ песна е поетски и животен тестамент на А. Гајтани. Слично на симболот лебед³ што ја симболизира последната песна, длабоко трагична, а сепак, најубава. Во оваа антологиска песна:

„Неговата инспирација А. Гајтани... ќе ја открие во синото небо, помеѓу цвеќињата и птиците... во неговата последна песна што сè уште не ја пеел... кога поетот ќе ја открие поетската инспирација, тој ќе ја пее последната песна, како лебедот што секогаш пред смртта ја пее најубавата песна, оставајќи ја зад себе вечната убавина“ (Gega 2008: 7-36).

Така одредува најверниот проследувач на книжевното творештво на Гајтани, книжевниот критичар Цеват Гега. Песната во суштина е емпириско искуство, длабоко примамлива за теоријата на биописмото, бидејќи поезијата е тесно поврзана и се дообјаснува преку биографијата, животниот век на авторот.

„Кога го достасав врвот на убавината на магијата
Слабоста најголема на гласот мој

³ Треба да се забележи фактот на книжевната критика дека во поезијата на А. Гајтани, конкретно во „Лебедова песна“, хоризонталното проширување на симболичното значење не на еден збор, туку низ целата песна, значи уште една додадена вредност на неговата лирска поетика.

Кога крвта ми се узвиши в срце
Низ дамари во очите во крилјата
Помислив дека тоа било мојата единствена песна,
Последната песна
Животот мој.“

(„Лебедова песна“)

Самата идеја на поезијата изразена преку тензична антитеза меѓу животот и смртта во суштина е биописмо, бидејќи се пишува преку животот, естетски толку длабока, толку емпириска. Авторот преминал во извонредна тешка состојба во текот на неговиот реален живот. Функционален е стихот: „Не допирај ме, кога одам со песната“. Биографските податоци (животот на поетот) се извонредно важни за читањето на поезијата, бидејќи само тој читател кој преминал низ таква трагична голгота, ја разбира песната со неговиот живот.

Во текстот функционира теоретскиот концепт на биописмото – теоријата на писмото и читањето. Сметаме дека употребата на теоријата е можна, корисна и функционална во творештвото на Адем Гајтани, бидејќи неговото писмо е така поставена, како биописмо, во функција стихот: „Не допирај ме, кога одам со песната“. Интеракцијата на животот и поезијата, животот на писмото, писмото на животот, естетски е пофункционална и подлабока кога се анализира преку теоријата на биописмото, теорија што ја дефинира книжевноста како книжевна емпирија. Една ваква поставена теоретска постава, сметаме дека подлабоко ја одразува естетската димензија на поезијата на Адем Гајтани, несомнено еден од најдобрите писатели на албанската книжевност кај нас.

Литература:

- Гајтани, Адем. 2014. *Крикој на Икарој*, Кочани.
Гајтани, Адем. 2012. *Поезија*. Скопје.
Гајтани, Адем. 1982. *Лебедова ѝсна*“, преп. Матеја Матевски. Скопје.
Гајтани, Адем. 1979. *Морска ѕвезда*, преп. Киро Донеv. Скопје.
Гајтани, Адем. 1975. *Од цвeт̃ до цвeт̃*. преп. Видео Подгорец. Скопје.

- Гajtани, Адем. 1973. *Tu љесно, љи далечна љиљицо*, преп. Гане Тодоровски. Скопје.
- Старова, Луан. 2013. „Поет на убавината и заедништвото (Кон поезијата на Адем Гajtани – поговор“, *Лебегова љесна*, пдф.
- Тодоровски, Гане. „Лирика на елегични созвучја (Кон поезијата на Адем Гajtани)“. *Разгледи*, бр. 4, 1974.
- Aliu, Ali. 1980) *Shtigjet e njљ vlere poetike*. Shkup.
- Abaxhiev, Gjorgji. 1965. *Shkretina*, – pљrkth. Adem Gajtani. Skopje.
- Љingo, Zhivko. 1968. *Paskvelija*, Prishtinљ.
- Deva, Agim. 1982. *Poezia shqipe pљr fљmijљ (1882 – 1980)*. Prishtinљ: Rilindja.
- Gega, Xhevat. 2008. *Adem Gajtani dhe opusi letrar, Kritika letrare*. Manastir: Mikena.
- Gajtani, Adem. 1961. *Dritљ nљ zemљr*. Prishtinљ.
- Gajtani, Adem. 1973. *As dru, as zog dashuri*. Shkup.
- Gajtani, Adem. 1968. *Ti kљngљ, ti zog i largљt*. Prishtinљ.
- Gajtani, Adem. 1980. *Poezi*. Shkup.
- Gajtani, Adem. 1974. *Unaza*. Prishtinљ.
- Gajtani, Adem. 1977. *Amfora e fundosur*. Prishtinљ.
- Gajtani, Adem. 1975. *Nљ љndљrr kљnga*. Shkup.
- Gajtani, Adem. 1980. *Kљnga e mjellmљs*. Prishtinљ.
- Gjergjeku, Enver. 1964. *Panorama e letљrsisљ bshkљkohore shqipoe nљ Jugosllavi*. Prishtinљ.
- Hoxha, Hysni. 1977. *Kritika*. Prishtinљ.
- Hamiti, Sabri. 2002. *Bioletra*. Prishtinљ.
- Matevski, Mateja. 1975. *Balada pљr kohљn*, pљrkth. Adem Gajtani. Shkup.
- Matevski, Mateja. 1969. *Rrethi*, pљrkth. Adem Gajtani. Shkup.
- Pavlovski, Bozhin. 1982. *Vest Aust*,, pљrkth. Adem Gajtani. Skopje.
- Qosja, Rexhep. 1970. *Antologjia e lirikљs sљ sotme shqipe*. Prishtinљ.
- Smilevski, Vele. 1978. *Kafazi*, pљrkth. Adem Gajtani. Prishtinљ.
- Vinca, Agim. 1985. *Poezi e simbolit, e protestљs dhe e ironisљ*. Prishtinљ.

Afrim Rexhepi

THE BIOWRITING OF ADEM GAJTANI
(On the Occasion of the 90th Anniversary of the Birth of Adem Gajtani)

Summary

The very idea of poetry expressed through the tense antithesis between life and death, is essentially biowriting because it is written through life, so aesthetically deep, so empirical. The author went through an extraordinarily difficult situation during his real life. The verse functional: Do not touch me, when I go with the poem, Biographical data (the poet's life) are extremely important for reading poetry, because only the reader who has gone through such a tragic Golgotha understands the poem with his life.

The theoretical concept of the biographical - the theory of writing and reading - functions in the text. We believe that the use of theory is possible, useful and functional in the literary work of Adem Gajtani, because his writing is so positioned, as biographical. Functional verse: Do not touch me, when I go with the poem. The interaction between life and poetry, the life of writing, the writing of life, is aesthetically more functional and deeper when analyzed through the theory of biowriting, a theory that defines literature as literary empiricism. Such a theoretical framework, we believe, more deeply reflects the aesthetic dimension of Adem Gajtani's poetry, undoubtedly one of the best writers of Albanian literature in our country.

Key words: life, poetry, bioletter, author, empirical reader etc.

Иван Цепароски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Филозофски факултет, Скопје

idjeparoski@gmail.com

БОГ, УБАВИНА И УМЕТНОСТ: АСПЕКТИ НА СРЕДНОВЕКОВНАТА ЕСТЕТИКА

Клучни зборови: историја на естетиката, средновековна естетика, Бог, убавина, уметност.

Голем број филозофи и естетичари – како Бенедето Кроче, Јохан Хојзинга или Данко Грлик – сметаат дека во текот на целиот среден век филозофијата е *ancilla theologiae*, та оттаму и естетиката е *служинка на теологијата*. При ваквиот пристап неприкосновен е ставот дека Бог е не само пример на убавината, нејзин идеал, туку и единственото битие што има право да го содржи овој атрибут. Ако единечните ствари се убави, тие се такви зашто се слични на Бога и зашто тие се дел од Бога и од божествениот свет. Во однос, пак, на уметноста, христијанските мислители градат еден наполно противречен став: од една страна, тие во духот на Платон и далеку поостро од него ја осудуваат уметноста, а од друга страна, најмногу се обидуваат да ја приспособуваат на потребите на црквата. Ова пред сè се однесува на музиката, сликарството и литературата, но и на другите уметности, односно занаети. Скромноста и понизноста се клучните доблести, та затоа и индивидуалното творештво е целосно оневозможено, а етиката се поставува над естетиката.

Средновековната естетика (en. Medieval aesthetics; ru. Средневековая эстетика; fr. L'esthétique médiévale; de. Mittelalterliche Ästhetik) речнички и енциклопедиски се определува како дел од историскиот развој на естетиката што следува по античката естетиката, а пред естетиката на

ренесансата и на новиот век, за кој се смета дека главно се однесува на прашањата поврзани со уметноста и со убавината во периодот на средниот век. Нејзиниот клучен белег се состои од обидот за поврзување на класичната мисла со христијанските концепции за убавината и за уметноста.

Но, ако античката естетика, која според своите суштествени пристапи и определби и онака како што таа се толкува во историјата на естетиката на Катерина Гилберт и Хелмут Кун, може да се означи како *космолошка (онџоценџрична)* естетика и како *анџројолошка (анџројоценџрична)* естетика (Гилберт и Кун 2018) или дури и како *калоценџрична* естетика (естетика насочена кон убавината), тогаш средновековната естетика, несомнено, може да се определи како напoлно *џеоценџрична есџеџика* (Bredin and Santoro-Brienza, 2000: 17). Всушност, одредбите за онтоцентричноста и калоцентричноста на античката естетика непосредно произлегуваат од онтолошкиот пристап кон стварноста и кон убавината од овој период (односот кон макрокосмосот и микрокосмосот кај питагорејците и кај Платон), додека одредбата за теоцентричноста на средновековната естетика непосредно произлегува од целосната насоченост на естетиката во средниот век кон прашањата поврзани со христијанската религија и со Бога. Тоа е така зашто низ целиот среден век, и човекот, и светот, и сè што постои во светот се прифаќа и се толкува како творба, како сведоштво и како симбол за постоењето на Бога.

Затоа мнозина филозофи и естетичари, како што веќе спомнавме, сметаат дека во средниот век филозофијата несомнено ѝ слугува на теологијата, та оттаму на овој период од историјата на естетиката му посветуваат многу мало внимание. Во својот историски пристап кон естетиката, италијанскиот филозоф и естетичар Бенедето Кроче (1866 – 1952) на средниот век му посветува само три и пол страници – од кои првата страница ги толкува идеите и делата на св. Августин и на св. Тома Аквински, додека на следните две страници се говори само за придонесот на доцниот среден век и на Данте Алигиери (Сросе 1991: 160-163). Во својот пристап кон ова раздобје од историјата на естетиката Кроче е напoлно негативно настроен сметајќи дека во однос на убавината во овој период се манифестира еден силно изразен *мисџицизам*, додека во однос на уметноста доминира, како што тој вели, една „*наркoџична џеорија* на моралистичката или педагошката уметност (...) која е

во согласност со моралните и верските идеи на средниот век и дава оправдување не само на новата уметност на христијанската инспирација, туку и на делата што произлегуваат од класичната и од паганската уметност“ (Croce 1991: 161).

Но, на овој план секако треба да се укаже дека постојат и поинакви гледишта што целосно се разликуваат од овие на Бенедето Кроче, гледишта што потенцираат дека само *ученошо незнаење* (*docta ignorantia*) овозможува да не можеме да ги сфатиме длабоките филозофски увиди што постојат во средниот век и коишто подоцна вршат огромно влијание врз ренесансата и врз нововековието. Еден од приврзаниците на ваквиот пристап е италијанскиот филозоф, естетичар, семиолог и писател Умберто Еко (1932 – 2016) кој децидно укажува дека: „Едно од многуте обвиненија што му се упатувале на овој период без идентитет (доколку тој не се состоел во тоа да биде ‘среден’) било дека тој немал естетски чувства“ (Есо 2007: 11). Натаму Еко вели и дека: „Средновековните луѓе не биле толку театрални, и мислеле дека оригиналноста е грев на самољубието (...) но, средновековните луѓе (му го откриваме тоа само на оној што сè уште не знае) биле способни за генијални идеи и за сјајни изненадувања“ (Есо 2007: 13). И навистина, Еко во својата книга „Уметноста и убавината во естетиката на средниот век“ (*Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 1987) во целина ги потврдува своите ставови за особената важност на средниот век и критички се однесува кон обидите неговата важност да се минимизира.

Како и да е, во однос на средниот век, како и во однос на севкупната естетика пред добата на Баумгартен и на Кант, се однесува и укажувањето дека за овие периоди можеме само условно да зборуваме за естетика и за историја на естетиката, зашто, како што е општопознато, естетиката како филозофска дисциплина го добива своето име и се оформува дури од средината на XVIII век. Затоа мнозина естетичари, како, на пример, Розарио Асунто (Асунто 1975) и Умберто Еко (Есо 1987; Еко 1992; Есо 2007) говорат не за естетика на средниот век туку за *теорија за убавошо во средниот век* кон која се придодаваат и толкувањата на уметностите, односно *теориите за уметностите во средниот век*. Со овие укажувања дека кога се користат одредбите: античка, средновековна или ренесансна естетика, се мисли, всушност, на теоријата за убави-

ната и за уметноста во овие периоди, може, сега, да се продолжи со толкувањето на естетиката на средниот век.

Клучните идеи на средновековната естетика, глобално, можеме да ги поделиме на идеи што се однесуваат на убавината и на идеи што се однесуваат на уметноста. Ако во однос на пристапот кон убавината главниот и темелен став е градењето една *мешафизика на убавинаиџа* што потем се престорува во една *теологија на убавинаиџа* – Бог е во основите на убавината на човекот и на светот – тогаш и во однос на уметноста пристапот е *теоцентричен*, но овој пристап има свои специфики што произлегуваат од средновековното разбирање на самиот поим на уметноста што многу се разликува од модерниот поим на уметноста, односно на убавите уметности.

Убавината и теориите за убавината во средниот век

На самиот почеток од развојот на естетиката во средниот век, па дури временски и пред средниот век, се оформуваат клучните филозофски и теолошки погледи на Аврелиј Августин (354 – 430) кој го прифаќа христијанството во 387 година, а во 396 година станува и епископ на Хипон (денес, Анаба во Алжир). Св. Августин е прочуен по своите дела „Исповеди“ (*Confessiones*) – врв на исповедното филозофирање – и „За државата божја“ (*De civitate Dei*) – втемелување на филозофијата на историјата – а од областа на естетиката треба да се споменат делата „За редот“ (*De Ordine*) и „За музиката“ (*De Musica*). Св. Августин е според својата севкупна филозофска и естетичка ориентација платоновски и антиаристотеловски настроен и за него Бог не само што е урнек за убавината и нејзина мера, не само што е создател на севкупната убавина, туку и присутноста на убавината во некоја појава е сигурен доказ дека таа е создадена од Бога. Затоа и севкупниот космос што во себе ги содржи редот и поредокот е убав – зашто е творба на Бога. Всушност, за св. Августин убави се целосноста, единственоста и севкупноста, додека грдото, како релативна деформираност на убавината, ѝ служи на убавината за таа да може уште повеќе да биде истакната. Мерата, формата и складноста се клучните составни делови на убавината којашто ги содржи редот и бројот како свои суштествени одредби. Оттаму, во духот на

питагорејството, математичките односи владеат во оваа естетика на рационалната хармонија.

Да се зборува за убавината во средниот век, но да се зборува и за различните теории или за модифицираните пристапи кон убавината во овој период, значи да се навлезе во едно долго раздобје од повеќе од еден милениум, доба во која мислителите богослови како да ја сокриваат својата иновативна мисла затскривајќи се зад авторитетот на *Светиото писмо* и на неговите апологети. Тоа е период во кој не се истакнува субјективноста и иновативноста, туку се инсистира врз мислењето дека „не се кажува ништо ново“, туку дека само се повторуваат некои веќе познати работи кажани претходно од поумните од нас. Некои препишувачи и коментатори на богословските учења и идеи свесно ги мистифицираат дури и сопствените имиња, а кога пишуваат, дури и кога станува збор за сопствени идеи не ги истакнуваат и на сето тоа не му обрнуваат големо внимание, укажувајќи дека тоа се само парафрази на порано искажаното од светителите или од светите оци. Но, за да можат да се откријат сите суптилности во пристапот кон убавината во средниот век се бара навистина големо познавање и на авторите и на времето во кое овие автори се оформуваат, но најмногу на богословскиот контекст од кој изникнуваат сите суптилни дистинкции во однос на убавината. Затоа, во сумирањето на овие различни и специфични идеи за убавината, во натамошниот дел од овој текст, најмногу ќе се потпирам врз толкувањата на врвните познавачи на овој период од историјата на естетиката: Владислав Татаркјевич (Tatarkiewicz 1970) и Умберто Еко (Eco 2007).

Бидејќи убавината, заедно со добрината и со вистината, врз основа на ставовите изградени уште во антиката, се смета за една од темелните вредности на филозофијата и на теологијата во средниот век, оттаму и убавината се смета и за едно универзално својство со особена важност. Затоа во однос на убавината средновековните богослови сметаат дека таа се манифестира кај оние нешта што за нас претставуваат задоволство, но, едновременно и восхит. Св. Тома Аквински ги прифаќа овие ставови порано оформени во антиката, но тој ги надополнува и ги прецизира укажувајќи дека ние ги нарекуваме убави оние објекти што предизвикуваат не само какво и да е задоволство, туку единствено задоволство што произлегува од посматрањето и од контемплацијата. За ваквиот пристап Татаркјевич вели дека: „Дефиницијата на Аквински се

формулира кон крајот на средниот век, но таа ја сумира мислата на целиот период“ (Tatarkiewicz 1970: 286).

Натаму, средновековната мисла укажува и дека постојат два вида убавини: *физичка и духовна*, и дека духовната убавина е повисока форма на убавина, при што духовната убавина е едновремено и *морална убавина*. Се смета, исто така, дека постои и една *најприродна (суипрамундана) убавина*, што е најсовршена и највистинита. Убавината, сепак, не е некаде далеку, туку таа е насекаде околу нас во светот. Како што се тврди, повикувајќи се на *Библијата*, поточно на книгата *Битие*, оваа идеја на *панкализмот* (*сеубавината*) се застапува кај светите оци на црквата што веруваат дека сиот свет е убав, затоа што убавината на светот е целесообразно оформена и зашто убавината на светот произлегува од сознанието дека светот е творба на Бога или е одраз и израз на Неговата убавина/ добрина/ вистина.

Средновековните мислителите убавината ја наоѓаат и во природата и во уметноста, но сметаат дека убавината во природата е на повисоко рамниште од убавината во уметноста. Убавината, од друга страна, во средниот век се смета дека се состои на формален план од хармонијата (пропорцијата) и од јасноста (сјајноста). Но оваа сјајност (*claritas*) не е само перцептивна или само естетичка сјајност, таа е и етичка и интелектуална сјајност, таа е „светлина на доблеста“ (*lumen rationis*). Сите овие суптилни теолошко-филозофски одредувања покажуваат дека развојот на идеите за убавината во средниот век е повеќе значаен и сложен и дека, како што укажува Татаркјевич:

„како атрибут на Бога, убавината е совршена. Но како сетилна убавина на светот која човек ја има пред очите, таа е несовршена. (...) Некои средновековни естетичари водени од религиозни и морални мотиви, го препорачуваат аскетскиот став кон убавината; други, како Бонавентура, прават дистинкција помеѓу третманот на сетилната убавина како конечна цел, која е лоша, и копнеат преку сетилната убавина кон друга, повиша убавина, која е добра. Свети Франциск гледа траги од божествената убавина во сите видови убавина. (...) Овие средновековни верувања се главно метафизички (...) и според Бонавентура, Аквински и Витело,

трансценденталната убавина не ја засенува земната убавина; а метафизиката не ја засенува естетиката“ (Tatarkiewicz 1970: 290).

Затоа, можеби е најдобро ова потпоглавје од текстот посветен на аспектите на убавината во средниот век да го завршиме со две укажувања за убавината од делото „Сума теологика“ (*Summa Theologiae / Summa Theologica*) на св. Тома Аквински, теологот кого од дамнини го именувале и го воспевале како *Doctor Angelicus*. Но треба едновременно и да се потсетиме дека токму оваа 2025 година се навршуваат **800** години од неговото раѓањето (1225 – 1274).

„Доброто се однесува на можноста на посакувањето: зашто добро е она што сите го посакуваат. И затоа тоа има смисла на цел: желбата е, имено, безмалку налик на движењето кон нештата. А убавото се однесува на можноста да се спознава: зашто се вели дека убавото е она што му се допаѓа на видот (*pulchra enim dicuntur quae visa placent*). Убавото оттаму се состои од соодветната пропорција: зашто сетилата се радуваат на соодветно пропорционалните нешта како на слични на себеси: и сетилата се имено од ист вид, како и секоја спознајна доблест. А бидејќи спознанието се случува со асимилација, сличноста пак се однесува на формата; убавото поправо се врзува за идејата на формалната причина“ (*S.Th. I, 5, 4*) (Есо 2007: 94).

И второто укажување:

„За убавината се бараат три нешта. Најнапред целовитост или совршенство (*integritas sive perfectio*); зашто она што е оштетено, со самото тоа е нагрдено. Натаму, соодветна пропорција или согласие (*proportio sive consonantia*). Натаму, јасност/сјајност (*claritas*): оттаму се вели дека убаво е она што има јасна боја“ (*S.Th. I, 39, 8*) (Есо 2007: 95).

Познато е дека св. Тома Аквински никогаш не напишал засебно дело посветено на естетиката, на убавината или на уметноста, ниту, пак, оформил некоја заокружена теорија во однос на овие прашања. Но, секако, уште попознато и општоприфатено е дека клучното дело на св. Тома Аквински е *Summa Theologiae*, дело коешто, иако е недовршено, содржи шеесет тома и дело во коешто се наоѓаат темелите на севкупната средновековна схоластика поставена врз аристотеловски основи. Во ова огромно и до денешни дни ненадминато дело од областа на теологијата (St. Thomas Aquinas, *Summa theologiae*, trans. various, 60 vols., Oxford and London, 1963-1975), сепак, постојат и парцијални одредувања врзани за феноменот на убавината и на уметноста. Покрај во ова дело на Аквински, определени ставови во однос на естетиката, исто така, можат да се најдат и во неговото дело *За божесѝвенииѝе имиња (De Divinis Nominibus)* што претставува обемен коментар на истоименото дело на Псевдо Дионисиј Ареопагит. Но, иако постојат мислења дека ставовите на Аквински во однос на убавината како да се одгласи на идеите на Августин, веројатно е поточна одредбата дека св. Тома му е на св. Августин она што му е Аристотел на Платон. Во ваквите мислења можеме да го препознаеме ставот дека и Аристотел и Аквински зборуваат за добрината и за убавината кај човекот и во уметностите, додека Платон и Августин зборуваат за идеалната и апстрактната убавина, а од друга страна, самите уметностите ги потценуваат. Во *Summa Theologiae* на Аквински ќе ги сретнеме следните ставови во однос на убавината: „Затоа и оние сетила особено го набљудуваат убавото, кои се најмногу спознатливи, секако видот и слухот, кои верно му служат на разумот, поради што зборуваме за убави глетки и убави звуци. Во однос на предметите на останатите сетила, ние не го користиме изразот ‘убаво’, та не зборуваме за убави вкусови или мириси“ (I, II 27, 1.). Сепак, ќе повториме, прочуениот став на св. Тома во однос на убавината е дека суштествените составни делови на убавината се овие три нешта: интегритетот или совршеноста, соодветната пропорција или складноста, и, на крајот, јасноста или сјајноста. (I, 39, 8.) Ако во предметот што го восприемаме ги најдеме овие три одредби, можеме да утврдиме дека тој е убав. Убавината, според Аквински, се засновува врз формална причина (*causa formalis*) а доброто врз финална причина (*causa finalis*) зошто разликата меѓу доброто и убавото се состои токму во тоа дека убавото е

достатно да се спознае за да може смирено да се чувствува човекот, додека доброто ја буди желбата што не се смирува додека не ја постигне својата цел.

Уметноста и системот на уметностите во средниот век

Поврзаноста меѓу убавината и уметноста најнагледно се восприема преку класичната синтагма „убави уметности“, но патот на достасување до ова, сега веќе вообичаено, одредување не е ниту краток ниту праволиниски трасиран. Историјата на естетиката морала да го измине патот на градење на модерниот поим на „уметноста“, за постапно да се дојде до системот на „убавите уметности“ што денес ни се чини толку непроблематичен и вообичаен. Како и да е, дури и денес, во третата деценија на XXI век, сè уште е релевантно истражувањето на полскиот естетичар Владислав Татаркјевич, кој мошне продлабочено и инструктивно расправа за уметноста во својата книга „Историја на шесте поими“, првпат објавена на полски јазик во 1975 година, а потем преведена и на англиски јазик. Во ова дело Татаркјевич продлабочено се осврнува врз историјата на поимот *умейносьи*, врз историјата на класификациите на уметноста, како и врз историјата на односот меѓу уметноста и поезијата (Tatarkiewicz 1980: 11-120). Од друга страна, најзгуснат и најсуптилен пристап што го појаснува создавањето на модерниот систем на уметности, е оној на Паул Оскар Криштелер од неговиот обемен есеј „Модерниот систем на уметностите“, првпат објавен во две продолженија во 1951/1952 година во *Journal of the History of Ideas*, а потем преобјавуван во многу зборници (Kristeller 1979: 7-34; Kristeller 1997: 90-102). Токму затоа, натамошниот наш говор за историјата на поимот „уметност“ во средниот век ќе се потпира токму врз идеите образложени во овие две капитални остварувања на Криштелер и на Татаркјевич.

Познато е дека терминот со којшто денес секојдневно се служиме, терминот „уметност“ е превод на латинскиот термин „ars“, односно на грчкиот термин „tekhne“. Но значењето на овие два термина, и на „tekhne“ и на „ars“, е поинакво од она што ние денес го врзуваме за терминот уметност. Нивниот обем е многу поширок, зашто „tekhnes“ („уметници“) во антиката биле и скулпторите но и грнчарите, и сликарите но

и сидарите, и архитектите но и геометрите, и музичарите но и реторичарите, и поетите но и генералите, значи, јасно е дека „*tekhne*“ или подоцнежното „*ars*“ се однесува на умењето, на вештината или на знаењето, да се произведе некој предмет, да се направи столче или маса, да се изгради куќа или брод, да се скрои облека или умешно да се води војска во битка. Сето ова е уметност, зашто сите овие активности се врзуваат за определени умења коишто почиваат врз *йознавањеиџо на йравилайџа*, така што поимот на *йравилоиџо* најнепосредно се врзува за поимот на уметноста, та дури се смета дека ниту една дејност не може да биде именувана како уметничка, ако не ги почитува правилата при создавањето на определените предмети тесно врзани за нејзината дејност. Создавањето без правила не само што не може да се именува како уметност, туку претставува и целосна спротивност на уметноста.

Затоа и може Умберто Еко сосем прецизно да констатира дека дефинициите на уметноста во средниот век вклучуваат во себеси два темелни елемента: „еден спознаен (*ratio, cogitatio*) и еден произведен (*faciendi, factibilium*); врз тие претпоставки се втемелува доктрината за уметноста. Уметноста е познавање на правилата со чија помош можат да се произведат предмети. Познавање на дадените, објективни правила: за ова средниот век се согласува“ (Еко 2007: 111).

Вдахновението или мечтата за луѓето во антиката и во доцната антика, та дури и низ целиот среден век, не е составен дел на уметноста, зашто уметноста се толкува единствено како создавање според правила, а не како творештво или како креација. Во средниот век, само Бог е креатор, само тој може да создава, додека луѓето (уметниците) можат само да го подражаваат создаденото од Бога, но не и да создаваат. Се разбира, во антиката постои и еден исклучок – поезијата, но таа не влегува во „системот“ на уметностите во антиката и во средниот век. Таа е многу повеќе божествено вдахновение или вдахновение овозможено од Музите, како што смета Платон во дијалогот „Ијон“ (Платон 1994), и е многу поблиску до филозофијата или до некакво „пророштво“, отколку до уметноста која ја подражава природата. Во рамките на ваквото рано и широко разбирање на уметноста, таа е многу повеќе поврзана за занаетите, отколку за науките. Во средниот век, пак, на теориски план, поезијата и книжевноста многу повеќе се толкуваат и се поврзуваат со реториката и со граматиката, отколку со естетиката.

Но принципот на делба на уметноста, уште од антиката и од средниот век, е поставен врз основа на тоа дали за практикувањето на уметностите се користи физичката или интелектуалната (духовната) сила. Првите уметности, во кои доминира физичката сила се именувани како „прости уметности“ (*artes vulgares*) или во средниот век како „механички уметности“ (*artes mehanicae*), додека вторите како „слободни уметности“ (*artes liberales*). На скалилото на вреднувањето, секако, „слободните уметности“ се далеку над „простите уметности“, а во согласност со вообичаеното почитување на бројот седум и бројот на слободните и бројот на простите уметности е ограничен на седум уметности. Ако, пак, ги погледнеме седумте слободни уметности (*septem artes liberales*), ќе забележиме дека меѓу нив и нема уметност од оние што ние денес ги прифаќаме како дел од системот на уметностите (освен *музиката*), туку дека доминираат науките. Како слободни уметности (науки) тогаш се сметаат: граматиката, реториката, логиката/дијалектиката (*trivium*) и аритметиката, геометријата, астрономијата и музиката (*quadrivium*). Ова се главни предмети на високото школско образование, на „уметничкиот факултет“ (*facultas artium*), што е најмалку училиште за практичните умеења или за убавите уметности, туку во основа е факултет за теориски науки. Меѓу овие науки се појавува и една „уметност“ – музиката – но и таа се толкува како дел од математиката, како теорија за хармонијата. Музиката во рамките на четворноста (*quadrivium*) на слободните уметности (*artes liberales*) посветена е, во духот на питагорејските учења, на *пододржавањеишо* (*мимезисои*) на космичките пропорции или на хармонијата на космосот и на движењето на планетите. Сево ова мошне нагледно покажува колку поимот „уметност“ од минатото се разликува од денешното разбирање на уметноста, односно јасно е дека, иако терминот „уметност“ е ист, поимот „уметност“ е сосем различен (Tatarkiewicz 1980).

Што се однесува до механичките уметности и нивниот број е седум, но во различни поделби се застапуваат и различни „уметности“. Треба да се каже дека и меѓу нив нема ниту една од денешните уметности, зашто таму се застапени дејностите за кои е потребна физичка или механичка сила, но тие се опфаќаат според степенот на нивната важност за целината на човечкиот род, та така и во оваа поделба доминираат стопанските и нестопанските гранки од типот на: *ars victuaria* (наука за

исхраната – ја овозможува исхраната на луѓето), *ars lanificaria* (го овозможува облекувањето на луѓето), *ars armatura/architectura* (им дава живеалиште на луѓето), *ars suffragatoria* (се грижи за транспортните средства), *ars medicinaria* (ги лекува луѓето), *ars negotiatoria* (вештина на размена на добрата – трговија), *ars militaria* (вештина на одбраната од непријателите). Овие седум „механички уметности“ (*artes mehanicae*), од поделбата на Радулф де Кампо Лунго – Огнениот (Radulf de Campo Lungo – Ardens) од XII век, денес многу ни заличуваат на министерства во која и да е влада светот: за земјоделство, за стопанство, за градежништво, за транспорт и врски, за здравство, за трговија и, секако, најважните министерства, за одбрана и за внатрешни работи, обединети под името *militaria*.

Сепак, промените во разбирањето на уметноста се случуваат по-стапно, иако ваквата поделба на слободни и на прости (механички) уметности функционира најмалку до периодот на ренесансата. Но, за да се оформи поимот на „убавите уметности“ најнапред мора уметностите да се разграничат од занаетите и од науките, уметничкото дело треба да биде вреднувано како далеку позначајно од занаетчиските ракотворби, а потем потребно е кон системот на уметностите да се приклучи и поезијата. Сево ова се случува во времето на ренесансата и по неа, во т.н. „преоден период“, времето меѓу 1500 – 1750 година, времето во кое се доведува под прашање стариот поим на уметноста, а новиот сè уште не е изграден. Напуштањето на старото толкување на уметноста што трае од V век пр.н.е. до XVI век на нашата ера, значи, повеќе од два милениума, толкувањето според кое уметноста се разбира како произведување според правила, е првиот голем и долготраен период од развојот на поимот „уметност“ (Tatarkiewicz 1980). Во овој развој, како што гледаме, средниот век зазема огромен простор во распон од еден милениум и претставува особен однос кон практикувањето и примената на уметностите во рамките на својот специфичен и теолошки настроен светоглед.

Од друга страна, кога станува збор за теоријата на уметноста како *мимезис*, односно *йодражување*, на овој план ќе се согласиме со врвниот познавач на античката и на ранохристијанската естетика и филозофија, англискиот класичар и филозоф Стивен Халивел, зашто тој недвосмислено укажува, уште во првата реченица од предговорот кон својата капитална книга „Естетиката на мимезисот: Стари текстови и модерни

проблеми“ (*The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, 2002), дека: „Поимот *mimesis* лежи во срцевината на севкупната историја на западните обиди да се осмислат претставувачките уметности и нивните вредности“ (Halliwell 2002:VII). Сепак, треба да се потенцира дека и во целиот среден век теоријата на уметноста како *мимезис* е сè уште актуелна, но и дека доживува своевидна теолошка модификација.

Во средниот век кај св. Августин (Августин 2005) и кај св. Тома Аквински (Аквински 2005) се случуваат битни промени, зашто подражавањето се сфаќа како подражавање на божественото во природата, или на самиот Бог во рамките на еден мистичен и религиозен дискурс, како *Mimesis Theou* или како *Imitatio Dei*, како еден постојан подражавачки сооднос меѓу инкарнацијата на Бога и деификацијата на човекот. Затоа идејата за подражавањето во нејзините антички корени претставени подоцна кај Сенека преку изразот „Сета уметност е подражавање на природата“ [*Omnis ars naturae imitatio est*] (Seneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 65. 3), подоцна и кај Плотин и кај св. Августин се прифаќа и се брани преку укажувањата за анагошката функција на уметноста што ја следи и ја потврдува божествената природа на светот и на душата. Ако уметноста што ја создаваат луѓето ја подражава природата, таа тоа го прави во однос на појавните, но и на скриените божествени убавини што постојат скриени во душата и во светот. На тој начин се подвлекува транседентниот карактер на убавина и на уметноста, што подоцна во рамките на схоластичката и аристотеловска естетика кај св. Тома Аквински безрезервно ќе се поддржува и преку тезата дека „уметноста ја подражава природата“.

Литература:

- Августин, Св. 2005. „За музиката“ (прев. Р.Дуев) во *Убавина и уметносии* (прир.) И. Цепароски, Скопје: Магор, стр. 95-116.
- Августин, Св. 2015. *Исјоведи* (прев. Љ. Басотова), Скопје: Три и Арс ламина.
- Аквински, Св. Тома. 2005. „Сума теологика“ (прев. Р. Дуев). *Убавина и уметносии* (прир.) И. Цепароски, Скопје: Магор, стр. 117-124.
- Аквински, Св. Тома. 2016. *Summa theologica* (прев. М. Манасиевска). Скопје: Арс студио.
- Асунто, Р. 1975[1963]. *Теорија о лејом у средњем веку*. Београд: СКЗ.

- Гилберт, К. Е. – Кун, Х. 2018 [1953]. *Историја на естетиката* (прев. М. Буровска). Скопје: Арт студио.
- Платон. 1994. *Дијалози: Прошагора, Ефиџфрон, Ион* (прев. Е. Колева). Скопје: Култура.
- Bredin, H. and Santoro-Brienza, L. (2000) *Philosophies of Art and Beauty: Introducing Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Croce, B. 1991[1902]. “Estetičke ideje u srednjem vijeku i renesansi” u *Estetika*, Zagreb: Globus, str. 160-170.
- Eco, Umberto. 1987[1959]. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani.
- Eko, U. 1992[1959]. *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*. Novi Sad: Svetovi.
- Eco, U. 2007[1959]. *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*. Zagreb: IPU.
- Halliwell, S. (2002) *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kristeller, P.O. 1979. „The Modern System of the Arts“. *Art and Philosophy* (ed.) W. E. Kennick, New York: St. Martin's Press, pp. 7–34.
- Kristeller, P.O. 1997. “The Modern System of the Arts”. *Aesthetics* (eds.) S. L. Feagin and P. Maynard, Oxford: Oxford University Press, pp. 90–102.
- Tatarkiewicz, W. (1970) *History of Aesthetics, Vol. II, Medieval Aesthetics*. The Hague, Paris, Warszawa: Mouton, PWN.
- Tatarkiewicz, W. 1980. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, Warszawa-The Hague/ Boston/London: PWN-Martinus Nijhoff.

Ivan Djeparoski

GOD, BEAUTY AND ART: ASPECTS OF MEDIEVAL AESTHETICS

Summary

This paper presents the view that the key ideas of medieval aesthetics can be globally divided into ideas concerning beauty and ideas concerning art. Regarding the approach to beauty, the main and fundamental attitude is the construction of a *metaphysics of beauty*, which then transforms into a *theology of beauty* - God is at the core of the beauty of man and the world. Regarding the approach to art, it is indicated that it is completely *theocentric*, but also that this approach has its specificities that arise from the medieval understanding of the very concept of art, which differs significantly from the modern concept of art, namely the fine arts. Therefore, the paper emphasizes aspects related to beauty and theories of beauty in the Middle Ages, as well as art and the system of arts in the Middle Ages. The key theologians and thinkers who are the subject of the analysis are St. Augustine and St. Thomas Aquinas, without whom the representation of medieval aesthetics is unimaginable.

Key words: history of aesthetics, medieval aesthetics, God, beauty, art.

Ана Витанова-Рингачева

Универзитет „Гоце Делчев“ во Штип

Филолошки факултет

ana.ringaceva@ugd.edu.mk

И ТОГАШ ПОЧНАА ДА СЕ БУДАТ УСПАНИТЕ ДУШИ НА ЗБОРОВИТЕ...

(За преводот и преведувачот)

Клучни зборови: Бранислав Мирчевски, превод, преведувач, јазик.

*Осџана во нас најголемаџа џаџа,
џа се разбереме на еден јазик,
џиџо ќе џо џовораџи и умоџи и срџеџо.*

Ана Виџанова-Ринџачева

Позната е судбината на книжевниот преведувач: да биде напишан со поситни букви во импресумот на книгата, да не се ни спомне додека се зборува за книгата, едноставно да биде вторичен, во секаква смисла на зборот. Книжевниот превод е своевиден *modus dicendi* на преведувачот кој, познавајќи ги двата јазика, создава свој специфичен книжевен говор по кој ќе биде препознаен. Преку својата работа, преведувачот му обезбедува продолжување на животот на делото; преводите ги прават многукратни лицата на делото извор и им даваат на читателите во земјата – цел нови можности за читања, за толкување (Анри-Пажо 2002: 86). Книжевниот преведувач во суштина треба да поседува висока свест за повеќезначната природа на зборовите, за нивната многуликост и да верува дека процесот на преведување е процес на трагање по нивното

совршено значење. Со тоа преведувачот создава висока свест за комплексноста на преведувачката постапка и за тоа дека животот на делото во новата средина, во најголема мера зависи од него. Преведувањето како еден од најзначајните сегменти на лингвистичката наука го потврдува мултилингвистичкиот диверзитет, овозможувајќи ѝ на книжевноста да освои нови пространства. Станува збор за процес што преку јазикот треба да отвори пат за приближување на две култури и да го намали растојанието колку што може повеќе. Преведувачот сосема природно ја поседува свеста за постоењето на повеќе од една доминантна култура, бидејќи низ процесот на преведување тој неминовно се среќава со културната разноликост како украс на светот. И можеби можеме да кажеме дека токму преведувачите преку јазикот ги преместуваат големите сидови коишто се исправени меѓу народите. Познава историјата, но сведочи и сегашноста за неразумни обиди во кои наместо да се рушат сидовите, тие се досидуваат, им се додава уште по еден ред камења, за да станат уште повисоки и да не дозволат да се види убавината што се крие зад нив. Јазиците не се разликуваат според тоа колку се распространети или колку милиони говорители имаат, туку тие се вреднуваат според тоа колку нивната лингвистичка ДНК е способна да се пренесува, а мисловната и естетската големина на делото да ги транспонира во друга јазична средина.

Преводот ја претставува мерата за величината на јазикот на кој е преведено едно дело; оти книжевноста не постои изолирана, самата за себе, затворена и всидана. Низ книжевниот превод јазикот расте до несогледливи височини, а заедно со него растат земјата и народот. Преведувачкиот процес всушност е процес на отворање канал за комуникација помеѓу културата во која е зародишот на текстот – извор и онаа којашто го прифатила и треба да го засади во својата средина. Преведувачите се можеби и најголемите амбасадори на културните особености на една земја, бидејќи преку јазикот како најсилен аргумент тие ги потврдуваат идентитетските особености на земјите на чии јазици преведуваат. „Преводот е херменевтичка процедура што придонесува за заемно збогатување за заемно разбирање на културите“ (Борев 2011: 450). Книжевниот преведувач станува стамен посредник меѓу две културни средини кои, иако засебно суштествуваат, сепак преку книжевноста непосредно се допираат. А, пак, писателот станува свесен дека му припаѓа на светот

токму тогаш кога ќе се случи преводот на неговото дело. Билетот во правецот на светот, авторот го добива токму од преведувачот.

Високо издигнати се сидините меѓу народите и јазиците на Балканот. Нив со векови ги сидаат и ги досидуваат искусните неимари од политичките тајфи. Писателите од малите балкански држави честопати негуваат чувство на изолираност или затвореност во однос на светот бидејќи нивните дела многу малку се преведуваат. Но она што уште повеќе фрустрира е неможноста за поголема и постојана преведувачка актива помеѓу земјите коишто географски делат иста граница, како што е примерот меѓу Македонија и Бугарија. Надвор од сите историско-културолошки и политички поместувања во македонската и во бугарската историја и култура, постои богата архива на преведени дела од бугарски на македонски јазик. Вистината е дека на светот во кој еден јазик (англискиот) е апсолутна доминанта, ништо особено не му значат ниту македонскиот ниту бугарскиот јазик, но, ете, на нив се напишани извонредни прозни дела коишто со самото свое постоење ја поништуваат теоријата за доминацијата на големите јазици. Нема да се навраќаме назад во времето, но ќе се осврнеме на сегашноста којашто, наспроти сите неповолни политички ветрови, живо ја чува идејата за тоа дека овие две земји имаат многу што да си кажат со јазикот на книжевноста. Од денешна перспектива неодминлив аргумент е бројката на дваесет преведени романи на знаменитите бугарски писатели: Владимир Зарев, Капка Касабова, Виктор Пасков, Антон Дончев и Владо Даверов, од македонскиот преведувач Бранислав Мирчевски.¹ Дали преводот не е новиот вавилон-

¹ Бранислав Мирчевски е автор на преводите: „Високите планини на Република Македонија“ од Евгениј Динчев; „Изгубениот рај“ од Рудолф Слобода (превод од словачки јазик); „Родосто, родосто“ (трилогија) од Севда Севан; „Време разделно“ од Антон Дончев; „Случајот Ванѓа“ од Николај Стојанов; „Книга без корици“ од Николај Стојанов; „Балада за Георг Хених“ од Виктор Пасков; „Аутопсија на една љубов“ од Виктор Пасков; „Господин директорот на пристаништето“ од Владо Даверов; „Пропаст“ од Владимир Зарев; „Чудовиштето“ од Владимир Зарев (со *Традуки*); „Загубени во слободата“ од Владимир Зарев; „Манастирите на Македонија“ од Георги Трајчев; „Кустендилскиот конгрес“ од Кирил Прличев; „VI Конгрес на ВМРО (1925)“ од Кирил Прличев; „Рани спомени“ од Симеон Радев; „Србија и Македонија“ од Едвард Бојл; „Македонското прашање“ од К. Алмендингер; „Кон Езерото“ од Капка Касабова (превод од англиски јазик); „Граница“ од Капка Касабова (превод од англиски јазик).

ски говор со кој човекот му се приближува на само навидум оддалечениот и отуѓен свет? Токму тој свет сè уште ја чува жива приказната во која човештвото во својот праоблик знаело само за еден јазик, разбирлив за сите. Поствавилонската ера ги разделува и јазиците и луѓето, за да дојде на свет книжевноста којашто ги облагородува сите јазици поединечно, давајќи им можност секој за себе да проговори за својата посебност и големина. Во размислувањата на Мирчевски, „вавилонската кула како библиски феномен е универзален симбол за обединувањето на луѓето и архетипски пример за замислена архитектура и најодзади прапочеток на преведувачката нужност, откако Господ во одмазда им ги смешал јазиците на кои говореле, до меѓусебно неразбирање. Значи мешањето на јазиците бил непосредниот повод да се создаде институцијата преведувач, додека, пак, градот го добил денешното име Вавилон од староеврејскиот збор (babel) кој значел токму тоа – мешање.“ Преведувањето не е само занает или вештина, преведувањето е уметност, создавање, творење, „професија рамна на оригиналното пишување“ (Маџунков 2014: 241). Преведувачот, анализирајќи го од преведувачки аспект изворниот текст, неповторлив уникум, елаборира сопствена преведувачка стратегија врз основа на особеностите на изворниот текст, со цел да ги пренесе во текстот – цел (Никодиновска 2016: 41-42). Низ вековите е пренесена и апсурдноста на поимите оригинал и превод – вели Мирчевски и цитирајќи го Борхес: „Оригиналот не му е верен на преводот“, подвлекува дека поимите оригинал – превод – реалност се де факто потрага по оригиналот во кој е содржана вистината. Нетипичниот Борхес е благодатен пример за односот кон оригиналот и преводот поодделно, заклучува преведувачот.

Дискусијата за верноста во релацијата оригинал – превод во науката е секогаш актуелна. Од плејадата знаменети македонски преведувачи, покојниот Огнен Чемерски го постави прашањето: „Дали оригиналот е постар од преводот?“ Преводот, хронолошки настанат подоцна, во огромното множество текстови, е всушност постар од оригиналот... Многостраната хронологија што ја нуди деконструкцијата ја разбива затвореноста на текстот како свршен чин. Напротив, за неа тој е отворен и комуницира со други текстови, создадени и што допрва ќе се создаваат. Но, тој е и многу поотворен. Чемерски упатува на Дерида кој според него е на иста линија со Бенјамин – дека преводот е како детето на

своите родители кој не е ниту слика и прилика, ниту копија, ниту метафора на своите родители; тоа е повеќе од само производ кој подлежи на законот на репродукција; има моќ да зборува самостојно и на поинаков начин. Неговото семе ќе потера историја и раст“ (Derrida 1985: 191, цитирано според Чемерски 2015: 18). Преведувачот, трагајќи по омфалусот на јазикот, истиот тој јазик го прави да биде велик, да може да каже повеќе отколку што наумил или успеал авторот во оригиналниот текст. Токму во папочната регија јазикот ја чува првосоздателната мисла, го чува зборот нуклеус од кој низ времето се изнедриле долгите, непрегледни јазични низи. „Ова јадро најдобро се дефинира како елемент неподатлив за превод. Дури и кога сета површинска содржина е извадена и пренесена, останува недопирливо она јадро кон кое е насочена работата на добриот преведувач. За разлика од зборовите на оригиналот, тоа не може да се преведе, бидејќи односот помеѓу содржината и јазикот е сосема различен во оригиналот и во преводот. Додека содржината и јазикот сочинуваат извесно единство во оригиналот, како плодот и неговата лушпа, јазикот на преводот ја одбива својата содржина како кралска наметка со богати дипли“ (Бејамин 2008: 230; цитирано според Чемерски 2015: 17).

Јазикот на преведувачот како спецификум на неговата преведувачка мисија е јазик што треба да го оживее делото, да му даде нов живот во друга средина. Преводот ги дестилира јазичните симболи како отпечатоци од меморијата, им ја очистува патината, ги обновува до основниот материјал. Преведувачката постапка на авторот на преводот ја проектира неговата свест дека јазикот на еден мал народ не е безначаен, бессодржински, безгласен или, како што најчесто се квалификува, како сиромашен. Напротив. „Нема богат и сиромашен јазик“, вели Драги Михајловски, „туку има откриен, разработен (како англискиот) и неоткриен, неработен (како нашиот, македонскиот јазик).“ (Џугуманова 2013).

Отривањето на богатите јазични слоеви на македонскиот јазик е процес што има своја генеза, за нас многу значајна. Но во овој труд имаме намера да се осврнеме на преведувачките концепти на македонскиот преведувач Бранислав Мирчевски, како потврда на тезата дека преведувачот ја има единствената можност да ги открие неоткриените јазични богатства на својот јазик. Преведувачката актива на Мирчевски

опфаќа над 20 преведени дела, а нашиот скромн осврт ќе го направиме низ прочитот на романите: *Проиасӣ* (Скопје: Или-Или, 2019), *Чуовишӣџе̄ӣџо* (Скопје: Или-Или, 2021) и *Заџубени во слободаӣџа* (Скопје: Или-Или, 2025) од бугарскиот писател и академик Владимир Зарев; *Кон Езероӣџо* (Скопје: Или-Или, 2022) и *Граница* (Скопје: Или-Или, 2024) од Капка Касабова, авторка родена во Бугарија, а живее во Шкотска; Виктор Пасков со романите: *Балада за Георг̄ Хених* (Скопје: Мултиграф, 2007) и *Ауџојсија на една џубов* (Скопје: Мултиграф, 2009); Владо Даверов, автор на романот *Госџодин дирекџороӣџи на џрисџанишӣџе̄ӣџо* (Скопје: Мултиграф, 2014) и романот *Време разделно* (Скопје: Мултиграф, 2004) од бугарскиот академик Антон Дончев.

Секое од наведените дела има свои тематски, јазични и стилски особености. Но, пристапот на преведувачот е кон сите ист, темелен лингвостилистички прочит на оригиналот за отпосле да се случи преводот. Да се биде верен на оригиналот или да се „изневери“, а од изневерата како страст кон зборот, да се роди делото?! И како да се даде најточен заклучок за тоа што претставува преведувачкиот потфат, ако не се тргне и не се застане до единствениот критериум што подразбира необјаснива желба за потрага по значењето на зборовите и прекалена посветеност на идејата дека едно книжевно дело треба да предизвика единствено уметничко искуство. Црпејќи од личното спознание за јазикот, Мирчевски ги допира неговите сетилни струни и создава богата со содржина мисла што суштествува во делото. Така го постигнува ефектот на „очуденост“ без кој ниту едно книжевно дело не може да се детерминира како такво. Ако тенденцијата на секој писател е да создаде дело што ќе предизвика чудење, необичност, несекојдневност или ниво на висока литераризација, тогаш преведувачот треба тоа да го потврди и преку јазикот, да го издигне степен погоре. Да се направи превод на текст од еден на друг јазик, значи тивко да се напушти оригиналот, да се „изневери“ за да биде предаден во рацете на преведувачот. „Оригиналот и преводот никогаш нема да бидат точни, во смисла идентични. Секогаш ќе се разликуваат како пораки. Зошто? Затоа што критериумот верност не е во идентичноста на зборот, туку во идентичноста на значењето и нивното влијание“ – вели Мирчевски. Но што значи да се биде идентичен? Дали е нужност или слабост?

Ако книжевноста е своевидна изневера на светот, тогаш дали преводот тоа го прави со најсилна страст?! Преводот (транслација) ја содржи инхерентно во себе дословноста (буквалноста) – посочува Мирчевски. Уште во античко време преведувачите и филозофите посветувале особено внимание на фактот дека постулатот на дословноста е, всушност, едно недоразбирање. Позната е мислата на Цицерон дека во процесот на преведувањето треба да се слугува, не на самиот збор, туку на неговата заедничка сила со другите зборови. „Оттука, задачата на преведувачот не е да се стреми кон остварување на еквивалентен текст, туку моќно да го нападне оригиналот, да го изнајде неговиот начин на намера, односно неговата литерарност, со љубов и во детаљ да го (ја) вгради во јазикот – цел и да остави општата намера или облакот од смисла да се спушти врз него (неа) и да го формира новиот текст, сега наречен превод“ (Кулавакова 2021: 496). Според Борхес, оригиналот не е урнек според кој може да се оценуваат сите последователни текстови, туку самиот е некаков превод што можеме да го осознаеме единствено преку неговите преводи. За него преводот не е невозможен. За него едно уметничко дело има онолку можни преводи колку што има можни читања. Самиот чин на читање е превод во рамките на истиот јазик. Тој не ја смета книжевноста за дефинитивен монумент, туку за текст (Цветкоски 2015).

Мирчевски како да верува во една длабоко утопистичка вистина – дека на светот му треба еден и единствен јазик за меѓусебно разбирање – јазикот на книжевноста или воопшто јазикот на уметноста. За него преведувањето не е само дословно пренесување на напишаното во изворниот текст, туку ново лингвистичко обликување на оригиналниот книжевен говор. „Литературното преведување треба самото да стане литература, а не да биде само пасивен премин од еден во друг јазик“ (Мешоник 2000: 3). Таквата пасивност тој ја порекнува со тоа што на јазикот му приоѓа како на жив соговорник, чија пулсирачка енергија се пренесува врз преведениот текст. Мирчевски не е буквален читач на оригиналот или следач на строги лингвистички правила (особено во делот на лексиката). Напротив, тој преводот го прави со намера да го долови целосното значење, но и да остави простор за дообмислувања, простор за нови асоцијации и јазични растегнувања. Вистинскиот преведувач го исправа читателот пред постојана изненада од лингвистичките решенија што ги нуди во преводот. Она што Драги Михајловски го дефинира

како момент на очудување во преводот, Мирчевски го применува. Според Михајловски, задачата на секој преведувач е да ја најде т.н. *литерарноста во оригиналот* и со љубов до детаљ да ја пренесе во јазикот – цел, а потоа да се спушти до смислата. Во преводите на Мирчевски, потврда за претходно наведеното наоѓаме при прочитот на две стилски сосема различни книги на бугарскиот музичар и книжевник – номад, еден исклучителен писателски талент – Виктор Пасков. Станува збор за романите „Баладата за Георг Хених“ и „Аутопсија на една љубов“. Романот „Аутопсија на една љубов“ претставува модерен роман во којшто авторот ја третира темата за апсолутната љубов, голема и единствена, што го носи човека до најниските слоеви во кои е зариена острицата на моралната вертикала. Мислата на Пасков понира до најдлабоките бездни на човековата душа. Неговите херои се во постојана потрага по апсолутниот тон и апсолутната љубов, во постојана потрага по своето вистинско лице коешто општеството го менува и го моделира до непрепознавање. Да се одбере меѓу љубовта и музиката, да се напушти едното, за да се осмисли другото, но и како лажниот музички импровизатор да биде препознаен од средината, за да му отстапи место на вистинскиот. Сцените со натуралистички обоена сексуалност, Пасков ги естетизира, ги пресликува во сферите на духовното, за на крајот од книгата да остане чистата есенција од љубовта на Чарли и Ина:

– Паметиш ли? Јас сум еден благороден инструмент, кој го чека својот вистински исполнител. Ете, те дочекав. Дојди кај мене. Да посвириме.

Кацнав до неа и многу нежно ја положив во меката постела. Се наведов бавно, многу бавно над телото еделвајс. Усните ни се допреа и ние се слеавме еден со друг, еден во друг, засекогаш едно цело.

Малку пред да потонеме во сладостната нирвана, таа прошепна сонливо на моето уво: **Omnia vinzit amor**, Чарли.

– Да – одвратив. – **Omnia vinzit amor**. Спи спокојно, мила моја. (Пасков 2010).

Токму поради овој роман, Пасков се смета за еден од најконтроверзните современи бугарски писатели. Но, сепак, кога ќе се расчисти

просторот околу и романот ќе се прочита низ призмата на основната идеја, ќе се види дека станува збор за висока естетика на книжевниот израз. Краткиот роман „Баладата за Георг Хених“ (издаден во 1987 година) е совршен пример за тоа како преведувачот создавајќи јазични бравури, успева да ја пренесе оригиналната приказна за љубовта кон творечкиот позив, којашто е суштината и смислата на животот. Овој роман спаѓа во редот на висококласна литература, читлива во еден здив, плени со својата светла и иновативна сликовитост, своите уникатни ликови и својата дискретна, но бескомпромисна критика на суровиот комунистички систем (Гърдев 2006). Животот на Георг Хених, чешкиот мајстор на гудачки инструменти, добива смисла единствено преку љубовта кон виолината и желбата, со последни сили во речиси невозможни услови, да ја создаде **виола д`аморе** наменета за Господ. Баладата е всушност химна на уметноста и на љубовта кон неа, за страдањето и саможртвата. Мајстор Хених, Чех кој доаѓа во Бугарија (ликот е прототип на Георг Хених, вистинска историска личност), за да го донесе занаетот за изработка на виолини, Пасков го издигнува на ниво на симбол. Преку сликата на полураспаднатата кука во зафрлениот квартал на Софија, во балзаковски манир, Пасков ја раскажува приказната за триумфот на уметноста пред сè материјално од кое се состои еден беден човечки живот. Пред очите на малиот Виктор тече животот на Георг Хених, мајсторот кој единствено можеше да му одговори на прашањето: *Секогаш ли нештоаѓаа шито ги создаваме со најголема љубов, ние, единствениите кои можеме да создаваме – намешто да не вознесат – ни носат поштемев, горчина и кикош?* (Пасков 2007).

Возвишеното и ефемерното, Пасков ги отсликува преку симболиката на виолината на Георг Хених и креденецот, што таткото на Виктор треба да го изработи по желба на сопругата. И двајцата имаат благородна цел.

Татко ми заврте со главата и му го подаде инструментот. Георг Хених го позеде, седна на миндерот и повторно се смали. Виолината изгледаше грамадна во неговите раце. Заприлега на оној волшебник – цуце што го сретнав тука, на истото место пред пет години. Тој долго ја подместуваше виолината под брадата, потоа ги постави треперливите прсти врз струните – тие престанаа да треперат истиот миг

кога го допреа црвениот абоносав гриф и го повлече лакот по нив. Грмна моќно трозвучие во мажор, како во еден ист момент да засвиреа сите први виолини на филхармонијата. Тонот беше толку мек и кадифен, толку топол и страстен, каков што немаше нити еден од, за мене, познатите виолинисти! Тој притивнуваше сребрест и етеричен, чиниш меѓу заледените гранки на два зимни храста беше оптегната тенка пајажина, и ветрот си беше поиграл со неа. (Пасков 2007).

Злобата, зависта, егоизмот, бедата со застрашувачка големина се исправаат пред ликот на скромниот и сиромашен мајстор, чија љубов кон занаетот е толку голема што наеднаш ги поништува сите земни зла што човекот ги храни во себе. Малиот Виктор, детето што со сета своја наивност и искреност му приоѓа на мајстор Хених, станува сведок на мегданот меѓу материјалното и духовното, меѓу она што овој свет е и она што би требало да биде. Малиот *инфанти* всушност ја поминува сопствената иницијација и учи како да остане човек во свет на духовно обезличени луѓе. Преведувачот се одлучува за лексемата *инфанти* која што во суштина ја означува возраста на психофизичка незрелост, но и време кога детето започнува да чекори по патеката на сопствената иницијација. Решението за она што се смета за непреводливо се наоѓа во самиот преведувач и во неговата способност да ја согледа севкупноста од семите што се содржани во една лексема (Бабамова 2016: 83). Овој роман го издвојуваме како посебен во преведувачката актива на Мирчевски поради една единствена постапка што тој ја применува. Имено, ако се чита оригиналниот текст на бугарски јазик, како читатели стекнуваме претстава дека деловите во кои зборува ликот на мајстор Хених се апсолутно непреводливи. Тоа е така бидејќи Пасков до детали го слика ликот на Чехот, кој не го говори добро бугарскиот јазик. Но при преведувањето од бугарски на македонски јазик, Мирчевски преку игра на зборови (чии правила тој добро ги познава) всушност го оживува до толку книжевниот лик, што кај читателите буди топли, сочувствителни емоции.

*Слуша мене! Жали ишио учил вас на добри сѝари занаетѝ!
Нишиио вас не научил Георгѝ Хених, многу жално ми. Не
научил како мајсѝор работѝи не за ѝари, не за клиентѝ.
Работѝи коѝа нема нишиио, коѝа сам, и сѝар, и болен. Коѝа
знае – живоиѝ си оди – работѝи како мајсѝор. Жал ми за
вас! Училе, але не научиле – занаетѝ ѝоѝолем од најѝолеми
мајсѝиро! Занаетѝ највелики на свеѝи и мајсѝор среќно,
зашѝио работѝи... Нишиио дека нема ѝари, нишиио дека сам,
сѝар, болен и ѝладен. Работѝи за занаетѝ! Не знае виолина
каква е? – каже вас: **виолаг`аморе!** Каже се на булѝарски:
виолина за ѝубов! Зошиио виолина ѝолема? Зашѝио ѝубов на
мајсѝор ѝолема! Никој виола г`аморе не свири? Не свири,
зашѝио заборавило сака. Мајсѝор заборавило сака занаетѝ.
Клиентѝ заборавило сака виолина. Виолина заборавило сака
музичар. Човек заборавило сака себе. (Пасков 2007).*

Несовршените морфолошко-синтаксички форми во изразот на преведувачот (се разбира, свесно и смислено направени) создаваат смисловна целина што го дооформува ликот на стариот мајстор, лик што не тера да го сакаме, да тагуваме со него, да се смееме, но и да му се восхитуваме и поклонуваме. Отсуството на правилната граматичка изразност во говорот на Георг Хених се компензира со длабоката когнитивно-емоционална емпатија што се буди кај читателот. Со примената на ваквата постапка, преведувачот создал дело (не)верно на оригиналот, но верно на идејата за доминација на смислата над содржината.

Преведувачката широчина на Мирчевски е условена од неговата природна наклонетост кон јазиците и вродениот усет, а предноста што ја има во однос на другите извира од фактот што и македонскиот и бугарскиот се неговите мајчини јазици. Меѓутоа, треба да се напомене и фактот дека тој преведува и од англиски на македонски јазик (делото на Капка Касабова), што го потврдува фактот дека станува збор за профил на преведувач со длабока лингвистичка ерудиција. Откривањето на чудесните зборовни светови на македонскиот јазик Мирчевски го прави преведувајќи ги романите „Кон Езерото“ и „Граница“ на Капка Касабова од англиски на македонски јазик.

Капка Касабова е раскошен раскажувач, прониклив ум, постојано будна над историските случувања во минатото и денес. Родена во Бугарија, се преселува во Нов Зеланд, па во Шкотска. Заминува од домот и станува дете на светот, за на истиот тој свет да му ги подари „Граница“ и „Кон Езерото“, книги преведени на многу светски јазици, а меѓу сите нив и на македонски („Анима“ и „Еликсир“ – во процес на преведување). „Пред опасноста да го обезличиме нашиот македонски јазик прифаќајќи англицизми без никаква критичност, јас се нурнувам подлабоко во нашата лингвистичка историја барајќи други можности и модалитети. И пронаоѓам бисери“ – вели Мирчевски. Да се преведе едно дело од еден глобален јазик како што е англискиот, на јазик што го зборува мала група говорители, како што е македонскиот, значи да се направи обид малиот јазик да изврши влијание врз читателите од малата земја, коишто би ја однеле приказната во светот. Јазиците не се разликуваат според тоа колку се распространети или колку милиони говорители имаат, туку тие се вреднуваат според тоа колку нивната лингвистичка ДНК е способна да се пренесува и мисловната и естеската големина на делото да ги транспонира во друга јазична средина. Основната задача на преведувачот, вели Драги Михајловски, не е, на пример, да им покажеме на Англичаните колку ние го знаеме Шекспир, туку го преведуваме за да ја збогатиме нашата книжевност и нашиот јазик со наши идеи, нови концепти, нови поими (Цугуманова 2013). Слободно можеме да кажеме дека едно преведено дело може да ја претставува мерата за величината на јазикот на кој е преведено. Оти книжевноста не постои изолирана, самата за себе, затворена и всидана. Преводот значи ново пресоздавање на делото, негово значенско збогатување, откривање на јазични форми што само го умножуваат јазичниот раскош. Со широки познавања на македонската дијалектна лексика, особено на архазмите како јазично богатство, но и на социокултурните нијанси на македонскиот јазик, преведувачот создава дело на кое му вдахнува топла човечка димензија. Оти јазикот не постои надвор од човекот (Витанова-Рингачева 2024).

Белите куќи и средновековни цркви во телесна боја испуштале од себе удолу кон Езерото стрмни улички, илјадници прозорци блескаат на зајдисонце. Тоа беше нешто архетипско во ридестиот стар град над Езерото, нешто што си го видел стотина пати, но пак е неповторлив – Охрид. Она што

го барав беше толку просто, колку и магливо – да се биде постојан низ постојаноста на местото. Баба ми ја знаела секоја уличка, секое притулено параклисче. Сакав да ја разгорам таа некогашна интимност. (Касабова 2022).

Преведувачката постапка на Мирчевски е длабоко обусловена од неговото лично чувство на гледање и доживување на нештата околу, на пејзажот што го опкружува. Ваквите описи изгледаат толку живописно; сликите од текстот – извор преведувачот длабоко чувствено ги осмислува во зборовни низи од кои се плете книжевниот превод. „Јас не можам да кажам дека сум професионален преведувач, тоа никогаш не сум го сметал за себе, јас немам таква едукација, што значи кај мене тој процес на преведување е некако оргинарен, длабоко прочуствен во мене самиот, извира од мене. Јас тука немам никакви шеми, никакви шаблони, едноставно го доживувам текстот, некогаш и болно, морам да признам, има такви пасажи во раскажувањето на Касабова. Се обидувам сето тоа да го пренесам на еден јазик кој можеби само навидум е поинаков од нашето вообичаено говорење во денот, во секојдневието. Но, зошто го правам тоа? Го правам од една проста причина што сите ние по малку го забораваме нашето лингвистичко, лексичко минато, нашето богатство, нашите огромни фондузи од лексеми, од зборови кои можеби сме ги заборавиле, изоставиле, запуштиле, а сме прифатиле јазик кој е нова лингва франка, а тоа е англискиот... Кај мене ќе се сретнете со многу заборавени наши изрази за кои можеби е потребно понекогаш и да се консултира речник, но за добар дел од нив и низ контекстот се разбира на што мислам“².

Преводите на Мирчевски изнурнуваат од паметењето како складиште на колективно искуство, низ кое мислата поминала. Длабоката љубопитност на преведувачот го носи до лингвистичките пасажи на македонскиот јазик во коишто се сокриени многу чисти јазични форми. Во преводот на книгата „Време разделно“ на бугарскиот писател и академик Антон Дончев, роман во кој Родопите како високата космичка планина ги чуваат приказните и спомените за трагичните судбини на

² Интегрален текст од говорот на Бранислав Мирчевски на книжевната вечер со Капка Касабова, Скопје 20.8.2025.

малите луѓе, меѓу редовите на една историска содржина се пополнети со слој пејзажна лиричност што го прави текстот читлив.

Планината молчеше во приспивната песна на дождот. Сè се стаписа, задрема и засонува среде бел ден. А ние и ноќе не спиевме, сакавме да чуеме чекори на овчари, да ни донесат парче леб. Слушавме само како над светот врне дожд... Планината беше онемела, како час со истргнат јазик. Тогаш чанот засвони. Зататнеа истрели, еден по друг, многу истрели и целата планина се залулеа... Тука, по височијата, до неодамна имаше снег и полјаната беше целата влажна, а тревата куса и жилава. И кога ќе стапнеше човечка нога врз неа, земјата набабрена се поткреваше и ги исполнуваше стапалките со вода. По неа се исправаше и тревата и веќе во следниот миг немаше никакви стапки. И шушкаташе, шумолеше, па гробиштата се полнеа со шепот, небаре кипеше младо вино, како под земјата да се случуваше нешто трајно скриено за луѓето над неа (Дончев 2004).

Секој оној што би пристапил кон преведувањето, вели Конески, требаше да има некаков слух за тоа каков подбор треба да се направи за таа лексика складно да се вклопи во самата снага на нашиот литературен јазик (Андреевски 1991: 393). Преведеното дело мора да се вклопи во културолошкиот контекст на времето во кое суштествува само тоа. Зборот е атом со огромна енергија што во него се апсорбирала низ времето. Преведувачот треба темелно да ја познава јазичната структура на двата јазика. Она што го прави преведувачкиот потфат посебен е чувството што го поседува преведувачот за да ги препознае скриените стилски нијанси на јазикот. Симнувајќи се удолу кон пластовите јазично богатство, преведувачот се симнува до заумните длабочини на народната мисла од која се изродил македонскиот литературен јазик. Преведувачката постапка на Мирчевски подразбира сигурни движења по сите рамништа на македонскиот јазик, најдоминантно на лексичкото и на зборообразувачкото рамниште. Токму тука се препознава индивидуалниот творечки израз на авторот и потписот на преведувачот.

„Со својот духовен опит, читателот ја допишува книгата“, ќе рече бугарскиот писател Владимир Зарев, а со својот преведувачки потфат, преведувачот ѝ го продолжува животот, надвор од границите на нејзиното создавање. Во еден наш претходен осврт за романите на Зарев, потенциравме дека авторот ги ползува сите убавини на бугарскиот јазик, а Мирчевски во преводот, пак, филигрански ги обработува македонските зборови, изрази и фрази, за да создаде чудесна низа:

Айеж од жеѓа. Здивоѝ на засѝоен воздух ме вимкуваше и оѝиваше. Блискиоѝ надгробен сѝоменик му ја жароса дланкаѝа. Сурија ѝци беа ѝолеѓнале наоколу. Оѝеѝани од глaд и мрза, чекаа да заврши ѝоѓребоѝи за да се нахранаѝ со задушинаѝа осѝавена ѝо блискиѝе гробови. Чудни на вид ѝоради случајниѝе чифѝосувања, овие мелези ја изразуваа сеѝа загаѝливосѝи на ѝприродаѝа. Со издолжен ѝруѝи и краѝки нозе, со вина во очииѝе и неѝравилни уши, грди и загубени во оѝиѝаѝа ниѝиѝожносѝи, ѝреживувааѝи од човечкаѝа скрб (Зарев 2019).

Тоа е многу тежок занает, не може секој да го врши, ќе рече Конески (Андреевски 1991: 401). Преведувачката широчина на Мирчевски е условена од неговата природна склоност кон јазиците, а предноста што ја има извира од фактот што и македонскиот и бугарскиот се неговите мајчини јазици. Човек со вроден усет за јазикот, густиот преплет на мислата на Зарев го разлучува, го дестилира во чиста и прозачна мисла. Таквиот пристап го прави преводот стилистички функционален за јазичната средина како што е македонската. Авторот и јазикот на кој е напишано делото дишат во еден ритам. Преведувачот треба да влезе во содејство и со авторовата мисла/емоција и со јазикот. Најновиот роман на Владимир Зарев, „Загубени во слободата“ ги опфаќа трите форми на насилство: насилството на стравот, насилството на неизвесноста, насилството на одземената лична слобода. Како читатели имаме чувство дека преведувачот со леснотија се движи низ лексичките пасажи на јазикот, дека без напор поминува низ нив, ги открива, ги поврзува во една компактна целина.

Во романот две паралелни приказни од две далечни времиња, средновековието и сегашноста, се пресретнуваат и прекршуваат во една точка на фокус. Само навидум далечни и неспоиви, двете сужејни линии привидно се независни една од друга. Првата ја следи линијата на животот во време на пандемија и човекот заробен во ќелијата на стравот. Втората линија се развива во средновековието и го засега проблемот на исихазмот, моќно духовно учење во средниот век и на Фераро-Флорентинската унија – последниот обид во 1437 година да се помират православјето и католицизмот. Тоа што ги обединува и обврзува двете сижетни линии е проблемот на слободата, за величието на човековата слобода, која во голем степен го осмислува и детерминира нашиот живот.

Освен од безрнати на небоио, манасирои беше обиколен од диви и сури висови кои иосиетено дојолзуваа до врвовите на Балканои. Нокум глабоко не огреваше небеснои сокровиши, не залеваше со ирејкава и Божја свејлина шиио бдееше над нас, доираше глабоко и занесно и иој благодворен мирис на нешио ирвородено, шиио се случува единсивено во нашии соншиа, како да го иравеше манасирои ушии иовисок, недосиен и оифрлен за соблазнии на ситаната (Зарев 2024).

Силната експресивност којашто се постигнува со употребата на богатата црковнословенска лексика целосно го става преводот во калапот на вредни книжевни преводи. Творбените потенцијали на македонскиот јазик го придвижуваат преведувачкиот механизам во кој зборовите како за’ргани алки почнуваат да се движат. Тоа се зборови што веќе постојат во македонскиот јазик, вели Огнен Чемерски, само треба да се ископаат. Тоа се неологизмите или старите македонски зборови со едно ново, оживеано значење. И така преводот, всушност, му го продолжува животот на јазикот, го остава во живот, му дава нов живот на книжевното дело и ја создава таа игра на зборовите меѓу себе (Џугуманова 2013). Преведувачот е во постојана потрага по соодветното јазично ниво што одговара на јазикот на текстот – цел. Употребата на архаичната лексика во еден современ книжевен превод секако е одлична стилистичка постапка во насока на „оживување“ на народниот јазик. Богатењето

на стандарднојазично рамниште со зборови и фрази од архаичната лексика е постапка што Мирчевски ја следи верно и истрајно. *Брегоӣ беше обрабен со кариӣ и бумџежоӣ на брановиџе шџо се џрекришуваа можеше да се чуе уџиџе џред да се здогледаат̄ брановиџе. Беше џоа звук достџасан од вечностџа („Граница“). Преведувачот се приклонува кон употреба на заборавените зборови од македонскиот лексички систем бидејќи знае дека со многу посилна сугестивност ќе успее да ја пренесе атмосферата во романот или, пак, да ги доосмисли ликовите. При преведувањето, Бранислав Мирчевски продира до основната мисла на авторот, таму всушност започнува да се дестилира преводот. Тој најпрво го чувствува текстот, му приоѓа со усет за просторот и времето во (за) кое се пишувани, размислува, па дури отпосле започнува да ги бира зборовите и да ги гради синтаксичките низи. Тоа особено се чувствува при описите на атмосферата во романите, но и при описите на ликовите.*

Ваквата преведувачка тенденција е највоочлива во употребата на црковнословенизмите и ретките архаизми, како што се: *биџиџе, џечал, џохоиџа, јаросџи, бојазливо, блаждодат̄; шџеорро, соблазниво, сладостџрасно, сури, создание, блаждоуџробие, блаждовдахновениоџи, џоржесџивеносџи, џизма, ненависџи, разјарени, миждновено, сокровиџиџе:*

Од сеџо неждово биџиџе сџруеше моќна џовелбена и неџресуџина енерџија, исџолнеџа небаре со необјаснив џечал и умора; ... Но нејзинаџа џостојана разждоленосџи џрестџана да џредизвикува џохоиџа кај мене...; Народоџи џроџив Пеџар Иванов, кој неусџехоиџи жо џреџворил во очај, а очајоиџи во нескроџлива и некониџролирана јаросџи; Се смеџкаше бојазливо, жлаваџа џ беше малку наведнаџа...; Самоџи воздух се менуваше и се џолнесе со блаждодат̄ен миск...; Праџа една вечер џаа, додека соблазниво се соблекуваше во бањаџа...; Како зождрафоџи шџеорро да ја беше виџшал во нив и својаџа неумешносџи; ја бевме жуџкале, сладостџрасно џубеле и, најужасноџо, суревме во џривлечнаџа џрџрода на Дора; Помилувај жо своџо создание Владико и очисџи жо со своџо блаждоуџробие; Суобинаџа ме среџна со блаждовдахновениоџи Марк Евжденик; Паџувавме со онаа дремлива џоржесџивеносџи на жалџиџе како да не одевме во блудноџи римски свеџи; Од неждо сџруеше неовладџана џизма, неџрикриџена ненависџи; Имаше секакви лужде, млади и сџари, џревожно, жесџоко разјарени; – Сежа ме мачџи, нели? –

исѝресе миѝновено ѝој; Нокум олабоко нѝ оѝреваше небесноѝо сокровиѝиѝе.

Во преводот на романот „Загубени во слободата“ на Владимир Зарев се среќаваат и многу зборови од апстрактниот лексички слој: *На четѝринаесетѝиѝиѝоѝ ден, ѝеѝоѝк, за ѝрвѝаѝѝ излеѝов надвор, бавно и со усул; Човечкаѝѝа описѝѝѝа не може да се ѝромени...* Во дослук со зборообразувачкото устројство на македонскиот јазик, Мирчевски го потврдува фактот дека преводот неминовно мора да се вгледа во неограничените хоризонти на зборот и постојано да ја поместува границата меѓу формата и содржината, меѓу знакот и звукот. Таквата постапка ги прави неговите преводи богати извори на живата реч на македонскиот јазик што само за незналците е сиромашен и неприменлив за добар превод. Тој ги ползува убавините на народниот јазик употребувајќи зборови и фрази во кои се вткаени зборови од црковнословенската, архаичната и дијалектната лексика. Мирчевски во преводот употребува сложенки што ги вградува во структурата на текстот, а впечатокот е дека тие се силно сраснати со изворот:

Смолесѝиѝѝе борови ѝранчиѝа за заѝѝалка ѝореа живо, мирисаа боѝоуѝоѝно; и ѝѝака, обземен од своѝѝо блаѝоѝчесѝѝиво и боѝоумилно молчење; коѝа во скудоумиѝѝѝо, во насилсѝѝивоѝо на ѝринуднаѝѝа еднaквостѝ се ѝубеше ѝворечкаѝѝа енерѝѝѝѝа на различностѝѝа; ѝрумче самородно душевно злаѝѝо; колку ѝовеке кажанаѝѝо за Неѝо во своѝѝо мноѝусловие ѝо наѝуѝѝѝѝѝѝѝа срдѝѝѝо и завладување со мојоѝ ум.

Нашиот прочит на романот ја потврдува тезата дека преводот не е само пренесување или премин на текстот од еден јазичен контекст во друг, туку е процес со создавање ново уметничко дело. Со преводот од бугарски на македонски јазик, преведувачот Бранислав Мирчевски му дава една „сопствена другост, носителка на изворна, но истовремено и на автономна вредност. Токму таа автономна вредност, од своја страна ќе биде извор на други читања и интерпретации, зачеток на понатамошни културни процеси“ (Гуљеми 2006: 190). Неговиот пристап кон делата на Зарев покажува дека преведувањето не е само (не)верно преместување на зборовите, нивна адаптација на новата јазична средина, туку е процес на длабока промисла, и потврда на Борхесовата идеја за пишувањето како ткаење нишки од книжевната традиција на минатото и на сегашноста, како непрекинато течење во чиишто рамки преводот

зазема централна улога со тоа што дозволува оформување на единствена и незаменлива врска со друг текст. Преводот како прашање на јазичната и на книжевната слобода е многу повеќе прашање на креативна слобода на преведувачот како човечко битие. Преводот не е математичка формула, туку многу повеќе наликува на празно сликарско платно на кое уметникот создава нов свет. Преводот не е само трага којашто авторот ја остава како отпечаток на лингвистичката карпа, туку многу повеќе – тоа е одглас. Јазикот ја вдумува книжевноста, јазикот сида нови домови врз темелите коишто меморијата на еден народ ги вкопала длабоко. Дали сето изгубено време, минатото, напуштените спомени, секнатите бунари, јазикот може да ги оживее?! Преведувањето е наука, ќе речат истражувачите, но преведувањето е и уметност. Што е преведувачот, само посредник меѓу јазиците, премо(е)стувач на јазичните контексти или креатор? Преведувачот налик на самотник што тргнал да го освои непознатиот простор, а со себе го има само зборот. „Зборот е создаден од згуснато време и со самото тоа бесконечно трае“ – вели Анте Поповски. Бранислав Мирчевски наметнува еден поинаков преведувачки концепт, љубопитно чекори во заумните простори на јазикот, таму каде што зборовите издлабиле свое лежиште и тежат самите за себе. Ги поткрева, ги буди, ги поместува и од нив прави нови градби. Доаѓаме до заклучокот дека преведувачот гради свој самостоен јазик ползувајќи го лингвистичкиот корпус од кој самиот избира кои зборови ќе ги употреби или, пак, од кои зборови ќе направи нови зборообразувачки форми. Во јазикот на преведувачот се наслушнува одекот на мислата на народниот мудрец, песната, но и клетвата, благословот, здравицата. Преведувачот, вели Драги Михајловски, е на половина пат помеѓу народен пејач и научник. И дека неговата улога во процесот на постигнување разбирање кон кое се стремиме од збрката на јазиците кај Вавилон до денеска е незаменлива. Преведувачот е над јазикот и над идејата дека нештото еднаш создадено не останува во својата иста форма засекогаш. Според Михајловски сè е превод. „Низ мојата долгогодишна работа сфаќам дека ние ништо друго и не правиме“, вели тој. „Нема оригинална литература – сите концепти, сите теми се потрошени. Ние денеска само преведуваме и она новото што го даваме е под аголот на гледање на работите. Ништо повеќе“ (Цугуманова 2013).

Но преведувачот ја има можноста од најблиску да ги чувствува зборовите и нивната сила. „Она што можам да го наречам сладост на родниот јазик, јас особено го почувствував тогаш кога ми успеваа некои преводи“, вели Конески (Андреевски 1991: 394). Кога би зборувале низ симболи, би кажале дека водата го длаби и обликува каменот, ветрот ги поместува големите пустински дини, солениот морски воздух ги нагризува куполите на големите катедрали. Јазикот на преведувачот го длаби зборот кој ветрот би го однел далеку, таму каде што само тој може да отпатува. И до ден-денес се раскажува приказната за човештвото кое во својот праоблик знаело само за еден јазик, разбирлив за сите. Поствавилонската ера ги разделува и јазиците и луѓето, за да дојде на свет книжевноста што ги облагородува сите јазици поединечно, давајќи им можност секој за себе да проговори за својата посебност и големина. На светот воопшто не му значат ништо ниту македонскиот ниту бугарскиот јазик, но ете, на нив се напишани генијални прозни дела коишто со самото свое постоење ја поништуваат теоријата за доминацијата на големите јазици. Дали преведувачот не го бодри оној дух на космополитизмот дека, раскрилувајќи се, преку јазикот ќе ја надлетаме тесноградоста на малата средина, ќе ги надлетаме високите и остри карпи што ни се закануваат дека ќе ни го скршат шишенцето со волшебна вода, та да мораме да ја одживееме Силјанштрковата судбина? Да бидеме видени, но не и препознаени. Продорно е неговото око кога ги бара зборовите вглобени во јазикот како трага од стапалка исушена и скаменета покриена со прав и патина. Полнотата на преведениот книжевен текст ја прават зборовите што преведувачот ги преместува од просторите на заумната тишина.

Дали преводот не е новиот вавилонски говор со кој човекот му се доближува на само навидум оддалечениот свет? Човештвото во суштина зборува на еден ист јазик. Преведувачот црпи од две култури: едната од која делото се раѓа, другата во која треба да се вгради. Со небаре алхемиски алатки, од зборовите прави нови цврсти јазични облици. Големината на преведувачкиот подвиг е преведувачот да умее да создаде дело кое дур се чита ќе создаде чувство на разговор со оригиналот, чувство дека преводот е оригиналот прераскажан со малку поинаков јазик. Ако преводот го потврдува постоењето на делото надвор од средината на неговото раѓање, тогаш значи дека пораката што ја носи се множува

постојано и постојано. Во секое вредно авторско дело е складирано човековото знаење, искуство, лични преумувања и длабоки размисли, а во секој добар превод истите овие вредности добиваат најдлабока смисла. Тоа ли е оној човек порив постојано да ги раскрива обраснатите патеки коишто водат до прајазикот на предците?! Јазикот ја архивира мислата на цело едно потомство. Преводот на едно книжевно дело е архив за јазикот, бидејќи ги конзервира честичките јазична маса што се пластела низ времето. Делото станува метафора што успева да ги дофати, да ги обгрне сите повеќезначаенски јазични симболи. Хајдегеровска идеја за јазикот како дом, како куќа, во преводите на Мирчевски се пресликува во мислата дека јазикот е складиште на колективно искуство, во кое мислата некогаш се вселила. Неговата преведувачка мисија е поттикната од некаква потајна потреба да се задоволи чувството на духовна глад по одамна заборавениот јазик на предците. А тој јазик сè уште ги чува здрави плодните зрна.

*Ќе осџане восџорџоџ ѓо неизвишенатџа кула
и койнежотџ да се доџде до ѓорџиџиџе на боџосветџоџиџ
каде еџинсџивениоџиџ јазик е – џубовџиџа.*

Ана Виџанова-Ринџачева

Извори:

- Даверов, В. 2014. *Госџоџдин дирекџорџоџиџ на ѓрисџаниџиџеџиџо*. Скопје: Мултиграф.
- Дончев, А. 2004. *Време разделно*. Скопје: Мултиграф.
- Зарев, В. 2019. *Проџасџиџ*. Скопје: Или-Или.
- Зарев, В. 2021. *Чуџовиџиџеџиџо*. Скопје: Или-Или.
- Зарев, В. 2025. *Заџубени во слободатџа*. Скопје: Или-Или.
- Касабова, К. 2022. *Кон Езерџоџо*. Скопје: Или-Или.
- Касабова, К. 2024. *Граница*. Скопје: Или-Или.
- Пасков, В. 2007. *Балада за Геџорџ Хених*. Скопје: Мултиграф.
- Пасков, В. 2009. *Ауџџоџсиџа на една џубов*. Скопје: Мултиграф.

Литература:

- Андреевски, Ц. 1991. *Разговори со Конески*. Скопје: Култура.
- Анри-Пажо, Д. 2002. *Ойшѝа и комѝарайѝивна книжевносѝ*. Скопје: Македонска книга
- Бабамова, И. 2016: „Теориски ставови за непреводливото“, *Зборник на ѝрудови од XLIII Меѓународна научна конференција на XLIX Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура* (25 јуни до 26 јуни 2016 година во Охрид), 74-84.
- Борев, Ј. 2011. *Енциклопедѝа на есѝейѝикаѝа*. Скопје: Македонска реч.
- Витанова-Рингачева, А. 2019: „Чудовиштето во нас“. Одгласи по прочитот на романите *Пројасѝ* и *Чудовишиѝейѝо* од Владимир Зарев и преведувачкиот подвиг на Бранислав Мирчевски, *Зениѝ*, 6/7, 210-223.
- Гуљеми, М. 2006: „Книжевен превод“, *Комѝарайѝивна книжевносѝ* (приредил: Армандо Њиши), Скопје: Магор.
- Маѝунков, М. 2014. *Траѝи во времешѝо*. Скопје: МАНУ.
- Мешоник, А. 2000: „Преведувањето е поетика, а не филологија“, *Озгледало*, број 57, Скопје.
- Никодиновска, Р. 2016: За категоријата „непреводливото во преводот“, *Зборник на ѝрудови од XLIII Меѓународна научна конференција на XLIX Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура* (25 јуни до 26 јуни 2016 година во Охрид), 40-49.
- Ќулавкова, К. 2021. *Поимник на книжевнаѝа ѝеорија*. Скопје: МАНУ.
- Чемерски, О. 2015. *Трисѝа веѝрила! Или за ѝреведувањешѝо и за ѝребродувањешѝо. Преведување ѝморјанска ѝерминологија во романоѝ „Моби Дик“*, Скопје: Културна установа Блесок, едѝија Индра.

Електронски извори:

- Витанова-Рингачева, А. 2024: „Чија си ти? За (без)смислата на границите“: <https://umno.mk/cija-si-ti-za-bezsmislata-na-granците/> (Пристапено на 17.6.2025).
- Витанова-Рингачева, А. 2025: „За (не)совршенството на апсолутната слобода“ (кон романот „Загубени во слободата“ од Владимир Зарев): <https://okno.mk/node/105330> (Пристапено на 11.7.2025).
- Цветкоски, В: 2015. „Борхес и преведувањето“, *Зборник на ѝрудови од меѓународнаѝа конференција „Јазични и кулѝурни ѝроникнувања низ ѝреведувањешѝо и ѝолкувањешѝо“* Скопје, 483-492:

https://www.researchgate.net/publication/329040544_Borhes_i_preveduvaneto_Borges_and_Translation_vo_Zbornik_na_trudovi_od_megunarodnata_konferencija_Jazicni_i_kulturni_proniknuvana_niz_preveduvaneto_i_tolkuvaneto_Skopje_2015 (Пристапено на 17.6.2025).

Цугуманова, Е. 2013: „За преводот со Огнен Чемерски и Драги Михајловски“: <https://www.youtube.com/watch?v=dpf579qcXM4> (Пристапено на 2.3.2025).

Гърдев, Б. 2006: „Мрџните приказки на Виктор Пасков“: https://liternet.bg/publish4/bgyrdev/podir/03_11.htm (Пристапено на 10.7.2025).

Ana Vitanova-Ringacheva

**AND THEN THE SLEEPING SOULS OF THE WORDS BEGAN TO
AWAKE...
(On the Translation and the Translator)**

Summary

The translator is the greatest promoter of the idea of the polysemous nature of linguistic symbols. Translation is a process that through language should pave the way for the rapprochement, of two cultures between them as much as possible. The literary translator becomes an intermediary between cultural environments which, although they exist independently, nevertheless come into direct contact through literature. In this paper, we focus on the translation concept of Branislav Mirchevski, a Macedonian translator who has over twenty translated works to his name. Mirchevski has translated from Bulgarian (and from English) into the Macedonian language, some of greatest contemporary writers of Bulgarian prose literature, among them: Vladimir Zarev, Kapka Kassabova, Victor Paskov, Anton Donchev, Vlado Daverov, Nikolay Stoyanov and others. In time of flood of translations that disgrace the Macedonian literary language and thus deprive the reader of the right to read beautiful and quality literature, Mirchevski stands out with his individual translation experience. His translation procedure involves a constant search for forgotten lexical units in the Macedonian language, which when integrated into a perfect syntactic whole, make the translation so literary reach that the reader does not feel that they are communicating with the original text. Mirchevski elevates the lexicon to the level of a literary element that carries the burden of the translation. His translation breadth is

conditioned by a natural inclination toward languages and innate sensitivity to them, and the advantage he has over others stems from the fact that both Macedonian and Bulgarian are his mother tongues. The translation distills linguistic symbols as imprints from memory, cleans them of patina, and restores them to their basic material. The translation procedure of the translator projects his consciousness that the language of a small nation is not meaningless, without any essence, or as it is often qualified – pretty poor.

As applications to my modest attempt to enlighten the translation procedure of Mirchevski, are the novels: *Decay* (Skopje, ILI-ILI, 2019), *The Monster* (Skopje, ILI-ILI, 2021), *Lost in the Freedom*, (Skopje, ILI-ILI, 2025), from the Bulgarian writer and academic Vladimir Zarev; *The Border* (Skopje, ILI-ILI, 2024) from Kapka Kassabova; Victor Paskov with the novels: *Ballade for Georg Henich* (Skopje, Multigraf, 2007) and *Autopsy of one Love* (Skopje, Multigraf, 2009); Vlado Daverov author of the novel: *Mister manager of the sea port* (Skopje, Multigraf, 2014) and the novel : *Time of Parting* (Skopje, Multigraf, 2004) of the Bulgarian writer and academic Anton Donchev.

Key words: Branislav Mirchevski, translation, translator, language.

МИТ / ФОЛКЛОР

MYTH / FOLKLORE

Ника Гавровска

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

НАСМЕВКАТА НА ГВИНПЛЕН:

Компрачкосите како книжевен мит во чудовишниот универзум во романот „Човекот што се смее“ на Виктор Иго

Клучни зборови: Виктор Иго, компрачкоси, Човекот што се смее, гротеска, книжевен мит.

Гројеската е смеа преобразена во ѓримаса поод дејство на виашеност.
(Ќулавкова 2021: 205-218)

Иголијада¹

Во 2025 г. се навршуваат 140 години од смртта на Виктор Иго, една од најмаркантните фигури на француската книжевност, визионерот на романтизмот и еден од носечките столбови на светската литература. Книжевниот и научниот опус на Виктор Иго имаат несомнена и сосема оправдана вредност во старите и во новите теориски проучувања на неговото дело. Докажан хроничар на човековата судбина, поет на општествената неправда и архитект на историската имагинација, Виктор Иго е инкарнација на 19 век, и не само поради должината на неговиот

¹ Кованицата е преземена од оригиналниот текст *Иголијада – Гројескниот или трагичниот живот на Виктор Иго* [Hugoliade - La vie grotesque ou tragique de Victor Hugo] на Ежен Јонеско напишан во 1935, а издаден во 1982, е псевдо-биографија за Виктор Иго.

живот, туку и поради богатото и разновидно творештво што се одликува со непресушни тематски зафати. Во созвучие на тоа неговата речиси автобиографска песна „Ce siècle avait deux ans“, или во превод: „Векот имаше две години“, дел од стихозбирката *Есенски лисја* [*Les Feuilles d'automne*] од 1831 година се однесува токму на раѓањето на Виктор Иго (1802) симболично поврзувајќи го со почетокот на 19 век.

Во прозната одисеја на Виктор Иго се вбројуваат првите раскажувачки објави во книжевната периодика *Le Conservateur littéraire* уште во 1820 година и новелата – првенец *Хан од Исланд* [*Han d'Islande*, 1832], па низата романи: *Последниот ден на еден осуденик* [*Le Dernier Jour d'un condamné*, 1829], *Боѓородичнајќа црква во Париз* [*Notre-Dame de Paris*, 1831], *Клод Ге* [*Claude Gueux*, 1834], *Клејници* [*Les Misérables*, 1862], *Работници на море* [*Les Travailleurs de la mer*, 1866], *Човекој што се смее* [*L'Homme qui rit*, 1869] и *Деведевет и шест* [*Quatrevingt-treize*, 1874]. Главниот животен пресврт што се рефлектира и на творештвото на Иго е политичкиот егзил од Франција, од 1852 до 1870, во Белгија и на англонормандските острови, поточно островот Гернси. Токму на тој остров, за време на неговиот 15-годишен престој, Виктор Иго ги напишал романите: *Клејници*, *Работници на море* и *Човекој што се смее*.

Човекој што се смее (1869) е претпоследниот роман од романсиерскиот опус на Иго и предмет на интерес на ова истражување. Имено, романот го започнал во Брисел на 21 јули 1866, го продолжил за време на неговиот престој на островот Гернси и го завршил повторно во Брисел на 23 август 1868. По објавувањето на романот, следел неочекувано брз комерцијален неуспех, што го принудил веќе етаблираниот Иго да се преиспита себеси, но и своето време. Причините за неуспехот делумно тој ги лоцирал кај издавачот Албер Лакроа, кој, според Иго, лошо го менаџирал процесот на издавање, но и кај самиот себе, бидејќи како што вели: „се обидов да го злоупотребам романот, сакав од него да направам епопеја и да го принудам читателот да размислува на секоја страница. Оттаму и извесен револт на публиката кон мене“. Но, и покрај тоа, Иго бил уверен дека романот не бил вистински вреднуван и дека само времето ќе ја разреши дилемата дали неуспехот се должи на одреден расчекор со читателите или е последица на неговата сопствена творечка процена.

Ова дело остварило мошне оригинална судбина, сосем независна од првичната замисла на својот автор. Впрочем, Гвинплен, главниот лик на романот, неговата гротескна насмевка и трагична природа, обединува повеќе архетипски фигури од светската поп-култура. Неговото влијание се протега далеку од страниците на романот, а најпознатиот пример е *Докер* – антагонистот од стрипот *Бетмен* (1940), чиј препознатлив изглед на клоун со злобна насмевка е инспириран токму од романот на Иго. Сепак, ликот на „докерот“ од стрипот и филмот *Бетмен* е негативен лик и оправдано предизвикува страв и ужас, а неговиот изглед е многу поблизок до клоунот, чие лице вели Никос Чаусидис во текстот „Устата на клоунот и насмевката на Деметра-Бауби“: „е направено со цел да биде постојано насмеано, а со тоа и смешно“ (Чаусидис 2013, 55).

Навистина, романот на 19 век е книжевна панорама на големи индивидуални судбини, на возвишени херои, но и на монструозни неправди. Универзумот на Иго е составен од ликови со извонредна духовна и непокорлива решителност чии стремежи создаваат сложена матрица на човечкото искуство. Но, во прозниот свет на Иго, уште посилено е изразена емпатијата кон ликовите што често се наоѓаат на границата помеѓу човечкото и чудовишното. Гвинплен е таков хибрид: тело на човек, лице на гротеска, душа на трагичен херој. Чудовишното никогаш не е *само* физичка категорија, туку и морална, социјална, па дури и метафизичка. Затоа романот *Човекој шито се смее* што постојано осцилира помеѓу возвишеното и гротескното, помеѓу убавото и ужасното, хуманото и нехуманото и денеска претставува предизвик за анализа.

Современите проучувачи на творештвото на Виктор Иго се едногласни дека *Човекој шито се смее* е најчудното и најмрачното дело од богатиот опус на стожерната фигура на романтизмот. Но токму во оваа необичност романот го достигнува својот полн тематски потенцијал и станува енигматична карика од книжевниот универзум на Иго во кој *чудовишното* е секогаш многу повеќе од физички деформитет. Романот ја раскажува трагичната приказна за Гвинплен, жртва на таинствената група наречена *Комѝрачкоси*, што во детството хируршки му го разобличиле лицето во вечна, гротескна насмевка. Токму преку митот за компрачкосите, Виктор Иго создал квазиисториски наратив на мешавина од документаристичките извори со фикција, создавајќи илузија на автентичност. Ова преплетување на историското и имагинарното не

само што ја збогатува симболиката на романот, туку и укажува на визионерскиот потенцијал на Иго — автор кој преку своите дела ни поставува морални и филозофски прашања релевантни и за современиот свет.

Насмевката на Гвинплен

Да си комичен однаввор, а иџраџичен однаиџре – нема иџголемо иџонижување, нема иџолабок џнев. Гвинилен џо носеше иџоа во себе. Неџовиџе зборови сакаа да делувааиџ во еден иџравец, но неџовоџо лице делуваше во друџ; ужасна сиџуациџа. (Hugo 1870, 233; Igo).

Дејството на романот е сместено во Англија на почетокот од 18 век, за време на владеењето на кралицата Ана. Нарацијата ја следи трагичната судбина на Гвинплен, дете киднапирано од таинствената група наречена *Комџрачџикосџ*, чие варварско „уметничко занаетчиство“ се состои од телесно деформирање на деца налик вештачко фабрикување на тератолошки случаи, за да ги претворат во гротескни забавувачи и карневалски експонати.

Читателите се запознаваат со „насмеаниот“ Гвинплен на бреговите на Портленд, исфрлен од морските бранови. Бесцелно скитајќи низ пустиот пејзаж, тој ја спасува малата Деа – слепо девојче оставено на милост и немилост на зимскиот студ и мрак. Двајцата се згрижени од Урсус, циничен талкач и самопрогласен философ што патува со својот припитомен волк. Урсус ги посвојува децата, и така, тие тројцата – заедно со волкот – формираат трошна патувачка трупа што преживува преку изведби на панаѓури.

Инспирација за главниот лик, но и за насловот на романот ја детектираме 34 години порано, во драмата на Виктор Иго од 1832 година, *Кралоџ се забавува [Le Roi s'amuse, 1832]* во која централна фигура е дворскиот шут Трибуле кој, иако е дел од кралскиот двор, е свесен за општествената корупција и моралната изопаченост на средината. Во еден момент од драмата, Трибуле во судир со ликот на целатот ја изговара репликата: „Јас сум човекот што се смее, тој е човекот што убива“ (Hugo 1846, 10).

Интересно е како Виктор Иго го користи овој стих како инспирација за насловот на својот подоцнежн роман. Со користење на истиот мотив во два различни контексти, Иго ја истражува спрегата помеѓу изгледот и душата, како и општествените улоги што луѓето ги играат – било како шутови што се смеат или како жртви чии насмевки се маска за длабоката човечка болка.

Архијелагоѝ на Ла Мани [*L'Archipel de la Manche*, 1883] е постхумно објавено дело на Иго, неколку години по неговата смрт и претставува своевиден книжевен експеримент – делото не е класичен роман, туку е збир од различни наративни форми, мешавина од автобиографија, топографски и историски текстови, философски и политички размисли, своевиден омаж за островите во Ла Манш, особено за Гернси, каде што Иго поминал долг период за време на политичкиот прогон (1855 – 1870). Делото содржи остра критика кон Наполеон III и француската монархија. Во него, Иго ја опишува историјата, географијата и културните особености на островот, мешајќи историски факти со поетски и митолошки асоцијации.

Овој книжевен колаж, што содржи повеќе митолошки слоеви, легенди и митови поврзани со островите и вклучува референци на келтски, римски и нормански традиции има куриозитетна природа. Особено индицијативна е етимолошката судбина на името на главниот лик на романот – Гвинплен. Имено, во *Архијелагоѝ на Ла Мани*, Иго зборува за тоа како во водите околу островот Гернси има двесте видови школки и четириест видови сунѓери. Во контекст на флората и фауната на островот тој вешто додава дека римјаните го посветиле островот на богот Сатурн, додека Келтите на богот Гвин (*Gwynn ap Nudd*). Вели, ова не му оди во прилог на островот, зашто Гвин, како и Сатурн е „проголтувач на деца“. Во контекст на името на главниот лик на *Човекоѝ шѝо се смее*, исказот од *Архијелагоѝ на Ла Мани*: „Гвин, како и Сатурн, јаде децата“ може да има повеќе значења.

Во митологијата, Гвин е деструктивна и демонска фигура што ги проголтува децата, слично како што Сатурн го проголтува својот син. Но во романот, *Гвин-плен* е дете кое е симболично „проголтано“ од општеството алегориски претставено преку митот за компрачкосите. Во духот на овие митолошки асоцијации и со слична експресивност како сликата на Гоја „Сатурн го голта својот син“ (1820-1823), Иго, еднакво

морбидно, ја отсликува митолошка димензија и во романот. Зборуваме за автор што е во постојан дијалог со митологијата, но овој пат чудовишното не го бара во митолошките фигури, туку кај луѓето што го експлоатираат и го унаказуваат детството. Гвинплен како книжевна и етимолошка рожба на митолошкиот патрон на островот Гернси, станува антитеза на митскиот „голтач на деца.“ Неговиот лик уште посилено ја нагласува парадоксалната природа на Гвинплен чија вечна насмевка е *маска* зад која се крие страдање. Неговата насмевка не е израз на радост, туку насилно врежана гримаса како симбол за расчекорот помеѓу надворешниот изглед и внатрешната состојба, слично како што и гротескното кај Иго е расчекор меѓу два света и есенција од толку пати среќаваната тема во неговото книжевно дело: борбата помеѓу Доброто и Злото, светлината и мракот.

Познато е дека лирската интерпретација и трансформација на поимот на *Смешношо* во романтизмот се манифестира преку гротескното, тоа „мешовито чувство“ од комично и трагично, тегобно и грозоморно, привлечно и страшно. Ако гротеската, како теориски поим е автохтонен за романтизмот и се манифестира како специфичен облик на смешното што се извива од ужасот и чудовишното, тогаш насмевката на Гвинплен претставува монументален споменик на трагичното чувствување на светот – визуелен симбол на бездната помеѓу прозаичната реалност и искривената потрага по комичното. Сите сродни облици на смешното (иронијата, пародијата, гротеската) се врежани на лицето на Гвинплен како нескротливи гравури што истовремено привлекуваат и одбиваат. Гвинплен е создаден преку оксиморонскиот спој на противречности: вечна насмевка што сведочи за бескрајна тага. Тој е детето што е осудено на вечна веселост, без право на тага – парадоксот на неговото постоење ја разоткрива и суровоста и апсурдноста на општеството што го има произведено. Неговото постоење не само што ја разоткрива суровоста и примитивноста на човечката цивилизација, туку укажува и на неговата неспособност да ја препознае вистинската човечност зад гротескната маска.

Во текстот „Толкување на смеата во романот *Шеџа* од Милан Кундера“ од зборникот на трудови „Сите лица на смешното од антиката до денес“, Славица Србиновска ја согледува дистинкцијата помеѓу *хуморои* и *комичношо* според нивните естетски начела. Таа запазува

дека хуморот му се препишува на субјектот, а комичното му се препишува на набљудувачот. Човек со хумор не е комичен, објаснува таа, и обратно комичниот човек, не е човек со хумор (Србиновска 2013, 201).

Комичното почива врз контрастот или противречноста. Во контекст на *Човекоџи шџо се смее*, контрастот и противречноста се уште понагласени. Гвинплен е жртва на комичното, бидејќи неговата насмевка, на силно врежана на неговото лице, предизвикува смеа кај публиката што го набљудува. Неговото лице е комично *само* за оние што го гледаат, но не и за него самиот. И додека клоновите го цртаат своето лице во насмевка со цел да станат предмет на смеа, Гвинплен нема друг избор освен да биде „смешен“. Иго со ова го проблематизира односот меѓу субјектот и објектот на смеата, прашувајќи се кој навистина се смее и кој е тој што е исмеан. Со други зборови, разликата што Србиновска ја прави помеѓу хуморот и комичното кај Кундера е одразена и во ликот на Гвинплен, но низ една гротескна и трагична перспектива.

Компрачикоси

Романот *Човекоџи шџо се смее* е поделен на два дела, со наративен пресек од 15 години помеѓу нив. Првиот дел „Морето и ноќта“ се одвива во 1690 година, додека вториот „По наредба на кралот“ во 1705. Сепак, пред настаните од 1690 година, нарацијата е воведена со два пролога, „Урсус“ и „Компрачикоси“. За потребите на ова истражување би сакала да се ограничиме на второто воведно и речиси самостојно поглавје од романот со наслов „Компрачикоси“ во кое пулсира амбиентот на целото дело.

Да се впуштиме во анатомска дисекција на историските веројатности во еден роман на Виктор Иго е ризична постапка, но, нас не нè интересираат толку фактите и вистинитоста, колку имагинацијата на авторот со која тој од фрагментирани и заборавени историски преданија создал нова митологија, што неретко е многу пожива и повлијателна од самата историска вистина.

„Кој денеска го слушал зборот *компрачикоси*? И кому му е познато значењето?“ Во воведните зборови на ова необично поглавје *Компрачикосиџе* се опишани како грозоморна група скитници-номади добро

позната во сјајниот 17 век, подзаборавена во 18 век и сосема непозната во 19 век. Тие тргувале со деца, ги купувале и ги продавале, ама не ги краделе. Кражбата на деца, вели Иго е сосема друга гранка на индустријата. Потоа, тие од нив, продолжува писателот, правеле чудовишта. А зошто „накази“? За смеа. „Народот сака да се смее; а и кралевите исто така. Понекогаш, обидите на човек да дојде до забава заслужуваат да бидат предмет на филозофска анализа.“ Темата на манипулација со човечкото битие е во дослук со темските интереси на Иго, но овој пат тој е морничав, бизарно насочен кон инструментализацијата на човечкото тело и детската експлоатација. Во таа насока Иго ги опишува компрачикоите како оставштина од грдосијата на некогашното општество.

Од друга страна, детските ликови и темата на детството воопшто се слабост на Виктор Иго. Па, дури и кај незаборавните Козета или Гаврош од романот „Клетници“, Иго не ја идеализира невиноста и некорумпираната природа на децата, како што тоа го прави Жан Жак Русо во *Емил или за образованието* (1762), туку *и*оку загубата на невиноста по неприроден пат и не по сопствен избор е лирската тема во неговите романи. Иго го оплакува изгубеното, злоупотребеното, одземеното детство, насилно прекинатото заради општествените неправди. Така, децата како жртви на компрачикоите е неслучаен избор и уште подраматично го разоткрива вистинскиот ужас во самата идеја децата да бидат предмет за забава.

Си поигруваа со детството. Но обично дете и не е некоја забава. Грбавото е многу позабавно. Оттука произлегла цела една уметност. Постоеле одгледувачи на деформитети. Од човек се правело наказа; од лице се констриурала муцка. Растот се навибал, физиономијата се моделирала. Тоа вештачко производство на тератолошки случаи имало свои правила. Тоа било цела една наука. Замислете си ортопедија во спротивен правец. Онаму каде што Бог дал поглед в очи, оваа вештина создавала страбизам. Онаму каде што Бог создал хармонија, се констиурал деформитет. Онаму каде што Бог ја создал совршеноста, се враќала скицата. А во очите на познавачите, токму несовршеноста била совршена (Igo 1985, 32).

Историската веродостојност за *компрачикосиџе* не е потврдена. Тие се книжевен изум на Виктор Иго со квазиисториска предлошка. Оваа мошне креативна постапка со која се создава илузија на историски контекст не е непозната прозна стратегија. Преплетувањето на реалното и имагинарното, на објективното и замисленото, е тајната на нивната уверливост.

Историјата на човештвото, древно и современо, бележи мноштво бизарности и нечовечности, па оттука и компрачикосите влегуваат во категоријата на *можно* и токму поради, и единствено, благодарение на постоењето на *невозможното*. Проблемот на вистинитоста во романот се наметнува низ парадоксалноста на лагата сама по себе. За да ја откриеме историската недоследност, ние најпрво мораме да му поверуваме на Иго дека невозможното е возможно, за да може привидот да стане веројатен. А во градењето на привидот Иго е безмилосен:

Не само што компрачикосите му го одземаа лицето на детето, туку тие му ја одземаа и меморијата. Или, барем, му го одземале она што можеле од неа. Детето воопшто не било свесно за осакатувањето на кое било подложено. Оваа ужасна хирургија оставала траги на неговото лице, но не и во неговиот ум. Во најдобар случај, можело да се сети дека еден ден било зграпчено од луѓе, потоа заспало, а потоа го излекувале. Излекувале од што? Не знаело. Од изгорениците направени со сулфур и од исечениците направени со железно не помнело ништо. Компрачикосите, за време на операцијата, го заспивале малиот пациент со помош на опоен прав за кој се сметало дека е магичен и ја отстранува болката. Овој прав бил отсекогаш познат во Кина и таму сè уште се користи до ден-денес. Кина пред нас ги имала сите наши изуми: печатарството, артилеријата, воздухопловството, хлороформот. Само што откритието што во Европа веднаш се развива, расцветува, станува чудо и сензација, во Кина останува зародиш и останува неактивно. Кина е тегла со фетуси (Igo 1985, 38).

Од друга страна, историската реалност во романите на Иго речиси секогаш заема големо пространство во неговата фикција за градење на

уметничката реалност. Токму ова преплетување на историското и фиктивното го прави читањето на неговите романи субверзивно. Моќта на неговата проза лежи токму во можноста читателот да ги помеша границите на имагинарното и реалното, игра што е истовремено заводлива и опасна.

Во стратегијата на конструирање на митот за компрачикосите, Виктор Иго ја надополнува својата книжевна имагинација со референци кон историски релевантниот Џејмс II (1633 – 1701), создавајќи привид на автентичност, дури и кога се повикува на настани и ликови чие делување останува непотврдено:

Џејмс II ги толерираше компрачикосите — и тоа со добра причина: тие нему му беа од корист, и тоа на повеќе наврати. Не секогаш се санкционира тоа што се презира. Оваа мрачна дејност што понекогаш совршено ѝ служи на една пракса од повисок вид што се нарекува политика, намерно беше оставена да опстојува во својата беда, но без да подлежи на прогон. Никаков надзор, само едно привидно набљудување. Тоа може да е корисно. Законот затвораше едно око, кралот го отвораше другото (Igo 1985, 38).

Клучниот термин *компрачикоси* (*Comprachicos* или *Comprapequeños*) е уникатна кованица на Виктор Иго, граматички верна на шпанското правилно зборообразување, но овој термин никогаш не бил употребуван во стариот или во модерниот шпански јазик, ниту во книжевниот, ниту во секојдневниот говор на шпанскиот народ. Оваа филолошка „лага“ тој ја продлабочува и на рамниште на синонимите велејќи дека компрачикосите биле уште нарекувани и Чејласи (*Cheylas*), збор со хинду потекло, што содржи конотација на ограбување или пустошење на гнездо.

Од друга страна, терминот „компрачикоси“ не се наоѓа во ниту еден документ или правен акт од 17 или 18 век, ниту во британскиот, ниту во континенталниот правен речник, и покрај тоа што Иго симулира правна терминологија. Тоа секако значи дека компрачикосите не само што се плод на имагинацијата на авторот, туку тој ги вклопил во фиктивен правен контекст за да создаде илузија на историска автентичност.

Како што авторот ги создал компрачкосите по книжевен пат поплочен со историски референци, на ист начин и ги разрешил. Одговорот ќе го најдеме во последниот параграф од прологот што е предмет на нашата анализа, дел во кој авторот потпирајќи се на историските превирања и политичките промени што ја преобликувале Англија ќе посочи:

Во 1688 година во Англија се случила промена на династијата. Орански го заменил Стјуарт. Вилијам III го заменил Џејмс II. Вилијам, кој немал исти идеи, ниту ист пристап како Џејмс, бил немилосрден со компрачкосите. Со силна волја сесрдно се посветил на нивно искоренување (Igo 1985, 38).

Иго зборува за одреден закон донесен во првите години од владеењето на Вилијам и кралицата Мери што сурово ги погодил овие трговци со деца, што од тука па натаму ја разбила нивната мрежа. Според тој закон, луѓето од оваа група за кои постоеле докази за нивните злодела, ќе биле жигосани на рамото со усвитено железо со знакот „R“, што значело „rogue“ (скитник); на левата рака со „T“, што значи „thief“ (крадец); и на десната рака со „M“, што значи „man slay“ (убиец). За водачите на компрачкосите, што често биле сметани за богати и покрај нивниот питачки изглед, биле предвидени уште построги казни. Тие биле изложувани на столбот на срамот, обележувани на челото со буквата „P“ и лишувани од целиот свој имот, вклучително и уништување на шумите што ги поседувале. Понатаму, сите што би одбиле да ги пријават компрачкосите биле осудувани на доживотен затвор и конфискација на имотот – казна еднаква на криминалот на „мисприсион“, односно прикривање на злосторство. Жените што биле пронајдени меѓу овие луѓе биле казнувани со „cucking stool“ — позната справа за измачување, столче закачено над река или езеро. Најчесто биле потопувани три пати во водата, како вид на понижување и симболично „давење на бесот“, според објаснувањето на хроничарот Чемберлејн.

Повикувањето на Чемберлејн во текстот претставува кулминација на синестезијата од документаристичкото и фиктивното. Едвард Чемберлејн (Edward Chamberlayne, 1616–1703) е англиски писател и преведувач, познат по своето дело *Magnaе Britanniae Notitia* (познато и како

Angliae Notitia, 1669), што претставува преглед на политичките, административните и општествените институции на Англија. Трудот создаден од Едвард Чемберлејн (1616 – 1703) подоцна е ревидиран во 1708 година од неговиот син Џон Чемберлејн (1666 – 1723), претставувал во времето на пишувањето на *Човекој штио се смее* авторитетен извор. Ова дело било популарно во своето време и содржело детален опис на англиските закони, обичаи и казни, вклучувајќи ја и практиката на „cucking stool“ — казна за жени сметани за непослушни или дрски, што вклучувала потопување во вода. Спомнувањето на Чемберлејн на самиот крај на поглавјето функционира како печат на квазиавтентичноста во нарацијата на Иго. Со вметнување на ова име Иго создава илузија на историска точност, дури и кога се потпира на фиктивни елементи. Овој пристап го засилува чувството дека неговата фикција има темели во „реалниот“ историски контекст, иако тоа е само вешта книжевна конструкција.

Според реконструкција на заклучоците наведени во статијата на Џон Бојнтон Кајсер со наслов *Компрачикоси* од 1913 година на ревијата *Journal of Criminal Law and Criminology*, не постојат докази за поистоветување на книжевниот мит за компрачикосите и историската предлошка за негово градење. Истражувањата на криминолозите д-р Констанцио Берналдо де Кирос и професорот Ханс Грос претставуваат обиди за систематско проверување на наводите за компрачикосите во рамките на криминологијата и историјата на криминалот. Д-р Констанцио Берналдо де Кирос, еден од основачите на модерната криминологија во Шпанија, се занимавал со широк спектар на злосторства, вклучувајќи трговија со деца, но не пронашол никакви веродостојни докази за организирана група каква што Иго ја опишува. Професорот Ханс Грос, австриски криминолог и автор на првиот учебник за криминалистика *Прирачник за истража на кривични дела* од 1893 година, е познат по својата детална анализа на злосторства и методи за нивно истражување. Во својата работа, Грос се занимавал и со феноменот на просјачките банди кои користеле осакатени деца за да побудат сожалување кај минувачите. И покрај деталните истражувања, ниту Кирос ниту Грос не нашле конкретни случаи што би потврдиле дека постоела организирана група која систематски осакатувала деца за комерцијални цели. Ова особено важи за праксата на хируршко деформирање на деца, која кај Иго се претставува како структурирана „индустрија“ со свои правила и техники. Такви методи и

практики не се споменати во ниту еден кредибилен извештај од нивното време. Грос особено го истакнува недостатокот на било каков медицински или правен запис што би укажал на постоење на компрачкосите како што ги опишува Иго.

Заклучокот од ваквите истражувања сугерира дека компрачкосите се чисто книжевна креација на Иго, базирана на темата на злосторство и деформација што била популарна во готската литература и романтичарскиот дискурс. Со комбинирање на народни приказни, историски шпекулации и со својата фантазија, Иго создал мит што го надминува своето книжевно потекло и влегува во популарната култура.

Во книжевната имагинација на Виктор Иго, *Компрачкосиите* како книжевен инструмент се моќна алегорија за способноста на општеството да го деформира и моделира поединецот, обликувајќи го неговото тело, неговиот дух, неговата психа – па дури и самата негова човечност. Оттаму, компрачкосите на Иго можат да се разгледуваат како претстава на еден систем што ја инструментализира човечката судбина во функција на идеологијата, политиката или задоволството на моќниците.

Во својот визионерски текст „Писмо на јасновидецот“ од 15 мај 1871 година упатен до неговиот пријател Пол Демени, францускиот поет Артур Рембо го употребува терминот „компрачкоси“ како метафора за улогата, должноста на поетот да ја „расипе“ својата душа, да ја разобличи, да ја моделира со страдање и лудило, „во стилот“ на компрачкосите.

Првата студија на човекот што сака да биде поет треба да биде себеспознавањето. Во потрагата по својата душа, тој ја проучува, ја тестира, ја осознава. Штом ќе ја спознае, треба да ја негува: тоа изгледа едноставно; во секоја свест се одвива природен развој; толку многу егоисти се самопрогласени автори; а има и многу други што си припишуваат интелектуален напредок! – Но, тука се работи за тоа да се направи душата монструозна: по примерот на компрачкосите, нели! Замислете некој што си вгнездува брадавици на лицето.

Велам дека треба да се биде видовит, да се стане ВИДОВИТ (Рембо 1929, 54-55).

Поетскиот Гвинплен, тој што ни го предлага Рембо, треба да мине низ болен и мачен процес во бегство од обезличеноста и во потрагата по сопствената изгавирана насмевка, самозададена изопаченост. Тоа е наша должност и задача.

Во современ контекст, визионерството на Иго се огледува во неговата исклучителна способност да ги разоткрие механизмите на општеството што деформира, дури и кога тоа самоуверено инсистира на цивилизираност и прогрес. Конзумеристичкото општество, суптилно ја искривува душата и врежува вештачка насмевка, иста како таа на Гвинплен — насмевка на приспособливост, конформизам и подреденост. Насмевката денес е превез од ситни задоволства, привид и илузија на слобода додека океанот од души се обликува по туѓа волја.

Гротескното и чудовишното кај Иго

Во првото поглавје од збирката книжевни портрети *Размисли за неколкумина од моите современици* [*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, 1861], Шарл Бодлер зборувајќи за Виктор Иго констатира: „Претераното, неизмерното се природниот простор на В. Иго; тој престојува во нив небаре се негов роден предел. Дарбата што отсекогаш ја покажувал во сликањето на сета чудовишност што го обвива човекот е навистина чудесна.“ (Baudelaire 1885, 323)

Навистина, имагинарното на Иго е конкретно, опипливо, речиси блиско до едно сетилно доживување. Се чини дека прецизната имитација на реалното преточено во бизарно е клучно за убедливоста и за оваа, грубо речено „историска измама“ во романот. Реалноста во *Човекоџиџио се смее* е искривена и деформирана. Во време кога филмот сè уште не постои, Иго го компонира својот свет со вештина на филмски режисер на спектакли, урагански сили, архитектонски монолити и природни катастрофи што се одвиваат со визуелна сила која би можела да биде директно пренесена на филмското платно. Осветлувањето во неговите романи е речиси кинематографско – тој создава сцени каде што светлината и сенката не се само визуелни ефекти, туку симболички контрасти меѓу доброто и злото, хуманоста и монструозноста.

Во зборникот на трудови „Сите лица на смешното, од антиката до денес“ (2013), Лидија Капушевска-Дракулевска во текстот со наслов „Смешното во романтизмот“ се осврнува на предговорот на драмата *Кромвел* на Виктор Иго од 1827 година во која тој е свесен дека гротеската не е поетички изум на романтичарите, туку дека, според него, гротескното е обележје на целокупната постантичка уметност. Таа дополнува: „Иго ја промислува гротеската од двоен аспект: таа ги проникнува комичното и страшното, лакрдијата и монструозното, бурлескното и изобличеното.“ (Капушевска-Дракулевска 2013, 164) Возвишеното пак, вели самиот Иго во предговорот на неговата драма, сосема природно се меша со гротескното и од тој спој се раѓа реалното, како во животот, така и во пишувањето. Допирот меѓу спротивностите, меѓу контрастите е во природата на нештата. Имено, токму оваа хибридна природа на реалното, според Иго, ја поттикнува појавата на романтичарската естетика, што го отфрла идеализираниот класицизам и инсистира на прифаќање на стварноста во нејзината целосна, често контрадикторна и парадоксална природа. Но, современата муза, вели Иго, чувствува дека ништо во создавањето не е целосно убаво, дека и грдото постои веднаш до убавото, деформираното покрај грациозното, гротескното спроти возвишеното, лошото спроти доброто, сенката со светлината.

Во текстот „Од семиотика до култура на гротескното“ на Катица Ќулавкова, авторката го парафразира Михаил Бахтин како теоретичар на гротескната книжевност и народната култура во коментарот на неговото дело *Франсоа Рабле и народната култура на средниот век* (1987) потсетувајќи нè на основните начела на гротеската: „Гротеската етимолошки евоцира слика на гротло (grotto, пештера, вулкан), на процеп, јаз и бездна, што се рефлектира како синоним за смисловен јаз и шок. Она што е гротескно (grotesco) е бизарно, прекумерно, неприродно, искривено, карикатурално, фантастично, па дури и монструозно. Таа, значи, е тесно поврзана со начелото на енигматичност и ентропичност и тоа не само во книжевноста туку и во секојдневниот говор, а нагласено и свесно се употребува како стилска/реторичка фигура и жанровска постапка во сите уметности: книжевноста, сликарството, скулптурата, архитектурата, филмот, театарот, па и музиката.“ (Ќулавкова 2021, 209) Гротеската во романот *Човекој што се смее* не е само стилски израз; таа започнува кога претерувањето достигнува фантастични димензии и функцио-

нира како уметничка алатка што го обликува митот за *комѝрачикосиѝе* во специфичен уметнички израз.

Мишел Винок, како историчар специјализиран за периодот на Француската република, смета дека постојат најмалку два вида чудовишта што ги населуваат романите на Виктор Иго: „класичното чудовиште, би можеле да кажеме – олицетворение на злото или Демонот – и човечкото чудовиште, што останува човечно, дури и повеќе од човечно, чијашто грдотија избледува под сјајот на возвишеното“ (Винок 2020, 77).

Чудовишните ликови на Виктор Иго се налик на морничавите суштества од најтемните океански длабочини – оние Вампирски лигњи, Гаволски риби или Гигантски морски пајаци што живеат на границата помеѓу реалноста и сонот, светлината и вечната темнина. Во сличен книжевен простор живеат ликовите како Квазимодо, грбавецот од *Боѓородичнаѝа црква во Париз* (1831), или дворскиот шут Трибуле од *Кралосѝ се забавува* (1832) и речиси 30 години подоцна Гвинплен и неговата гротескна насмевка од *Човекоѝ шиѝо се смее* (1869).

Од друга страна, универзумот на ликови на Иго е дом и на ликови со нечовечко ниво на фанатизам, како архиѓаконот Клод Фроло од *Своначаросѝ на Боѓородичнаѝа црква во Париз* кој станува духовно чудовиште, или Жавер од *Клеѝници* чија морална ригидност го прави чудовиштен во потрагата по безмилосна, а конечно и бесмислена, праведност. Во книжевниот простор на романите на Иго дефилираат и други егзотични ликови како компрачикоси и припитомени волци. И уште: камените фигури – химерите и гаргојлите виснати од фасадата на катедралата Нотр Дам како архитектонски чудовишта, замрзнати во гротескни гримаси и застрашувачки форми, што истовремено будат страв и восхит, го чуваат просторот меѓу божественото и демонското, меѓу возвишеното и гротескното одразувајќи ја суштинската идеја дека монструозното не е само естетска категорија туку и морална, општествена и егзистенцијална состојба.

Навистина, не е прв пат Иго да раскажува за телесните деформитети. Но Квазимодо е *очудување* на природата или судбинска игра што го изолира од општеството, „така е роден“. Неговиот надворешен изглед е одраз на неговата трагична, но суштински добра природа. Од друга страна, Гвинплен е човечко дело. Тој е жртва на општеството не само

затоа што е отфрлен, туку затоа што е и *намерно создаен* за да биде таков – за да забавува, да буди ужас и восхит истовремено.

Во збирката есеи за сликарството на фантастиката со наслов *Чуда и чудовишта – за фантасијата во сликарството* на Влада Урошевиќ од 2001 година, авторот ги обработува појавите и сликарите од европското сликарство помеѓу XV и крајот на XIX век. Во текстот „Бескрај во капка мастило (За сликарството на Виктор Иго)“ посветен на В. Иго, Урошевиќ наоѓа тесна врска помеѓу ликовното дело со книжевната фантастика на творецот. Урошевиќ го детектира периодот на прогонство на англо-нормандските острови, периодот кога е напишан романот *Човекој што се смее* како најинтезивен во неговата уметничка посветеност: „Вистинскиот интензитет, оваа уметничка дејност ќе го достигне со неговиот престој на Каналските Острови, на кои Иго ќе помине голем број години во непосреден контакт со дивата и сурова природа, карпестите брегови и величествените бранувања на океанот“ (Урошевиќ 2001, 66).

И навистина, зборувајќи за драматичноста и жестокоста во серијалот цртежи на Иго исполнети со атмосфера на ноќ среде пејзажи на немилосрдните „морски бури, бродови што стануваат жртви на огромни бранови, остатоци од нивните трупови“, Урошевиќ ја констатира очигледната романтичарска инспирација во занесот на човекот пред стихијата. *Човекој што се смее* не е само роман на гротеската; тој е и опсесивна балада за Природата спроти Цивилизацијата. Океанот не само што ја одредува судбината на ликовите, Гвинплен е исфрлен од морето на брегот на Портланд во уште првото поглавје „Ноќ помрачна од човек“, туку и ја структурира самата имагинација на Иго. Првиот дел од романот, насловен „Морето и ноќта“, буквално и симболично го поставува океанот како мрачна граница меѓу животот и смртта, помеѓу познатото и непознатото.

Бродовите што исчезнуваат во длабочините, немирните ноќни бури, па дури и немилосрдните брегови стануваат дел од еден поголем митолошки систем каде што човекот е во постојана борба со стихиите. Тоа е и гротеска и возвишеност, како што е и самата природа на океанот – грандиозна и непредвидлива, истовремено извор на живот и сила што проголтува и уништува. Само во таква средина — каде што брановите се чудовишни, а бреговите карпести и непристапни — океанот може да

исфрли дете како случаен остаток од бродолом, како нешто што природата сама го обликува и го исфрла на копното. Реченицата „Една помала сенка, што одеше и доаѓаше меѓу големите, укажуваше на цуце или на дете. Тоа беше дете“ е исклучително значајна токму поради начинот на кој океанот го претставува детето како сенка меѓу другите сенки, како привидение или суштество што излегува од длабочините на морето. Тоа не е само дете, туку и архетипски изгубено суштество – плод на истата таа стихижна природа што го исфрла и го остава на милост и немилост на светот.

Урошевиќ го лоцира периодот помеѓу 1856 и 1857 година како време во кое Иго ќе ги создаде „своите најнеобични, најкаприциозни, најзагадочни цртежи. Тука фантастиката е несомнено во полн замав: од под раката на поетот-сликар настануваат суштества, лица што во својата структура имаат нешто ту растително ту минерално, призрочни и гротескни свирачи на разни инструменти што – земени заедно – сочинуваат неверојатен, кошмарен, извиличен оркестар. Тој стремеж насочен кон допирот со натприродното, присутен во ликовната потрага на Иго по суштества од имагинарниот свет, е една мошне карактеристична романтичка црта во креативната природна на овој творец“ (Урошевиќ 2001, 68).

Фасцинира творечката фантазија и раскошната посветеност на Иго на творештвото изразено преку различни уметнички форми, неизбежно вкрстувајќи го книжевното дело *Човекој и тшо се смее* и ликовното дело на Иго како различни манифестации на една иста имагинативна матрица.

Заклучок

На крајот, предлагаме да размислиме околу современите компрачкоси. Се чини дека Виктор Иго директно нè поттикнува да размислуваме за вистинските компрачкоси во секое време, во секое општество – оние што во име на моќта и профитот манипулираат со туѓите судбини, ги создаваат „човечките чудовишта“ на современиот свет. Во „Од семиотика до култура на гротескното“ Катица Кулавакова забележува дека „во

свет во којшто владее насилство, гротеската е не само енигматична и мистична, туку и емпатична“ (Ќулавкова 2012: 205-2018).

Човекоѝ шѝо се смее е исклучително необичен, загадочен и ексцентричен во својата структура, тон и стил, и е можеби најкаприциозниот роман на Иго. Реактуализацијата на романот денеска поставува нови прашања што остануваат отворени за дополнувања и дообјаснувања, но Виктор Иго уште еднаш успева да проникне во вистината, но не таа од историските записи, туку во вистината што сите од нас понекогаш ја премолчуваме.

Литература:

- Капушевска-Дракулевска, Лидија. 2013. „Смешното во романтизмот“ во *Сѝе лица на смешноѝо од аѝѝикаѝѝа до денес*, Скопје: 163-169.
- Ќулавкова, Катица. 2021: „Од семиотика до култура на гротескното“. *Сѝекѝѝар* XXXIX, бр. 77, Скопје. Институт за македонска литература во Скопје.
- Србиновска, Славица. 2013. „Толкување на смеата во романот *Шеѝа* од Милан Кундера“ во *Сѝе лица на смешноѝо од аѝѝикаѝѝа до денес*, Скопје: 195-207.
- Урошевиќ, Влада. 2001. *Чуда и чудовишѝѝа: За фанѝасѝѝикаѝѝа во сликарсѝѝвоѝо*. Магор, 65-72.
- Чаусидис, Никос. 2013. „Устата на клоvnот и насмевката на Деметра - Баубо“. *Сѝе лица на смешноѝо од аѝѝикаѝѝа до денес*, Скопје: 55-65.
- Igo, Viktor. 1985: *Ќovek koji se smeje*. Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad“.
- Baudelaire, Charles. 1885: *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*. Calmann Lévy, 311-330.
- Hugo, Victor. 1846: *Le roi s'amuse*. Paris: Tresse.
- Hugo, Victor. 1883: *L'Archipel de La Manche*. Bibebook.
- Hugo, Victor. 1907: *L'Homme qui rit*. France: Librairie Ollendorff.
- Kaiser, John Boynton. 1913: “Comprachicos”. *Journal of Criminal Law and Criminology* 4 (2): 247-264.
- Rimbaud, Arthur. 1929. *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny - 15 mai 1871*. France: Éditions des cahiers libres.
- Winock, Michel. 2020. *Le monde selon Victor Hugo*. France: Éditions Tallandier.

Nika Gavrovska

**GWYNPLAINE'S SMILE:
THE COMPRACHICOS AS A LITERARY MYTH IN THE MONSTROUS
UNIVERSE OF VICTOR HUGO'S THE MAN WHO LAUGHS**

Summary

Victor Hugo's *The Man Who Laughs* (1869) remains one of his most enigmatic and least studied novels, often overshadowed by his monumental works *Les Misérables* and *Notre-Dame de Paris*. This paper aims to explore the complex relationship between the grotesque through the character of Gwynplaine, whose permanently, surgically carved smile becomes a symbol of both aesthetic horror and social injustice. The novel is also profoundly shaped by the literary myth of the Comprachicos—a mysterious group of child traffickers who physically deform children. Examining the grotesque as a fundamental aspect of Hugo's Romantic imagination, this paper argues that the Comprachicos, as a pseudo-historical literary myth created by Hugo, frame this allegory and function as embodiments of political and moral corruption that shape both the human body and soul. Furthermore, the analysis explores how the fusion of reality and imagination in *The Man Who Laughs* creates a unique aesthetic space where the monstrous is not merely physical deformity but a symbolic expression of the dehumanizing mechanisms of society and social injustice.

Key words: Victor Hugo, *The Man Who Laughs*, Comprachicos, literary myth, pseudo-historical.

ПРИКАЗИ – РЕЦЕНЗИИ – ОСВРТИ

REVIEWS

УДК 811.163.3(091)(049.3)
УДК 821.163.3(091)(049.3)
УДК 930.85(497.7)(049.3)

Васил Тоциновски

**ЗА КОНТИНУИТЕТОТ И ТРАДИЦИЈАТА НА
МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА**
(Валентина Миронска-Христовска, *Македонистички студиуми*,
Институт за македонска литература, Скопје, 2025)

Со интерес и задоволство ја исчитувам новата дванаесетта книга *Македонистички студиуми* на Валентина Миронска-Христовска (1963, Скопје). Во тој миг се потсетувам на мислата како вреднување напишана пред повеќе години оти таа е даровит автор и зналец. Станува збор за творец што има сопствена долгорочна и системна истражувачка програма за традицијата и континуитетот на македонската културна историја. Релевантни прашања за проследување, толкување и вреднување се самобитноста, идентитетот на националниот колектив во неговата опстојба, коренот и непокорот како рамноправен партнер во големото светско семејство на народите. Постапката на Миронска-Христовска во составување/формирање на секоја книга се одвива во подготовките и прецизните потреби за научен проект. Таа исцело е посветена во истражување и афирмација на македонските вистини во кои се преплетуваат родољубивите одредници оти татковината се сака и се брани како колективна придобивка што ни дарувала чест, достоинство, сонцелубие и правичност. Сите тие егзистенцијални димензии имаат сопствено време и простор, а тоа се 19. и 20. век и библиската Македонија. Ако во литературата богатство и вредности се чувствата, емоциите и фантазијата, научниот работник ги поседува и ги користи аргументите/документите за времињата, луѓето и настаните што некогаш биле живот. А тие вистини во *Македонистички студиуми* се испишани со чист и јасен јазик и мисла, убаво едноставен и разбирлив стил со кои книгата е податлива за читање

и секако за препрочитување. Монографскиот труд со магија на хронологијата е четиво за животните и творечки врвици на еден автор и е престолен во споменик за помнење, меѓу кои се и оние од Миронска-Христовска *Литературното дело на Евтим Сиротјанов* (2004) и *Трајко Кишанчев книжевна, културна и револуционерна дејност* (2015). Читајќи ги студиите ненаметливо и убедливо постојано ме предупредуваа со онаа древна мудрост да се почитуваме и сакаме себеси, оти ако очекуваме дека некој друг ќе го направи тоа за нас сме се излагале/измамиле.

Содржината на книгата *Македонистички студии* ја составуваат дваесет студии посветени на животот и делото на најзнаменитите/бележити *македонски културни икони* од 19. и од 20. век. Дејци што оставиле трајни траги и вредности, и имале судбинска улога во македонското постоење, во националната и револуционерна преродба. Текстовите системно и аналитички меѓу другото, укажуваат на македонскиот културен развој и посебно на непомирливата борба за афирмација на македонскиот национален идентитет. По неканонското укинување на Охридската архиепископија, судбински важна е борбата на македонските преродбеници за македонскиот јазик и неговото спротивставување на елинизацијата. Валентина Миронска-Христовска извонредно добро книгата ја отвора/започнува со студијата *За македонските работи во 19. век* посветена на учебникарите. Туѓите интереси и пропаганди ја разнебитуваат Македонија. Македонските просветители го избираат третиот македонски пат и за првпат мајчиниот македонски јазик се воведува во богослужбата и во литературата. Првиот печатар Теодосиј Синаетски во предговорот кон книгата *Ушешение зрешним* на Кирил Пејчиновиќ во директен говор до читателите/до својот народ порачува: *Еве клуч што ги отвора вашите срца, но не клуч од злато и сребро, туку клуч од железо и челик кој не се свийкува, златото и среброт се меки, но железото со челикот не се свийкува*. Тоа е мајчиниот македонски збор што стигнува насекаде и ги отвора сите врати/срца. Како дополнување/дорекување следува студијата *Творечкиот импулс на Рајко Жинзифов* кој во посебен отпечаток прв објави поема на македонски народен јазик и го публикуваше првиот македонски расказ – патопис. Во македонската културна историја се преплетуваат различни идеи; од панславизмот, односно сесловенството, до сепаратизмот или поточно македонизмот што војувал за самостојно решавање на македонското прашање и

за самостојна македонска научна мисла. Тоа е тема во студијата *Влоѓоѝ на Рајко Жинзифов, Кузман Шайкарев, Арсени Јовков и Крсѝе Мисирков во македонскаѝа кулѝурна исѝорија*. Овој тематски блок се заокружува со текстот *Пољедииѝе на европскиѝе инѝелекѝиуалѝи за Македонија од крајоѝ на 19. век и ѝочейокоѝ на 20. век*. Говорат/пишуваат вљубеници и почитувачи, афирматори на македонската самобитност од крајот на 19. век и почетокот на 20. век – Карл Хрон, Петар Драганов, Николај Дурново, Рихард фон Мах, Вилијам Гледстон. Историјата го поставила прашањето дали секој народ заслужува да има своја држава. Негативниот одговор е дополнет со неминовната вистина оти право на сопствена држава имаат само оние народи што слободата и татковината ги извојувале со сопствена пролеана крв. За жал, премногу македонска крв била пролеана за слободата и иднината на Македонија.

Во воведната студија *За македонскиѝе работѝи во 19. век* Валентина Миронска-Христовска децидно го одредува значењето и судбинското пресоздавање на македонствувањето. *А ѝокму ѝред два века, во ѝочейокоѝ на 19. век, македонскиѝе ѝросветѝиѝели засѝанале ѝроѝив овој ѝроцес ѝреку борбаѝа на македонскиоѝ јазик и борбаѝа за обнова на Охридскаѝа архиеѝискоѝија, борба која била водена едѝнсѝвено и самосѝојно од сѝрана на македонскиоѝ народ ѝоради иѝио никој нема ѝправо да се ѝовикува на нејзиноѝо кулѝурно наследсѝво и да го ѝрѝсвојува. Македонскиѝе ѝреродбеници со заложбиѝе да се воведѝе македонскиоѝ народен јазик во обрзованието и во ѝечайѝението книѝи, со објавата на учебници и речници, како и со оѝворањето на училишѝа во кои образованието се ширело на македонски народен јазик ја зайочнале македонскаѝа кулѝурна, национална и револуционерна ѝреродба*. Познатите и бесмртни личности, настани и манифестации колективно се меморираат, тие се содржина, мисла и смисла, идеи идеали на македонството, та затоа се одбележуваат и се пренесуваат на новите македонски генерации. Нивниот дух вечно е присутен во човекот, времето и просторот. Тоа се теми во другата половина студии на Валентина Миронска-Христовска. Циклусот го отвора студијата *Македонскаѝа национална икона Гоце Делчев во литерарѝурнаѝа меморија*. Се разгледуваат творби посветени на македонскиот симбол создавани за време на неговото време, мигот на убиството до денешни дни како идеја и идеал вградена во непокорот и во иднината на ѝубената Македонија. Тој со Кочо

Рацин и Блаже Конески се најомилените и незаменливи ликови во народната и во современата македонска книжевност.

Секој миг неминовно заминува/се престорува историја. Стари и нови страници од историјата се отвораат како неизлечиви рани по распадот на СФРЈ. Имајќи нови сознанија за подоста идеи и процеси од минатото што биле подзаборавени и малку проследени, Миронска-Христовска го создава текстот *Идејата за Југославија – војна по војната*. Идејата за Југославија пројавена во револуционерниот 19. век, запишува таа, почнала да се остварува по Првата светска војна со монархистичката идеологија, за потоа по Втората светска војна да се вдоми преку комунистичката идеологија што исчезнува во бурното време со уривање на Берлинскиот ѕид и на социјализмот, или поточно со војната на југословенските простори на крајот од заминувањето на 20. век. Така, за жал, новото столетие на овие простори донесе нови делби и преселби, смрт и пролеана крв, црnila што отворија нови рани и страдања. Студијата *Горѓи Абаџиев и Македонскиот литературен кружок* е посветена на местото и значењето на Абаџиев во ова блескотно поглавје во македонската литература што постои и дејствува од 1938 до 1941 година и е моќна потврда на континуитетот на македонската литература со организираниите друштва во 19. век и со современата македонска литература како вознес и најбележит афирматор на македонската национална свест од 20. век. Студијата по повод 100-годишнината од публикувањето на *Абеџедар – буквар на македонски народен јазик за употребието на македонскиот национално малцинство во Грција* (1925, Атина) не бара коментари, ниту дополнувања на вистината за постоење на македонското малцинство во јужниот сосед.

Студиите *Ганевиот македонизам* и *Омаж за Гане Тодоровски* се возвратени почит и љубов кон личноста и богатото литературно од една и научно творештво од друга страна како трајни основоположнички вредности во традицијата и континуитетот на македонската книжевност, наука и национална мисла. Од нивното богатство не смее ништо да биде заборавено и да остане понастрана од колективното македонско меморирање и пресоздавање. Судбината на македонскиот народ е проклетство од македската историја, но и вознес од буните и борбите негови за извојување на своите социјални и национални права и слободи. Тоа се темите и поуките/пораките во студиите *Огрозот на праумата на македонски-*

оѝ нароо во романиѝе на Ѓорѓи Абаѝиев и на Ташко Георѓиевски и И да љо мениѝе свеѝоѝи не љо менувајѝе своеѝо минаѝо, Никаде не одеѝе без нељо (оо романоѝ Небеска Тимјанова оо Пеѝре М. Андреевски). Валентина Миронска-Христовска во делото *Македонистѝички сѝудии* со честа и достоинството на македонските културни икони што ги избрала за обработка/анализа потврдува оти одбрала правдољубиви македонски автори и дејци кои во себе ги обединуваат творецот и револуционерот во борбата како се сака и се брани татковината. Светли и вековити животни и творечки врвици што ги отвораат македонските порти кон слободата и иднината.

УДК 091:003.349(497.7)(049.3)

УДК 821.163.1(497.7)(049.3)

УДК 930.85(497.7)(049.3)

Славица Петровска-Горѓевска

**КОНТИНУИТЕТОТ НА МАКЕДОНСКАТА
КУЛТУРНОИСТОРИСКА ТРАДИЦИЈА И СОВРЕМЕННОСТ**

**(Илија Велев, *Континуитетот на македонската
културноисториска традиција и современост*,
Гирланда, Скопје, 2025)**

Како медиевист со продлабочено чувство за истражувачка работа, проф. д-р Илија Велев и во најновата книга *Континуитетот на македонската културноисториска традиција и современост* преку веќе добро етаблираниот научно-истражувачки стил во кој се истакнува неговото искуство и ерудитивност, нуди панорамски поглед врз повеќе есенцијални прашања од кирилометодиевистиката, медиевистиката и современите книжевни процеси. Со својата извонредна духовна проникливост и неприкосновено чувство за аналитика, во оваа книга се зафатил со разработка на повеќе круцијални проблематики од македонската културноисториска традиција, нудејќи нови видувања адекватни на современите општествени прилики. Оваа книга, како што наведува авторот уште на почетокот, е објавена по повод 80 години од кодификацијата на современото македонско кирилично писмо и на современиот јазик (1945 – 2025).

Проследувањето на културноисториската традиција и современост е систематизирано во три кохерентни целини, секоја од нив фокусирана на различни аспекти од македонската средновековна книжевна традиција. Во центарот на вниманието се повеќе тематски поглавја кои и покрај нивната широкообразност речиси во целост орбитираат во духот на македонската културноисториска традиција.

На почетокот од првиот дел насловен *Од македонската кирилометодиевска иницијација*, преку студијата *Зошто синоменот и славијата за*

св. Кирил и Методиј изворно ироникнале во Македонија, нуди сеопфатно раслојување на книжевноисториските процеси и појави во втората половина на IX век. Авторот доста студиозно ги проучува културно-историските случувања и изнесува несоборливи факти со кои ја потврдува својата теза. Како што се нагласува во оваа студија, споменот и култот кон светите браќа на територијата на Македонија првично се појавил во историската и во легендарната меморија. Култот почнал да се развива првично преку споменот за Стримонската склавинија со која раководел Св. Методиј. Сведоштвото за култот кон светите браќа авторот ги бара и во народната меморија, односно преку легендите и преданијата поврзани со нивната дејност, како и во дејноста на Св. Климент Охридски и Охридската книжевна школа.

Во духот на поводот, 80 години од кодификацијата на современото македонско писмо и јазик, во првиот дел авторот се осврнува и на улогата на светите Константин-Кирил и Методиј како устроители на првото словенско писмо и како кодификатори на старословенскиот богослужбен и книжевен јазик. И останатиот дел од оваа целина е во духот на кирилometодиевистиката, акцентирајќи ја нивната значајност во втемелувањето на македонскиот словенски културноисториски идентитет инкорпориран главно преку дејноста на нивните ученици св. Климент и Наум Охридски.

Во истиот правец се движи и наредната студија во која преку издржани културно-историски податоци авторот нè воведува во дејноста на Св. Климент Охридски преку кој е истакнат континуитетот на словенската мисла на територијата на Македонија. Во неа тој нуди убедливи аргументи за клучната улога што ја одиграле зачуваните извори чија што природа има пред сè култно-светителски или легендарен карактер за да ја одржат активна културноисториската меморија за епохалното сесловенско просветителско дело на Св. Кирил и Методиј.

Средновековната книжевна продукција претставува неисцрпен резерв што овозможува постојано нејзино навраќање и анализирање. Оттаму авторот во студијата *Уишје едно навраќање кон ѿолкувањата на изворниџе за Св. Климент Охридски* врши систематско раслојување на сите податоци сврзани со неговите ангажмани, коишто како што нагласува авторот се култно-легардарни или посредни историски соопштувања, што „поттикнуваат различни импресивни, па дури и романтичарски

научни толкувања и интерпретации“. Притоа, на крајот од оваа студија, авторот свесен за слабостите на ваквите извори нагласува дека при користењето на расположливите култно-легендарни извори е нужна строга претпазливост „поради нивната сериозна контаминација од (ре)митологизирани и ангажирано приспособени факти со полувистини или со веројатни вистини“.

Следат уште три сродно поврзани студии во кои се става акцент врз химнографијата како средновековен жанр и нејзината културолошка профилација на македонската територија. Големо внимание авторот советува на химнографијата како значајна појава во македонската книжевност. Во првите две сродни студии методолошки е поставени химнографскиот циклус посветен на Св. Климент Охридски и неговата рецепција во македонската средновековна музичка и книжевна традиција. Додека во последната студија од оваа глава перцепцијата е насочена врз културноисториските аспекти во развојот на македонската црковномузичка традиција.

Вториот дел *Од македонскојто духовно, книжевноисториско и иисмено културно наследство* претставува конгломерат од различни книжевноисториски теми што го откриваат извонредниот креативен потенцијал и раскошна ерудиција на авторот. Тргувајќи од опсервацијата на *Расказот за разорувањето на Македонија од Турциите во 1371 година*, што претставува книжевно-летописно сведоштво на Исаија Серски за Маричката битка, авторот ја истакнува културноисториската и текстолошката важност на ракописот. Оваа студија фрла нова светлина врз погледот на овој текст, а самата анализа на крајот од студијата е надополнета со црковнословенскиот текст од Румјанцовскиот препис, како и негов превод на современ македонски јазик.

Во следните две студии, следејќи ги строгите правила на научната методологија, фокусот е ставен врз повеќе круцијални прашања во поглед на согледбите на културното наследство на Скопје и Скопско. Оттаму, Скопје и Скопско ги издвојува меѓу позначајните развиени македонски духовни, културни, книжевни и писмени центри. Корените на ваквата духовна и културна позиција ја поврзува со древниот град Скупи што во 313 година станал епископско седиште. Големината и значењето на овој центар го поврзува и со фактот дека во словенската археографија досега се идентификувани околу 170 до приближно 200

старословенски ракописи кои потекнуваат од таму. Како прилог на овој факт на крајот од студијата е прикажан хронолошки преглед на евиден-тираните ракописи од овој центар. Особено инспиративно е истражувањето на Велев околу Скопскиот празничен минеј од XIII век, еден од позначајните ракописи од овој центар. Имено, во него, покрај опсежната анализа на ракописот, авторот доста студиозно се задржува врз словенската химнографска антологија во составот на ракописот истакнувајќи дека она што го прави овој ракопис автентичен во однос на другите зачувани историски словенски кодекси е застапувањето на најголем број преписи од оригинални словенски химнографски дела. Последниот текст од оваа глава *Ориенталното ракописно наследство наследено зачувано во Македонија* според содржинската и тематска структура отскокнува од другите трудови во книгата. Во него авторот осврнувајќи се на ориенталното ракописно наследство, истакнува дека тоа е податлив извор за проследување на македонско-турскиот интеркултурен дијалог: како традиција и современост.

Во третиот дел *Од нукулциите на Охридската духовна и книжевна школа* фокусот на трудовите е ставен врз средновековните книжевни и културноисториски процеси поврзани со Слеченскиот книжевен центар, како директен наследник, или како што истакнува авторот, „продолжувач на традицијата на Охридската духовна и книжевна школа“. Задржувајќи се на податоците за почетоците на овој центар, проследувајќи ги најраните ракописни писмени споменици што се поврзуваат со него, авторот ја потврдува тезата дека токму овој центар е „никулец“ на светиклиментовата школа.

Вториот труд од оваа глава е интегрално поврзан со првиот, анализирајќи го целиот историско-политички и културен процес што овозможил прераснување на Слеченскиот манастир како главен духовен и културен центар во Македонија од XVI век па натаму. Притоа фокусот на интерес се движи околу книжевниците од овој центар, особено задржувајќи се на книжевните и на духовните ангажмани на Висарион Слеченски. За антологиските книжевни зафати на овој книжевник, авторот посветил и засебна студија каде во целост се врши содржинска реконструкција на четирите антологиски зборници произлезени од неговата рака.

Еден од најсилните аспекти на оваа книга е интердисциплинарниот пристап што нуди длабински дискусии за клучни прашања поврзани со книжевните и културноисториските процеси и појави во средниот век. Со спојувањето на историската анализа и книжевната критика, Велев нуди продлабочено разбирање за тоа како општествено-политичките процеси на територијата на средновековна Македонија ги обликувале текстолошките и јазичните особености на книжевната продукција произлезена од македонските книжевни центри. Во оваа книга ни се откриваат нови податливи извори кои авторот студиозно ги анализира, давајќи вредни сознанија за содржината и формата на книжевните споменици. Вклучувајќи компаративни студии со другите јужнословенски книжевни традиции, го зајакнува целокупниот аргумент дека македонската средновековна книжевност е автохтона проекција, што се наоѓа во рамките на меѓусебно поврзан простор на пошироката словенска културна сфера.

Заложбите на Илија Велев во текот на целиот негов научен век да ја разоткрие и да ја афирмира македонската средновековна книжевност се чувствуваат и во неговата последна книга во која извршил длабок студиозен зафат во секоја загатната тема, притоа потврдувајќи ги поставените тези. Значењето на медиевистичкиот конгломерат застапен во неговата најнова книга го гледаме во неговата извонредна научна фундираност, во обемноста и прагматичноста на применетиот пристап, но пред сè во истрајноста и смелоста да говори неприкосновено за некои провокативни прашања значајни за расветлување на историските факти. Според наведените атрибути кои ни малку не се претерани за ваков научен труд, оваа книга несомнено ќе го привлече вниманието на нашата научна јавност, но и на пошироката читателска публика. Оттука извлекуваме мислење дека овој навистина значаен и студиозен зафат на Илија Велев исполнет со голем број новини и импресивни факти, претставува драгоцен материјал за дополнување на сликата за состојбата и опстојбата на македонската средновековна книжевност и културноисториските процеси. На крајот треба да се истакне дека оваа книга на Илија Велев под наслов *Контиинуишејтои на македонскаџа културноисториска традиција и современост* е од особено значење за развојот на научната мисла бидејќи не само што содржи доста податливи и темелни информации, туку и се одликува со совршен методолошки систем што му дава посебна тежина на секој засебен труд во неа.

**„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

MIAR

www.miar.ub.edu

