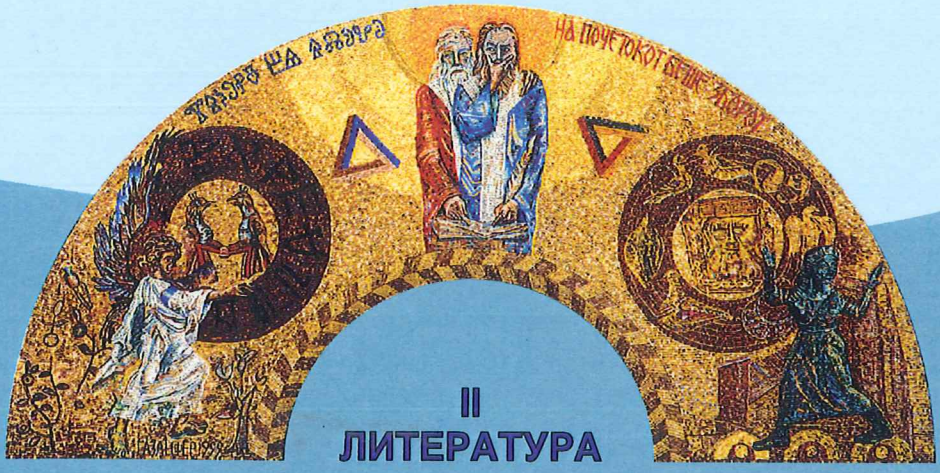
УНИВЕРЗИТЕТ „Св. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ - СКОПЈЕ

МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

XXXI НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА

НА XXXVII МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

Охрид, 16-17 август 2004



II
ЛИТЕРАТУРА

Скопје, 2005

УНИВЕРЗИТЕТ „Св. КИРИЛ И МЕТОДИЈ" – СКОПЈЕ
Меѓународен семинар за македонски јазик,
литература и култура

Главен и одговорен уредник
Проф. д-р Максим Каранфиловски

*

Координатори
Проф. д-р Димитар Пандев
Д-р Јованка Стојановска – Друговац

*

Јазична редакција и коректура
Лилјана Пандева

*

Компјутерска обработка
Здравко Миовски – „ИВА-копи"

*

Печати
„БороГрафика" – Скопје

*

Тираж:
100 примероци

УНИВЕРЗИТЕТ „Св. КИРИЛ И МЕТОДИЈ" – СКОПЈЕ
Меѓународен семинар за македонски јазик,
литература и култура

XXXI НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА

на XXXVII Меѓународен за македонски јазик, литература и култура

(Охрид, 16 – 17 август 2004 г.)

Скопје, 2005 г.

ПОЕЗИЈАТА НА АНТЕ ПОПОВСКИ

Вера СТОЈЧЕВСКА–АНТИЌ

АНТЕ ПОПОВСКИ И БИБЛИЈАТА

Поетскиот опус на Анте Поповски е вчудовидувачко јадро кое постојано се зголемувало, без оглед на разновидната третирана проблематика или димензионирана предметност во одредени периоди или сегменти од богатите содржини. Денес, по завршениот негов опус, кога пред нас се прелистуваат страниците од стихозбирките, еден од неминовните заклучоци е, пред сè, свртеноста на поетот кон својата земја, кон својот народ, истражуван и прегледуван во периодите од мачната македонска историја. Во овој контекст бил неизбежен контактот со средновековието, со основите на македонската и на словенската писменост, на христијанската религиозност, зацврстена со појавата на словенската Библија, првпат преведена на старословенски јазик, со основа на литературниот старомакедонски (старословенски) јазик на јужномакедонскиот дијалект од околината на Солун.

Анте Поповски од почетокот до крајот на своето творештво е свртен кон македонската историја, кон минатото, без кое не постои потенцијалниот идентитет. Неговата поезија е постојано под набојот на вистинските моменти од минатото. Да ги посочиме неговите поетски вдахнувања: Пустиножител Јон, Запис, Вероломно писмо. Остануваат сеќавањата за знаменитите места каде што пустиникувале и му се молеле трајно на Бога верниците. А сега, тие се овде некаде меѓу нашите зборови. Сестра Ефимија осамена ги ослушкува водите, шепотот на Езерото. А кога исчезнува народот од испустениот манастир:

„сите стебла есени
умеат да се молат небаре монаси.“

Најубав и траен печат на минатото Анте Поповски му оддаде со насловот „Глас од дамнината“ („Македонска книга“, Скопје 1985). Во неа ги систематизира проучувањата и видувањата на старите записи од средновековниот период, кои вака собрани даваат еден резимиран приказ на нивната појава, нужност, реалност, историчност, социјален белег, општествен, поетски. Да изделиме само неколку примери, кои не му избегнале на поетовиот прониклив поглед:

„Поминујте мене,
братија моја,
што ми мрзнет ручицама.
Ту пишах:
ту јадех,
ту лежах
без ог'н....
По много си како патисах,
ноштију пишуште,
и грубо и неплно
–тело мое дробимое,
крв моја проливаема
поруг мои...“

„Јакоже страни радуетсе
видети отач'ство
иже в мори влнееми
отрести пристаниште бури,
тако и пишуштиј радуетсе
–видети конец книге.“

Очевидниот интерес и љубов на поетот кон својата земја и нејзината историја го открија и интересот кон Библијата, кон народниот религиозен порив и во 1980 година, во подолг разговор со Анте Поповски, го направив специјалното интервју за поетовиот однос кон Библијата воопшто. Со оглед на реткиот пристап кон овој интимен свет на Анте Поповски, го користам овој Собир да го изнесам во резимирана состојба, заради ограничените пропозиции.

–Од кога и од каде се појавил интересот кон Библијата?

–Несвесно на некоја можна Библија јас ѝ припаѓам од оној миг што во мене постои престорен во неземски маглишта: Тоа е меѓа кога невидливиот свет на невиноста, топлината и незаменливоста, неповторливоста на крвта на мајката во детето се дели со она што претставува прва свесна изданка, новинка на кревкото стебло на детството – свеста.

Таа свест, според мене, е сеќавањето.

Првото сеќавање.

Крај една голема, бесконечна софра, седи достоинствен старец, а името му е Коста. Поточно – дедо. Околу него многу исправени луѓа. Толку многу луѓе околу еден човек – не бев видел во животот! Тој поткренува рака кон небесата, прави еден вечен крст, единствен крст. Во животот видов многу крстови: од камење, од железа, од зборови – таков крст: правен, создаван со нестварни сенки, а толку вечен – не сум видел! Се разбира, потоа уследија крстовите на сите луѓе што стоеја исправени околу софрата – а тој седи. Нивните крстови ги паметувам, само толку колку што е неопходно за да си помислам дека тие дојдоа како резултат, како плод, само како нешто што може да го измисли само тој старец: строг во зборовите, особено строг, и во душата бесконечно широк.

Првпат седнав на дрвено столче меѓу мајка ми и татко ми. Потоа, како што се случува, надојде пролетта: распукна земјата, некои нестварни довици помеѓу магичните бои на полските цвеќиња и ударите на громот, некои нестварни довици помеѓу вдовиците и добитокот, и, особено кога се откри, кога пукна необјатието: во тоа мое село ништо не стигнуваше до цветање. Во мене плодот сè уште е мислена именка. Тоа само некои карпи и ноќи на месечини што траат цел еден или можеби – илјадници животи.

И сè така: доаѓаше страшниот Еремија, доаѓаа Маѓите, доаѓаа некои Ѓупци шти им ја локаат крвта на дечињата што не се прибираат на зајдисонце дома, и , се разбира, доаѓаа прекрасните вечери спроти Коледе, на Коледе, на денот кога се роди чедото Божје, некои луѓе кои се фрлаа во смрзнатата река и го изнаоѓаа крстот со

кој сакаа даго замолат Севишниот да им ги прости гревовите и одново да го воскресне чедото Божје.

Потоа, одново пукна пролетта, нејзината светла и драматична неприкосновеност што ги носеше плодовите на иднината...

–Кои делови од Библијата ти направиле посебен впечаток и зошто?

– Библијата во мене нема сила на заповед. Таа некако постои поради тоа што – јас постојам: има во неа една Рута, која оди зад жетварите и ги собира зрнцата од ожнеените плодови; има во неа еден апостол Павле кој праќа нешто, некои посланија до Солунјаните; има во неа еден Езекил; и има уште илјадници светови што можат да ја вознемируваат мојата свест денес на размисла: навистина ли не постои начин да се уништи материјата – да постои само светот на свеста или спротивно: судено ли му е на Творецот да си создава во една прелага помеѓу мистериите дека е сè убаво во минатото и дека треба сé да се заборави во она што треба да претставува иднина? Првото се разбира е неможно, второто Творецот го надраснува со нова прелага: битна е неговата сопствена прашинка за иднината, зашто можеби таа прашинка ќе му недостига да се разубави светот во крвта на чедото и во крвта на нивните поколенија.

Коренот.

Кога зашумува гранката – нешто се случува во стеблото. Кога невидливо се занишува стеблото – нешто се случува во коренот. Што сака да каже она суво, декемвриско стебло со разголени гранки во дворот: недостига ли прашинката на човекот за да запролети, за да затреперат одново лисјата, за да се вознемири одново свеста и на раѓањето и на новото и, којзнае по кој пат одново да се најави некое воскреснување?

– Од кога ова влијание почнало да се одразува во творештвото?

– Од оној миг кога се беше дигнала раката на Коста кон небесата и кога сенката на неговиот крст беше го покосила Аврама, потоа неговото дете и децата и внуците и правнуците на нивните внуци: Подолу тие,

Денес ние,
утре вие...
Колку големо значење имала заменката?

– Кои се конкретните мотиви во поетските остварувања на „Библиските легенди“, на „Камена“ и „Тајнопис“?

– Сте ги забележале ли оние старички во црно везден што стојат потпрени на ограда и загледани во залезот и ништо никому што не зборуваат?

Зарем не чекаат некого? Зарем не сте забележале колку широко се отворени нивните порти и колку е паќно внатре? Не сте ли забележале дека се тоа мајки завиткани во црни шамии и повеќето со сини очи! Тоа – морето ли живее во нив? Тоа – гранките на маслинките ли шумат? Тоа – белите врвови ли на драмата се нишаат?

Мајките: од Егејско и од Пиринско...

Зад нив: Војник, Боишта, Крвишта, Пепелишта, Драми...Села?

Зад нив: Костурино, Жениште, Мажишта, Дебрани, Дојденци...

Зад нив: Црна Калуѓерица...

Зад нив: Нели рековме: нели пристигнува пролетта? Нели пука нејзиното необјатие?

– Колку, според тебе, продрела Библијата во народната мисла до денес?

–Никој вон фактот на Народната мисла – и не постои. Дури ни Библијата.

Имав можност, мошне блиску до пештерите на Кумранската Долина крај Мртвото Море, каде што се пронајдени ракописите кои како книжевна документација на древниот свет и имаат особено значење за нашата цивилизација, да спијам со денови на гола земја со расфрлени дечиња без родители и без никого и ништо. Освен со невидливата свест на Творецот денес.

Во тој предел, во тие пештери се пронајдени тие автентични ракописи одвај пред две, односно три децении. Тие говорат дека Ристос беше дошол пред Ристоса. Денес науката располага со четири до пет илјади научни библиографски единици на оваа тема, на темата за корени-

те и потеклото на јудео–христијанската цивилизација и култура.

Треба да се преиспитаат нашите претстави за потеклото, за етичките и за духовните начела за светлината и мракот, злото и доброто. Да се преиспитаат симплифицираните атеистички становишта, да се преиспита кого довикувале Ерихонските труби, да се преиспита зошто шумеле палмите та одеднаш надошло сивилото и лажната светлина на Мртвото Море.

Реков: Кумранската Долина.

Тоа значи на јазикот на несреќните бедуини – урнатините на Содома и Гомора. Некаде околу 2.000 години пред нас.

Тие ракописи ги назначуваат како најголемо откритие на модерните времиња. Навистина ли Содома и Гомора исчезнале во огнот и ужасот на Божјата казна?

Но, битно е друго: Талка, скита поколението, ќе скитаат поколенијата за да ги раскопаат бреговите, ридиштата, недостижните врвови создадени од ребра и коски. Каде е домот на Петар? Или на Свети Петар. Каде е местото каде што како единствен сведок постои само Вечерната ѕвезда која молчи и ништо не кажува за тоа со колку и дали само со своите ученици некој Исус Ристос беше ја направил својата задна вечер? Каде е Исаија? Кои биле Есените? Во доба, пролетта кога надоаѓа во сурите предели на Мртвото Море, детенце беше ги пронашло ѕвездите или светулките на едно далечно време свиткани во облик на книга засолнета во пештера. Засолнета од луњи што се дигале над Јудејската пустина и западно од Мртвото Море и уште засолнети од жештините што сеат смрт меѓу карпите низ кои дивината или поточно – добитокот, брстат коски и исушени стебленца тревки?

Јас тука спиев со дечињата од Палестина, во овој предел каде зад жетварите минувала Рута, за да ги собира зрнцата од плодовите, од житата.

Тоа е предел на еден сив, жолт, на еден тих и препотопски казнет грев.

А каков грев носи човекот ако доаѓа од крвта на мајката?

Очевидно е дека Анте Поповски имал особено однегуван однос кон Библијата, кон нашата религиозна тра-

дицијa, поткрепено уште и со фактот што неговата фамилија била поповска, а потоа неговата љубопитност кон историското минато и науката, го напоила личното негово творештво со силни потенцијали на уметничко издигнување на осознајниот изоден пат.

Милош ЂОРЂЕВИЋ

ЧЕТИРИ ИДЕОГРАФСКА ЧВОРИШТА АНТЕ ПОПОВСКОГ

(Прилог поетици свести о делу)

Приступ.

Анте Поповски је, тврди Георги Старделов, "песник македонске епске традиције", али "он нипошто није традиционалистички песник"[1]. У нашој анализи као прилог поетици песника, тражимо одговор на питање: *шта заправо значи ова сложена и високовредносна оцена.*

Како је проблем сложен, као што су сложена бројна идеографска чворишта писца, указујући на нека од њих примарно осветљавамо питање свести о уметничком делу, имплиците или експлиците изражене у насловима, стиховима или у скривеним слојевима његових уметничких структура.[2]

Велики песник, нема сумње, да подсетимо на једну теоријску законитост стварања, увек новим научним сазнањима богати своју рефлексију и осећања транспонована у уметничку структуру и то је препознатљив креативни поступак и Анта Поповског. Процес преображаја сазнања и осећања врши се сталном њиховом кристализацијом и таложењем искустава. Сам чин стварања нових слика, предмета и драматских стања душе и њене корелације са предметима и природом збива се "*у великом узбуђењу*", у часу када се стваралачко биће успиње на врх

---

[1] Георги Старделов на клапни у Анте Поповски, *Песме*, "Просвета" Београд 1989.

[2] Од десет збирки Анте Поповског судове темељимо на збиркама *Самуил* Багдала, Крушевац 1963. (превели Влада Урошевић и Зоран Јовановић), *Вардар* Македонска књига, Скопље, 1971. и *Песме* (превео Бранко Петровић) Просвета, Београд, 1989.

своје моћи, односно изражава биће истине и лепоте као смисао свог постојања и уметничког трајања. Уметничко дело јесте, дакле, последица једне унутрашње тензије и она је присутна у његовој форми и слојевима значења.

1. ЕГЗИСТЕНЦИЈА ПРЕДМЕТА И ДОЖИВЉАЈА ИЛИ ТРАГАЊЕ ЗА ЗНАЧЕЊЕМ

Дух ставаралачког бића Анта Поповског види смисао постојања света у подизању људског земног бића ка етичким висинама и лепоти и увек је ослоњен на аксиом човековог трајања на земљи и искуствима која су освојена:

У великом узбуђењу он се осврташе
да провери иду ли они који га следе
и настављаше изнова да греде
крвавим рукама грабећи се за стење
за стабла за корење...

(*Врхови*)

Разуђена и типска ниска симбола: *руке, стење, стабла и корење* сугерише идеју да је стварање лепоте и песник у функцији вође и креатора вредности заправо стварање разлике између свакодневице и њеног света, и то је заправо тензија као услов песме:

- Наше је било довде, рече им он,
- одавде, даље, само за душу отворен је пут.

Формула *само за душу отворен је пут* тумачи суштину наслова мисаоне структуре *Врхови* у којој је препознатљива поетска свест лирског субјекта као персоне који на свом путу изражавања света и стварања новог света јесте "сигуран у себе". Стваралачка свест сигурна у себе, увек сва у бићу традиције и историје свога етоса (*"То су босе ноге мога народа"*) зна шта обликује када саопштава кристализацију народног искуства и историје:

Заиста вам кажем: и робови ићаху боси...
И Исус је ходио бос...
Само боси у историји остављају траг

(*Дрво које крвари*)

Лирски субјект који сведочи (*Заиста вам кажем*), који призива драму највеће жртве Богочовека (*И Исус је ходио бос*) и историју божјих народа (*само боси у историји остављају траг*) истовремено образлаже како су и зашто "*босе ноге мога народа*", односно зашто се у крвавој историјској драми усамљених народа њима може одузети све "осим сећања". То сазнање о неуништивости сећања – то је *прво* идеографско чвориште значења и поетичко опредељење Анта Поповског. По карактеру оно извире из песниковог осећања света које увек прецизно и увек различито од других човекових облика свести види свет. Његова суштина је у сазнању:

Добро је знао да су ножеви према људима:
За оне са врхова – оштрији ножеви
(*Запис о ковачу*)

Уз истину утврђену у поетици лирске песме по којој је она окружена "застрашујућим маргинама тишине"[3] јасно је да стилски израз песник темељи на утврђивању "унутрашње разлике" егзистенције предмета и његове у графички знак уписане егзистенције као доживљај песника који трага за местом "где Значења леже", како каже Е. Дикинсон. "Поезија лежи у жижи књижевног доживљаја, јер је то форма која најјасније потврђује особеност књижевног, његову различитост од свакодневног дискурса једне емпиријске јединке о свету" (242).

2. РЕАЛНО И ИМАГИНАРНО ИЛИ ТРАГАЊА ЗА МЕСТОМ

За аутентични свет песника у том смислу индикативна је поларизована слика човека и реке у истоименој мисаоној структури обликована у духу Васка Попе, који се *играју, скривају, распознају* и најзад, *нестају*, на различите начине:

Ти овамо – она тамо,
(...)

[3] Џонатан Калер, *Структуралистичка поетика*, СКЗ, Београд, 1990, 241. У наставку цитирана страница дата је у загради.

ти у себи – она у другима,
ти се делиш - она се саставља.
(...)
ти у мраку – она у мору
(...)
Само ће земља памтити вас.

Дакле, поента је опет, у вечито трајном сећању, као и у случају народа, и оно је *услов и разлог* овом певању, односно *заједничко у различитостима*. Свест у стварању Анта Поповског одликује и једно математички прецизно уочавање сличности и разлика као разлога постојања предмета у човековом свету и природи. Тако занатска, научна и уметничка свест, која захтева "*да ми искујеш мач*" каже:

да се уклапа између руке и ране
као обданица између зоре и ноћи,
(*Да ми искујеш мач*)

чиме прекорачује не само различитости предмета и појава, већ истовремено , указујући на тензије као узрок стварања, упоређује и поништава разлике између материјалног и мисаоног.

У свести о могућем и реалном у поезији, у свести и слици о уклапању мача, руке и ране и обданице, зоре и ноћи, у сталном процесу надомештања, налази се *друго* идеографско чвориште Анта Поповског. То је она стваралачка свест која уочава разлику између градске и сеоске ластавице и у једном месту, *родном дому*, тражи себе. У питању: *шта ли те онеспокојава те се будиш / да читаш ову песму?* налази се и одгонетка разлога за стварање. То су за македонског песника: *родни дом, родна груда Македонија* и *народ*. Та четири симбола као један јесу оно *једно место* које он тражи и које у песничком трагању назначава из песме у песму. Тим процесом симболизације афирмише се чувена крилатица Клинта Брукса "*језик поезије је језик парадокса*"[4].

[4] "По самој својој природи, поетски дискурс је вишезначан и ироничан, у њему се осећа тензија, посебно у начину карактерисања, а пажљиво читање, заједно са познавањем конотације, омогућује нам да откријемо

А како саму песму мисли свест која је ствара? Поетичко-филозофски одговор налази се у четири терцине и једном слободном стиху лирско мисаоне структуре *Она* у којој Анте Поповски експлиците саопштава пет својих поетичких становишта:

1) Никада она није она сама,
2) Њих две су у једној
3) Она је њих две,
4) Она је она и она и
5) Она није само она.

Прва и кончана одлика оваквог становишта јесте да је егзистенција песме сложена и условљена. У њеном бићу су, као и у животу, сукоби поларности:

1) оно што јесте песме није, али и оно што није песма може бити;

2) једна је песма која бесконачно ћути и једна је песма која ослушкује њено ћутање;

3) једна је она песма која бесконачно чека и једна је она песма која улази у своје чекање;

4) једна је она песма што је стварањем распета и једна је она песма која саму себе распиње.

И зато што су бесконачно најмање две у једној, песма се, закључује логички Анте Поповски у форми пословичке мудрости, "бесконачно продужава" и :

сама себе пише, сама себе чита.
Сама себи врата – сама себи кључ.
(*Она*)

Истоветну елиптичну форму пословице, која изражава свест о песми и форми, налазимо и у мисаоној структури *Аналогије* коју затвара стих "*Сами себи и семе – и плод*" и он упућује на песникову *технику стварања слика, значења и идеја*, односно идеографских чворишта.

Но, наспрам *Аналогија* стоје супротности и на њих указује песма *Узалуд:*

Језици нису живот и зато су вечни.
(...)
Не пише перо оно што само душа зна.

тензију и парадокс свих успелих песама", наставља своју теорију поезије Калер у том смеру. Исто, 243.

Новостворена песма је, према томе, експлицита је свест која је ствара, као биће које потом само себе ствара и обнавља. Она ћути, чека и продужава своје трајање. Ако неко ослушкује њено ћутање, улази у разлоге њеног чекања и преиспитује узроке распећа. Сама од себе она није и сама за себе, ако већ постоје читалац и критичар.

Песма је, такође, у себи и изван себе. И кад је условно подељена, као две, она је истовремено једно – коначно је естетичко становиште песника у мисаоној структури која је заправо његова *теорија поезије, историје и филозофија њеног трајања и тајне*, коју откључавамо позивајући се и на стваралачко искуство других песника и теоретичара уметности.

3. НАУЧНА ИДЕЈА И СТВАРАЛАЧКА ВИЗИЈА ИЛИ СТВАРАЊЕ ПО ПРАУЗОРИМА

Обликована из математички прецизних научних сазнања, прожета естетичким захтевима уметничког предмета, теорија поезије Анта Поповског као таква именована је и песмом *Павлов и Шагал* у којој се од научне теорије условног рефлекса биолога И. Павлова[5] и етстетичких принципа сликара М. Шагала[6] творе и афирмишу свест о уметничком делу увек као 1) свест о људској драми и борби за живот:

Убију ли ми пса – ја трипут лупим по

[5] Иван Петрович Павлов (1849 – 1936) теоријом условних рефлекса дао је објективну методу за проучавање највиших функција коре великог мозга и ударио темеље материјалистичког тумачења ових функција. Добио је Нобелову награду за медицину и физиологију 1904. године.

[6] Марк Шагал (1887 – 1985) један од најоригијалнијих модерних европских сликара, живео је у Паризу, а умро у Ници. Ванредни колорист и цртач, радио фантастичне композиције из живота Јевреја и руских сељака. Драматичне социјалне и религиозне елементе спојио у синтезу ванземаљске визије у коју су укључена сећања на руске иконе и на младост у Русији, искуства кубизма и надреализма.

У графичким циклусима илустровао Гогољеве *Мртве душе*, *Хиљаду и једну ноћ* и *Библију*. Радио декорације за таваницу у Париској опери, витраже за Катедралу у Мецу, синагогу у Јерусалиму и Палату ОУН у Њујорку.

чинијици: три пут се ланац
сам од себе затресе
а чинија сквичи од бола.

и 2) *свесш о ūраузору Оца Творца и ūраформи* која постоји, после свих уметничких покушаја као суштина:

Нисам сјајан нож уздигао на небо,
но себе, преобликованог у Бога
јер је праоблик мој извор.[7]

Наиме, у песнику преобликованог у Бога говори глас да је праоблик његов извор, и ту више нема избора. То је глас оног песника, оног бића човека којем се сећање не може одузети и поништити, било да је у свету реалног (*"Цела ова ветровита и гневна земља / са историјом, костима, знамењима"*), било да је у свету космичког (*"да и не говорим о звездама и сунцу"*), било да је у свету вере (*"Посебно о крсту који га спаја с вечношћу")*. Песник је, дакле, саздан по налогу и узору Бога Творца и његова свест не руши већ креативно ствара по освојеним моделима – *треће* је идеографско чвориште поетике Анта Поповског. Као такво оно се налази код свих песника и овде подсећамо само на Његоша, на пример.[8]

Драматична слика Шагалове краве као жртве понета из детињства, примарни је повод конституисања и поетике у пострупку Анта Поповског. У аутобиографској исповести *Мој живот* Шагал је записао: "А ти, кравице, одерана и разапета, сневаш тамо на небесима. Блистави нож те је уздигао на висине" и то је онај нож и оно живо биће из песме Поповског. То је онај песник који мртав памти и који ствара "рукопис који је тумачио", како сугерише песма *Он памти.*

---

[7] У књизи *Мој живот*, No limit books, Београд, 1999, М. Шагал је изложио своју поетику и свет детињства, чији је један аспект у светлу предочених чињеница уметнички изразио и Анте Поповски. Једна од стваралачких девиза сликара, о коме су певали и Аполинер и Сандрар, била је: "сликарство реконструише свет" и она је унутрашња вредност песничког метафоричког света и система Анта Поповског.

[8] Вредело би направити компаративну анализу утицаја српских писаца, језика и културе на А. Поповског. Наша анализа отвара аналогије и с В. Попом.

У поезији Анта Поповског, уопште, лако су уочљиви неки топоси који лапидарно изражавају његову поетику. Ево једног регистра на његовој песничкој мапи

1) *Сами себи и семе - и плод*
(Аналогије)
2) *Језици нису живот и зато су вечни*
(...)
3) *Не пише перо оно што само душа зна*
(Узалуд)
4) *Склони се у једну од страница Светог писма*
(Калиште, јануара 1975)

Топоси, очигледно, потенцирају сва кључна питања поетике ("*у временима од пре Христа*"), како сугерише песник у мисаоној структури *Археологија*, ако се она разуме као археологија поезије. Свест обликована у форми песме тако последње је и најважније човеково трајање – примарна је идеја у исповедној структури *Молитва*. Глас трајања, чији је песнички реални симбол камен, пресељен у душу, наизменично се сели из камена у песника: *данас ја у теби – сутра ти у мени (Глас)*. Тако пословичка мудрост још једном постаје шифра живота и поетике Анте Поповског и иде уз треће идеографско чвориште. Оно показује да оно што је у песми једноставно са логичке тачке становишта у онтолошком смислу, када се песма појми као форма и структура, постаје врло сложено.

4. ГЛОБАЛНИ СИМБОЛ МАКЕДОНИЈА ЗЕМЉА ВЕЛИКА КАО ХРОНОТОП

Анализа нас доводи до *кључног* идеографског чворошта поезије и поетике Анта Поповског. Оно се налази у формули *Македонија Земља Велика,* чија је симболика и песникова шифра или кључ у пословици: *сама себе пише – сама себе чита и сама себи врата – сама себи кључ.* Отаџбина је песнику земља "у свезаној марами" за којом се плаче (*Домовина*), одлучна одбрана вука који се *"баци на своју ногу ухваћену у гвожђа / скрца кост, прегризе је и остави" (Вук)*, филозофија сазнања и разумевања живота и стварања именованих стиховима:

Огањ је семе. Из његових искри
рађају се они који ће тек да горе
(*Кустос*),

радост одгонетке и осећања "*како невидљиво расте овај народ /стварајући се сам из себе / као корен из корена, као из камена – јер мора да јесте заувек*" (*Субота*). Стратегија читања уверава нас изнова да "песма је склоп означитеља који апсорбују и рекснструишу назначено"и да њена суштина није у вербалној уметности о себи, већ "у типу читања" (244) који намеће и добија својим статусом.

Сводећим терминима Р. С. Креина казано то значи да се Анте Поповски креће кроз бинарности: "Живот и смрт, добро и зло, љубав и мржња, склад и трвење, ред и хаос, вечност и време, стварност и привид, истина и обмана... осећање и разум, сложеност и једноставност, природа и уметности" (267) и да је изузетно плодна сума сазнања и широка скала осећања из којих настаје свет његове поезије.

У глобалном симболу *Македонија Земља Велика* као хронотопу сустичу се поетика времена и поетика простора. односно сва идеографска чворишта о којима смо говорили и стога је занимљива лакоћа с којом песник употребљава тај симбол. "Драма ће бити дама самог духа суочена са сопљашњим подстицајима и читалац мора да води рачуна о јазу који постоји између премета и осећања (...) да би се стапање које песма изводи узело као ново стварање" (249). Одабир уметничког предмета/теме, драма у којој се рађају и тензија осећања и статус поезије - они су фактори који чине песника значајним и обезбеђују му статус у македонској поезији и уметничком језику.

Чворишна је у том смислу програмска песма *Кобна* чија афирмација свести о стварању и стовреном представља естетичко и поетичко језгро Анта Поповског. Песма *Кобна* јесте креативно извориште сазнања и компас за све унутрашње идеје ове поезије – приступно је и исповедно становиште лирског субјекта:

Време се отвара и почиње да говори у мени
водећи ме на небо, на смерну исповед,
на молитву после које у пустињи дажди.

Тек свест обликована у песми, свест казана језиком и свест у језику која конкретизује драму живота и смрт као њен исход, односно сазнање да земља јесмо о каквом на исти начин пева и Д. Максимовић, што су средишње идеје друге терцине – постаје битна:

Време се отвара и прастарим језиком одгонета
ожиљак по ожиљак и рану по рану у мојој души
и зашто земља замириса на мене.

Бити у прастаром језику, бити свестан времена као религиозно биће у молитви и на исповести, бити свестан реалног живота као ране у души својој, бити са свешћу о смрти на земљи "која замириса на мене", бити свестан уопште креативног времена што се "отвара на овом белом листу", то је сума идеја структуре коју песник поентира померањем камере сазнања и осећања на природу и "*малу јесењу ноћ и мало месечине од које лисје вене и пада*".

Време које говори прастарим језиком у песнику и на белом листу, да направимо поетски сиже песме. време је промишљања смрти и природе, јер у смрти и природи је човек сав – унутрашња је песникова порука која мисли свет као обалу којом "ходаше историја". Импресивна је за стил та лакоћа којом Поповски употребљава симболе попут овог, а у функцији своје поетике. Са онтолошког становишта она је програмска и сложена и разлог је зашто он има статус значајног песника у македонском језику. Као поетски наратор он је изградио и свој идентитет, јер у поезији има властиту фигуративну причу о свом народу и осталим битним песничким темама као субјект који говори и од којег се очекује кохерентност израза.

Историја је подтекст поетике домовине. Поема *Самуил* је индикативна за песников облик певања као умећа.

Господи
Од пепела на моево царство
Народи мажи и сиромаштија.
(...)
Господи

Мојев век нека го види своето големо племз
И нека си умре спокојно.[9]

Историја, домовина, народ, камен и пепео централни су симболи поеме и творе у поменутој песничкој кохерентности једну константу поетике и творачког карактера писца у којој разазнајемо подстицај Попине модернизације песничког израза и прекорачења традиције. Делови његових песама, као и песме и књиге се "узајамно подупиру и једни друге објашњавају" (256). Зато је и битно овакво тумачење његове поетике.

Циклус *Македонија*[10] крунише умеће Анта Поповског, јер је кроз све делове прожета идеја о Македонији отаџбини као великој сањаној земљи, великој по степену снова и жртава којима постоји, и то је *четврто* идеографско чвориште:

од сите тревки и од историјата на една песма
многу што ја сонија
- Македонија
(...)
Позајми ми снага да ги раскрстам раците
те испив
(...)
Земјо,
тагата нија открадена.
(...)
На овај рид ќе оставам
и кога ќе заминам
пак да те гледам
Голема.

5. ФУНКЦИЈА БИНАРНИХ ОПОЗИЦИЈА

---

[9] Господе
Из овог пепела мог царства
Народи мужеве и сиротињу.
(...)
Мој век нека види своје велико племе
И нека умре спокојно.

[10] У збирци Анта Поповског *Вардар*, Македонска књига, Скопље 1971, циклус обухвата десет целина под насловом *Мечкин камен*, пет песмама поеме *Самуил* и четири дела под насловом *Мојот народ пред распаѓа*

Закључак. Анте Поповски, дакле, има свест о стварању песме која показује неколико битних особина:

1) Заснована је на значајним теоријским сазнањима, што доказује његов избор тема и симбола, од мотива пепела до мотива природе, од симбола народа и земље до симбола звезде и месеца.

2) Определивши се за доминантно кратку форму, креативна свест је више окренута мисаоном него лирском стилском изразу и то песника сврстава у ред значајних песника рефлексије.

3) Његове песме, као и наслови циклуса и књига[11] "отворено објављују своју обузетост темама које заузимају средишно место у људском искуству" (262) и отуда њихова усмереност ка назначеном глобалном симболу.

4)Као стваралац који је изградио идентитет индентификациојом са лирским наратором, он често опште искуство преводи у лично и национално и тако изграђује статус своје поезије. И то је у сагласности са поетиком лирске песме која се "одувек заснивала на имплицитној претпоставци да ће се ономе што је испевано као појединачни доживљај признати трајна важност (263).

Анализа је пошла од изузетно моќне "конвенције да се песме могу читати као искази о поезији" и довела нас је до разумевања поетике Анте Поповског. Својом тензијом, иронијом, парадоксом и избором бинарних опозиција које читалац очекује или којима се нада, он ствара песме у којима је свет језика у својој поезији учинио појмљивим.

Анализа доказује да је Анте Поповски "песник македонске епске традиције" а "да није традиционалистични песник". Он обједињује у себи минуло и савремено на темељу огромних знања о свету и управо то је "модерни основ његове поезије и поетике", како га представља Г. Старделов. Пулсирање трајног у пролазном и традиционалног у модерном чини га прихватљивим песником и изван македонског језика. Теорија о тексту као једином и конкретном факту уметничког дела потврдила се и у овој анализи и наметнула као круцијална чињеница у објективистичком

[11] Индикативна је са те тачке гледишта збирка *Вардар* у којој ова река функционише као симбол свих симбола у регистру поетике коју осветљавамо.

приступу задатој теми. Накнадно спознате библиографске чињенице су унете интерпретацијом и ближе конкретизују откриће тумачења, односно четири назначена идеографска чворишта поезије и поетике Анте Поповског.

Резиме

ЧЕТИРИ ИДЕОГРАФСКА ЧВОРИШТА АНТЕ ПОПОВСКОГ

На примеру три од десет збирки А. Поповског, полазећи од утврђене оцене у критици да је он "песник македонске епске традиције" али не и "традиционалистички песник", у раду се тражи одговор на питање: што значи ова сложена и високовредносна оцена?

Критичарева тачка гледишта полази од песникове свести о стварању и предмет анализе су његова трагања за значењима, за местом, стварање по праузорима и глобални симбол Македонија Земља Велика као четири идеографска чворишта. Пулсирање трајног у пролазном и традиционалног у модерном А. Поповског чини препознатљивим песником и изван македонског језика.

Кључне речи: А Поповски, поетика, идеографска чворишта, глобални симбол

Блаже КИТАНОВ

ПРОВИДЕНИЈА НА АНТЕ ПОПОВСКИ

„Ниедно потомство нема помала обврска/задача од претходното“

(С.Кјеркегор)

Поезијата на Анте Поповски е библиско, свето писмо во кое се чита судбината на македонскиот народ низ вековите, од една, и неговата сегашност и иднина, од друга страна.

Во овој прилог ние ќе фрлиме поглед на одделни карактеристики од поетската збирка под наслов „Провиденија“. Во оваа книга авторот укажува на мноштво прашања сврзани со актуелните состојби видени и предвидени во повеќето песни од претходните стихозбирки. Според Анте Поповски и во „Провиденија“ може да се види дека од мори, помори и крвави драми сме преморени.

За тоа сведочат претходниците, нашите татковци и дедовци, нашите предци – нашата усна поетска традиција, нашата балада – езерата и црквите, иконите и манастирите. Сведочи нашето крваво и недочитано писмо во кое и по најтешките чуми и битки, по најцрните македонски ноќи и олуи – со најголеми букви е запишан/гласот на народот: „Алелуја.. Алелуја…“(с.124) и „За светаја сватих…За светаја сватих…“ (с.119).

Тие молитвени инкантации се пресадувале од колено на колено, од потомство на потомство, од Самоила и Климента до Ванцаров и Конески, од Шопов и Матевски до Анте и Радован, па сé до најмладите – како наш, автохтон македонски повик **на Истрајување, на Молитва**.

Но, тоа што ни се случувало порано, се заканува ли да ни се случи и сега? Што сега кога под стеблото на светот остра секира светка? Што- кога Македонија „единствена на

светот граничи со самата себеси"(с.39) и кога низ сиот македонски пејзаж струи апокалиптичен ветар?

Едноставно – што кога и сега неизвесноста пустоши низ нас?

На овие и многу слични други прашања нашиот поет Анте Поповски се обидува да одговори и да даде можни решенија во песните од најновата книга „**Провиденија**".

Сите прашања и одговори се слеваат едни во други и згуснуваат во едно крупно и клучно прашање кое гласи:

„Со што посвето поетот на Македонија
може да го затвори кругот на својот век,
(.....)
за "да го согледа корењето на новиот век
во кој "ќе може да згусти татковината ни?".
(с.37)

Анте Поповски добро знае дека одговорот е во песната, поточно

– ако се создаде песна од/во која ќе зрачат: нашата добрина, нашата надеж, нашата насмевка и нашето единствено и најбогато наследство што го имаме – ЉУБОВТА. Сè друго е релативно и апсурдно, оти, како што вели поетот:

„Ако се молиш на земја – нема таков закон
ако се молиш за земја – нема таква земја
закон е: прво ние неа
потоа земјата нас да нè јаде
сами себеси да се јадеме" (с.145).
а „земјата", сепак,
„одлично ги израмнува нештата" (с.149).

Прашање е, рековме, како да се создаде песна. За таа цел поетот прибира: **судбина, душа, оган** и **печал**. Со тоа тој го избира најтешкиот, најдолгиот и најнеизодливиот пат и презема судбинска одговорност врз себеси и поколенијата. Таа идеја на Поповски се доведува во врска со вечното прашање во поезијата, во уметноста – чинот на творењето, од една, и со максимата на познатиот филозоф ***С.Кјеркегор:***

„Ниедно потомство нема помала обврска/задача од претходното“.

На тој пат и во тој чин на создавањето преку говорот на архетипските симболи: **птицата, дрвото, огнот, каменот, сонцето** и др., низ повеќеслојните метафори и парадоксални слики – зборот на поетот раскопачува низ историјата и се искачува по урнатините на Византија, длаби низ историјата на земјата и низ историјата/драмата на сопствениот живот, за да сфати/да сознае, сепак, дека: „блиску било од Земјата до Небото“ (с.9).

Во песните од „**Провиденија**“, значи поетот пее:

а) за големите настани и датуми од историјата, и
б) за малите нешта што се пресадиле како големи знаци, како огромен печат во неговата духовна историја.

Трагајќи по нив т.е. по големите настани, датуми и личности од древната историја на овие простори: по Троја и Теба, по Кападокија и Рим, по Патрокле и Александар Македонски, по Цезар и Исус, поетот открива дека, сепак, тие не биле далечни и непознати, ами, тука, сраснати со/во нас: „одвај метро - две под мене“ (с.14).

А кога пее, пак, за малите нешта: за **тревата, стракчето, бубалката** и др. – поетот открива дека во нив сме заробени ние и многу морења, скаменети се во нив многу галии, светкаат мечови на крстоносци, демнат многу помории, пустошат многу љубовни луњи - воопштен е човекот чија сенка шета низ црнината. Тие малечки нешта, како на пример **крст од чесно дрво** што во домот се чува како свет знак, света работа и се пренесува од колено на колено – кријат во себе дел од нас и ѝ го предаваат на иднината.

Затоа, иако под стеблото на свето остра секира светка и неизвесноста пустоши низ нас; иако „дух опоганет шета меѓу нас и боледуваме од јазична суша“ (с.183); иако „борбата на птиците навестува“ навестува „погибел“ (с.109) - поетот верува во малите нешта, верува во оние што се свртени кон сонцето, што се вљубени и свртени во/кон сонцето и нѐ уверува дека:

„во секој од нас
постои искра која осветлува сè
не гласајте ја порачува поетот,
„се друго надежта ќе го стори“ (с.80).

Песните од „**Провиденија**“ се исполнети со тревожни гласови и темни слики, со длабоки и црни вокали кои ни откриваат дека „во Македонија најкусо од сé трае/л животот“ (с.207), зашто „луѓето гаснат-свеќите никогаш не гаснат“(с.135).

Но, како што предочивме предмалку, трагајќи по големите и мали нешта на земјата и сопствениот дом – поетот открива дека сè се преобразува во зборови, се преобразуваме и ние „во земја преведена на македонски низ која пиштат ветрови“ (с.15), но растат и сончогледи вечно свртени кон сонцето. Најпосле, се преобразува и поетот во обидот да направи згустен препис на историјата – што ја прифати како завет-песна за себе и поколенијата, велејќи, спознавајќи:

„За себеси знам: сето мое битие се што можам
и не можам
е од зборови. И кога ќе ми оземјат коските,
и од мене ќе нема ни име ни поштук-
одново мене моите зборови ќе ме пресоздадат“.
(с.45).

Сите од вкупно 155 песни во најновата книга на Анте Поповски „**Провиденија**“ се малечки поеми во кои на најдобар начин е обединето сето поетско искуство, сета творечка и животна енергија од „**Вардар**“ до „**Ненасловена**“. Сé се движи прецизно, одмерено. Зборот кон /во јазикот, јазикот во мислата. Мислам ја осмислувам песната, а песната ја прераскажува песната. И поетот и човекот се движат во неа како низ бранови, низ јасни и нејасни про/виденија, низ темни и зачудувачки виденија на времето што одминало и времето сегашно.

Ете, во такво време кога гласот на птицата повторно го преведува гласот на времето одминато, кога надвиснале побожни птици и темни про/виденија, токму во такво време потребни и се поети на Македонија, кои со грижливо

одбрани зборови знаат да проговорат со гласот на **сината** птица- за минатото, за сегашноста, за иднината, и во вистинскиот миг – да речат, да предупредат:

- Не играјте си со зборот, вежбајте мали молитви (с.148);
- Направете „си верен препис на душата (с.40);- изградете чешма“ или
- Во своите дланки пренесете ѝ „вода на ранетите птици во дворот“ (с.37);
- Раснете ги своите внуци низ/со песна, зошто „НИЗ НИВНАТА НАСМЕВКА“ ЌЕ МОЖЕТЕ ДА ГО ВИДИТЕ КОРЕЊЕТО НА НОВИОТ ВЕК/ „ВО КОЈ“ ЌЕ „ЗГУСТИ ТАТКОВИНАТА НИ“ (с.37, потцртаното мое, Б.К.).

Како што се гледа тоа не се про/виденија ами поетски аксиоми/завети исцедени од дното на сопственото битие и битието на зборот, од гласот на старото и недочитано писмо, од долгиот и сé уште неизвртен пат на поетот низ животот и поезијата.

Следствено, во поезијата на „Провиденија“ – преку проблемот на зборот со кој се поаѓа при толкувањето и откривањето на големите и мали нешта – поетот поставува мноштво прашања и нуди мноштво одговори од кои ние посочивме само неколку.

Меѓутоа кога се поставува прашањето за смислата на животот поетот има единствен одговор:

„Животот не е во логиката, туку во интуицијата
која ѝ недостасува на земјата“(с.79).

Да се има интуиција значи да се биде видовит, да поседуваш моќ да ги предочиш сопствените провиденија што не се јасни и доволно видливи за другите. Но, тоа им е својствено само на големите поети како што се Фрост, Витман, Анте Поповски и други кои не претскажуваат, ами нивниот профетизам, нивните провиденија претставуваат интуитивна, интерпретација на сегашноста, на мигот.

Пред неполни седумнаесет (17), години, кога говоревме за поезијата на Анте Поповски, Петре М. Андреевски и Михаил Ренцов – јас реков: „Стиховите на

Анте се еден вид антејски копја запнати на исконскиот и ововремен лак подготвен да застрела и во зеницата на небото“. Притоа додадов: „овој поет, од **Вардар** до **Сина птица** и понатаму, како да создава скица на една нова поетска библија на идните македонски поколенија“.

Сега, мене ми е драго и среќен сум што таа моја претпоставка, интуиција се остварува и во најновите песни на Анте Поповски, кои, сите заедно, ја чинат нашата македонска поетска библија.

Бранко ЦВЕТКОСКИ

„СВЕТА ПЕСНА“ ОД АНТЕ ПОПОВСКИ – (КОД)ЕКС ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ПОЕЗИЈА

Почитувани учесници и гости на научната конференција и на Семинарот,
драги пријатели на делото на Анте Поповски,
дами и господа,

Бездруго заслужува висок респект одлуката на осмислувачите на програмата на Семинарот и на Научната конференција да се погледне и на ова место и пред ваков аудиториум со научна призма кон делото на големиот македонски поет Анте Поповски, чија годишнина од смртта ќе ја одбележиме на почетокот на октомври оваа година. Од една клучна причина. Анте Поповски и неговото поетско дело се меѓна појава во македонската литература на дваесеттиот век и на преминот во дваесет и првиот век, а неговата творечка фигура, според спектарот на книжевно-естетските и општествените појави секако е неодминлива во изградбата на современата македонска култура, нација и држава.

Говорејќи по повод неговата смрт, во Македонската академија на науките и уметностите во Скопје, на 2 октомври минатата година, академикот Матеја Матевски, меѓу другото, вака го оконча своето слово:

„Сигурноста на неговото перо како плуг засече длабока и неповторлива бразда во нашата поезија и литература, а неговиот интелектуален немир, дух и визионерство во нашата судбина и во нашата иднина“.[1]

Токму во поетскиот опус на Поповски, како своевидно крешчендо на лирската енергија и интонација, се збидна еден од најчудесните, најобемните и најслоевитите потфати, имено, се излеа од перото на овој маг на уметноста на зборот, неповтор-

---

[1] Македонска академија на науките и уметностите – АНТЕ ПОПОВСКИ (1931-2003), Споменица, МАНУ, Скопје, 2004, стр. 13.

ливата епско-лирска градба именувана како Света песна, јас би рекол, се збидна великиот потски кодекс во современата македонска литература.

Во ова кратко навраќање кон големата епско-лирска Антева визија на сакралната и реалната македонска присутност низ вековите – сè до денес ги докоснуваме само контурите на поетската градба и нејзините значенски и естетски валери. Значи, ова е само моја лична средба со оваа голема поетска ризница во нашата културна оставнина.

Вака почнува „Светата песна“:

...Сега јас сум само еден преплашен човек,
Ева,
еден преплашен Адам кој пали огнови
околу гробиштата
за да им биде светло на мртвите
дури одат на причесна;
сега јас сум само еден сиромасен Адам,
кој врз себе ја презел целата одговорност
за секој човек, одделно, и за сите потомства
заедно,
свесен, притоа,
дека и прашинката е поголема и потрајна
од него!...

и после, обилен и непрегледно плавен и мудар пев отворен, без заграда, кај 9085 стих, вака испејува, вака окончува, во оној извикувачки акорд, како старите големи мајстори на извикнувачките песни кај Македонците, пред да земат здив за новиот пласт од песната:

Зошто ми префрлаш дека сум стар
нели сме деца на јазикот
и нели јазикот никогаш не старее?
Ако не е така
барем да се вежам,
да си донесам нарамник дрва,
за кладата на која да догорам...

Зошто ми префрлаш дека сум стар,

о, смрти,
о, sancta sinplicitas,
о, единствености света...

Така завршува првата книга* од *Светата песна*, првата книга од големиот спев на Анте Поповски најавен како голем проект на македонската поезија на почетокот на третиот милениум, како света поетска епопеја од 22 000 стихови.

Меѓу овие два откоса од првата и последната страница на оваа ретка појава во историјата на нашето поетско житие, се простира огромен творечки намет од времиња, луѓе, событија, географии, збиднати и незбиднати реалности, сонувани и преживеани судбини, илјадници стихови со голем полнеж на судбинска прав и сакрална естетска магика, меѓу отворањето и склопувањето на оваа *Света песна* има толку заробена творечка светлина за која во вакви околности и пригоди може само да се доближиме до назнаките, да ги покажеме вршките на синорите, да ја засмадиме со темјанов мирис жедта по височините и длабочините на хабитусот на верувањето, зашто, во спротивно ќе треба да беседиме можеби цело едно лето Господово за да ги доискажеме впечатоците, да ги допополниме прашањата со нови и нови, да се сталожиме од густежот значења и хармонични извишенија на певот...

Но, оваа пригода е можна и податна за да го согледаме она што достоинството на оваа голема и плавна песна ја прави неповторлива и како таква ја засведочува во историјата на епот во македонската книжевност на дваесеттото и во почетокот на новото столетие.

Дваесет и двете песни во овој прв том, под знакот на издавачката дејност на Македонската академија на науките и уметностите обзнането, во една трогласна устројба се отвораат со каинавелското прво располутување на човековиот дух и човековата плот. Така се отвора големата рас-

* Во воведот кон *Света песна* Поповски говори за две книги од кои првата е предметната со 22 пеења, а за втората не остава назнака кога би се појавила. Според усни напомени од неговите авторски наследници станува збор за посебна желба на поетот неколку години по неговата смрт да се пристапи кон објавување и на вториот том, односно втора книга со идентичен наслов – Света песна.

права низ поетски глас во која животот Каинов, со смртта на брата му Авела се брани, и во напрегнат тон продолжува големата поетска егзегаза за земјата која ги прибира молкум своите чеда, ги чека и не љуби зборови, се осветлува смислата за појавата на логосот, словото, зборот со кој се засведочува трагичната човекова историја и записот станува смисла, станува порака од првиот грев до Исусовото указание на гревот, до нашето, македонското распетие, кое се чувствува низ бескрајните тесни и темни мазгалки на оваа епопеја.

Од каинавелскиот извештај *Светата песна* се преселува до студениот пустински сон на сонувачите на сите јазици на мртвите и низ егзистенцијалното откровение ја соопштува пораката на Деникот и Ѕвездарот што во сите јазици на живите ја има истата темна нотка, а во нашиот историски след ја има и првата предупреда од јасен историски ранг.

Во еден миг, меѓу две трепнувања, кога Поповски, од плавното корито на оваа епска река, која ја испробува моќната рамка на можностите на македонскиот јазик, среде вителот во кој се меша следот на событијата историски, ќе крене прст во епизодата за сонувачите и ќе запише:

Основно беше меѓу милионите
сонувачи да се открие оној кој го таел својот сон
во кој е скриена онаа искра на мозокот која одгатнува
и покажува дека географската карта на Балканот
е директно зависна од степенот на омразата
меѓу славјанското и неславјанското население таму.

Затворете ги очите и продолжете да го следите моќниот правец на матицата. Указанието е за да биде потврдено во некое друго време, при промоцијата на некоја друга голема поетска егзегеза. Спевот ја има својата внатрешна потреба да раздиплува нови светови, да го наоѓа својот создател во нови пространства, во домови топли и во предели сурови, среде војни и помории, меѓу главатари и императорски молк, да ја фрли својата волшебничка дланка врз снагата на долината на јадрите ѕвезди. Во неа нашиот граматик ја воспева одата на рацете, ги восфалува сите ковчиња и облици, сите дланки петопрсни, светите раце на сите

поколенија кои со божја промисла „невидливото и непостојното во видливо го пресоздаваат", епохите на хаос и стихија во епохи на недостижности ги престројуваат.

Потоа се пласти историјата на коските, со открива анаграмата на иконите и иконописците, се простира расправата за полнежот и татнежот на имињата, на согласките и на самогласките, на сигналите кои се делат од средишната буква М нанапред кон Алфа, наназад кон празната вселена на Омега, продолжува големата и плавна песна на Анте Поповски низ перспективата на надземното царство на птиците, се огледува и најголем простор му отстапува на биографскиот попис на судбината на каменот и на судбината на птицата, поетски топоними кои во симболиката која се изградува, во јазикот на оваа епска историја за агонијата на човековиот земен престој прераснуваат во две вечни друшки, два дејствени принципа во бескрајно сивата повторливост на животот земен:

Саноќ каменоѿ и ѿѿицаѿа се милуваа,
се ѓушкаа. Пѿицаѿа ѿивко поѿѿевнуваше
и каменоѿ низ ѿорив и мисла
ја оѿлодуваше неа:
не сум јас свеѿец-исѿосник,
ѿуку пасѿир на сонишѿаѿа. Твое е да ѓи
здружуваш небоѿо и земјаѿа
а мое е –
да ѓи овековечувам

Читателите од усет и вдахновена рецепција лесно ќе ја лоцираат мајсторската промена што се збиднува во овој краток сегмент меѓу 5547 и 5559 стих од грамадната епска фатка по изненадите во јазикот и изненадите историската и временската дистанца која на поетички план ја движи значенската окосница на содржинската матрица на *Свеѿаѿа ѿесна.*

Тој плодотворен принцип до крајот на дваесет и втората песна е прегнантно изведен, доследно збогатуван со ретки историски факти и ретки сведенија од знајни и незнајни извори, сè до илуминозната лирска промисла на авторот која ја надградува историчноста на текстот и станува дел од епската историја на светот. Тој плодотворен прин-

цип на преплетувањата на естетиката на текстот и демонската јаснина на фактите се збогатува и со сраснатите одгласи од великите магови на поетската уметност кои Поповски со достоинство ги пунктира како извори, а нивната голема низа ја чинат светиот народен пејач, еврејски, месопотамиски, македонски, светиот терзија Цепенков, Милтон, Сен Џон Перс, Шекспир, Борхес, Октавио Паз, Леонадро Да Винчи, Јехуда Амихај, Хомер, Хорациј, Станеску, пак народната песна, Јејтс, Хадријан, молдавскиот поет Виеру, Адамс, Тед Хјуз, првиот плач, песната над песните... сите велики потомци на големата песна што се пее низ сите усти на каинавелскиот род од оној до овој миговен престој, на ова место, во оваа Македонија, заедно со сите нас, во големата *Света песна* на Анте Поповски...

Таа е отворена за толкувања и прелистувања, за коментари и разгрнувања, таа ја знае и својата велика судбина, но во неа е овенчан големиот победник кому единствено му служат поетите – јазикот, во случајов јазикот македонски. Така посочи самиот Анте Поповски во воведот кон Света песна - „Независно од мојата сакрална почит кон јазикот – се осмелив да излезам на двобој со него. Се разбира, и овојпат победник е тој...“[2]

[2] Анте Поповски, Света песна, МАНУ, 2001, Скопје, стр. 5.

МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА НАСПРЕМА ДРУГИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Димитрија РИСТЕСКИ

ОЦЕНКИТЕ ЗА МАКЕДОНСКИОТ РОМАН ОД КРАЈОТ НА XX ВЕК ВО РУСКАТА КНИЖЕВНА НАУКА

Истовремено со процесот на стекнување на независноста и со развојот на Р. Македонија како самостојна држава, во руската книжевна наука се издвојува една група истражувачи од средната и од помладата генерација кои прејавуваат посебен интерес за проучување на македонската книжевност. За одбележување е тоа што повеќето од нив се чести посетители на Меѓународниот семинар за македонски јазик, литература и култура и учесници на научните конференции со теми од областа на македонската книжевност. Од нив јас посебно ќе ги издвојам имињата на Ала Генадиевна Шешкен, професор на Филолошкиот факултет во Москва и на Марија Проскурнина, помлад соработник на Институтот за славистика при РАН. Тие последниве години во Русија публикуваа неколку значајни трудови во реномирани изданија со кои фрлаат објективна претстава за македонската книжевност воопшто. Мене ми е укажана чест некои од тие изданија да ги промовирам токму овде во рамките на Меѓународниот семинар за македонски јазик, литература и култура, а за повеќето од нив сум се произнел во неколку свои трудови.

Но, од аспект на насловот на мојот реферат, посебно ќе ги издвојам двата зборника на Институтот за славистика при РАН "Литературите на Централна и Југоисточна Европа:1900-години"' објавен 2002., и "Литературни согледби на XX век (Централна и Југоисточна Европа)", објавен 2003 година. И двете книги се подготвени врз материјали од меѓународни конференции, одржани 1999 и 2001 година на Институтот за славистика при РАН во Москва.

Во својот труд "Македонската книжевност од 1990-те години", нам веќе добро познатата историчарка на литературата и компаративист Ала Шешкен, меѓу другото, посебно се задржува и на жанровскиот систем на новата македонска книжевност. Прифаќајќи ја оценката на нашите книжевни истражувачи дека водечко место во македонската книжевност на крајот на XX век има прозата и дека нејзин најпродуктивен жанр е романот, таа се повикува на третиот и на четвртиот број на списанието "Стремеж" за 1994 година, кои под наслов "Доаѓа времето на романот", целосно му се посветени на творештвото на современиот македонски романсиер Трајче Крстески. Шешкен смета дека за интензивниот развој на романескниот жанр во последната декада од минатиот век придонел зголемениот интерес на македонските писатели кон националната историја и осмислувањето на нејзините трагични периоди. Притоа, оваа истакната руската историчарка на литературата го издвојува романот "Јазли" од В. Малески како значајна појава во новата македонска книжевност. Според нејзините зборови, "овој роман и според тематиката и од жанровска гледна точка го одразува интересот на македонската проза кон историзмот и кон осмислувањто на историскиот пат што го измина македонскиот народ"[12]

Откако подетално ќе ја запознае руската книжевна јавност со романот "Јазли", Ала Шешкен ја изнесува оценката дека за разлика од постмодернистичките автори, овој роман на Малески го нема тнр. "постмодернистички модус" што е толку карактеристичен за новата литература, така што "ироничната игра" со читателот не влегува во неговите интересирања, туку читателот самостојно суди за степенот на совпаѓање на фактите од минатиот живот на главниот јунак на романот со оној на неговиот автор.

Од македонските романи кон крајот на XX век, Ала Шешкен посебно се осврнува на оние со историска тематика во кои се опишува судбината на нашиот човек од Егејска Македонија. Такви се романите на Т. Георгиевски

---

[12] *А. Шешкен, "Македонская литература 1900-х годов", Во кн. Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность-непрерывность литературного процесса, РАН, Институт славяноведения, Москва, 2002, стр. 241.*

"Кајмакчалан"(1992) и "Исчезнување"(1998), на Ката Мисиркова-Руменова "Во смрт за љубов"(1990) и некои други.

Ала Шешкен посебно внимание ѝ посветува на прозата на Петре М. Андреевски кого го смета за еден од најчитаните современи писатели. Спомнувајќи ги неговите романи "Последните селани" (1997) и збирката раскази "Сите лица на смртта" (1995), во кои авторот прикажува извонредни национални типови, таа дава општа оценка дека творештвото на П. Андреевски значително ја збогатува македонската литература. Од постмодернистичките македонски романи од 90-те години овој нам добро познат историчар на македонската книжевност ги спомнува "Александар и смрта"91993) од Сл. Мицковиќ и првиот роман на Васе Манчев "Амин"(1998).

Мошне интересни се оценките за македонскиот роман од крајот на XX век што ги дава Марија Проскурнина, научен соработник во Институтот за славистика при РАН. Таа во една своја извонредна статија, пишува за постмодернистичките црти на македонскиот роман од 80 - 90-те години на минатиот век, при што посебно се задржува на романите "Бела Митра" на Трајче Крстески и "Одисеј" на Д. Коцески[13].

Истакнувајќи дека македонската литература овладува со мноштво специфики, со кои таа, од една страна, се вклопува во општоевропскиот контекст, а од друга, јасно се издвојува од останатите словенски литера-тури, Марија Проскурнина појавата на модернистичките тенденции во македонскиот роман ја објаснува со три фактора. Првиот го базира врз југословенскиот контекст којшто придонел за создавање атмосфера за естетска обнова на уметноста. Според неа, вториот фактор е поврзан со стекнатото значајно искуство од светската литература со што македонскиот роман станал способен за восприемање и примена на европските модернистички традиции врз национална почва, а третиот фактор произ-легува од внатрешната динамика на романескниот жанр кој секогаш се стреми кон себеобновување. Затоа, како што вели Проскурнина, и не е

[13] *М.Б. Проскурнина: "Постмодернисткие черты в македонском романе 1980-1990-х годов (на примере романов Трайче Крстеского "Белая Митра" и Данилы Коцевского "Одисей", Види во претходно цитираното дело, стр. 256-271.*

случајно тоа што постмодернистичките црти што се среќаваат во твореш-твото на редица македонски писатели од последната декада на XX век придонеле за мешање и испреплетување на разни книжевни традиции и тенденции кои честопати се присутни дури и во творештвото на еден ист автор. Токму тоа нејзе ѝ дава за право да констатира дека во Македонија тешко може да се зборува за оформен постмодернистички книжевен правец, макар што таа, според старосниот принцип, ги издвојува пи-сателите од помладото поколение кои работат во постмодернистички манир. Тоа се: В. Андоновски, Б. Миневски, Т. Крстевски, В. Манчев, Ал. Прокопиев, Д. Дурацовски, Драги Михајловски и други.

Одговарајќи на прашањето, кои црти на постмодернистичкото раскажување доаѓаат до израз во македонскиот роман од крајот на XX век, младата и талентирана руска историчарка на литературата Марија Проскурнина го нагласува критичкиот однос кон претходното книжевно наследство на модернизмот и кон стереотипните и унифицирани уметнички структури. Во таа смисла, таа забележува дека македонскиот роман од овој период ја потврдува тезата дека постмодернизмот произлегува од модернизмот и претставува негово продолжување и преосмислување. Според оценката на овој навистина објективен руски истражувач на македонската литература, постмодернистичкиот раскажувачки модел го обработува проблемот на индивидуална одговорност за судбината на светот (романот на Д. Коцески "Одисеј"(1991), проблемите на историското наследство (трилогијата на С. Јанески "Миракули", проблемот за моралниот избор во ситуација на притисок врз личноста на поединецот (романите на Т. Крстески "Ослободување на човекот" (1989) и "Лов" (1993).

Освен тоа македонските постмодернистички писатели прејавуваат голем интерес и за општословенските и светските митови како што е тоа случајот со романите "Александар и смртта" од Сл. Мицковиќ и "Птеродактил" од Љ. Симјановски. Инаку, во редот на најистакнатите македонски писатели-постмодернисти од крајот на минатиот век, Марија Проскурнина ги вбројува Венко Андоновски, Зоран Ковачески и Велко Неделковски.

На оваа млада руска историчарка на литературата, очигледно, најсилен впечаток од постмодернистичките македонски романи од крајот на XX век ѝ оставиле "Бела Митра" на Т. Крстески и "Одисеј" на Д. Коцески, а со посебен пиетет пишува и за прозното творештво на Петре М. Андреевски, задржувајќи се посебно на неговиот роман "Пиреј". Но, да се задржиме сега на оценките на Марија Проскурнина за овие три погореспомнати романи.

Марија Проскурнина го смета романот "Бела Митра" на Трајче Крстески за типичен пример на дело во кое доаѓаат до израз националните специфики во обработката на материјалот и постмодернистичките универзални структури. Според нејзиното мислење, во ова дело македонскиот писател ја истражува психологијата на ликовите со помош на поетиката на постмодернизмот. Инаку, како една од спецификите на овој роман на Крстески, оваа перспективна руска историчарка на литературата и теоретичарка ја смета безличноста (површноста), односно откажувањето на авторот-постмодернист од прикажување на традиционалното "јас" на главниот јунак. Освен тоа, таа смета дека начинот на раскажување преку менување на ракурсот во делото му дава постмодернистичка дискретност на текстот во којшто се употребени и некои драмски и лирски елементи.

Како една од спецификите на романот "Бела Митра", Марија Проскурнина го истакнува посебниот начин на функционирање на книжевниот интертекст и во таа смисла во ова дело на Т. Крстески таа открива извесно влијание на прозата на Џемс Џојс, Фјодор М. Достоевски и на Влада Урошевиќ.

Што се однесува, пак, до романот "Одисеј" на Данило Коцевски, за него Марија Проскурнина вели дека се разликува од романот на Трајче Крстески, пред сè, по тоа што делото е лишено од одредени национални координати, бидејќи вечниот лик на Одисеј веќе одамна се восприема како универзална општочовечка појава. Инаку, за самиот автор на романот "Одисеј", оваа соработничка на РАН вели дека е еден од втемелувачите на постмодернизмот и негов најдоследен приврзаник во современата македонска литература. Таа наоѓа извесни допирни точки меѓу овој негов роман и романот на Милорад Павиќ "Хазарден

речник" во којшто се раскажува за еден исчезнат народ кој имал тешка историја. Според мислењето на Проскурнина, Д. Коцевски свесно се обраќа кон истата хуманистичка платформа врз која се гради делото на Павиќ, но и на романот "Улис" (1922) на Џемс Џојс, но за разлика од нив, нашиот автор имал полемичен однос и кон романот на Џојс и кон историјата на Одисејата. Во основата на сижето на романот на Коцески лежат настаните што се случиле во домот на Одисеј по неговото враќање на островот Итака. Освен тоа, според оценката на овој руски книжен историчар и теоретичар, во романот "Одисеј" познатите јунаци се лишени од своите традиционални карактеристики, па така ликот на Пенелопа, во споредба со оној од познатиот еп, претрпел суштински промени. Покојната сопруга на Одисеј, Коцевски ја претвора во активна феминистка која протестира во дијалозите со Ктимена (сестрата на Одисеј) против "машкиот феминизам" на Одисеј.

На крајот од својата извонредна статија "Постмодернистичките црти во македонскиот роман од 80-те и 90-те години", Марија Проскурнина ја изнесува заклучната оценка дека спомнатите романи на Трајче Крстески и Данило Коцевски претставуваат едни од најдобрите остварувања на македонската постмодернистичка проза. Како што додава таа, "во нив јасно доаѓаат до израз како особеностите на националниот постмодернизам (Т. Крстески), така и тенденциите што му се својствени на европскиот постмодернизам (Д.Коцевски)"[14]

Дека во случајот со Марија Проскурнина станува збор за солиден познавач на современата македонската книжевност говори и нејзината статија "Проблеми на националниот карактер во македонската литература: прозата на П. М. Андреевски", објавена во Зборникот "Литературни согледби на XX век (Централна и Југоисточна Европа)" којшто излезе од печат 2003 година. Во неа авторката дава поширока претстава за прозното творештво на Петре М. Андреевски, задржувајќи се посебно на неговите романи од 80-те и 90-те години.

Зборувајќи за романот "Пиреј", Проскурнина ја прифаќа оценката на македонската критика дека тоа е едно од најдобрите дела во македонската книжевност кое и до

[14] *М.Б. Проскурнина, Цитирано дело, стр. 270.*

ден денес останува најдобро остварување на Петре. М. Андреевски кој на страниците на својот роман меѓу првите проговорил за "македонското прашање". Таа, откако ќе ги цитира зборовите на Атанас Вангелов дека досега во современата македонска литература нема такво дело кое во полна мера би ја опфатило проблематиката на Првата светска војна од гледна точка на македонското прашање, ги запознава руските читатели и научната јавност во Русија со содржината и главните јунаци на романот "Пиреј". Според оценката на Проскурнина, на ниво на сижето и композицијата романот има два дела кои на своевиден начин се спротивставени еден со друг, а истовремено меѓусебно се и тесно поврзани, така што пред читателот како да не е еден роман што се состои од два дела, туку како да станува збор за два лирски романа кои, од една страна, се релативно самостојни, а од друга, органски се надополнети еден со друг. Инаку, според мислењето на Марија Проскурнина, заплетот на романот би можел да се определи како морално-историски, а самите исповеди на Велика и Јон имаат функција да го реализираат романескниот дијалог на поединецот и масата, што лежи и во основата на делото и што истовремено на романот му дава епичност и лирска субјективност.

Од аспект на новаторството на творештвото на П. М. Андреевски, особено на неговиот роман "Пиреј", Марија Проскурнина оценува дека тоа е сведоштво за појавата на чист национален тип во македонската литература од 80-те и 90-те години и притоа додава: "До романот „Пиреј" македонската литература (го имаме, пред сè, во предвид жанрот на романот) нудела само доста скромни ликови според своите уметнички достоинства и според степенот на психолошката обработка кои претендираа да ги изразат спецификите македонските национални црти. П. Андреевски прикажува јунаци, кои ги претставуваат двата спротивни краја од постоењето на ***националниот карактер*** (Потцртаното е од М.П).[15]

[15] *М. Проскурнина, „Проблема национального характера в македонской литературе:проза П.М. Андреевскиго", Види во кн.: Литературные итоги XX века (Центральная и Юго-Восточная Европа), РАН, Институт славяноведения, Москва, 2003, стр. 267.*

Во погореспомнатата статија, Марија Проскурнина се осврнува и на романот „Небеска Тимјанова“ (1989) од Петре М. Анреевски за кој вели дека изнијансирано ја доловува општата тенденција во развојот на жанрот на историскиот роман, којшто се стреми кон преосмислување на традиционалните епски шеми и кон субјективизација на романескната поетика. Иако, во основа, и овој роман е историски, според оваа перспективна руска историчарка и теоретичарка на литературата, тој претставува и некаков роман „синтеза“ во кој на новаторски начин се осветлува проблемот за формирањето на националниот карактер.

Марија Проскурнина својот осврт кон романескното творештво на Петре М. Андреевски го завршува со заклучната оценка дека судбината на личноста и нејзиното однесување пред лицето на историјата станува епицентар на основните црти на националниот карактер во неговите романи. Во таа смисла, таа за неговото творештво додава дека претставува светла страница во развојот на македонскиот реалистички роман, кој и во крајот на XX век активно ги продолжува уметничките потраги во прикажувањето на националните особини на личноста .

Се разбира, просторот не ни дозволува да ги зафатиме пошироко и да ги елаборираме оценките и на други истражувачи на македонскиот роман во Русија, кои, секако, ги има, но овде се задржавме само на имињата на Ала Шешкен и Марија Проскурнина, затоа што во овој момент тие не само што претставуваат најдобри познавачи на македонската книжевност воопшто, туку се и најобјективни нејзини толкувачи и афирматори во Русија, поради што ја заслужуваат должната почит и внимание кон нивните трудови за македонската книжевност.

Валентина СЕДЕФЧЕВА

РАДИЧКОВ И ЧИНГО – НАЦИОНАЛНИ ИЛИ УНИВЕРСАЛНИ АВТОРИ?

1. Повод за настоящата литературно-критическа съпоставка е не само фактът, че Чинго и Радичков са монументални автори в македонската и българската литература, но и актуалният въпрос за балканската идентичност сред мултиетническото световно многообразие.

Живеем във време, когато еуфорията от глобализацията сериозно и осезаемо застрашава културното оцеляване на малките народи. Съветът на Запада е да влезем в голямото европейско семейство, съхранявайки и представяйки уникалното и специфичното в нашето развитие, т.е. постиженията основно в областта на фолклора и всички видове изкуства.

В полето на българското и македонското писано слово Радичков и Чинго са едни от най-ярките представители. Те са автори здраво свързани с корените си, посветили своето творчество на националната съдбата, пресъздали по неповторим начин психологията на народа си, превърнали се в народопсихолози. Проблемът е дали успяват да прекрачат тази строго национална рамка и да се доближат до общочовешкото, универсалното или остават в границите на регионалното.

1.2. За да разрешим тази дилема ще анализираме националния пласт (елементите свързани с националния код) в творбите на двамата писатели и ще установим дали уникалността им се вписва в универсалността. Тъй като спецификата на жанра статия не позволява едно пространно и обхватно изследване ще се спрем само на няколко текста, които обаче са достатъчно представителни и показателни за цялостния им опус. Те са: Радичковият роман „Прашка" и новелата „Последно лято" и Чинговият роман „Големата вода" и разказите „Браќата близнаци" и „Семејството на Дуко". Ще изясним глобалната тема в творчеството на двамата автори и ще построим символната система, изграждаща българския и

македонския национален космос търсейки навсякъде регионалните и универсалните им измерения.

2. Първо обаче накратко ще представим рецепцията на авторите в културното пространство съответно на Македония и България. Йордан Радичков* и Живко Чинго не са непознати за двете литератури. Някои от творбите на Радичков са преведени на македонски език, а Чинго в момента се превежда на български. Досегашната липса на превод на Чинго не е пречка българската публика, вече да е запозната с него. В Народната библиотека в София има почти всички негови творби, а докладът на Ясмина Мойсиева-Гушева „Светот на Чинговата смеа"[1], представен на интердисциплинарна конференция в България, посветена на „Просветеният смях" и статията на Йордан Ефремов „Понятието за магически реализъм – и балкански колизии"[17] в детайли дават ясна представа за особеностите на Чинговите текстове.

---

* Йордан Радичков (1929 - 2004). Роден е на 24.10.1929 г. в село Калиманци, област Монтана. Работи като кореспондент и редактор във в. „Народна младеж", „Вечерни новини" и „Литературен фронт", заместник-председател е на Съюза на българските писатели (1986-1989). Твори в областта на епоса (разкази, новели, романи) и драмата. Емблематични негови творби са: сборникът новели „Горещо пладне", 1965; сборниците разкази „Свирепо настроение" ,1965; „Водолей", 1967; „Барутен буквар", 1969; романът-пътепис „Неосветените дворове", 1966; драмите Суматоха, Януари, Лазарица, Опит за летен, 1979; романът „Ноев ковчег" ,1988.

С книгата си „Свирепо настроение" (1965) Радичков започва модерното преобразяване на българската литература. Неговата митологична фикция трансформира традиционния свят на българската проза, преплитайки реалност и фантастика, история и митология, всекидневно и празнично, обичайно и чудновато, древно и модерно. Творчеството му е крах на традиционните жанрови форми и създаване на нов тип повествувателна конструкция. Тя не се гради върху „начисто" разказани легенди, предания, фолклорни небивалици и митове, а върху разбъркания сюжет на всички тях, върху надиплянето на нови и нови истории. Сказът е опит да се запази националната изворна духовност. Той е обагрен от народната реч - жив, експресивен, метафоричен, изпълнен с диалектизми, неологизми, архаизми, пропит от древните гласове на мита, суеверията, космологичните представи. И понеже смехът и пародията са стихията на устната традиция, те стават неделима част от художествеността на текстовете, а развити до алогизма и небивалицата се превръщат в незабравима гротеска.

[1] Мойсиева-Гушева, Ясмина. Светот на Чинговата смеа. Интердисциплинарна научна конференция „Просветеният смях", 2-3 април 2004 г.

[17] Ефремов, Йордан. Понятието за магически реализъм – и балкански колизии. Електронна публикация от 23 юни 2004 г.

3. Глобалната тема. Тъй като никой значим творец не остава извън събитията на своето време и не е безучастен към съдбата на народа си, Чинго и Радичков също не бягат от творческия си дълг. Глобалната тема в произведенията им е **човешката съдба в процеса на изтръгване от корена.** В епохата на разместване на социалните пластове и на промяна на обществени и духовни йерархии човекът се изгубва сред тях, превръща се в скитник, в „дърво без корен". В преходни времена и под заплахата от инвазия на чужди културни традиции, единственият възможен изход е да се тръгне по следите на изгубената идентичност. Осъзнавайки този факт Чинго и Радичков посвещават своя опус изцяло на него. Те се обръщат към архетипа, към опита на предците, към фундамента, за да възкресят духа на един умиращ свят, който да служи като меч в борбата срещу унификацията. Оттук тръгват мотивите за самотата, скиталчеството, природата, другостта, познати от световната литература, но поставени в контекста на регионалното се развиват като национални характеристики.

4. Символната система. Връщайки се към миналото Радичков и Чинго възстановяват структурата на националния космос. В нея основно и най високо място заема **детето**. като висша нравствена стойност. След него се нареждат **домът**, като сакрално пространство на семейното огнище и неговият **стопанин**, като пазител на родовата памет.

4.1. Ще оформим системата от символни образи започвайки от топоса на *дома*. Къщата на уседналите (неподвижните) народи е четириъгълна, насочена към четирите посоки на света. Обитателите ѝ изграждат дълбока връзка със земята, която е техен роден дом. Култът към родното и родината у тези хора е трайно заложен. Съзнанието им се оформя върху понятия, като сигурност, затвореност, неподвижност. На тази основа те започват да градят митологията, културата традициите си.[18]

Същата универсална семантика на *дома* се разчита в началото на новелата „Последно лято" на Радичков. Тук срещата между новия и стария порядък води до изселването на цяло едно село и построяването на язовир на негово място. Остава да стърчи само хълмът с къщата крепост в подножието му.

Тя наистина бе крепост, тази къща, изпълнена със сигурност и независимост. Иван Ефрейторов я виждаше

---

[18] Вж. Шевалие Жан, Геербранд Ален. Речник на символите, том I. София, 1995, с. 561.

винаги така, докато конете работеха с краката си и го носеха към острова.

Както и вчера.

Както и утре ще я види[19].

Но поставен в контекста на националното пространство този образ получава още една характеристика - на изоставен. Ако в първите си редове „Последно лято" звучи някак несигурно оптимистично за българския корен, то Чинго започва разказа си „Семејството на Дуко" направо с опустошеното родно *огнище*.

Веќе немаше каде Дуко Колески, старец. Синовите еден по еден му се иселија во Австралија. Прво тие, а потоа си ги поведоа и жените и децата. Одеднаш куќата на Дуко се изпразни, остана пуста глува.[20]

Основно символно означение на *дома* е *огнището*. То е носител на колективния, поддържан и разпространяван живот. В македонската и българската народна представа битува същата семантика. Горящият огън напомня за живата традиция. Угасването му води до безпаметност и забрава на обитателите на *дома* и тяхното скиталчество по широката земя.

Мраз. Огинот догорел, жарта беше сторена пепел, а от таванската греда, што беше над неговата глава, повторно му се јави гласот на тоа проклето пиле (кукавицата).[21]

В романа „Прашка" на Радичков след смъртта на *стопанина домът* опустява. Старата баба (Левачката), пазителка на семейната традиция умира, майката на *детето* (Левачко) отива в *нов дом*, при друг мъж, кучето Лишко изчезва в неговите си „кучешки селения", Левачко бяга в града, остава само пепелта от *загасналото огнище*.

4.2. Докато *огнището* е означаващ символ на *дома*, *пътят* е противопоставящ се. Съчетанието им у Радичков и Чинго поражда жизнено поведение на несигурност, движение, изложеност на ветровете и бурите. Взаимоотношенията между тях бележат сблъсъка между миналото и настоящето, разрушаването на селото и нахлуването на агресивната градска цивилизация. В „Последно лято" между *самотния дом* и града

---

[19] Радичков Йордан. Последно лято. В: Тенекиеното петле. София, 1985, с. 135-166.

[20] Чинго Живко. Семејството на Дуко. Во: Гроб за душата. Скопје, 1989, с. 28.

[21] Пак там, с. 28.

застава *пътят*. Бащата (Иван Ефрейторов) не го вижда и не иска да го види, за него той е жестоко пространство, отвеждащо към някакъв абсурден свят. И точно тук на *пътя* се разиграва отчаяната борба между Иван Ефрейторов на *кон* и преследвания от него син побягнал с *велосипед* към града. Битката ще спечели по-младият, този който носи по-кратка и по-слаба родова и историческа памет. Този, който е стъпил на *пътя*, хванал е попътния вятър и с едно от чудесата на съвременността стремително се запътва към нея. *Домът* опустява и се превръща в „ограбена гробница", а *момчето*, паднало от *колелото*, тръгва с *коня* към неведомото и жестокото за бащата, но пълно с надежди пространство за него.[22]

В разказа „Бра́ката близнаци" Чинго поставя представителите на града в едно от изобретенията на цивилизацията – *автомобила*, който обаче в дивия и пуст край се оказва нефункционален. *Пътят* на прогреса е препречен, понататъшното движение може да се осъществи само с помощта на природата, т.е. на *коня*. Във *велосипеда* и *автомобила* писателите имплицират образа на другия, на завоевателя, на новия свят, затова позицията им към тях е враждебна и затова диалогът между метафората на миналото и тази на настоящето и бъдещето е невъзможен.

Конят е един от основните архетипи вписани в паметта на човечеството. *Конят и конникът*, взаимно допълващи се, са типичен символ на *пътуването и пътя*. Образът на *коня* има космическа семантика, което означава, че той битува и в двете пространства – горе и долу. Тази негова трансцедентална същност е много важна за *конника*, за да може да достигне свободно избрания от него свят. Във фолклорното съзнание на нашите два народа живее образът на *конник*, който убива някакъв звяр или змей, или на небесно божество, в драматичен двубой с враждебно същество, владетел на смъртта. *Конят* е и в връзка с историята на българи и македонци. Преди стотици години хората на хан Аспарух, създателят на българската държава, преплували на *коне* Дунав и се заселили по днешните български земи, носейки вместо знаме една конска опашка.[23] Преди много лета праотецът на македонското племе, със своя неукротим *Буцефал*, бягащ единствено срещу слънцето, Алек-

[22] Вж. Звезданов, Николай. Неосветените дворове на душата. София, 1987, с. 200-2002.
[23] Пак там, с. 188.

сандър Македонски извършва своите победоносни походи. Така в образа на *коня* Радичков и Чинго събират българския и македонския космос. Движението, риска, мъжеството страстта са пренесени по неведомите пътища на времето, за да се предават в паметта на поколенията, която в сблъсъка с новия порядък, започва да избледнява и да се губи.

Конят и *угасналото огнище*, принадлежащи съответно към топосите *път* и *дом*, са пресечна точка между родовата памет (носители на многовековна традиция), националната съдба (стремителното отмиране на традицията в епохата на космополитизма) и общочовешкия културен код (на вечното движение и изменение).

4.3. В своето изследване върху Радичков „Неосветените дворове на душата" Н. Звезданов чертае оста на българския национален космос, като позовавайки се на изследването на Г. Гачев върху новелата „Горещо пладне" на Радичков и на фолклорната представа за миропорядъка, на най-високо място поставя *детето*. Четейки текстовете на Чинго можем да подредим същата йерархия.

български и македонски национален космос

дете	**стопанин**
дом/огнище	**път/кон**

Разрушените стари колективни представи, деструкцията на света, смяната на моралната и естетическа система най-силно отекват в съзнанието на *детето*. Като резултат от миграцията и разпада в старите междуродови отношения се появява фигурата на *безпризорното дете*. Неговата драма допълнително се усилва от реалното му сирачество. Поредицата от образи на деца в Радичковите и Чинговите творби са или полу, или кръгли сираци. За българския и македонския етнос *детето* има висша нравствена и биологична стойност и се свързва с най-непосредствени жизнестроителни цели. Представата за *дома* без *дете* е непонятна за двата народа. Участта „да кукуваш", както пишат Чинго и Радичков, е незавидна, затова и старият Дуко (*Семейството на Дуко*) и Иван Ефрейторов (*Последно лято*) се опитват да задържат своите *синове* в *бащиния дом*. В романа „Големата вода" *детето* напълно е подвластно и абсорбирано от новия цивилизационен модел. Останало само в този свят,

изгубило родовата памет то се озовава зад дебелите стени на дома за сираци.

Тој не донесе никаква карактеристика, не си споменува никогаш ниту збор да рече за својата мајка, татко, браќа, - не проклет да бидам, тој никогаш не спомена за својот кајтенски род. Каков можеше да биде тој?[24]

В Романа „Прашка" на Радичков *осиротялото и изоставено дете* се озлобява от несправедливостта на живота, „овълчава се", замечтава като „вълк" да премине през живота, да изтръгне всичко от неговата злоба и после да загине, но така, че „в дълбока скръб да потъне светът".

Домът у Радичков и Чинго е самостоятелно, сакрално пространство. Той е не само човешко обиталище, но и история. Всяко стъпване на *пътя*, всяко напускане на дома води до разпадане на колектива, до самота и беззащитност, затова и *детето*, което трябва да носи белезите на миналото и с тях да се влее в съвремието има незавидната съдба на скитник.

4.4. Неколкократно вече споменаваме символа на бащата – *стопанин на дома*, пазителя на родовата памет, който се опитва да поддържа огъня в *огнището*, т.е. да съхрани миналото и задържи *детето* край себе си. Дори като един от основните елементи на националния космос той влиза в него с универсалното си значение: да осуетява всеки опит за еманципация и да упражнява влияние, което лишава, ограничава, поддържа в зависимост. Той представлява съзнателното отношение, противопоставено на инстинктивните, спонтанни пориви, на безсъзнателното. Това е светът на традицията, изправен срещу свежите сили на промяната.[25] Но не трябва да мислим, че Радичков и Чинго са против еволюцията и естествения ход на времето. В периоди на забрава традицията, която е сгъстената историческа памет, се възстановява от личности, които са най-чувствителни към нарушаващото се равновесие. Към тези творчески натури спадат и споменатите автори. В техните представи „паметта е култура и борбата за памет културно строителство, усилие за припомняне и предаване като щафета през поколенията на унаследени и придобити образци на поведение и световъзприемане."[26]

---

[24] Чинго Живко. Големата вода. Скопје, 1988, с. 23.

[25] Вж. Шевалие Жан, Геербранд Ален. Речник на символите, том I. София, 1995, с. 90.

[26] Звезданов. Николай. Неосветените дворове на душата. София, 1987, с. 219.

5. Дали са само национални или и универсални автори, освен от темите и изразните средства, се доказва и от сериозния брой преводи на популярни и не чак толкоз популярни езици (Радичков е преведен на 26, а Чинго на осем езика), но преведеният текст не е гаранция за неговото приемане и разбиране от чуждата публика. Александър Прокопиев в статията си „Посмодернистичкиот синдром на Балканот" пише: „наш човек кој добил прилика да се движи низ универзитетските средини на Западна Европа, со жално запрепастување открива дека големото мнозинство студенти не може географски да ја лоцира Македонија. Оттаму, станува речи си илузорно од тие студенти да се очекува некое познавање на литературата што се создава(ла) на оваа почва. Имаголошката проекција, пак, што оттука се емитира за нас (за Македонците и пошироко за Јужнобалканците) преку возбудливи и приемливи уметвички дела, на пример, филмовите на Манчевски (и Костурица) и драмите на Дуковски, исто така не придонесуваат кон афирмацијата на нашиот креативен потенцијал и дострел."[27]

Радичков, Чинго и останалите български и македонски майстори на перото развиват универсални теми, символи и похвати (в Речника на чуждите думи терминът **универсален** е обяснен като *общ*), но подчинени на регионалния контекст, те се оказват изключително сложни и специфични за възприемане от небалканското и неславянското общество. Стига се до парадокс. Представянето на уникалното и характерното за нас, което в същността си е общочовешко, не възбужда интереса на западния свят, който ни съветва именно така да се афирмираме пред него. Въпросът е какво ни пречи да бъдем популярни и разбрани.

В книгата си „Балкани и балканизъм" историкът Мария Тодорова, преподавател в Университета във Флорида, представя и анализира различните „дискурси" на запада спрямо Балканите. Тук въз основа на голям брой исторически, географски и литературни текстове, на политически коментари и публицистични анализи стига до горчивия извод, че замръзналата представа за Балканите, изградена в общите си параметри около Първата световна война, през следващите десетилетия се пресъздава почти без изменения и действа като

[27] Поповски Александар. Постмодернистичкиот синдром на Балканот. Во: Предавања на XXXV меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура. Скопје, 2003, с. 135-136.

дискурс... Тя твърди, че това е дълбоко загнездената линеарна вяра в превъзходството на подредената цивилизация над това, което е станало евфемистичен термин, означаващ варварство, архаични предразположния, изостаналост, дребни разправии, несъобразяващо се и непредсказуемо поведение[28], т.е. въпреки универсалността си оставаме регионални, неразбрани или недоразбрани.

Резиме

1. Во полето на бугарската и македонската литературна уметност Радичков и Чинго се едни од најзначајните претставници. Тие се цврсто поврзани со корените, кои го посветиле своето творештво на националната судбина, и ја претставиле на неповторлив начин психологијата на своето племе, израснуваат во истински психолози на своите народи. Проблемот е дали успеваат да ја надминат оваа строго национална рамка и да се приближат до општочовечкото или остануваат во границите на регионалното.

2. За да се реши таа дилема во рефератот се анализира националниот пласт (елементите врзани со националниот код) во делата на двајцата писатели. Како суштина на тој слој се јавува глобалната тема во нивните текстови и симболната шема која го определува македонскиот и бугарскиот национален космос, меѓутоа овде се трага по универзалните димензии на тие поими.

3. На кратко се представува рецепцијата на авторите во културниот простор на Македонија и Бугарија. Јордан Радичков и Живко Чинго не се непознати во двете литератури. Некои од творбите на Радичков се преведени на македонски, а Чинго моментално се преведува на бугарски јазик.

4. Во преодните етапи и заради заплашувањето од инвазијата на туѓите културни цивилизцији, единствениот можен излез е да се зачекори по трагите на изгубената идентичност. Така се раѓа глобалната тема кај Радичков и Чинго - **човечката судбина во процесот на тргање од коренот**. Тие се обраќаат кон архетипот, кон искуството на минатото, кон фундаментот.

[28] Тодорова Мария. Балкани и балканизъм. София, 1999.

за да воскреснат духот на еден свет кој умира, а кој треба да е меч во борбата против унификацијата. Оттука тргнуваат мотивите за осамеността, скитништвото, другоста, природата, познати во светската литература, но ставени во контекстот на регионалното се развиваат како национални карактеристики.

5. По изјаснувањето на глобалната тема следува **симболната шема на македонскиот и бугарскиот национален космос.** Во неа главен акцент се става на *детето*, како виша морална вредност. По него доаѓа *домот*, како сакрален простор и неговиот симбол – синоним огништето персонификација на живата традиција. Со домот се поврзани и симболите – негови антоними *патот* и *коњот*, како ликови на движењето, ризикот, обновата, страста. И најпосле се наредува *газдата*, како чувар на родовата памет.

Во наведените архетипи е пронајдена и претставена фолклорно-националната и универзална семантика, која живее во текстовите на Радичков и Чинго.

Курт ГЕРАЛД

ЕСТЕТСКИОТ ПОТЕНЦИЈАЛ НА ЕТНИЧКИ ОБЕЛЕЖАНАТА СТЕРЕОТИПНОСТ ВО РОМСКАТА ЛИТЕРАТУРА ВО МАКЕДОНИЈА

1. Вовед

Од 1944 година литературата во Македонија се развива според начелата на социјалистичкиот реализам. Доктринава не само што ги дефинира естетските правила и тематско-мотивските рамки (пред сè мислиме на револуционерните теми како НОБ, Илинденското востание од 1903 год., Граѓанската војна во Грција), туку и произведе нов тип на универзален писател (Ѓурчинов: 1995). Меѓутоа, поетиката на социјалниот и народниот реализам со своето специфично македонско лице (регионалност, оралност, употреба на народни мудрости, шематизирани идеи и фигури) сé повеќе се доведува во прашање во текот на 50-тите години (Друговац: 1990, 263). Наместо на соцреалистичките и революцинерните идеали, се инсистира сè погласно на повторно нагласување на Јакобсоновата литерарност т.е. сé повеќе се става акцент на поетичката функција во литерарниот јазик и, со тоа се доаѓа до ослободување на литературата од нејзината улога како идеолошки помошник. Македонија во оваа смисла учествува во општојугословенската дискусија којашто доведува до насочување кон модернизмот. Авторските стилски постапки, мотиви и самосфаќања видно се оддалечуваат од идеолошките прописи. Тие ги откриваат урбаните и егзистенцијалистичките пристапи коишто го поткопуваат официјалниот социјалистички реализам. Литерарната оригиналност и индивидуалност се засилува, а паралелно со тоа се губат границите меѓу литературните жанрови.

Развојот на македонската литература по 1944 год., за разлика од оној во XIX век и меѓу двете светски војни кој е стандардизиран, се проследува генерациски (Друговац: 1986, 1990; Сталев: 2003, Г. Тодоровски: 1990). Всушност историчарите на литературата се согласуваат дека Кочо Рацин со неговите *Бели муѓри* го отпочнува литературниот развој, а како негови непосредни следбеници се јавуваат Славко Јаневски, Ацо Шопов и Блаже Конески. Во средината на 50-тите години втората генерација автори (предводена од Гане Тодоровски) почнува да ги восприема европските литератури. Во 60-тите се јавува третата генерација, која се насочува кон авангардизмот и модернизмот (Димитар Солев, Влада Урошевиќ, Петре М. Андреевски, Живко Чинго). Четвртата генерација се постмодернисти и еклектицисти, од која се раѓа една генерација на „нови струења". Ваквата генерациска поделба, како и укажувањето, притоа, на некои општи идеолошко-естетски атрибути, покажува дека границите се пропустливи. Тоа значи дека многу автори им припаѓаат на повеќе генерации.

2. Ромската литература во Македонија

Ромските писателки и писатели не само што ѝ припаѓаат на „литературата на Македонија" (без разлика како е таа дефинирана), туку секогаш , и покрај тоа што се повеќе или помалку прифатени, се претставители на „македонската литература"[29] Од една страна, за ромската литература, начелно, важат слични процени и одредби како и за литературата пишувана на македонски јазик. Од друга страна, постојат големи разлики:

[29] Сè уште дури и најважните ромските автори не се дел од историите на македонската литература (Друговац: 1986, 1990; Г. Тодоровски: 1990). Нивното изостанување сепак изненадува, зашто тие се најчесто автори кои пишуваат само на македонски јазик. Во некои антологии на македонската литература не се застапени автори кои пишуваат на албански или турски јазик, дури и кога овие се членови на Друштвото на писатели на Македонија и кога себеси се сметаат за „македонски писатели" (види и Салиху: 1997). Во тој контекст, не е објасниво зошто ромските автори кои пишуваат на македонски јазик не се застапени во тие антологии.

- *Едностраност*: Ромските автори во Македонија денес пишуваат или само на македонски или и на македонски и на ромски јазик. Меѓутоа, рецепцијата на ромската литерарна продукција пишувана на македонски јазик останува еднострана (*unidirectional multilingualism*, Fridman: 2001, 148). Тоа значи: ромската литература пишувана на македонски јазик се забележува, всушност, спорадично, а ромската литература пишувана на ромскиот јазик воопшто не предизвикува некаква реакција од страна на мнозинската читателска публика.
- *Временска поместеност*: Некои ромски автори непосредно ги восприемаат струењата и го познаваат развој на македонската литература, но не се во состојба тие искуства да ги пренесуваат и да ги адаптираат на специфичната состојба на ромската заедница (дури по 1965 година, во Македонија се развива, и тоа во многу стеснети услови, еден вид ромска етнонационална совест).

Кога се споредува со македонската литература. ромската литература во Македонија на почетокот на XXI век се наоѓа во битно поинаква положба. Додека литературата на македонскиот народ (словенската титуларна нација) „е влезена во една фаза на забрзан креативен развој и свесно приклучување кон современите европски струења“ (Ѓурчинов: 2000, 177), ромската литература се бори со тешки товари. Во сферата на темите, јазикот и формата, таа сè уште се насочува кон модели коишто со распадот на социјалистичкиот реализам исчезнаа од текстовите на македонските автори.

Преживувањето на овие естетски остатоци од соцреализмот е „виновно“ за денешната појава на ромската литература која во многу аспекти делува како да се „замрзнала“ во 50-тите години. Задоцнувањето т.е. временската поместеност се манифестира и на нивото на жанрот.

Најголемиот дел од ромските автори пишува поезија, додека прозни текстови речиси и да нема. Имено, мошне интересно е дека поезијата преовладува во македонската повоена литература со доминантна тема на Народноослободителната борба - НОБ (Lant: 1953, passim).

Ромската борба за социјална еманципација структурално може да се спореди со една ваква народноослободителна борба. Таа сè уште трае и ден-денес видливо остава свој печат во литературното креирање. Елементите на „замрзнатата“ соцреалистичка естетика во ромските текстови најдобро се огледуваат во специфичниот, повеќеслоен арсенал на стереотипноста, независно дали текстовите се напишани на македонски или на ромски јазик.

Литературната критика обично ги интерпретира етнички обележаните стереотипи како естетски „недостиг“ којшто еден добар автор знае да го избегне. Меѓутоа, во литературните текстови прашањето не се врзува со тоа дали и колку се „оправдани“ некои стереотипи, туку со тоа како се употребуваат тие. Тоа значи дека ме интересира нивната појава и функција во текстот, а на едно второ ниво и нивниот естетски потенцијал.

Имер О'Саливен ги сфаќа стереотипите како еден вид „литературна стенографија“. И тие, вели англискиот имаголог, ја имаат задачата да ја предизвикаат, или да ја отпочнат „претпрограмираната актуализација“ во читателот (1989, 57). Литературната стереотипност во текстовите на ромските автори се јавува начелно во следниве три типови:

1. *Морфосинтаксичко-реторичкиот стереотип:* Пред сè, се работи за стилски фигури (како на пример анафора) кои се, пак, највпечатливиот вид влијание на усната традиција. Тука посебно мислам на реторичките решенија кои ги даваат тажачките и додолските песни. Овој тип доаѓа до посебен израз кога ромските автори калкираат делови од нивната македонска реторика, бидејќи ромските текстови претежно се *преведуваат*, а не *препејуваат*.

2. *Топосите* (*images*): Во нив се вклучени појави на натсинтаксичка, дискурзивна стереотипност која ги проследува предрасудите, општите места, клишеата за некои социјални групи, како на пример: „Циганите се нечисти!“ или „Евреите се алчни!“ или „Балканот е буре барут!“ итн. Овој вид имаголошка стереотипност обично не се појавува како цела реченица, туку како елипса, како што е колоквијалната скратеница „Циго“.[30]

[30] Полскиот семантичар Адам Шаф ги смета ваквите примери за „стереотипи коишто паразитски се накалемуваат на зборот“ (1980, 109).

3. *Клучни зборови* (*key words*): За нивното откривање не постои објективен метод. Имено, како што вели Ана Виежбицка, тие се извлекуваат од текстовите, бидејќи се сметаат за „етно-сензитивни“ или „културно типични“ или се прифаќаат како такви од страна на родени говорители (1997, 20).

Во моето излагање јас се концентрирам на следниве групи клучни зборови:

- *Означувачи на етносот/групата*: тоа се македонски или ромски ендоними и ексоними („Циган“, „Ром“ и др.).
- *Амблеми*: во овој случај се работи за спонтани навлегувања на ромските зборови во македонските текстови (на пример ромскиот збор *Barothan* со значење на „голем плоштад, голема земја“, кој е наслов и на македонската песна!).

4. Интертекстуалност: Се работи за етнокултурната задоеност (импрегнираност) на многу текстови од ромско потекло преку неколку типови на Женетовата интертекстуалност (*transtextualité*, 1982). Пред сé, тоа се типови архитекстуалност и хипертекстуалност (*architextualité. hypertextualité*). Под нив Женет разбира таксономична припадност на жанрови и видови текст. Ромската поезија на неколку нивоа покажува системски референции кон фолклорот.

3. Текстови, метод и цел

Своите теориско-методиски размислувања би сакал да ги образложам врз пример на две збирки поезија. Се работи за *Махаатма – Махаатма* на Љатиф Мефаилескоро Демир. Таа излезе во 1996 година во Скопје. Втората збирка е *Отвори ги вратите – Phrav o vudara* на Сабри Демиров, која, пак, излезе во 1998 година во неговиот роден град, Делчево.

Демировата *Махаатма* не претставува некаква експериментална поезија, туку таа е манифестација на традиционалното лирско „Јас“. Тој, преку еден вид концептен албум (развиен во 35 песни) ги изразува своите јад и горчина над ромската судбина. Овој гест всушност никогаш не се иронизира, туку, напротив, понекогаш

добива агресивно-циничен призвук. Во истите традиционални формални рамки останува и Демировата збирка кратки приказни *Отвори ѓи вратите – Phrav o vudara.* Таа е, пак, поелегична и потивка во прецизирањето на ромските мотиви. Разните типови, функции и значења на стереотипноста би сакал да ги демонстрирам врз основа на контрастивни анализи на неколку песни на двајцата автора.

4. Контрастивна анализа на поезија на Сабри Демиров и на Љатиф Мефаилескоро Демир

4.1. Сабри Демиров: *Отвори ѓи вратите – Phrav o vudara* (1996)

	СМРТТА НА ЦИГАНОТ	*E ROMESKORO MERIBE*
	Легнал во бела постела	*Pašlilo ki parni pašlia*
	Му доаѓа да вика	*avela leske te čhingarel,*
	Гласот му се изгубува	*avazi pohari našalela*
	Сака да скокне	*mangela te hutel*
5	*Силата ѓо напушта*	*O lakati le mukhela.*
	Ги ѓледа околу себе	*Dikhela trujal peste*
	Најблиските,	*e majpašutnen,*
	Со матни натажени очи.	*Bisjajale dukhavne jakhencar.*
	Колку ли поминале	*Kobor li nakhle bisavde rakja?*
	нестиени ноќи?	
10	*Прошка од мило и немило*	*Afi taro lačho thaj bilačho*
	Тихо Циганот бара	*pohari o Rom rodela,*
	Во собата	*ki bešarni*
	Најмилото,	*e majlače*
	синот	*e čhave*
15	*ѓо сака!*	*kamela!*
	Надвор во дворот	*Avrial ki avlin*
	Верниот пријател вие	*o pakjavutno amal bašela,*
	Јорѓованот наведнал	*o jorgovani teljome*
	дождот ѓо мие	*o biršim thovela,*
	А секој под покрив се крие.	*a sakova telo učar pes garavela.*
20	*Срцето од врем*	*Avilo taro vakti*
	на време чука	*ko vakti khuvela*
	Стара мајка	*phuri daj naja*
	прсти крши, кука...	*phagela, kukinela...*
	Циганот веќе	*O rom akhe*
	Ништо не слуша	*khančik na šunela*
	Кукаша се запресе	*O kher pes tinangja*
25	*Децата се плашат*	*o čhave darana*
	Жените тажат	*o džuvlja rovena*
	Сите по ред	*Sarine ko niče*

	Циганот го плачат	*e Romeske asva čhorena.*
	Во циганскиот двор	*aṇ i romani avlin*
	Се изгуби веселиот такт,	*našalgjovela o zevkome takti*
30	*Го обви мрак*	*pakjargja le tunjariko*
	Го замени посмртен марш!	*Isthanargja le meribaskoro marši!*
	(3-5)	(4-6)

Етничкиот топос

Опозицијата помеѓу македонското „циган“ и ромското *Ром* има извонредна важност не само во оваа песна, туку и во рамките на целата збирка. Притоа тука влегуваат и сите изведеници од македонскиот збор „циган“. Демиров би можел да го замени овој традиционално негативно конотиран збор со неутралниот словенски „Ром“ односно со „ромски“. Но, тоа не го прави! Зошто? Причините за ваквото негово постапување би ги протолкувал на овој начин:

Поимот „циган“ во ромската заедница во Македонија не се доживува со таква пејоративна квалификација (како на пример во Србија кога ќе се рече „Циганин“ или во Чешка *cikán*). Доколку, пак, „циган“ сепак се доживее пејоративно, тогаш се работи за совесен рефлекс на етномимикрија која, наспрема мојата воведна терминологија, се наоѓа точно помеѓу поимите ***топос*** и ***клучен збор***. Неромскиот и лингвистички вкалупениот топос за Циганите се применува намерно иронично. Токму заради тоа во ромскиот препев настанува нешто што би го именувал како „семантична празнотија“. Еве зошто: македонската иронија нужно мора да остане без својата значенска соодветност, бидејќи пејоративниот товар, како етнички обележана семантика, може да се произведе единствено во јазикот на другиот. Токму заради тоа, ромската верзија се чита, и тоа секогаш кога ќе се појави зборот „циган“ неутрално и ја нема оваа дополнителна значенска димензија.

Меѓутоа, многу поважно е дека Демиров со симулираново уверување (дека Ромите се „вакви“) совесно влегува во рискантна игра. Имено, тој, како и некои други ромски автори, претпоставува чувствителен читател којшто владее со сите правила на оваа иронична игра. Со други зборови: автори како Демиров поаѓаат од мислењето дека нивните текстови начелно завршуваат во рацете на

одговорни читатели т.е. во рацете на оние кои ги немаат таквите предрасуди за Ромите и кои во симулираната иронија всушност ја препознаваат сопствената (хетеро) имагологија. Имено, ако не го прават ова, тие ги читаат македонските текстови на ист начин како што Ромите ги читаат ромските текстови: со етнички етикети кои се, за нивниот поим „неутрални". Тогаш поимот „циган" се чувствува како логична, немаркирана варијанта збор, а пејоративниот набој што автор совесно го активира, нужно мора да ослабне во обичниот доброволен патернализам.

Калкирање

Avela leske (2) е непосреден калк на македонскиот (јужнословенскиот) фразем „му доаѓа" и претставува морфосинтаксички стереотип. Меѓутоа, тој сепак служи и за ограничување, бидејќи не отстапува од ромската синтакса. Кратката заменска форма доаѓа по финитниот глагол, што не е случај во македонскиот јазик (Фридман: 2001, 156; Борецки: 1996, 13).

Меѓутоа, постои и контрапример: Користењето на непроменливиот транзитивен маркер *pes* (19, 24) укажува дека може да се доведе во прашање дури и третманот на заменките коишто се сметаат за резистентни во однос на јазичниот контакт. Демиров не само што позајмува лексикално значење, туку тој се користи и со македонска синтакса: рефлексивна заменка би требало да дојде во финална позиција, по финитниот глагол.

Интерогативната партикула *li* е македонизам (славизам). За разлика од субординаторот *te* кој во ромскиот јазик е сосема прифатен балканизам (2, 4 итн.).

Ромскиот превод на целиот стих (18) е немотивиран синтаксички калк на македонскиот оригинал кој е, без оглед на редупликацијата на објектот, нејасен. Причината се двете именки од машки род, на кои кратката заменска форма *го* ритмички може да се однесува. Освен тоа, глаголскиот облик „наведнал" на прв поглед изгледа како л-форма. Всушност се работи за дијалектизам од пиринско-малешевска група.

Sakova (19) е јасно калкирано од македонското „секој“.[31] Други верни калки се јужнословенската синтагма *од време на време* која се преведува со помош на турцизмот *taro vakti ko vakti*. Исто толку верно се калкираат синтагми како „мило и немило“ (*lačho thaj bilačho*, 10) и други.

4.2. Љатиф Мефаилескоро Демир: *Махаатма – Mahaatma* (1996)

	ЦРНИЛА	*KALIPA*
	Црна е утробата	*Kalo si o andrunipe*
	Од која зачекорив	*kolestar me phirgjum,*
	Црна е сликата	*Kalo si o tasviri*
	Што за прв пат	*so avgo drom*
	ја видов,	*me dikhljum,*
5	*црна е земјата*	*kali si o phuv*
	по која газам	*kolate piro čhivgjum,*
	црни се стопалата	*kale si o tabanja*
	од долгото талкање	*taro lungo phiribe,*
	црна е потта	*kalo si o teri*
10	*што го мие моето тело*	*so mo badani thovela,*
	црна е приказната	*kali si i paramisi*
	за мојот народ	*baš o mlo džijani,*
	црн е светов	*kalo si o sumnal*
	и неговата маска	*thaj leskoro javer muj,*
15	*црни се деновите*	*kale si o dive*
	што не ги пишувам,	*so len na hramonava,*
	црни се мислите	*kale si o umde*
	од миење црно,	*taro thovibe kalo,*
	црна е ноќта	*kali si i rat*
20	*крај тараба црна*	*uzal i taraba kali*
	што остави тело црно	*so badani kalo mukhlja*
	да го колваат	*te han le*
	чаквите црни! (34)	*o kaove kale!* (35)

[31] Сепак, треба да се каже следното: Заменките во арлискиот говор се всушност сите или македонизми или калки (Борецки: 1996, 14). Токму поради тоа, Демировото употребување на *кханчик* е мошне значајно. Во еден контекст каде ретко кој би го забележил македонскиот збор „ништо“ како необичен или маркиран. Прашањето е зошто Демиров го употребува токму ромското *khančik*? Дали се работи за инсистирање на сопствениот коренски вокабулар или за арбитрарен избор меѓу исто прифатен ромски или македонски збор, не може со сигурност да се каже.

Контрастивна реторика

Авторот ги презентира македонската и ромската варијанти на песнава без строфи. Меѓутоа, и во оваа песна има неколку фигури кои предизвикуваат нагласен морфосинтаксички паралелизам кој се одразува пред сè во карактеристичните парови стихови. Всушност, тие како да ги диктираат границите меѓу строфите. Сé до 20 стих, секој втор се воведува со предикативната придавка „црн"/*kalo* чија полисемија се искористува во најголема мера. Држејќи се строго до правилата овие почетоци не се чисти анафори. Меѓутоа, меѓу двата текста (македонскиот и ромскиот) постои морфосинтаксички паралелизам и со него поврзана ритмизација. Така што почетоците се доживуват дури и како морфолошко идентични фрази. Меѓутоа, од 17 до 22 стих, строгиот паралелизам се пробива и засилува. Дистишјата не само што се воведуват со деривации на „црн"/*kalo,* туку и завршуваат со истите (епифора). Оваа епаналепса дополнително се семантизира благодарение на употребата на асонанци „црн**и** се м**и**сл**и**те... кр**а**ј т**а**раб**а** црн**а**... шт**о** **о**стави тел**о** црн**о**."

Вистина, тоа важи само за македонскиот текст. Тука звучноста јасно стои во центарот на вниманието, додека во ромската варијанта таа е повеќе преведувачки припроизвод. Заради тоа таа се ограничува на неколку ретки алитерации (11, 21, 22).

Архитекстуалност

Примеров е илустративен за Демировото мешање на лирските и епските елементи. Како во народната балада сижето на ромската судбина монументално се гради и се доведува во контраст со интимното доживување на лирското „Јас". На овој начин личната трагедија се одигрува пред позадината на целиот народ (Саздов: 1991, 27).[32] Структурата на народната балада се дополнува со елементи од тажачките. Всушност, строгиот паралелизам, па дури и формалната монотонија, се наоѓа во нагласена

[32] *Laments are characterized by their extreme emotional tension: grief is given full vent in the repetition of endless passages, which often lack stanzaic structure and almost never rhyme, and there is frequent use of exclamations and questions. An expression of important moments in a family's life, these songs show evidence of folk beliefs and sometimes social and historical reality* (Саздов: 1991, 193).

спротивност кон импровизираниот и чувствителниот карактер на тажачката. Во исто време таа е отворена за многу регистри од разни содржајни и формални обележја. Зголеменото користење на клучниот збор „црн“/*kalo,* пак, доаѓа како остварување на почетно даденото, програматско ветување. Насловната матрица „Црнила“/*Kalipa* е полисемична, апстрактна множина која токму како таква ја варира темата.[33]

Крајниот резултат е опредметување на сеопштото „црнило“ на ромската стварност. Во македонскиот и во ромскиот текст зборот „црн“/*kalo* е гравитационен центар на семантичката низа: тага, безнадежност, кал. Граматичкото употребување на овој збор не игра улога. Конотативниот спектар е секогаш, без исклучок, негативен.

Во целата песна паѓа в очи конкретната сликовност, а истовремено се избегнува метафоричкиот говор. Со исклучок на црната приказна (11) сите евоцирани мотиви се дел од самата природа или од човечкото тело коишто можат да поцрнат, да се замрачат или да станат калливи.

Посебно синтагмите „црна е сликата“ (3) и „тело црно“ (21) се ресемантизирани во ромскиот контекст, имајќи предвид еден ромски ендоним. Ромската група, која се населила на Иберскиот Полуостров (во Шпанија и во Португалија) се вика *Kalé* т.е. „Црни“. Придавката „црн“ во македонскиот јазик значи и личност со темна кожа. Ова сврстување наспрема фенотипот, се разбира дека произведува и негативни слики и мислења коишто често пати ги имаат луѓето со светла за оние со темна кожа. Значи, и во овој контекст хетероклишеата го манифестираат дискурсот за сопствената група, но и за внатрешните хиерархии во оваа група. Демир совесно го користи дополнителниот семантички набој на оваа хетероимагологија.

---

[33] Токму ова за Лорд ја претставува суштината на народната поезија: *The „theme“ in oral-traditional epic, a repeated passage, is as characteristic of oral-traditional composition as is the formula and for the same reason, its usefulness (...) It is distinctive because its content is expressed in more or less the same words every time the singer or storyteller uses it. It is a repeated passage rather than a repeated subject* (1991. 27).

	БАРОТХАН	*BAROTHAN*
	Што ми остана од	*So angjum taro*
	Баротхан?	*Barothan?*
	Гневот истурен	*Holi čhordi upral*
	врз железото	*o sastrn,*
	Одот по калта	*džajbe ki čik*
	и трњето,	*thaj kare,*
5	*плетењето на животот*	*dživdipaskoro katlibe*
	одземен од младите прачки,	*lelo taro terne rovlika,*
	лагата дека сум од крв,	*o hohavibe kaj sijum taro ratt,*
	топлиот оган на тиграте,	*i tati jag e tigarengiri,*
	дланката подадена	*i palma dendi*
	за грст житото,	*hari giveske,*
10	*играта за заборав,*	*bisteribaskoro khelibe,*
	лошите очи на кобрата,	*o bilače jakha e kobrakere,*
	песната на мајка ми	*i gili me dajakiri*
	за лулката крај реката,	*baš i kuna uzal i lej,*
	вечната жед по висината,	*savaktengiri truš pal o čačipe,*
15	*криците на разделбата*	*o čhingara ulavibaskere*
	и ...	*thaj ...*
	вечното талкање	*savaktengoro phiribe*
	и ...	*thaj*
	вечното верување	*savaktengoro pakjavibe*
20	*дека сум од*	*kaj sijum od*
	Баротхан! (12)	*Barothan!* (13)

Контрастивна реторика

Со синегдохата *Barothan* „голем плоштад, голема земја“ многу Роми ја нарекуваат својата индиска прататковина. Насловот *Barothan* не е паратекстуално укажување[34], туку важен пример за вклучувањето на одредени елементи во врска со мобилизациската идеологијата или со процесот на ромскиот *Nation building*.

Всушност, не се работи за непосреден импорт од денешниот хинди-јазик, туку за збор од ромскиот базичен речник. Но, и во македонската песна поимов *Barothan* е наслов, и таков претставува репрезентативен пример за

[34] За тоа сведочи и колекцијата на ромски народни песни од Петровски (2001). Во сите 170 песни нема ниту една која барем начелно би ја евоцирала индиската прататковина. Изразот *Barothan* во нив воопшто не се појавува.

амблем. Во овој случај тој е спонтан импорт од ромскиот јазик, кој не се доживува како туѓ збор (со една нагласка дека постојат реални шанси да остане и во македонската лексика), туку се прифаќа како збор кој дејствува заради своето несфатливо значење со посебен семиотички потенцијал.

Со овој ромизам во македонскиот текст, Демир барем реторички ја истакнува врската, дури укажува и на континуитет, меѓу прататковината и ромската заедница во денешна Македонија. И во македонската верзија прекинатата врска се премостува заради конструирањето на хомогена национална историја. Токму во соседството на идентичниве наслови јасно се разоткрива програмаско-идеолошко насочување на песната.

Стиховите (1-2) и (19-21) просторно се оддалечени од останатиот дел на текстот, а и мотивски се испреплетени. Преку уводното реторичко прашање, кое функционира како код, се врамува средниот дел на песната. Тој е изграден од апозиции. Паралелизмот меѓу овие реченици е уште понагласен преку полното отсуство на предикати кои би ја организирале синтаксата. Во 17 стиха нема ниту една финитна глаголска форма, туку само придавки-партиципи. На прашањето што останува од Баротхан се дава долг дезилузиониран биланс (3-18), за во последните три стиха да добиеме не сосем резигниран одговор: дека на поетот му останува верувањето кое сè уште живее. Лирското „Јас" совесно го држи отворен својот одговор.

Песната го варира колективното паметење на ромскиот народ и заедничкото познавање на сопствената судбина, пред сé на традиционалните занаети, особено обработувањето метал, потоа гатањето, но и на чекорењето по вечниот кал заради миграциите, на општествениот живот во заедницата. Овие мотивски содржини Демир ги конфронтира со емоционалниот обзор: бес, изолираност, желба за вистина итн.

Во споредба со други примери тука може да се забележи помалку изразена матричност. Демир во *Баротхан* не употребува анафори кои, инаку, се мошне често застапени. Македонската и ромската верзија се одликуваат со граматички паралелизми. Стиховите се организирани, за разлика од повеќето другите текстови,

нагласено паратактички. Со исклучок на анафоричната мини-цезура *thaj ... thaj.../* „и... и...“ (16, 18), Демир воопшто не употребува сврзници и не ги подредува периодите од 3 до 19 стих. Единствениот исклучок е „лагата **дека** сум од крв“ (7).

Интертекстуалност

И песната *Баро̄тхан/Barothan* не може жанровски да се приклони кон еден единствен модел од народната поезија. Причините за тоа се наоѓаат во привидно спонтаниот, елегичен гест кој се провлекува низ целата песна. Од друга страна, имаме митолошко настојување, заради изградувањето на некој етнички идентитет, со што индиската прататковина се поврзува со ромската историја. Оваа тажачка е премногу реторизирана: емоционалната напнатост, воздржаниот лиризам и елегичноста ѝ го отстапуваат местото на поетика во чија позадина се препознава епската народна балада. Овие епски елементи, пак, се презентирани преку херметична сликовност. Во оваа смисла тие се во очигледна спротивност со народната балада која тежи кон едноставност. *Баро̄тхан/Barothan* поврзува елементи на разни модели од народна поезија. Сепак, песнава не може убедливо да се идентификува како хипертекст кој би бил резултат на видлива литерарна трансформација. Сигурно не е случајно тоа што Демир со граматички паралелизми строго ја структурира внатрешноста на македонскиот и ромскиот текст. Но, во исто време авторот тука чувствително отстапува од предлошките на народната поезија. Ова оддалечување се одразува пред сé во намалувањето на репетитивни структури.

5. Заклучни забелешки

На крај морам да додадам неколку толкувања за можните причини за стереотипноста во ромската литература. Во името на сопственото претставување, ромските автори свесно-несвесно ги експлоатираат образложените регистри. Ромската автоимагологија е, всушност, често рефлекс на неромската хетероимагологија, заради фактот

дека мнозинството читатели е сé уште македонско. Прашањево, имено, како и под какви услови литературниот текст може да се продава, е од големо значење токму заради сеопштото осиромашување, кое е уште понагласено во ромската заедница.

Општиот впечаток е дека, со ретки исклучоци, засега индивидуалниот авторски глас на ромската литература како сè уште да го нема. Во ромските текстови сè уште преовладува убедувањето дека стабилната комуникација со читателот може да се оствари најдобро врз основа на познатите претстави и стереотипните формули за Ромите. Веднаш треба да кажам дека главниот исклучок од ова правило, истовремено е и најважниот ромски автор во Македонија. Се работи за Јусуф Сулејман (*1950), автор на досега девет книги поезија, кој ја смета имаголошката стереотипност за кич којшто ромските автори го употребуваат за да им се додворуват на издавачите. Но, за разлика од него, група автори на чело со Љатиф Демир (*1961) смета дека стереотипиве треба да постојат во ромските текстови сé додека се употребуваат во секојдневниот говор како еден вид социјален знак. Но, независно од тоа дека постојат спротивставени мислења по однос на оваа тематика јасно мора да се каже:

Ограниченият регистар на уметничките и естетските средства не е случаен или несакан ефект, туку една од малкуте возможни стратегии од маргинализираната положба. Литературава, се чини, сé уште е повеќе средство во борбата за национална и социјална афирмација, отколку што се смета за авторска и индивидуална потреба. Меѓутоа, стереотипноста на ромската литература т.е. стилските и естетските „недостатоци“ не се никако знак за некаква цивилизациска инфериорност, туку еден историски меѓустепен. Дури и најканонските култури, јазици и литератури во светов не настанале преку ноќ.

Библиографија

Примарни текстови:

Демир, Љатиф Мефаилескоро. 1996. *Махаатма – Mahaatma.* Скопје: Студентски збор.

Демиров, Сабри. 1998. *Отвори ги вратите – Phrav o vudara.* Делчево: Илинден.

Помошна литература:

Амоси йХершберг 1997 = Amossy, Ruth & Herschberg Pierrot, Anne. 1997. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société.* Paris : Nathan.

Борецки 1996 = Boretzky, Norbert. 1996. „Arli – Materialien zu einem südbalkanischen Romani-Dialekt". *Grazer Linguistische Studien* 46, 1 – 30.

Виежбицка 1997 = Wierzbicka, Anna. 1997. *Unterstanding Cultures through their Key Words.* New York/Oxford: Oxford University Press.

Друговац, Миодраг. 1990. *Историјата на македонската книжевност XX век.* Скопје: Мисла.

Друговац, Миодраг. 1986. Повоени македонски писатели (2 т.). Скопје: Наша книга.

Женет 1982 = Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré.* Paris : Seuil.

Фридман 2001 = Friedman, Victor A. 2001. „Romani multilingualism in its Balkan context". *Sprachtypologie und Universalienforschung* 54.2, 148 – 161.

Ѓурчинов, Милан. 1995. *Македонската литература и култура во контекстот на поетиката на социјалниот реализам.* Скопје: Култура.

Лант 1953 = Lunt, Horace. 1953. „A survey of Macedonian Literature". *Harvard Slavic Studies* 1, 363 – 396.

Лорд 1991 = Lord, Albert B. 1991. *Epic Singers and Oral Tradition.* Ithaca/London: Cornell University Press.

О'Саливен 1989 = O'Sullivan, Emer. 1989. *Das ästhetische Potential nationaler Stereotypen.* Tübingen: Stauffenburg.

Петровски, Трајко. 2001. Ромски народни песни – *Romane gilja.* Скопје: Романо Ило.

Салиху 1997 = Салиху, Салајдин. 1997. "Колико се познају ствараоци". *www.aimpress.org* 21. 12. Скопје: AIM Junior.

Саздов 1991 = Sazdov, Tome. 1991. "Macedonian Folk Poetry, Principally Lyric". *Oral Tradition* 6.2-3, 186 – 199.

Саздов, Томе. 2002. „Ромските народни песни од аспект на поетиката и метриката", во: Петровски, Трајко (ед.). 2002. *Духовната и материјалната култура на Ромите (= Зборник од I. Меѓународен научен симпозиум во Скопје* (7.-8. мај, 1998*).* Скопје: Романо Ило, 9– 14.

Сталев, Георги. 2003. *Историја на македонската книжевност* (2. дел). *Првата половина на 20. век.* Скопје: Институт за македонска литература.

Шаф 1980 = Schaff, Adam. 1980. *Stereotypen und das menschliche Handeln.* Wien/München/Zürich: Europaverlag.

Весна МОЈСОВА-ЧЕПИШЕВСКА

ДИЈАЛОШКИ КОДИРАНИТЕ ТЕКСТОВИ НА МАЏУНКОВ И ДАМЈАНОВ

Овој мој текст се обидува да говори за односот, за непрекинатата комуникација и за самите прелевања меѓу текстовите. Ако им се доближуваме на оние кои се приврзаници или барем вљубеници на постмодерните теории, тогаш безрезервно треба да ги прифатиме од една страна нивната недоверба во метанарациите, а од друга, нивното прашање за дијалогот протолкувано како прашање за разбирањето на говорот на Другиот. Затоа и раскажувањето не може повеќе да се третира како индивидуална дејност. Ниеден раскажувач не е ниту прв, вели Ангелина Бановиќ-Марковска во својата книга *Хипертекстуални дијалози* (Скопје: *Магор*, 2004), а ниту последен, а со тоа ниту автономен[35]. Наспроти структурата на монолошките кодирани дискурси, отворената форма на наративен дискурс (како што се: расказот *Сон и ·јаве* и минијатурите-раскази *Заборав* и *Патување* сите од Митко Маџунков и расказот *Преобразби* од Сава Дамјанов) ги негува односите меѓу авторот и текстот, меѓу текстот и реципиентот, но пред и над сé интертекстуалните, па и интермедијалните односи кои допуштаат премин од еден во друг систем. Со една напомена дека и во двата случаја не се работи за текстови кои ја заговараат апсолутизираната „смрт на авторот". Напротив во нив го имаме сеприсутниот

---

[35] Имено секој автор најпрвин е слушател (или читател), дури потоа раскажувач. И бидејќи литературата е креирана од зборовите на нашите татковци, вели Лиотар, раскажувањето сè повеќе прераснува во креирање на наративно многубоштво, во создавање пагански текстови. Затоа сите ние (и раскажувачи и читатели) стануваме збир од милиони безначајни и сериозни приказни, се населуваме со гласовите на Другите, со нивните јазици и писма. Притоа од Некогашни Единствени се преобразуваме во Дијалогизирани.

автор кој посредува меѓу стварноста на текстот и стварноста на самото негово читање. Затоа и читателот, наполно збунет од константното потенцијално присуство на авторот, е истовремено и наполно оневозможен да го разграничува вистинитото од лажното. Или едноставно речено тој е, како што вели Татјана Росиќ, *вплетикан во мрежата на контекстуалните и текстуалните мистификации*[36] на самиот текст.

И во тој контекст во центарот на интересот ќе биде самиот збор или поконкретно неговиот внатрешен живот, иако Мацунков вели дека неговите мисли *се најчесто слики без зборови* (од *Сон и јаве*)[37], со што како читатели сака да не стави во некаква замка. Зашто наредната ситуација што ја нуди е состојбата на сон во кој, како што вели: *целата животна загатка (на сон) ми се укажа во вид на три прости реченици* (од *Сон и јаве*). А што е реченицата, ако не, наредени зборови или дури и самиот збор. Зборот како суптилен медиум на социјалната комуникација, не познава граматички правила, но познава, како што вели Бановиќ-Марковска, *нешто што слободно може да се спореди со репликите од дијалогот, оти во својата најдлабока основа, тој е билатерален*[38]. А оваа негова билатералност ја чувствува и Мацунков кога вели: *Темнина падна по зборовите како заборав, изненадувајќи го она што во нив беше материјално и нематеријално* (од расказот *Сон и јаве*). Оваа двогласност на зборот или поточно судирот на два гласа, сфатен како микродијалог, како спор на душата и телото, како Јас и Ти, се манифестира и во расказите на Мацунков и во расказот на Сава Дамјанов *Преобразби*. Имено и на Мацунков и на Дамјанов во чинот на пишувањето преобразбите им се неопходни за да го артикулираат Другиот во себе, а преку чинот на читањето

---

[36] Tatjana Rosić. "Priče budne noći" vo Sava Damjanov. *Povesti različne: lirske, epske, po najvise neizrecive.* – Novi Sad: *Kulturni centar Novog Sada*, 1997, 126.

[37] Сите цитати се преземени од книгата Митко Мацунков. *Меѓата на светот.* – Скопје: *Наша книга*, 1985.

[38] Ангелина Бановиќ-Марковска. Ибидем. понатаму прецизира: *Кога ќе се сетам дека некоја „туѓа вистина" влегла во моето внатрешно поле, во мојот видеокруг , јас развивам дијалогизиран внатрешен монолог кој, небаре микродијалог, покажува дека зборовите се двогласни, дека во секој од нив се случува, всушност, конфликт на гласови.*

тој нивен Друг да му го понудат и на самиот читател. И навистина кај Дамјанов тој спор се води меѓу неговата душа (која копнее да биде жена, дете, хермафродит, ембрион, амеба, ништожно суштество) и телото (кое е всушност маж). Ваков спор води и Мацунков кој пак копнее состојбата на сонување да ја доживее како состојба на будност пришто се добива впечаток на забуна зашто тој редовно сонува дури трипати:

Затоа не малку се зачудив кога целата животна загатка (насон) ми се укажа во вид на три прости реченици. Се разбудив (пак насон) и ги запишав првите две. Но пред да ја забележам и последната, и така да дојдам до ретката животна формула, некој (жена ми) ме разбуди (во еден трет сон). (од расказот *Сон и јаве*)

Синоќа сонив сон кој ми се чинеше драматично важен и возбудлив, поважен од цели децении живот. За сето време додека сонував имав нејасно чувство дека тој сон веќе сум го видел, многу одамна, па сум го заборавил; сега, во текот на една единствена вечер, го сонив, со сосема мали измени, трипати ... (од расказот *Заборав*) или трипати влетува од сон во сон како во минијатурата *Патување*.

Нивниот вистински живот започнува оној момент кога му допуштаат на „туѓиот говор" да го насели јазикот на нивниот внатрешен свет и со тоа да создадат една напнатост и крајно динамичен однос. Дамјанов вели: ... *Био сам заточеник сна, био сам жена.*[39] И од оваа почетна позиција двата гласа ја започнуваат својата борба за доминација во целиот тек на разговорот. Неговите преобразби се повеќебројни, зашто и неговите копнежи се разнолики. Така Дамјанов копнее за она што не е: ... *Био сам заточеник сна, био сам жена*, зашто природата го дарила со машкост. Копнее и по она што некогаш бил: ... *Био сам заточеник сна, био сам дете*; ... *Био сам заточеник сна, био сам ембрион*, значи за состојби во кои никогаш не може да се врати и по она што би сакал да биде: ... *Био сам заточеник сна, био сам хермафродит*, со што го потврдува присуството на машкиот и женскиот принцип во

[39] Сите цитати се преземени од книгата Sava Damjanov. *Povesti različne: lirske, epske, no najvise neizrecive.* – Novi Sad: *Kulturni centar Novog Sada*, 1997.

секое живо суштество: *Ако би неко затражио да појасним то, говорио сам да је божја природа у бити хермафродитска, да садржи и мушки и женски принцип, па је стога у једном специфичном теолошко-еротском смислу самодовољна и самостварајућа* ... Но копнее и за нешто што никогаш не може да биде: ... *Био сам заточеник сна, био сам амеба. ... ... Био сам заточеник сна, био сам Биће Ништавила.*, зашто во природата не се случило еден сложен организам да се трансформира во едноклеточен, а не дај боже, и во суштество на ништожноста.

Какви се трансформациите кај нашиот Мацунков? Имено тој стартува со една необична желба да потрае сонот, а со тоа и самата измама дека тој сон е вистинит како и јавето:

Но слатко-болната мелодија на сонот, стравот и морничавоста што се лачеа од него, заедно со необичната желба таквата измама што подолго да трае, ме дотераа, како езерските бранови тревата, до утрото како брег. (од расказот *Заборав*)

Во ова се препознава концепцијата на поетиката, што во историјата на европската модерна лирика ја заговара уште Рембо, а која го насочува текстот кон тоа да го согледа невидливото и да го наслушне нечуеното. Ова е возможно единствено преку една состојба на постојана будност на авторот. Во тој контекст будењето кое за Рембо е едно продолжено, постојано, бесконечно будење, неограничено со чинот на спиењето, и кое тој го нарекува бдеење, е и состојбата во која се наоѓа и нашиот автор. И од овој момент започнува разговорот меѓу сонувачот кој сака да биде разбуден за да може да ги запише соновите: ... *и бев совршено сигурен дека треба да станам и целиот настан да го запишам* (од расказот *Заборав*) и сонувачот кој сака да остане сонувач, зашто тие сонови го носат во сè побудни состојби (во расказот *Сон и јаве*) и му ги овозможуваат преобразбите или подобро речено застрашувачките промени. Така во расказот *Сон и јаве* тој сфаќа, напрвин дека е слеп: *Брзу сфатив дека не можам да ги отворам очите, дека сум слеп, Почнав во паника да ги палам светлата. Мрак, мрак. Зар е можно?*, па потоа се испаничува дека можеби е дури и мртов: *Сум умрел (навистина), сум ослепел*, за на крај тие состојби да се

измешаат и наизменично да се менуваат: *Ја будам сопругата. Болен сум, ѝ велам, сум окоравел. Сум умрел* и да го доведат до конечниот заклучок: *Нигде ме нема, не, јас повеќе не постојам.* Конечната состојба на непостоење и ништожност ја имаме и во расказот *Заборав*: *Тука веќе бев измиен и ничиј, непотребен и наполно празен ... Ништо, совршено ништо: слепа безнадежна белина ...*

Така во сите понудени слики на преобразби и Мацунков и Дамјанов успеваат да спојат разновиден имкомпатибилен материјал:

Утропо кога се разбудив, се разбира, не го најдов малото стуткано ливче на кое пишував, и кое во секој случај би го познал, зашто тоа бездруго остана на вториот кат од сонот, додека јас се струполив в кревет од некое деветтто сонување кое дојде по белината зад последната заборавена реченица. (од расказот *Сон и јаве*)

... Био сам заточеник сна, био сам ембрион. Слушао сам мајчино срце док сам спокојно почивао у њеној утроби, док сам заштићен пливао у њеним топлим соковима. ... Био сам заточеник сна, био сам ембрион. Склупчени ембрион који се задовољава самим собом, али и телесним додиром, телесним дрхтајима свога оца и своје мајке ... (од расказот *Преобразби*) спој со кој можат да се слеат светото и профаното:

... во воздухот се расенуваше и ликот на една жена што се соблекува пред да ја стрелаат за да остане чиста и негибната (од расказот *Заборав*);

... Био сам заточеник сна, био сам жена. Звали су ме по првом и последњом, звали су ме Курвом и светицом, звали су ме белом несхватљивом тишином;

Но за разлика од Мацунков, Дамјанов оди уште подалеку и прави спој и меѓу возвишеното и патетичното, за да создаде впечаток дека неговото писмо се движи по рабовите на анималното и вулгарното: ... *Био сам заточеник сна, био сам дете. Сићушно мало створење што се инстинктом животиње парило са било ким ко је то хтео или захтевао од њега.*

Во овие раскази на Мацунков и на Дамјанов, двајцата говорници истовремено и во еден ист миг изразуваат две различни интенции[40]:

---

[40] Mihail Bahtin. *O romanu.* – Beograd: *Nolit*, 1989.

директна – интенцијата на ликот кој зборува (сонувачот кој сака да остане сонувач кај Мацунков и мажот преобразен во жена, дете, хермафродит, ембрион, амеба, ништожно суштество кај Дамјанов) и

индиректна – интенцијата на авторот (сонувачот кој сака да биде разбуден за да може да ги запише соновите кај Мацунков, поточно мажот кај Дамјанов).

Двата гласа, двете смисли или двете експресии како да знаат еден за друг, како да разговараат меѓусебно и истовремено ја потврдуваат дистинкцијата меѓу субјектот-говорник (учесник во дискурсот) и субјектот на говорот (она Јас во дискурсот кое ја претставува неговата субјективност). Значи оваа позиција во расказот на Митко Мацунков нуди едно Јас кое е всушност е двојно (Јас = сонувач кој сака да остане сонувач + сонувач кој сака да биде разбуден). Сава Дамјанов, пак, промовира едно Јас што содржи мноштво (Јас = она што сум + она што сакам да сум + она што сум бил некогаш + она што не можам да бидам никогаш). Но, расказите на Мацунков и секако расказот на Дамјанов промовираат и едно Јас кое не ја порекнува субјективноста, туку само го поништува традиционалното сфаќање за единственоста на таа субјективност. Така овие нивни преобразби стануваат типичен пример за раслоен Субјект. А говорот на вака раслоениот Субјект открива неколку ролји:

* **Јас** (кој е час сонувач, час запишувач на тој сон кај Мацунков или жена, дете, хермафродит, ембрион, амеба, ништожно суштество кај Дамјанов, значи во двата случаја класичен Субјект во чинот на секое искажување т.е. преобразување);

* **Вие** (замислени читатели, испровоцирани, но отсутни соговорници);

* **Тие** (постојните текстови од културата и идеологијата, како отсутни дискурси на некој асиметричен Друг, како што се поимите:

страв, морничавост, необична желба, ништо – од расаказот *Заборав*; *прататковина, заветна градина каде што набрав ретки плодови* – од расказот *Патување*; *сон, јаве, секојдневно животно искуство, внатрешна стварност, мрак, смрт* – од расказот *Сон и јаве*;

Мајка – прародителка на световите, Мајка на роденото и нероденото дете, Курва и Светителка, Паднатата Душа, Среќа, Љубов, вечен Немир, Бог, Ништожност, Темнина, Хаос, Несуштество, Игра на Создавањето – кои Сава Дамјанов ги пишува дури и со големи букви) и

* **Тој** (присутниот збор кој всушност им ги овозможува овие преобразби, зашто ликот зборува за себе и тоа го прави со помош на своите зборови, обраќајќи се самиот на себе, тој истовремено му се обраќа и на светот, но и на некој фиктивен и потенцијален соговорник).

Кога два, просторно и временски оддалечени текста (расказите на Мацунков, објавени во 1985 година, ѝ припаѓа на современата македонска проза, а расказот *Преобразби* од Сава Дамјанов, поместен во неговата книга од 1997 година, има свое место во српската современа проза), имплицираат дијалошки односи, тогаш тие потврдуваат дека меѓу нив постои една совпадливост во темите, гледните точки или ликовите. Ваквите дијалошки односи го отвораат и прашањето за третиот во дијалогот, за оној таканаречен нададресат, кој не учествува директно, но кој го разбира текстот. Во тој контекст во двата расказа се јавува состојбата на сонот од каде произлегуваат тие преобразби и состојби, се јавува еден сон кој ретко кој се осудува да го сонува.

Горан МАКСИМОВИЋ

МАКЕДОНИЈА У ПУТНИЧКИМ ЗАПИСИМА СПИРЕ КАЛИКА

У огледу је анализиран путописни поступак Спире Калика у књизи *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом* (1894). Указано је на три доминантна наративна обиљежја његове прозе: – путничке биљешке у форми извјештаја о седмодневној турнеји *Београдског певачког друштва* у Солуну и Скопљу у љето 1894. године, – монолошке лирске дигресије и медитације, подстакнуте природним љепотама и грађевинама, које је писац посматрао приликом путовања, – путописне опсервације о људима, поднебљима и градовима, историјске реминисценије, предања о мјестима, документоване студије о становништву, које су пропраћене и фотографијама природних љепота и знаменитих грађевина.

Кључне ријечи: Београдско певачко друштво, "путничке белешке", путопис, нарација, монолог, дескрипција, Македонија, Вардар, Солун, Скопље, Врање.

Обновљена интересовања српских путописаца за просторе Македоније нарочито постају интензивна послије Српско–турских ратова 1875–77. године и Берлинског конгреса одржаног средином наредне 1878. године. Послије ослобођења од Турака и присаједињења српској матици Јужног Поморавља и великих градова Јужне Србије, као што су Ниш, Лесковац и Врање, на Македонију се и на Повардарје, као и на Косово и читаву Стару Србију, у тадашњем националном и патриотском заносу гледало као на дијелове поробљеног и неослобођеног Српства. Захваљујући томе ови простори су постали прави изазов за путовања и путничке записе српских писаца и њихова свје-

дочења о земљи, људима, поднебљу и језику, све до почетка Балканских ратова 1912. године. Три таква путописа издвајамо као веома значајна и драгоцјена за обликовање умјетничке, путописне слике македонског поднебља: књигу Стојана Новаковића *С Мораве на Вардар* (1886), Бранислава Нушића *Крај обала Охридског језера* (1894) и Спире Калика *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом* (1894). О књизи Спире Калика говорићемо подробније у нашем раду.

Све што данас можемо рећи о ученом Дубровчанину Спири Калику налази се на пожутјелим и прашњавим страницама књига и часописа XIX вијека, а запретано је дубоким заборавом и немаром савременог доба према знаменитим и вриједним људима из наше прошлости. Родио се у српској грађанској породици у Дубровнику средином 1858. године. У родном граду је завршио основну школу и гимназију, а од 1876. године студирао је класичну филологију у Бечу (1876–78) и Грацу (1878–79). По завршетку студија радио је најприје као учитељ у Грађанској школи у Дубровнику (1879–82), да би иза тога прешао у Србију и службовао као наставник гимназије у Нишу (1882–89), гдје је заједно са Стеваном Сремцем и Живаном Живановићем просветно и културно уздизао овај тек ослобођени град. Од нарочитог значаја била је његова улога у оснивању *Народног позоришта* у Нишу 1887. године. Српско држављанство, Спира Калик је добио 1887. године. Потом је радио као професор гимназије у Крагујевцу (1889–90) и Крушевцу (1891–92), да би од 1892. године, истовремено кад и Стеван Сремац из Ниша, прешао у Београд и постао професор Прве београдске гимназије, све до обољења од шизофреније и преране смрти у душевној болници у Трсту 1909. године.

За Калика слободно можемо рећи да је био полиглота и одличан зналац језика, јер је говорио грчки, латински, њемачки, француски и италијански, а преводио је с латинског и италијанског језика. Захваљујући томе, хонорарно је предавао француски језик у Војној академији у Београду (1895–1909), а превео је и три знамените и радо читане књиге онога времена, једну историографску расправу, један уџбеник и једно прозно белетристичко остварење. Са латинског: *Живот славних војсковођа од*

Корнелија Непота (Београд, 1897), те са италијанског језика: *Српску синтаксу Петра Будмана* (Ниш, 1887, Београд, 1892, 1897, 1901) и *Срце од Едмонда де Амичиса* (Београд, 1895, 1901, 1911, 1922). Поред свега тога, изгледа да је посебна и највећа страст Спире Калика била музика и хорско пјевање. Одмах по доласку у Београд укључује се у рад *Београдског пјевачког друштва*, чији је тада познати диригент био Стеван Стојановић Мокрањац. Био је најприје његов потпредседник (1893–96), а иза тога и председник (1897–1909). Нарочито су била позната два гостовања тога друштва: једно на прославу годишњице Ивана Гундулића у Дубровнику 1893. године, а друго у Солун и Скопље 1894. године. Управо са тог другог путовања и настале су "путничке белешке" Спире Калика *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским пјевачким друштвом*, објављене исте године у Београду, у "Штампарији Петра К. Танасковића – до Делијске чесме".

У полемичком предговору, којим нас Калик уводи у "путничке белешке" од Београда до Солуна и Скопља, исказана је основна намјера пишчева да у књизи укаже на умјетничку и националну мисију *Београдског пјевачког друштва*, те да одговори на бесмислене паланачке предрасуде о његовом раду и презрива исмијавања и тобожње сажаљење, којима су често били изложени чланови хора. Спира Калик посвећује књигу женским чланицама *Београдског пјевачког друштва* које "ретком истрајношћу и необичном ревношћу припомажу напретку друштва и извођењу његових родољубивих замисли".[41] Иза тога указује на активности друштва и дугорочне циљеве. Вјерно својој програмској девизи "Песмом за Српство" ово друштво је за неколико година прешло унакрст цијелу Србију "ширећи српске песме и изводећи их у дивним и хармоничним композицијама наших најомиљенијих уметника: Мокрањца, Маринковића, Топаловића, Јенка, Хавласа итд." (V). Доцније је пронијело исте пјесме у српске крајеве изван Србије: у Митровицу и Нови Сад, у Дубровник, на Цетиње,

[41] Спира Калик, *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским пјевачким друштвом*, Путничке белешке, Штампарија Петра К. Танасковића ‡ до Делијске чесме, Београд, 1894, стр. 4. (Сви каснији наводи узети су из истог издања. Број у загради након цитираног текста означава преузету страну).

у Солун и Скопље. Да би се, охрабрено тим успјешним гостовањима, одважило и на походе у Пешту и Беч "да тамо пред образованом публиком двеју великих светских метропола изнесе српске композиције и покаже, да Србија и у тој грани уметности заузима знатно место"(VI).

Спира Калик не жели даље да улази у расправу (јер то није циљ његове књиге), о паланачком менталитету, о погубном "црву раздора", који подгриза све српске установе и као демон омета Српство да "смело и решително корача" путем умјетничког напретка, "који сви културни народи поштују и с највећом заинтересованошћу прате и потпомажу"(VI). То је основни разлог што у највећим варошима у унутрашњости не опстају пјевачке дружине, "те се услед тога по нашим селима не чују лепо отпеване српске песме, ни по нашим црквама складно црквено певање, које загрева душу побожношћу и привлачи побожни свет Богу на молитву"(VII). Шта је томе криво – пита се аутор "путничких бележака" – да међу нашом интелигенцијом "има више људи *од рачуна*, него људи *од срца?*" И шта је то што их тјера да у "сујетном прецењивању свога знања и занимања потцењују знање и занимање других?"(VII) Избјегавајући даљу полемику о наведеном проблему, Калик могући одговор нуди у облику питања: "Да не лежи томе узрок у нашем правцу образовања и наставе?"(VII).

Мада назнака из поднаслова књиге *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским пјевачким друштвом*, да се ради о "путничким белешкама", указује на ауторову књижевну непретенциозност и скромност, јасно је да се ради о успјешно осмишљеном путопису, у којем су занимљиво описани догађаји са пјевачке турнеје *Београдског пјевачког друштва*, затим простори Јужне Србије, Македоније и Повардарја, те нарочито знаменитости и људи два велика града овога поднебља Солуна и Скопља. Отуда је у књижевном, путописном казивању Спире Калика, могуће издвојити сљедеће наративне поступке: – приказивање седмодневног путовања и турнеје *Београдског пјевачког друштва* у Солуну и Скопљу, што је и била почетна намјера и циљ ове књиге, – медитативне дигресије у форми унутрашњег монолога о природи, о грађевинама, о историји, које су слике с путовања будиле у пишчевој машти и свијести, – опис поднебља и људи са успјешним

опсервацијама природе, са легендама о мјестима, са панорамским приказима градова, са документованим пописима њихових житеља, са фотографијама знаменитих грађевина и природних љепота.

У оквиру првог наративног сегмента, посвећеног приказу седмодневног путовања *Београдског пјевачког друштва* у Солун и Скопље у љето 1894. године, долази до изражаја Каликова умјешност вођења динамичне нарације и сажете а ефикасне опсервације хорских наступа пјевачког друштва у Солуну, Скопљу и Врању, а затим и приказа простора и људи на жељезничком путу од Београда до Врања и Скопља, затин долином Вардара преко Велеса и Демир капије, до Солуна, а потом и повратак од Солуна до Скопља и Врања, преко Лесковца и Ниша до Београда. Калик, при томе, нарочито усмјерава пажњу на приказ људи, који су их дочекивали, пратили и угошћавали на томе путовању. Попут српског конзула у Скопљу Тодора Станковића и вицеконзула Милојка Веселиновића, затим српских индустријалаца из Солуна, браће Алатини, српског конзула у Солуну, Васиљевића, трговца Антонија Јакшу, солунског српског учитеља Вука Иванића и слично.

Путовање возом кроз просторе неослобођеног Српства, како се тада у још увијек живом патриотском заносу послије 1878. године говорило за Македонију, подстиче аутора "путничких белешки" на разноврсне реминисценције о историји, о савременим данима и судбини српског народа у Повардарју, о погубном политичком странчарењу у Србији и недовољној просветној бризи за подизање српских школа на просторима тадашње Турске. У тим путописним сегментима доминира излагање у форми унутрашњег монолога, а дијелови у којима Калик у ведрој ноћи медитира о небу и звијездама, о мору у Егејском заливу у Солуну и слично, прерастају у лирску прозу и успјешну поетизацију простора, који упућују на несумњиви а потиснути пишчев пјеснички таленат.

Трећи наративни поступак, у којем су изложене путописне опсервације Јужне Србије са Врањем, Македоније са Скопљем и егејског Повардарја са Солуном, са излагањем легенди о појединим локалитетима (као што је предање о Момином камену у Грделичкој клисури, које Калик казује знатижељним сапутницама из пјевачког друш-

тва), са одличним описима вардарске котлине, међу којима доминира приказ Велеса и Демир капије, са панорамским описима Солуна, а потом и Скопља, што је пропраћено и одабраним фотографијама које значајно обогаћују путописни доживљај (Демир капија на Вардару, Тријумфалне капије у Солуну, солунска чаршија), са ненаметљивим подацима о броју становника, националном саставу, школама и занимању народа, најближи је путописном поступку у ужем смислу и најизразитије показује пишчев књижевни таленат.

Путовање возом буди у писцу "путничких бележака" различите успомене и размишљања. Подсјећа га на предјеле Далмације, у којој је пјевачко друштво претходне године боравило, а озвездано небо које посматра са прозора купеа подстиче у њему пјесничку егзалтацију и национални занос: "Ох! лепо ли си, српско небо, било да си над Србијом, било да си над Далмацијом или Мађедонијом, било да си над Босном, било да те сунце обасјава, било да те месец расветљује, ти си доиста божанствено дело!"(3–4). Патриотска осјећања, национална и културна мисија *Београдског пјевачког друштва* у неослобођеним српским крајевима, неминовно намећу размишљања и о српској неслози, о партијским размирицама и нетрпељивости, која даје непријатељима снаге да нас савладају и потискују и тамо гдје су неупоредиво слабији од српског народа. Спира Калик се зато у својим путничким медитацијама и пита зашто цио српски народ није опијен овом врстом жарког родољубља које краси чланове *Београдског пјевачког друштва*, а Србију види као лучу Српства, "која мора да бди, да се не утули плам родољубља у срцима неослобођене браће твоје, ти си Весталка Српства, и као што је Весталкама смрт претила, ако се ватра угаси, тако смрт и теби прети, ако српска срца престану бити за тобом"(5).

Из таквог узвишеног расположења писца "бележака" је разбудио долазак у Ниш и прво разочарање. На Жељезничкој станици, у граду гдје је годинама радио као професор гимназије, путнике су дочекали чланови *Јеврејског пјевачког друштва*, али никога није било из нишког пјевачког друштва *Бранко*. Спиру Калика то збуњује и у невјерици се присјећа како су их на величанствен начин у току прошлогодишњег путовања у Дубровник, дуж пруге од Земуна до Ријеке, дочекивала пјевачка друштва да им са

својим заставама и пјесмама пожеле срећан пут, а овдје у Србији владала је апатија и незаинтересованост.

Наставак путовања и пролазак кроз предјеле "романтичне Грделичке клисуре", сусрет са "Моминим каменом", као величанственим споменикoм природе, који подсјећа писца и на предање о постанку тога локалитета које је читао у Милићевићевој *Краљевини Србији*, а затим и лијеп дочек у Врању и уговарање хорског наступа у овоме граду, послије повратка из Солуна и Скопља, знатно поправљају претходне суморне утиске путника које су понијели из Ниша.

Послије успјешно пребројених неспоразума са турским цариницима на граници у Зибевчу, због неповјерења и подозрења према нотним књигама које је пјевачко друштво носило, или према књигама које су ради забаве носили поједини путници (Калик помиње пјесме Милутина Илића које су биле у лијепом повезу и тиме додатно подстакле сумњу цариника), улазак у Македонију и прво велико насеље Куманово, путописац сажето описује у форми извјештаја о броју становника, националној и вјерској заступљености, те стању српских основних школа, што јасно упућује да се претходно добро информисао и припремио неопходну грађу за писање "путничких бележака".

Мада је у Скопљу дочек *Београдског пјевачког друштва* био изузетно присан, захваљујући труду генералног српског конзула Тодора Станковића и вицеконзула Милојка Веселиновића, Калик хотимично одлаже опширније писање о овоме граду за касније, кад се послије повратка из Солуна буду смјестили у њему и одржали уговорени концерт. Даље путничке записе и пажњу писац посвећује Вардару, као највећој природној знаменитости Македоније и најљепшој ријеци Балканског полуострва: "Један мој друг упоредио је Вардар са женом, приметивши да је ћудљив као и жена, сад миран и тих, сад опет бујан и силовит, али увек леп и поносит"(19). За најљепшу варош на прузи Скопље – Солун, путописац проглашава Велес, а пошто се укратко осврнуо на његово византијско поријекло (звао се некада Виласора), детаљно описује дивни положај, какав се ријетко виђа: "Лежи на странама два велика гола брда, кроз које протиче Вардар и дели варош на два дела, спојена међу собом мостовима. Куће допиру до половине ових голих

брда и све су сазидане у турском стилу и већим делом ишаране. Воз пролази средином вароши кроз саме улице, станица је удаљена од Велеса једно по часа"(20). На жељезничкој станици у Велесу, кроз разговор са дјечаком од којег је купио тестију воде, Калик се суочава са посљедицама тада наглашене и упорне великобугарске пропаганде у Македонији, која је вршена кроз добро организовану мрежу бугарских школа. Кад је запитао дјечака да ли је Србин, овај му је одговорио да је Бугарин. На додатно пишчево питање, откуда то, кад говори српски као и он, одговорио му је: "Такој ми казаја учител, да сум Блгарин, а татко ми каже да сум Србин, как и он"(21). Природне љепоте у долини Вардара потпуно су окупиле пажњу путника, да би послије неколико часова путовања наишли на још већу природну знаменитост, на "величанствену Демир–капију", чији просјек од стијена, које су се савиле над Вардаром у облику "врата", подсјећа писца на Сићевачку клисуру и на Ђердап. Излазак из клисуре указује и на климатске благодети јужне Македоније, на медитеранско растиње, на смокве, на бројна стабла дудова који се његују ради свиларства и слично.

Долазак у Солун, у пријеподневним часовима, послије 25 сати напорног љетњег путовања, орасположио је чланове *Београдског пјевачког друштва*, како због лијепог дочека који су им приредили отправник српског конзулата Васиљевић, а затим и богати српски трговци из овог града (међу којима писац нарочито издваја четворицу браће Алатини који су били власници пиваре и фабрике леда у Солуну), тако и због удобног смјештаја у хотелу "Империјал", који се налазио на најљепшем мјесту у граду "на самој обали морској са дивним изгледом на Солунски залив и на Олимп, који лежи на западу поменутог залива"(28).

Сусрет Дубровчанина Спире Калика са морем буди у њему узвишене емоције, успомене и одушевљење, а затим га инспирише да ослика површину залива у послијепоноћним часовима: "Попех се у собу и отворих прозор, да се надишем чистога морскога ваздуха, пре него што легнем. Мојим очима пружи се импозантан призор. Киша беше престала а месечина растеравши облаке сијаше над тихом површином морском и обасјаваше својим сребрним зрацима широки Солунски залив. Мртва тишина владаше у прос-

тору, никаквога гласа сем потмулога зујања зрикаваца и ноћнога даха; над успаваном природом спустило се било неко тајанствено величанство. А море – никада ми се није оно учинило величанственије од те вечери, не знам да ли је то било услед мога доброг душевнога расположења или услед тога, што га давно нисам гледао, па сада сам тим већма уживао, као што човек ужива, када се после дугога растанка нађе опет са својим старим добрим пријатељем. Сада се оно одмараше лавовским одмором; ни један ветрић није узнемиравао његову плаву површину, није се чуо ни један вал, да се разбија о околно стење; изгледаше као огледало, у које небески свод с уживањем огледа своју лепоту"(32–33).

Сутрашњи дан писац и чланови пјевачког друштва искористили су за упознавање знаменитости Солуна. Најприје посјећују Српски конзулат, на крају *Марине*, у најљепшем дијелу Солунског залива, а затим су обишли турску чаршију на чијем су се почетку и крају налазиле добро очуване античке тријумфалне капије. Она на југозападној страни је припадала цару Хадријану, а она на сјевероисточној страни, или на Вардар–капији, била је дјело двојице конзула, Октавијана и Антонија. Црква Светог Ђорђа, која је била сазидана за вријеме цара Константина, а архитектонски знаменита због свог округлога облика, била је претворена у џамију. Исто тако су биле претворене у џамије и стародревне цркве Свете Параскеве, црква Дванаест апостола и црква Светог Димитрија, које потичу из деветог вијека. Посебну љепоту Солуна чинила је морска обала или кеј, позната под именом *Марина*, која се протеже све до дијела вароши *Парадиза* или *Каламарије*, гдје су се налазиле најљепше богаташке куће и виле у Солуну. Калик пажљиво описује и дивне кафане у томе дијелу града, међу којима је била најљепша *Алхамбра*, а затим и зграду *Позоришта* у којој је било предвиђено одржавање концерта *Београдског пјевачког друштва*, те *Канли–кулу* коју су сазидали Ђеновљани за одбрану од напада с мора, а Турци је послије окренули у тамницу. Првога дана боравка чланови пјевачког друштва су били у гостима и код браће Алатини, богатих Срба из Солуна и посједника фабрике пива и леда.

Сутрашњи дан, у недјељу, Спира Калик је искористио да у друштву дама осмотри град с мора. Изнајмио је јеврејске весларе и тек кад су се одвојили од обале и са пучине сагледали Солун, могли су схватити сву љепоту овога великог лучког пристаништа и трговачког центра на егејској обали. Град је имао амфитеатралан облик, а нарочито су га красили стародревни бијели бедеми, те византијска тврђава опасана дебелим двоструким бедемима и сачињена из седам омањих кула, због чега су је касније Турци и назвали *Једилуке*. Калик користи овај панорамски опис града и за навођење података о економској снази и успону Солуна, о укупном броју становника, о националном саставу. При томе се нарочито осврће на бројност Јевреја, те на њихову потурчену секту Дунме, која датира од 1667. године, а оснивач јој је био учени рабин Сабатеј Леви из Једрена. Приврженици секте Дунме имали су скоро сав Солун у својим рукама, јер су били повлашћени од турских власти, били су најобразованији и најбогатији, а председник општине је редовно биран из њихових редова.

Иза тога, Калик са београдским дамама посјећује Српску школу, која се налазила у *Парадизу*, те кроз разговор са учитељем Вуком Иванићем упознаје број и школска достигнућа српских ђака, али и бригу што српске власти из Београда нису предузимале одлучније акције за оснивање српских гимназија на овим просторима, у којима би се уписивали ђаци по завршетку ове и основних школа у Битољу и Скопљу. "Није лепо, господине, да Бугари, који Мађедонцима намећу своју народност, имају у Солуну вишу гимназију и вишу женску школу, у Битољу вишу гимназију, у Скопљу нижу а по осталим мађедонским варошима свуда по неку средњу школу, а да ми сем неколико основних школа не отварамо нигде ни један средњи завод. На тај начин није ни чудо, што се мало помало од нас отуђује мађедонска младеж, ма да она, у пркос свима бугарским и грчким сплеткама и ујдурмама, још добро чува своје српско име и своју српску славу"(46).

Сам солунски концерт *Београдског пјевачког друштва*, Калик описује подробно. Извјештава нас о бројности публике и знатижељи с којом је ишчекивала наступ угледне српске пјевачке дружине, о њеним реакцијама и одушевљењу, о пјесмама које су извођене на концерту (доми-

нирале су Мокрањчеве *Руковети*, али и Топаловићева пјесма *Ој, облаци*, Менделсонова *У шуми*, те по једна пригодна турска и бугарска пјесма, да би концерт био окончан вијенцем *приморских напјева*). Ноћ послије концерта, пјевачко друштво је провело у пријатној вечери и разговору са солунским домаћинима, тако да се славље продужило све до зоре. Иза тога им је преостало само да се брзо спреме и укрцају на воз за Скопље. Растанак на жељезничкој станици је био дирљив, домаћини су замолили београдске госте да им још једном дођу у Солун, а они су им у знак захвалности на гостопримству, на опроштају отпјевали пјесму *Ој, у гори бели двори*.

Боравак у Скопљу био је много краћи, тако да путописац брзо и сажето описује пријем и припреме за концерт, чији је распоред пјесама углавном био сличан као и у Солуну. Осврће се на одушевљење бројне публике док су слушали српске пјесме, на појачане патриотске емоције и слично. Сутрашње предивно јутро у Скопљу, Калик користи за разгледање и упознавање града, а напоредо с тим укратко се осврће и на његову историју од времена кад је цар Душан Силни био окрунјен у њему царском круном, преко аустријских запосједања града 1682. године и непотребног спаљивања и уништавања његове древне архитектуре, све до савремених дана и трговачког значаја који је имао у турској империји. Нарочито успјешно Калик описује панораму Скопља, коју је на двије неједнаке половине пресјецао моћни Вардар, а на десној обали красио масив *Водна*, са богатим виноградима. Иза тога, чланове пјевачког друштва је са одушевљењем подстакнутим успјешним концертом из претходне вечери дочекао руски конзул у Скопљу Лисијевић, а потом су посјетили знаменити скопски *Безистан*, смјештен на лијевој обали Вардара. Трговачка гужва и мијешање различитих језика и несвјесно подсјећају писца на стихове из Дантеовог *Пакла*, а такво шаренило ствари, људи и атмосфере тешко је било видјети или пронаћи на неком другом мјесту, а још теже исказати и описати: "Све то стоји онако без реда и системе: сваковрсно јело сирово, печено, кувано, покрај казана, ковачких справа, чувених скопљанских бритава, манифактуралних производа, странога и домаћега платна, готовога одела сеоскога и варошкога, лонаца и калупција, који на својим калупима

дотерују у пређашњи правилан облик фесове пролазећега света за један металик. Све је то помешано вревом, лупом заната, гурањем, виком трговаца, који нуде свој еспап на свима могућим језицима..."(64). У повратку, Калик нарочито пажљиво описује велики камени мост на Вардару, који је саграђен од бијелих блокова: "Мост је овај праве римске конструкције, висок, саграђен на сводове, међу којима је средњи највиши, тако да се пресеца на две падине, једна се пушта левој а друга десној обали. Калдрмисан је и ограђен каменитом оградом, метар високом, а на средини има четвртаст балкон"(67). Интересантно је напоменути, да писац, који је, иначе, сколон историјским коментарима, не помиње кад је саграђен мост, нити ко је његов задужбинар. Умјесто тога, нуди нам једно имресивно поређење. Док су застали један час на балкону моста и гледали у "чаробни Вардар", путописца таква слика подсјећа на Мостар и сличан доживљај који је осјетио док је гледао у Неретву са Старога моста. Једину разлику чиниле су околне бројне водоваће на Вардару, које су служиле за наводњавање скопских башти и вртова.

Након одласка из Скопља, писац "путничких бележака" примјењује технику путописног извјештаја. Укратко описује долазак у Врање, саопштава нам да је концерт у овоме граду протекао успјешно и поред умора пјевача од напорног пута, али да су били непријатно изненађени малобројношћу публике. Тек пошто је сутрадан кренуо у обилазак Врања, Калик са више знатижеље описује панораму града, планинске масиве и околне богате винограде, а од грађевина издваја знамениту *Крстату џамију*, сазидану на мјесту некадашње цркве Свете Петке и "названу крстатом, што у стрелици, која је на врху мунарета, има крстић"(75), те велику и пространу врањанску цркву која је красила овај град.

Пошто је у Врањској Бањи била смјештена жељезничка станица, београдска пјевачка дружина долази на кочијама у ово богато насеље. Калик то користи да одушевљено опише предивни крајолик и искрено зажали што нико од богатих Срба није прегао да овдје подигне модерна и уређена купатила, паркове и шеталишта, који би у таквом природном амбијенту били неупоредиво љепши од гласовитих европских бања.

"Путничке белешке" Спире Калика *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским пјевачким друштвом*, завршавају се слично како су и започете, похвалом прегалаштву женских чланица хора и афирмисањем умјетничке, али и националне и патриотске мисије друштва, које је основано 1853. године на подстицај младог Милана Миловука, који је дошао у Београд из Пеште, а снажан замах у раду добило десет година касније са доласком великог музичког педагога Корнелија Станковића у Београд, да би у посљедњој деценији XIX вијека, предвођено генијалним Мокрањцем, доживјело највећи углед и славу. Непосредни прегалац, учесник и свједок тих активности био је и сам Спира Калик. Отуда су странице Каликове књиге једна од аутентичних потврда необориве истине о умјетничком и националном значају, те о развоју хорског пјевања у Србији.

Књижевне амбиције Спире Калика су биле много скромније од постигнутог крајњег умјетничког резултата. Кад се из данашње непристрасне позиције стави у други план све оно што је у његовој путописној књизи насљеђе времена (полемика са недобронамјерним критичарима *Београдског пјевачког друштва*, узвишени патриотски и национални занос), пред нама искрсавају изврсне путописне слике и утисци о Јужној Србији, о Македонији и Повардарју, о Солуну и Егејском заливу. Калик је пошао од намјере да напише "путничке белешке" о музичкој турнеји пјевачке дружине из Београда у Солуну и Скопљу, те да разбије злобне предрасуде које су у престоници оптерећеној паланачким предрасудама пратиле рад овог друштва, а на крају је створио изнад свега умјетничко дјело, књигу која иде у ред лијепих српских путописа с краја XIX вијека.

Науме РАДИЧЕСКИ

МАКЕДОНСКИТЕ ХОРИЗОНТИ НА ИВО АНДРИЌ

Нурнат во босанскиот временско-егзистенцијален вител и секогаш во процесот на неговиот суптилен раскажувачки ткаеж, со некои од неговите остварувања, нобеловецот **Иво Андриќ** (1892 - 1975) понекогаш знае да биде креативно дејствителен и надвор од овој многустран, но за него карактеристичен, па дури и просторно и временски неограничен контекст. Особено е така кога се во прашање неговите дела што излегуваат надвор од раскажувачко-романескното јадро на неговиот опус: патописите, есеите, „крајпатните знаци" итн. Затоа и нашето интересирање во овој пристап најмногу го привлекуваат неговите патописи и пред сé два негови патописи во врска со Македонија. Но, најпрво неколку маргиналии што излегуваат од попрецизно одреденава рамка.

Како што сведочи самиот Андриќ, неговиот прв книжевен, раскажувачки обид, направен уште на негова петнаесетгодишна возраст, што значи во 1907 година, бил поврзан со Македонија. Читајќи ги и подражавајќи ги тогаш расказите на М. Горки, во неговиот прв расказ *главни јунак је био неки Македонац који се, после тешког и бурног живота по Цариграду, Солуну и Скопљу, обрео однекуд у Сарајеву, где уз чашу вина и циганску свирку прича непознатом друштву свој бурни живот, а сутрадан зором продужује путем подвига и лутања.*[42] Ова зборува дека и на сосема младиот Андриќ Македонија не му била непозната како земја на трагични херојства и прогонства, каква што во тие години била позната во европскиот свет и пошироко. За Македонија, за некои македонски градови, но

[42] Иво Андрић, *Мој први сусрет са делом М. Горког.* Во: Иво Андрић, *Стазе, лица, предели,* Сабрана дела Иве Андрића, Удружени издавачи, допуњено издање, Београд, 1981, књига десета, стр. 32.

и за некои поими што се во врска со Македонија, станува збор во повеќе творби од Андриќевиот голем книжевен опус. Така, на пример, во расказот *Прича о везировом слону*, накусо, би се рекло попатно, станува збор за пресметката на везирот Џелалудин-паша со битолските бегови.[43] Вака попатно или можеби само навидум попатно Македонија, некои македонски градови и слично, не се недопрени и во некои од записите во неговите *Крајпатни знаци*,[44] потоа во романот *Проклета авлија*,[45] во текстот за Аделина Ирби,[46] во патописниот текст *На вест да је Бруса погорела*[47] итн. Се разбира дека сега нема да ги регистрираме сите тие барем условно ситни бележења од кои, сепак, не е невозможно да се состави еден и навистина интересен мозаик.

Покрај престојувањата во Македонија,[48] главно во Охрид, како во меѓувоениот, така и во повоениот период, животот на Андриќ со Македонија го поврзуваат и

---

[43] Иво Андри, *Прича о везировом слону*. Во: Иво Андри, *Немирна година*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, књига пета, стр. 44-45.

[44] Види: Иво Андри, *Знакови поред пута*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, књига шеснаесета, стр. 389, 391, 413-414. Имам извесна резерва кон записот од 503 страница кој започнува со исказот: *Сеање на једно путовање....*

[45] Иво Андри, *Проклета авлија*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, књига четврта, стр. 21.

[46] Иво Андри, *Госпо—ица Аделина Ирби*. Во: Иво Андри, *Стазе, лица, предели*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, књига десета, стр. 72-74.

[47] Иво Андри, *На вест да ја Бруса погорела*. Во: Иво Андри, *Стазе, лица, предели*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, књига десета, стр. 182.

[48] Немаме податоци за првото патување на Андрић во Македонија. Според патописот *Долином Радике, и даље* тоа ќе е веројатно некаде во почетокот од меѓувоениот период. Но, судејќи според Андрићевиот индивидуален карактер, немаме сомнение во неговото испробување и испитување на македонската земја, како што, според самото негово сведочење во патописниот текст за Сталинград, прави и со руската земја. Имено, во овој патопис пишува: *Кад год до—ем први пут у један крај, ја имам обичај да испитам и опробам земљу на коју сам ступио, и то не само погледом и врхом од ципеле, него и да ја размрвим под својим прстима, јер то је почетак сваког познавања свега осталог што живи и постоји на том тлу.* (Иво Андри, *Стазе, лица, предели*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, књига десетта, стр. 163.)

пријателствата и контактите со некои Македонци. Посебно е за истакнување неговото пријателство со нашиот сликар Лазар Личеноски, како и со познатиот писател од Струшко, Анѓелко Крстиќ, со кого го врзувало долго и искрено пријателство. Како и неговиот македонски пријател, сликарот Л. Личеноски, Андриќ бил трајно воодушевен од македонскиот простор, од природата, од пределите во Македонија. Затоа, на едно прашање за импресивната и веродостојна слика на долината на Радика, која што автентично ја пренесува, но креативно и филозофски ја промислува во патописниот текст *Долином Радике, и даље*, тој ќе одговори: *Верувајте, тоа не е моја заслуга, туку заслуга на реката Радика што остава толку поетичен впечаток. И тоа навистина беше причина што како патописец неколкупати се враќав во Македонија. Почувствував дека за неа треба нешто да забележам, да оставам запишано. И ми е жал што не можам почесто да одам.*[49] Некои луѓе од с. Лабуништа, родното место на А. Крстиќ, каде што тој ги поминал и последните години од животот, до скоро ја паметеа посетата, која, некаде околу 1950-тата или 1951-та година, Андриќ му ја направил на Крстиќ во Лабуништа.[50]

Со тематските преокупации на И. Андриќ со Македонија, како што беше најавено, вистински се одделуваат два од неговите патописи од периодот по Втората светска војна: *Крај светлог Охридског језера*[51] (1955) и *Долином Радике, и даље*[52] (1965). Иако жанровски недвосмислено ги одредуваме како патописи, не сме ни без респектабилен однос кон Андриќевото одредување како предели, што зборува не само за неговите жанровски

---

[49] Иво Андрић, *Не го делам минатото од сегашноста*, интервју даден на Ристо Кузмановски, *Нова Македонија*, год. XXIX, бр. 9240, Скопје, 11 октомври 1972 година, стр. 9.

[50] Според усно искажување на Милорад Кузманоски, професор по македонски јазик, роден во с. Лабуништа, поранешен директор на Основното училиште во с. Пештани, Охридско.

[51] Иво Андри, *Крај светлог Охридског језера*, *Борба*, год. XX, бр. 284, Београд, 29, 30.XI и 1.XII 1955 год., стр. 11. Преобјавуван е во изданијата на неговите собрани дела.

[52] Иво Андри, *Долином Радике, и даље*, *Политика*, Београд, 31.XII 1965, 1. и 2.I 1966, стр. 4-5. Текстот е преобјавен во: Иво Андри, *Стазе, лица, предели*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, књига десета, стр.243-247.

отстапки и синтези, туку и за неговите сфаќања на поимот предел.[53] Што се однесува, пак, до неговата преокупација со Македонија во овие патописни текстови, во едно интервју Андриќ забележува: *Минав не едно лето на Охридското Езеро. И за време на овие престои секогаш можев да се уверам колку Македонија е занимлива и по своето минато, и по своите културни споменици, и по своите сегашни напори, и по развитокот. А освен тоа македонскиот човек секогаш ми оставаше впечаток на многу трудољубив човек. И тоа ме привлекуваше.*[54] Но, во нашиов сегашен пристап кон Андриќа, сепак, поаѓалиштето не ни е толку во можниот мозаик од неговите регистрирања, во неговите бележења на македонските градови и други македонски поими, ниту во погоре цитираните негови одговори на новинарски прашања, колку во неговото далеку подлабоко, поосмислено и посуштинско искажување, во кое што вели дека *градовите и пределите ги гледа низ своето доживување и како дел од себе.*[55]

Ако како патописец Иво Андриќ не е ниту така задлабочено проучуван, а можеби ниту така високо вреднуван, како што е проучуван и вреднуван како раскажувач и романсиер, секако, тоа се должи не толку на значително помалата патописна продукција во однос на раскажувачката и романескната, колку на специфичностите на неговиот патопис, односно би рекле и на неделивоста на патописите од другите негови прози. Замислувајќи ги само како една алка меѓу раскажувачката и есеистичката проза на Андриќ, забележуваме дека, како и во останатите прозни остварувања, посебно во расказите, така и во патописите е длабоко вткаена онаа суптилна поетичност со која се карактеризира Андриќевото творештво општо. Затоа, не се неинтересни и оние констатации, според кои Андриќевите *патописи обично ги*

---

[53] Види: Слободан Ж. Маркови, *Предели у делу Иве Андрића*. Во: *Иво Андрић у своме времену*, Научни састанак слависта у Вукове дане 22/1, Београд, 1994, стр. 21-26.

[54] Иво Андрић, *Не го делам минатото од сегашноста*, интервју даден на Ристо Кузмановски, *Нова Македонија*, год. XXIX, бр. 9240, 11 октомври 1972, стр. 9.

[55] Цитирано според: Draško Ređep, *Staze, lica, predeli*. Vo: *Ivo Andrić u svetlu kritike*, drugo izdanje, Izbor i redakcija Branko Milanović, Svjetlost, Sarajevo, 1981, str. 172.

добиваат особините на расказот или на слободните размислувања, потекнати од еден само почетно патописен поттик, односно дека *неговата силна раскажувачка и мисловна природа не му дозволила да се задржи врз претежно дескриптивната проза на класичниот патопис.*[56] Навистина, како патопис во некогаш вообичаената смисла не можат да се оквалификуваат ни овие два, ниту кој било од неговите патописни текстови. Ослободувајќи се не само од фактографската обвивка, туку и од патоопишувачката хронологија и последователност, сепак, особено во вториов текст се забележува дека со тие највидливи карактеристики на патописната литература и Андриќевиот патопис е поврзан сѐ уште само со *тенката нишка на основата и на потсетувањето, а целиот е нурнат во внатрешноста на личното доживување...*[57]

За природата на својот патопис, за неговото сфаќање на патописот, самиот Андриќ најприближно ќе одговори во - барем за нас - најисполнатиот од неговите патописни текстови, не патописен запис, како што го нарекуваат, туку - пак за нас - патопис-есеј или патопис што е и размислување за своето (на текстот) настанување и за природата на своето постоење, од каде што извираат и поетскиот однос, спојувањето со природата и филозофскиот став на авторот за сопственото присуство во неа. Мислам, се разбира, на текстот *Долином Радике, и даље.* Андриќ е патописец кој го заборава или сосема на страна го става движењето низ просторот, а се концентрира на и говори за своето сживување, ако не дури и за своето духовно спојување со просторот. Така е бидејќи, *писати га,* - вели тој за патописот - *то значи, отприлике, видети у сну предео или град који смо некад давно на јави гледали и доживели, и ве° прилично заборавили, па тај сан онда кратко, а најбоље што се може, испричати људима свога језика, који °е га читати - ако се реше да га читају- мешају°и га са својим доживљајима, жељама и путовањима и додају°и му неизбежно*

[56] Олга Ступареви, *Српски путопис о Италији.* Во: *Упоредна истраживања 1*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1976, стр. 154.

[57] Бошко Новакови, *Структура Андриевог путописа.* Во: Бошко Новакови, *Вихорно раздобље.* Матица српска, Нови Сад, 1985, стр. 177.

боје и сенчења свог тренутног расположења.[58] За Андрића, имено, и на еден генерален творечки план е специфична една извонредно суптилна, флуидна транспозиција меѓу сонот и јавето. Врз тој суптилен и недофатлив или со нашите сетила тешко дофатлив мисловен флуид тој и го создава целото свое дело. *Смената на сонот и јавето* кај него, *всушност, е еден магистрален начин да се покажат тесните врски меѓу она што се сака и она што се доживува, меѓу нашата имагинативна визија и реалната стварност, меѓу нашата душа и светот што не опкружува*, пишува Д. М. Јеремиќ.[59]

Андриќевиот патопис *Крај светлог Охридског језера* не може а да не се нуди и за едно паралелно аналитичко читање со други патописи за овој град и за овој крај, особено со текстовите на Р. Петровиќ и М. Павловиќ, но и на други современи патописци. Без егзалтациите и без екстазите на првиот, но и без модерната, повеќе временска отколку просторна, вертикала на вториот, молчеливиот соговорник со просторот, за кого што се добива впечаток дека повеќе и пред сѐ чека отколку што разговара, во својот, во некое друго, подоцнежно, време пишуван патописен текст настојува што подлабоко и што поцелосно да го доживее и што поопфатно да проговори не толку за, колку со убавините на Охрид и на Езерото. Изразито контемплативна природа, препуштајќи £ се на ретката сопствена можност да ги наслушнува, да ги насетува најдлабоките треперења на некој простор, на некој предел, неговиот занес, како и секогаш, ќе остане андриќевски: колку што ќе биде посмирен на површината, толку ќе биде подлабок, пожив, посуптилен, во внатрешноста. Проткаен уште и со вистинска поезија, со жива поетичност, со длабока природна лирика, но уште позабележливо мисловно продлабочен, овој текст претставува една тивка, андриќевска, химна за езерото и за неговата околина.

Крај светлог Охридског језера е текст што е мозаично структуриран, односно компониран од десетина

---

[58] Иво Андри, *Долином Радике, и даље.* Во: Иво Андри, *Стазе, лица, предели*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, књига десета, стр. 244.

[59] Драган М. Јереми, *Иво Андри.* Во: Драган М. Јереми, *Прсти неверног Томе*, Нолит, Београд, 1965, стр. 35.

помали и на посебна, поконкретна, поскоро би рекле мотивска, отколку тематска преокупација посветени целини. Така, низ десетте слики што ги нуди во овој патопис, авторот во исто време остварува или креативно преобразува десет фрагменти главно од сопствените видувања и доживувања на Езерото, на градот и на неговата околина. Започнувајќи со фрагментот за извиците со кои се довикуваат охридските рибари, нешто што претставува една секогаш постоечка, но не секогаш видлива преокупираност на авторот, всушност, изразувајќи се повеќе како поет и како мислител отколку како патописец во конвенционална смисла, Андриќ успева да го оддели извикот од неговата стварна појава, од неговото појавување од/во устата на рибарот. Тоа е длабоко проникнување уште и во самата психолошка - ако не и нешто повеќе од психолошка - суштина на тој извик.

Мукли узвик којим се рибари дозивају и обавештавају од чамца до чамца при извлачењу мрежа. Нешто као ***а*** *или* ***о****, али нешто што је на неодре—еном месту у средини изме—у та два гласа. То је парче но°и усред светлог дана, изнад минерално глатке и сјајне површине језера. Једноставан скроман узвик и у својој скромности диван, због своје једносложности и целисходности достојан да се упореди са ма којом великом и лепом речју. Један једини отегнут слог из песме која је и пре и после њега сва од немог и древним правилима утврђеног рада и делања. Танак звук, створен и извијен потребом, али и ограничен њом, увек једнак, а никад потпуно исти, као ни ловина на сребрнастом дну мреже. Уз свако извлачење он се јави као неопходан звучни део немог посла и залепрша само колико је потребно, а затим легне у мокре превоје сложене мреже и савијене ужади, да се код иду°ег бацања и ва—ења јави опет, у прави час и на правом месту.*

Заиста завидна судбина: постојати само као неопходан и непогрешан сигнал, кратак а речит, у великом животном оркестру људских речи и гласова једног краја.

Бити једино то и као такав, по извршеном задатку, нестати.[60]

На убавините на самото езеро, на неговата исклучителна природна убавина, авторот ги посветува и двете следни секвенци од неговото читање или наслушнување на пулсот на просторот, кого тој го чита како една бескрајна приказна.[61] А тие две следни слики, се сликата, односно доживувањето кога при капењето во езерото во сончев ден, при брзото излегување од водата се создаваат краткотрајни просирни меури што дејствуваат како двојни огледала, како и сликата за погледот над езерото во дождлив ден, за играта на виножитото на другиот крај од езерото.

Посветувајќи внимание, пак, на работите околу конзервацијата на црквата Света Софија, Андриќевата набљудувачка свест и креативна имагинација не се задржува само на сегашното време на овој споменик. Овој фрагмент не е целосно исполнет ниту со самото доживување на овој монумент како еден временски феномен. Така е бидејќи *у јеци сводова нејасно се јављају и брзо тону ноте одрицања и заноса минулих веровања, испреплетене и помешане с песмом овоземаљске жеље и љубави, с прегнућима и надама наших дана. А испод њих, чини ми се, наслућујем нејасне обредне тонове паганских храмова чији су мраморови заробљени дубоко у зидовима овог светилишта, које је служило толиким епохама и нарастајима.*[62] Своите доживувања на овој храм, своите слики авторот чудесно ги исткајува од навевот на песните кои ги пејат момчињата што работат на конзервацијата на црквата. Андриќ не може да не проговори за ехото на песната, за отпевнувањето на сводовите, односно за волшебната акустика што го враќа во минатото и што, во исто време, се спојува со неговата поетска душа.

Од овие и од следните секвенци од овој патописен текст, кои би можеле да функционираат и како песни во

---

[60] Иво Андри, *Крај светлог Охридског језера.* Во Иво Андри, *Стазе, лица, предели*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, књига десета, стр. 235-236.
[61] На истото место, стр. 241.
[62] На истото место, стр. 237.

проза, може да се констатира дека тие се резултат на една не само непотправено поетска, лирска, туку не помалку и мисловна доживеаност на Охридското Езеро. Со ваквите својства, овој текст веројатно и најмногу ја потврдува констатацијата на Б. Новаковиќ дека Андриќевите *Предели имаат од духот, од стилот и од суштилноста на мајсторот раскажувач, од една, и на мисловниот аналитичар, од друга страна.*[63] Веројатно малкумина патописци успеале така длабоко, но и така автентично да се вслушаат во охридската езерска мелодија и креативно со такво мајсторство да го трансформираат тоа доживување. Но, на Андриќ не му недостасува ни доживувањето на природата и на човекот што е суштествен дел од таа природа, што се слеал со неа. Ваквата доживеаност кај него е резултат на неговото трагање по врските меѓу изгледот на просторот и доживувањето, перцепцијата кај неговиот набљудувач. Во Андриќевиот текст тоа се манифестира неразделно од неговата сеприсутна поетичност, од префинетата чистота и лиричност.

Покрај и низ сето тоа, Андриќ останува вистински заинтересиран и за реалниот живот на ова подрачје, за неговата жива, и традиционална и моментална социјална стварност, а посебно за животот на малиот човек. Така, неговиот творечки метод и овде се потврдува како *еден навистина еластичен, разновиден и богат метод на проучување на човечката природа*, кој *мора, со самото тоа, да биде конкретен и реалистички*, што би рекол Н. Милошевиќ.[64] Меѓу многуте патописци што пишувале за Охрид, никој така реално, јасно, а во исто време и така лапидарно и така лирски понесено не проговорил за овој крај. Откривајќи ги, неретко, карактеристиките на индивидуалното преку колективното и, обратно, формирајќи сознанија за колективното токму преку неговата неразделност од индивидуалното, Андриќ ќе успее повеќе

---

[63] Бошко Новакови, *Од путешествија до модерног путописа.* Во: *Избор српског путописа*, предговор, избор и редакција Бошко Новакови, библ. *Српска књижевност у сто књига*, књ. 62. Матица српска - Српска књижевна задруга, Нови Сад - Београд, 1961, стр. 28.

[64] Никола Милошеви, *Један антрополошки вид Андриевог књижевног стваралаштва.* Во: *Савремена проза*, приредио Милош И. Банди, Српска књижевност у књижевној критици 10, Нолит, Београд, 1973, стр. 267.

можеби од кој било автор пред него, така длабоко, да не речам дури и со социјално-психолошки предиспозиции, аналитички резултатно да пристапи кон трудољубивоста на овие луѓе:

Не треба многу да се сагледа једна од карактерних црта овдашњег човека. То је његова велика сабраност и способност да се усредсреди и потпуно преда послу који ради. Његова пажња не лута и његове руке не оклевају. Он не мисли на себе, на став који се заузети и на утисак који оставља, него само и једино на крајњи циљ свога делања, на плод који треба да се роди из упоредног рада његове мисли и његових руку. А његова мисао не заводи га и не`трчи пре времена ка циљу. Он је сав, без остатка, присутан у сваком тренутку свога рада. Сељак који се бави око свога магарета, радник који обра—ује камен поред гра—евине, рибар који извлачи мрежу - сви су они, утљиви и достојанствени, повијени над својим радом, као да га греју својим дахом и својом крвљу. Ретко се где у нашој земљи може видети човек тако срастао и сливен са послом који ради, као на обалама овог језера.[65]

Во патописот и, посебно, во двата негови патописа од Македонија, Андриќ се покажува и како редок набљудувач, внесувач, но и како медитативен проникнувач, аналитичар, промислувач на смислата на видикот што е пред нас, туку и на видикот што се очекува или што се наслутува. Додека во оној патопис што настанува по или што е во врска со долината на Радика, видикот што се очекува и што се наслутува и останува и се содржи токму во очекувањето, во патописот за Охрид очекуваниот видик, најпосле, се појавува, се отвора кога човек се искачува по стрмните охридски улици. Андриќ е особено опседнат со аксиолошката смисла, со визуелните карактеристики, но и со духот на специфичната охридска улица, со смислата на градбата на охридската куќа, со симболиката на нејзината устременост кон височината и кон светлоста - за поглед и отвореност кон езерото, кон природата и кон светот. Но, бидејќи токму патописите од сите литературни жанри најтешко

[65] Иво Андри, *Крај светлог Охридског језера.* Во: Иво Андри, *Стазе, лица, предели*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, књига десета, стр. 239.

се толкуваат, а така е бидејќи самите тие најмногу зборуваат за себеси, уште еднаш за Андрика со самиот Андриќ:

Стојим и гледам, и само ми је тешко од помисли да ће се морати сиђи одавде, спуштити се. Али сад кад видим какав је јединствен видик разапет пред сваким прозором сваке од ових трошних гра—евина, ја почињем бар донекле да разумевам фантастични алфабет ових издужених кућа и необично истурених доксата. Ко се више истео и боље умео и могао да се извије и наднесе над друге, тај више има од ове лепоте. И од здравља. Ваљда и од угледа.[66]

Патописецот Андриќ е трагач по некоја основна, по некоја сесодржајна точка, аспект, позиција, универзална жижа во која се вкрстуваат светлините, светлините во просторот и светлините на духот. По таа точка трага за да може од неа најшироко да го опфати саканиот простор - географски или временски - сеедно. ... Така и погледот од полето кон градот, на крајот од охридскиот патопис, за Андриќ е претстава во која е слеано сé она што е поврзано со него. Оттука и неговото длабокомислено внесување во многустраната, во многуслојната стварност на овој град, во исто време е и натамошно испитување на неговите тајни, нескриени, а сепак тајни, но е уште и креативен дијалог со нив. Тоа е вистински концентрирано токму во засводувачкото и многузначно завршно искажување: *А кад подигнем главу, преда мном је стари Охрид као велика, уз јужно небо прислоњена слика дубоког значења, која ми са сваким кораком бива све ближа и јаснија.*[67]

За разлика од *Крај светлог Охридског језера*, за разлика од десетте секвенци од Андриќевото "читањеé на овој простор, на десет години подоцна објавениот текст *Долином Радике, и даље* скоро е невозможно директно аналитички да му се пристапува. Така е можеби најмногу поради тоа што и авторот и текстот, наспроти згуснатите искази на восхитеност,[68] преку него најмногу говорат за,

---

[66] На истото место, стр. 240-241.

[67] На истото место, стр. 242.

[68] Едно такво андрићевски сталожено, мирно, но длабински таинствено и мудро откривање и себеоткривање изразува и следниов реченичен исказ: *Уопште, у овом крају има много боја и облика који човека наводе на мисао да то није обична земља, него остварен сан у ком се слутње обистињују и жеље саме од себе испуњавају, ма колико смеле и*

ако не и со себеси. Па затоа, треба ли тој дури и да се интерпретира? Дотолку повеќе што во овој текст Андриќ суптилно ги инкорпорира и неговите сфаќања за настанувањето и за карактерот на патописните текстови. ... *своја некадашња путовања* - вели тој - *треба заиста читати и одгонетати кроз се°ања, и то по могу°ности што старија и даља*[69] *Долином Радике, и даље* е веројатно најзгуснатиот Андриќев текст - со зборови најшкртиот текст на/од зборување шкртиот автор. И во двата за нас интересни негови патописи, меѓутоа, *фабулите се скриени, но понекогаш недвосмислено се насираат зад поставата на поедини пејзажи или композиции. Откритијата не се вршат со сликите, туку се кондензирани во самите слики. Над сликите слики, во сликите слики, на сликите слики...*[70] Освен тоа, во овој кус, во овој необичен патописен текст просто е збиен, со некоја несфатлива творечка компресија, целиот Андриќ. Андриќ новелистот, раскажувачот, есеистот, а веројатно најмногу поетот и филозофот. Но, тука е и Андриќ метафизичарот, сонувачот, мечтателот, возвишениот фантаст итн., итн. Дали тајната на ова лежи во фактот што ова творечко себеискажување е и доживувано и пишувано сѐ од меѓувоениот период,[71] па до неговото дефинитивно оформување и објавување (1965), а за сето тоа време виденото и доживеаното се продлабочувало и се згуснувало, но и се кристализирало. Или тајната можеби е во тоа што во своите патописи, а посебно во *Долином Радике, и даље* е остварен еден најневеројатен, а како што потврдува Андриќевото искуство, сепак можен начин на создавање (па дури и на создавање патопис). Барем онака како што самиот Андриќ не би рекле дека гледа кон ваквиот вид создавање, колку што би рекле дека го практикува. Во

невероватне биле. (*Долином Радике, и даље. Стазе, лица, предели*, цит. издание , стр. 245).

[69] Иво Андри, *Долином Радике, и даље*. Во: Иво Андри, *Стазе, лица, предели*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, књига десета, стр. 243.

[70] Драшко Рађеп, *Стазе, лица, предели*. Во: *Иво Андрић у светлу критике...* стр. 177.

[71] Види: Иво Андри, *Стазе, лица, предели*, Сабрана дела Иве Андриа, допуњено издање, Удружени издавачи, Београд, 1981, стр. 275-276 (Напомене).

духот на за него специфичните жанровски отстапки, а уште повеќе во духот на неговите жанровски синтези, и неговиот патопис е токму тоа - креативна синтеза. Синтеза пред сѐ на раскажувачки, лирски и не ретко доминантно есеистички составки.

Според зборовите со кои започнува текстот, првото патување на Андриќ по долината на Радика можеби било уште порано од времето на настанувањето на записот од 1938 година,кој е во основата на овој патопис: *То је се°ање на Радику, реку лепог имена, и прво младеначко путовање њеном долином, пре много година. Сам, неиспра°ен и недочекиван, али у радосном друштву које ми је моја машта давала.*[72] Додека за некаква куса и конвенционална интерпретација се скоро неподатливи и записот од 1938 година, и завршната варијанта на овој патопис, онолку колку што е самата доживување и чувствување на просторот, толку и самата може да се доживува и чувствува, да се насетува, но не и да се интерпретира. Каков би можел поинаков да биде и творечкиот и аналитичкиот дијалог со овие пред сѐ и над сѐ поетски слики, но поетски слики со неизбежна рефлексивна подлога и проникнатост, слики од видот на следниве неколку редови:

Али оно што је главно и стално и најзначајније на овом друму, ма куда он пролазио, то је да сваки видик са њега обе°ава - море. Не даје га, али поиграва његовом сликом негде у даљини, и кад пут право иде и кад заокре°е. И после сваке окуке, сваки нови видик још сигурније обе°ава неко још величанственије море. Тако се видици смењују и обе°ања расту и зру. Море се не укаже никад, али сте га наслутили и замислили толико пута на хоризонту да најпосле ни сами ниште сигурни дали сте путовали са морем на видику или само кроз свој сан о мору, које чека негде на југу као радосно обе°ање.[73]

Треба ли на ова да додадеме дека Андриќ креативно ткае од најпрефинетата преѓа што се остварува негде на границата меѓу сонот и јавето и претставува највистинскиот спој меѓу нив, спој меѓу нашите мечти и визии, од една и строгоста, а неретко и суровоста на стварносниот поредок, од друга.

---

[72] На истото место, стр. 243.
[73] На истото место, стр. 247.

Примарно раскажувач, раскажувач пар еџелленце, во своите наративни прози Иво Андриќ раскажува, а ако не раскажува, тогаш тој разговара. Друго прашање, кое во сегашниов пристап не е многу важно, е кому му раскажува, односно со кого разговара или кој е неговиот слушател. Но, во патописите Андриќ најчесто чита. Го чита и го промислува, го толкува просторот. Го чита непосредно, но мошне често го промислува посредно - преку сеќавањата и преку сонот. И затоа, неговите патописи за Македонија, а посебно вториот, гледани дури и неразделно од другите негови творби од ваков карактер, претставуваат исклучителен спој, симбиоза на македонскиот простор и на Андриќевата творечка, на Андриќевата лиризирана, но уште повеќе мисловно продлабочена имагинација. *Упорно негувајќи ја сопствената страст за откривање*,[74] остварувајќи креативно проникнување во некои *сложени животни видови и не помалку сложени психолошки и општествени обележја на човековото битие*,[75] во своите македонски патописи Андриќ остварува еден мисловен дијалог со просторот, го чита просторот и разговара со него. Особено е така кога е во прашање неговото читање, односно неговото креативно промислување на хоризонтот, на хоризонтот што се отвора со искачувањето во стариот Охрид, односно на хоризонтот што се поместува напред со спуштањето по долината на Радика. Со сето тоа, двата текста што се главен предмет на нашево сегашно интересирање, влегуваат во редот на најубавите и за толкување на Андрића најинтересни патописни, па дури и не само патописни негови страници.

---

[74] Бошко Новакови, *Структура Андриевог путописа*, ..., стр. 158.
[75] На истото место.

Соња СТОЈМЕНСКА-ЕЛЗЕСЕР

ИНТЕРТЕКСТУАЛНИТЕ ПРЕПЛЕТИ ВО РАСКАЗИТЕ НА ОЛИВЕРА ЌОРВЕЗИРОСКА

Задршката на вниманието врз расказите на современата македонска прозаистка Оливера Ќорвезироска од нејзината последна прозна збирка *(С)плетени раскази,* која го предизвика вниманието на македонската книжевна јавност и со добивањето на наградата на ДПМ за прозно остварување во 2003 година, претставува еден сегмент од поопсежното набљудување и анализирање на интертекстуалните релации на голем број раскази од македонски автори со раскази на писатели од балканскиот круг на литератури. Истражувањето на односот на македонската раскажувачка проза кон прозите во другите балкански книжевности покажа дека постојат голем број примери на наративи кои во себе остваруваат транспарентен дијалог со конкретни прозни дела (пред сè, раскази, романи, есеи и друго), и кои инсистираат на воочување на интертекстуалната релација, ја посочуваат и ја потенцираат во своето наративно ткиво. Таквите раскази ги нарековме "раскази во спрега", затоа што нивното остварување како такви, помалку или повеќе е поврзано со книжевните дела со кои ја остваруваат својата интертекстуална релација.

Не треба да изненадува фактот што меѓу примерите најмногу се среќаваат интер-релации помеѓу творби од нашата современа расказна продукција и оние што доаѓаат од литературите на некогашните југословенски култури, помеѓу кои доминира српската. Тоа е делумно резултат на заемниот преведувачки проток помеѓу двете литератури што е особено силен, но исто така и на комуникацијата помеѓу самите автори, заемното познавање на нивните опуси, та со тоа и на креативното проникнување...

Македонската современа прозна писателка Оливера Ќорвезироска во својот расказ **"Патување без пат"**[76] изведува интересна интертекстуална релација со романот на српскиот писател Владислав Бајац *Друидот од Синдидун.* Станува збор за раскажувачко ткиво кое ги преплетува двете расказни нишки, токму во духот на базичниот импулс на Ќорвезироска своите раскази да ги нарече и да ги обедини под заеднички наслов *(С)плетени раскази.* Овој расказ се остварува како сплет, или подобро речено, преплет од две книжевни дела. Едноставно, расказот на Ќорвезироска толку длабоко се накалемува врз текстот (во случајов роман, а не расказ) на Бајац, што неговото реципирање директно е поврзано со претходно познавање на читателот и на ова книжевно дело.

Иницијативен пункт на расказното ткиво е забелешката упатена кон романот на Бајац во која се вели дека тој нецелосно го предал мигот во кој ликот Соња Тат Маб решава да го испрати на т.н. "патување без пат" Јоан Бреклиен, главниот машки лик во романот. Значи, директно се навлегува во една веќе готова приказна и се интервенира во нејзиниот раскажувачки тек, се задржуваат нејзините ликови, нејзините основни раскажувачки елементи и параметри. Мигот кога читателската активност се преродува во нова креација, Ќорвезироска го означува со неколку критички интонирани и дистанцирани забелешки во кои кажува дека постои нешто што "несомнено Бајац го знае, но не сакал да го употреби во романот..."[77], за подоцна да забележи: "тој ја исклучува таа нишка од своето раскажување, оставајќи ја недопрена како наративна можност". За да го потенцира јадрото преземено од романот на српскиот писател што станува основа на расказот на нашата прозаистка, таа ќе наведе и директен цитат од романот, документирајќи точно од која страница на кој конкретен македонски превод тоа го прави. По наведениот извадок таа ќе напише: "По ова, Бајац си продолжува по својата патека, а ние по својата"[78]. А патеката на расказот на Ќорвезироска се сосредоточува врз мотивот што е

[76] Ќорвезироска, Оливера: *(С)плетени раскази,* Скопје: Магор, 2003, стр. 31-36
[77] исто, стр. 31
[78] исто, стр. 32

истакнат во самиот наслов, односно на тоа дека Јоан "во исто време и отпатувал, и останал" – останал покрај Сонија која "го сака за себе" и отпатувал за да се сретне со почитуваниот пријател, со освојувачот Александар Македонски.

Таа "блискост што реално гледано... воопшто не постои", тоа "водење љубов на двајца што страсно се сакаат во своите непостоења" го имплицира токму книжевниот допир, допирот на две творечки имагинации кои се втопуваат во ново расказно ткиво. На извесен начин, писателката на расказот го "искористува" романот, односно еден негов мотивски сегмент, како основа за проза која токму ја проблематизира испреплетеноста на разните приказни, та со тоа и на разните книжевни текстови. Навраќајќи се постојано на главниот лик Јоан Бреклиен директно позајмен од романот на Бајац, и на мотивот на неговото "патување без пат" авторката забележува: "Таквото искористување му се допаѓаше и нему, инаку, веројатно сè би се одвивало поинаку отколку што се одвива не само во романот *Друидот од Синдидун*, туку и во расказот "*Патување без пат*". Мигот на блискост помеѓу ликовите од романот, конструирани според една псевдоисториска матрица, кои продолжуваат во друга констелација да живеат и во расказот на македонската прозаистка, е миг со необјаснива моќ која се рефлектира врз "расказите што ќе се пишуваат векови и векови подоцна". Со ваквите сигнали расказот овозможува толкување кое во преден план ја поставува токму самата интертекстуалност, опстојбата на литературата во и низ самата себе, изнедрувањето на нови книжевни творби од веќе постоечки книжевни дела.

Се поставува прашањето дали навистина е неопходно познавањето на романот на Бајац за соодветно прифаќање на расказот на Ќорвезироска или, на друг начин проблематизирано, колку влијае врз рецепцијата на овој расказ познавањето на текстот употребен како креативна предлошка?! Дали оној читател што го има усвоено романот многу различно ќе го прифати расказот на Ќорвезироска од оној што тоа не го има сторено?

Очигледно, потребата на авторката да се послужи со конкретниот роман на Бајац има подлабока мотивација од едноставно упатување на читателот на негово неизоставно читање. Несомнено, таа во улогата на читател била понесена од квалитетите на оваа проза, но во нејзината креативна трансформација таа послужила како еден импулс за преобликување и создавање ново, палимпсестно дело.

Во целиот опус на Ќорвезироска провејува чувството за другите книжевни текстови (да потсетиме, насловот на нејзината прва збирка раскази гласи *Страданијата на младиот лектор*, Скопје: Култура, 2000, кој во самата формулација крие воедно игра се познатиот наслов на едно книжевно дело од Гете, но и доминација на читателската позиција и практика. Повеќе нејзини раскази се остварени како калеми врз други познати текстови од светската или домашната, македонска раскажувачка традиција. Преземањата во "Патување без пат", на пример, опфаќаа цел мотивски комплекс, еден конкретен наративен сегмент од расказното ткиво на романот на Бајац, како и најважните книжевни ликови околу кои се плете дејството. За разлика од тоа, има случаи кога преземањата се ограничуваат само на еден расказен елемент, кој се оформува како специфичен лајт-мотив на новонастанатата приказна.

Таков пример е расказот од истата авторка со наслов **"Шута дуња"**. Во него Ќорвезироска се концентрира врз еден кус извадок од *Деконија* на Славко Јаневски. На самиот почеток од расказот се проблематизира релацијата литература-стварност, така што се вели: "Марија Мислева не им веруваше на книгите, иако многу сакаше да ги чита". Вербата во книгите станува централен мотив во расказот кој авторката решава да го обликува преку постапка на специфичен интертекст со веќе споменатото дело на Јаневски. Таа наведува цитат од него во кој се загатнува мотивот на расказот и, меѓу другото, се вели дека гатачки и предвидувачки се раѓаат онаму каде што: "низ прозорецот на некоја куќа ќе пробие гранче со цвет на вишна или дуња". Врз оваа забелешка се надградува понатамошниот тек на приказната во кој ликот Марија Мислева (обединувачки лик на повеќето раскази на Ќорвезироска) навистина ја предвидува смртта на својот вујко, откако во нејзината соба

низ прозорецот ќе се вовре расцветано гранче од дуња. Во случајот на овој расказ не се работи за целосна спрега од две приказни, туку едноставно се искористува еден мал сегмент од едната приказна како лајт-мотив на другата. Сепак, нивната релација е жива и креативна, со јасни и прецизни назнаки за нејзино воочување и прифаќање.

Малку поразвиена интертекстуална релација, во духот на тука разгледуваниот балкански контекст, се остварува во расказот на Ќорвезироска наречен **"Миграција на сонот"**. Како книжевна предлошка на овој расказ служи книгата на српската биографка Лилјана Вулетиќ *Животот на Аница Савиќ-Ребац* (*Живот Анице Савиќ-Ребац*), поконкретно, некои делчиња од неа во кои се зборува за односот на српскиот писател Милош Црњански кон оваа позната српска познавачка и проучувачка на античката литература, инаку негова современичка. И овој расказ се движи во премините меѓу сонот, прочитаното и новораскажаното, а авторката тоа најдобро го искажува преку констатацијата: "Некаде блиску до срцето чувствував како полека ја губам контролата над книгите што ги читам, или тие над мене, не знам, и сè почесто ми се случува да го живеам прочитаното или да го читам доживеаното. Сè ми се измеша и сè помалку знам што биле нештата додека биле раздвоени"[79]. На тој начин Ќорвезироска во своите основни поетички определби и преокупации ја вклучува и постапката на креативно обраќање кон лектирата, на трансформација и пресоздавање на прочитаните текстови во нови прозни состави. Самиот процес на читање конкретна книга станува дел од расказот, па се вели: "...Ја затворам книгата не можејќи да излезам на крај со она што ми го 'прави'...", а малку подолу: "Вистината истече од книгата претворајќи се во лочка на подот што допрва требаше да се впива".

Она што е запишано во книгата за љубовта на Црњански кон Аница Савиќ во расказот се појавува дуплирано, и како прочитан извадок, цитат, но и како писмо вметнато во наративниот тек на расказот, за кое по играта на случајот останува неоткриено од каде потекнува, но се сугерира фантастичната можност дека токму Црњански е тој што зазвонил на вратата на јунакињата на расказот и го

[79] исто, стр.71

оставил љубовното писмо. Овој расказ на Ќорвезироска се одвива со преплетување на три расказни рамништа: рамништето на приказната за Марија Мислева која се наоѓа во Белград за да учествува во отварањето на една изложба; потоа, сонот за мртвата тетка на која не и се знае гробот, и трето, низ документарните записи во биографијата на Аница Савиќ Ребац, кои во расказот се изворно цитирани. Така, во расказот се остварува успешна синтеза на приказната што симулира реалност, со сонот и со книгата. На тој начин, по пат на сугестивна интертекстуална постапка, се добива фикција со посебен квалитет.

За Ќорвезировска дијалогот меѓу книжевните дела е нешто што се подразбира и што е една од најважните карактеристики на нејзината раскажувачка постапка. Повеќето нејзини раскази, како што покажуваат и избраните примери, се изградени во спрега со други книжевни текстови. Тоа може да се доведе во врска и со нејзината основна професија лектор, која го подразбира, односно го означува читањето. Тоа е една, но не и единствена причина, читањето на туѓата литература за Ќорвезироска да претставува еден од најплодородните креативни импулси за нејзиното творештво. Во едно интервју на страниците на едно женско популарно списание, таа истакнува: "Многу ме возбудуваше магијата на плетачката интервенција на старите џемпери. Мајка ми умееше да направи чудо од стар џемпер или шал, знаеше да доплете или да преплете толку убедливо, што старото засрамено се повлекуваше пред неа. Веројатно оттаму доаѓа мојата нагласена потреба додека пишувам да се потпирам на туѓите писма, да ги нанижувам на своите раскажувачки игли и да ги доплетувам по мое. Сплетените раскази се повеќе доплетени отколку сплетени... Без Црњански, Сонтаг, Аница Савиќ-Ребац, Бајац... без Чачански и сите книги и автори кои втиснале сопствен жиг во мене, мислам дека ниту би можела да пишувам, ниту, пак, да плетам. Што и да е".[80]

Целата збирка раскази на Ќорвезироска се потпира врз метафората на женската рачна работа, на плетењето.

---

[80] "Колку повеќе сништа, толку повеќе работа" – интервју на Вања Николовска со Оливера Ќорвезироска во списанието *Нова жена*, бр. 627, март 2004, стр.38-40.

Таквата постапка може да биде предмет на компаративни согледби во однос на слични книжевни примери во други книжевности (на пример, да потсетиме барем на книгата *Штефица Цвек во челуста на животот* од хрватската современа прозаистка Дубравка Угрешиќ, во која создавањето приказна се изведува како т.н. "пачворк" творба, која подразбира прикрпување на различни парченца ткаенина во една единствена целина. Кај обете авторки, посегањето по условно речено "женските" книжевни средства, е поврзано и со потребата да се истакне интимниот светоглед, кој има свои неминовни родови специфики. Сепак, кај Ќорвезироска "плетењето раскази" многу посилно упатува на проблематиката на книжевниот интертекст, отколку на условната "женскост" на писмото.

Метафората на плетење, доплетување и испреплетување мошне сугестивно ја доловува основната постмодернистичка тенденција на расказите на Ќорвезироска - да се хранат од литературата и да ја проблематизираат до крајност границата реалност-фикција, поточно да ги втопуваат во едно животните, измислените, отсонуваните и прочитаните приказни. Читањето и пишувањето литература стануваат единствен процес кој прераснува во една единтвена емотивно-интелектуална состојба, а тоа е љубов кон литературата. Расказите на Ќорвезироска се и поттик и плод на оваа состојба.

Здравко СТАМАТОСКИ
Bartosz DZIEWIAŁTOWSKI – GINTOWT

МАКЕДОНИЈА ВО ОЧИТЕ НА ПОЛСКИОТ ПАТОПИСЕЦ АНТОНИ МЈЕЧНИК ВО 1904 ГОДИНА И ВО СВЕТЛИНА НА ПОСТАСНОМСКАТА РЕАЛНОСТ

Особено се радувам што по подолго време се наоѓам во својата матична средина, среде своите поранешни професори и соученици, а поголем дел од нив и сегашни соработници. Веројатно не треба да истакнам што означува за мене овој миг, т.е. токму во матичната средина да прочитам текст посветен на нашиот голем национален празник - АСНОМ, собир кој трајно ги постави темелите на нашата држава и го награди напорот на безбројните македонски жртви од минатото до денешен ден.

Предмет на нашево денешно соопштение, кое го подготвивме заедно со помладиот колега Бартош Ѓевјалтовски од истиот, универзитетот Адам Мицкјевич во Познањ[81], каде што продолжи мојот професионален пат, е една интересна брошурка настаната во Полска точно една година по другиот славен илинденски миг од нашата историја, Илинденското востание од 1903 година. Веројатно малкумина во Полска, како и во Македонија пред точно 100 години биле во можност да дојдат до оваа книшка. Секако, не ни сонувале дека голем број извадоци од неа - во ваков временски распон - сосема слободно и без никаква исправка кога и да е, би можеле да се применат во некои актуелни дневни гласила, списанија, историско-литературни публикации итн.

---

[81] Дел од фрагментите од брошуркава, како и некои од фуснотите во текстов, заради зачувувањето симетрија со оглед на двојното авторство на статијава ќе бидат претставени на македонски, а еден дел на полски јазик.

Се работи за книшката на Антони Мјечник во оригинален наслов ***Macedonja i Macedończycy***, напечатена на 116 страници од мал формат во печатницата на извесниот М. Арцт во Варшава, кој истата година издал и книшка посветена на Србија под наслов *Serbja i Serbowie*[82]. Мјечник бил книжевник и новинар, на преминот од XIX во XX век патувал по Балканот и други земји. На самиот почеток на XX век информациите што за Македонија и Македонците доаѓале во полската литература и публицистика биле доста редуцирани[83]. Според тоа, и покрај извесните пропусти од терминолошка и друга природа, оваа книшка на 100-годишнината од нејзиното настанување заслужува да се спореди не само во светлината на асномските начела, ами и на она што во периодот и пред, и по АСНОМ претставува општествено-политички и културно-образовен амбиент во Македонија.

Уште на воведните страници Мјечник ја гледа Македонија како територија во која се одигруваат крваві конфликти, регион во кој се судираат спротивставени интереси на странски субјекти и како резултат на тоа доста реално прикажува еден од најекспонираните обрасци на македонскиот човек во сопствената историја освен синдромот на емиграција, а тоа се неговите постојани страдања:

„Leje się tam teraz krew strumieniami, buchają płomienie palonych przez dzikiego Turka wsi i miast, rozlegają się krzyki rozpaczliwe mordowanych chrześcijan. Rozsrożył się muzułmanin i niszczy wszystko, na co wzrok jego padnie;

---

[82] Во 1906 год. Мјечник бил секретар во редакцијата на списанието „Świat", каде што пишувал рецензии, прикази и статии. Извесно време бил и политички референт во „Słowo", а во 1909 год. пишувал воведни статии за списанието „Dziennik Powszechny", чијшто главен уредник исто така бил извесно време. Во 1918 год. влегол во состав на редакцијата на „Kurier Warszawski", функција што ја вршел до својата смрт. Бил основач и член на управниот одбор на Друштвото на книжевници и новинари на Полска. Како публицист презентирал христијанско-научна опција, а во поглед на новите струења покажувал скептицизам. Види во: Polski Słownik Biograficzny, T. XX/1, Ossolineum 1975, s. 254.

[83] Jednym z pierwszych polskich autorów piszących na temat dziejów słowiańskich Macedończyków w dzisiejszym rozumieniu tego pojęcia był Władysław Trąpczyński, który w pracy *Albania i Macedonia. Kraj i ludzie* (Warszawa 1903) zainteresował się problematyką powstań wyzwoleńczych w Albanii i Macedonii.

jeżeli nie będzie zmuszony ustąpić z tej ziemi, krwią nasiąkłej, to zostawi po sobie tylko zgliszcza i ruiny"[84].

Откако по овие воведни забелешки се задржува на ***библиското потекло*** на терминот Македонија и на правото на повикување на Македонците кон античкото наследство од ерата на ***Александар Македонски***, Мјечник забележува, а што нам како лошо искуство ни е сосема добро познато, дека скоро сите балкански држави и народи истакнувале претензии кон територијата на Македонија во целина или пак на одреден нејзин дел, па така понатаму вели:

„Чудна е таа земја кон која неколку народи наеднаш истакнуваат претензии, помалку или повеќе оправдани. Ја посакува Гркот, потпирајќи се на никогаш заборавеното историско право; за неа се бори и Бугаринот, именувајќи се себеси Македонец толку гласно, затоа што тука уште од векови се населил; Србинот пак тврди дека е тоа негова земја, затоа што таа некогаш влегувала во составот на царството на Душан Силни; а и планинецот албански и Влавот не сакаат да бидат подолу од другите. Вистински хаос - пекол од неколку народи над кои сепак своите душегрижнички крилја ги простира Турчинот, познат по своето владењее преку оган, меч и уништување"[85].

Во продолжение, изнесувајќи ги причините за ова тој пишува:

„Gdyby Macedonję, oprócz panujących tam obecnie Turków, zaludniał jeden naród, (...) sprawa byłaby łatwą do rozwiązania i nikogo ze spółczesnych nie obchodziłaby pod względem praktycznym historja przeszłości kraju. Ale ziemię macedońską trzymają w swych rękach od wieków aż trzy narody, oprócz Turków i garści Rumunów."[86].

---

[84] Cyt. za A. Miecznik, *Macedonja i Macedończycy*, Warszawa 1904, s. 3.
[85] Tamże, s. 4.
[86] Tamże, s. 12.

Исто така критично авторот ги оценува бугарските претензии кон Македонија:

„Колку е и да се работи за дамнешни времиња, кога царевите Симеон, Шишман и Самуил се нарекувале себеси како македонски цареви, сепак досега Бугарите на престанале да истакнуваат претензии кон Македонија. Таа земја тие постојано ја сметаат за своја и се стремат да ја присоединат кон сегашното Бугарско царство. Колку и да се потпираат на историските права на ова владеење, толку повеќе немаат право бидејќи историските докази говорат на нивна штета"[87].

Друга работа е таа, што барем мене досега не ми била позната, дека (а)романските претензии кон Македонија доколку и постоеле би можеле олку остро да бидат окарактеризирани од страна на странски набљудувач, па така Мјечник на едно место вели:

„Според мислењето на современиците, а особено на агитаторите на пан-романизмот, потомците на овие колонизатори се денешните Куцовласи расеани во вкупен број не повеќе од сто илјади и тоа по планинските делови на Македонија. Оттаму и изворот на романските претензии кон овој слој луѓе и кон деловите на Македонија, заземени од неа"[88].

Според Мјечник, а што го сметаме за прв посериозен пропуст во книшката, иако претходно на неколку места јасно ја одделува македонската нација од грчката, единствена држава што има историски права кон Македонија е Грција и додава:

„[...] Некако на ова не заборавaат ниту современите Елини и во тој дух агитираат како на македонски терен така и во сиот цивилизиран свет [...]", иако подоцна Мјечник се дистанцира од ова, па вели: „Секако, овие податоци не се доволни: тие се

[87] Tamże, s. 65-66.
[88] Tamże, s. 50.

единствено корисни за водење еднострана полемика, нешто што претставува прелевање од празно во шупливо"[89].

Стратегијата кон Македонија наречена од Мјечник прелевање „од празно во шупливо" е познат грчки специјалитет (и континуитет!), кој како што гледаме сега остави големи последици по македонската надворешна политика, нејзината меѓународна позиција и „слободата" на движење на македонските граѓани по светот со бесмислената референца БЈРМ.

Мјечник е директен сведок на ***Илинденскоѿо воѿание***, па е многу интересен податокот што го забележавме како повод за неговото избувнување. Имено, тој на неколку страници детално укажува на економскиот момент и притисок применуван од страна на османлискиот окупатор кон македонското христијанско население, па затоа тврди:

„Dzisiejsze powstanie ma swój realny podkład nie tyle może w stosunkach prawno-politycznych, ile w ekonomicznym stanie ludności pracującej, doprowadzanej systematycznie do ostatniej nędzy."[90].

Пишувајќи за односот на Турците кон месното население Мјечник тврди дека:

„Од дамнина во овој несреќен регион не се сменило ништо: *кауриноѿ* (во оригиналот е предаден како *ѓаур*, заб.м.) за сето време од страна на Турчинот е третиран вулгарно, за него тој е вол за работење, кој од рано утро до доцна навечер би требало да работи и да биде задоволен со самото тоа што му е дозволено да дише чист воздух"[91].

Еден од ефектите на таквиот притисок, според авторот, е и промената на верата, од христијанска во ислам:

[89] Tamże, s. 66.
[90] Tamże, s. 8.
[91] Tamże, s. 88.

„Oczywiście, że skutkiem tych ciężkich warunków, część ludności chrześcijańskiej, dla zabezpieczenia się od prześladowań, nie mających granic, porzuciła swoją rodzinną wiarę i przyjęła mahometanizm [...] за на едно друго место да истакне: „За волја на вистината, Албанците не го загубиле својот воинствен дух, исто така и својот див карактер, но полека го прифаќаа мухамеданизмот, на тој начин станувајќи поголеми бранители на новата вера во поголем степен дури и од самите Турци"[92].

Мјечник пред точно 100 години укажува и на нам познатите ставови за преуранетото кревање на Илинденското востание, за што меѓу другите се произнесле и таквите величини како што се Гоце Делчев и Крсте П. Мисирков, па вели:

„Во моментов, Бугарите дошле до такви убедувања дека за нив единствен спас може да биде само вооружено востание против Турците. За таа цел тие почнаа да создаваат македонски комитети со бугарски карактер, наоѓајќи поддршка во националното царство"[93].

Економскиот момент е присутен и во едно друго поглавје, каде што авторот посочува на уште повисок степен на стекнување добивка, т.е. на припадници на други етнички групи кои ова свое „право" го користеле безмилосно дури и кон самите Турци. На стр. 75 Мјечник пишува:

„Грците и Евреите, во чиишто раце главно почиваат трговските и банкарските интереси, често пати ги наплаќаат долговите од разните паши и бегови, во форма на земјишна сопственост. Одвреме-навреме се случува некои од турските великодостојници доброволно да се лишат од својот земјишен имот. [...] Грците пак изнајдоа начин на издршка откако ќе

[92] Tamże, s. 102.
[93] Види кај: А. Мјечник. цит. дело, s. 113.

купат земјиште или ќе го добијат (кажано со денешен речник, заб.м.) во компензација. И речиси веднаш ја пренесуваат сопственоста на манастирите, црквите и училиштата, кои потоа се оддржуваат на сметка на своите општини"[94].

Во продолжение, објаснувајќи ја подетално оваа економска зависност на разните и различните општествени слоеви, авторот заклучува: „Секако, тој што се откажал од сопственоста на својот имот врши улога на изнајмувач, средувајќи ги своите сметки само со административната духовна власт"[95] и потоа додава дека „плодовите ги собираат трговците регрутирани главно од страна на Евреите и на тие уште полоши од нив, Грците"[96].

Според нас, едно од најважните прашања што ги разгледува Мјечник во брошурката *Macedonja i Macedończycy* е токму она што последниве години, дури последниве денови жестоко ја разбранува не само домашната јавност. Тоа е прашањето за судбината на ***македонската Црква***, институција која со векови наназад опстојувала и страдала заедно со македонскиот верник, а со чијашто судбина - кој помалку, кој повеќе - сите ние Македонци на некој начин сме опседнати. Мјечник на овој проблем му посветува посебно поглавје и во него го истакнува значењето воопшто на православната Црква, секако при тоа и на Охридската архиепископија за зачувувањето на националната посебност на балканските народи. Така на едно место тој вели:

„Ustrój Kościoła wschodniego, jego tradycją uświęcone prawa pozwalają na tworzenie się narodowych zarządów kościelnych, niezależnych zarówno jeden od drugiego, jak wszystkich razem od patrjarchy ekumenicznego. **Постои сепак еден фундаментален член во поредокот на источната Црква, а тоа е дека само независните држави можат кај себе да организираат посебна црковно-национална управа.** Więc Rosja ma swoją odrębną organizację kościelną, ma ją Serbia, Rumunja i

[94] Tamże, s. 75-6.
[95] Tamże, s. 76.
[96] Tamże, s. 79.

Grecja, jako jednostki państwowe niezależne. Nad kościołami tych państw ustaje przewaga administracyjna patrjarchów ekumenicznych."[97].

Објаснувајќи ја улогата на православната Црква ги дава основните разлики во догмите на Источната и Западната црква, она што всушност не можат или пак не сакаат да го сфатат челниците на соседните православни цркви на чело со самата Цариградска патријаршија, а што пред точно 100 години овој полски публицист го има забележано: „Цариградскиот патријарх е еден од повеќето самостојни и независни црковни поглавари, **т.н. primus inter pares//pierwszy wśród równych//прв меѓу еднаквите, главно со оглед на религиско-историските традиции кои што се во тесна врска со ова**[98]. [...} и што е уште поважно, т.е. тоа дека „во поглед на сферата на своето владеење цариградскиот патријарх не може да се споредува со римскиот папа, кому фактички директно му се подредени сите католички бискупи"[99], а што ќе рече дека на Источната црква не ѝ е позната доктрината на непогрешливост на римскиот папа. Во понатамошниот дел од текстот, Мјечник укажува на различните културни влијанија на бугарската Егзархија во однос на грчките, а кои всушност - како што знаеме - се сведуваат на исто и се од погубен карактер по статусот и слободниот живот на Македонската црква.

Што се однесува до ***јазикот***, тука Мјечник покажува евидентна слабост, па затоа сосема малку внимание им посветува на јазичките проблеми. Нема јасна концепција во однос на јазикот на населението во Македонија а што и не би требало да зачудува со оглед на тоа што по ориентација тој е книжевник и публицист. Меѓутоа, уште на почетокот дава до знаење дека постои огромна разлика меѓу старогрчкиот и старомакедонскиот јазик пишувајќи: „Język zatem pierwotny macedoński był narzeczem ogólnego języka helleńskiego – różnił się zaś od dialektu attyckiego w tym stopniu, w jakim język naszych Mazurów lub Krakowian różni się od literackiego języka polskiego"[100] и истакнува дека процесот на

[97] Tamże, s. 95.
[98] Tamże, s. 95.
[99] Tamże, s. 94.
[100] Cyt. za A. Miecznik, op. cit., s. 16.

еволуција на македонскиот јазик започнал со доаѓањето на словенските племиња на македонска земја, што довело до настанување на неколку посебни јазици.

Она што од аспект на ***автономија на македонската држава*** е интересно да се спомене е тоа што Мјечник тврди дека на реализацијата на реформските програми за таа цел, најмногу попречила тогашната меѓународна ситуација: „Доколку не беше војната која Русија мора да ја води на Далечниот исток против Јапонија, веројатно би дошло до компромисно решение, но при сегашната заплеткана политичка констелација не е јасно како би можело тоа да се реши"[101], [...] за во продолжение недвосмислено да укаже на тоа дека: „Autonomja dla Macedonji, przy przeprowadzeniu możliwie najściślejszego rozgraniczenia etnograficznego, byłaby rzeczą najsłuszniejszą w tym wypadku, gdyby ta prowincja miała stanowić nadal jedną z krain monarchji tureckiej. Natomiast wszelka inna ewentualność nie obyłaby się bez rozlewu krwi."[102]. На овој начин авторот повеќе или помалку свесно се надоврзува кон уставот на Македонската Лига од 1880 година, која претпоставувала основање автономна држава на Македонците со своја автокефална Охридска архиепископија, во која би биле гарантирани сите видови верски слободи на религиите застапени во Македонија[103].

Интересно е што и еден друг Полјак, современиот литературен критичар и нам добро познат колега и пријател Лех Мјодински се произнесува за загрозеноста на Македонија од соседите уште во 1999 година и повторува:

> „Различните реални состојби, оригиналната оптика на гетото исто така не одбегнува во овој случај од статусот на културна автономија кај Албанците, Корзиканците, Баските или Лужичаните, но сепак релативно доцниот цивилизациски напредок во коре-

[101] Tamże, s. 115.

[102] Tamże, s. 115 – 116.

[103] Станува збор за членовите од 57 до 62 на овој устав, кој при својата подготовка се потпирал врз уставот на Кралството Белгија од 1831 р. и на Швајцарската Конфедерација од 1874 год. Пошироко кај: Z. Stamatoski, *Kwestie kultury w Konstytucji Ligi Macedońskiej z 1880 r. oraz 120 lat później*, [во:] *Kulturowe konteksty integracji Europejskiej*, конференција одржана на 16-17.10.2003 г., Collegium Europaeum Gnesnense UAM 2003, s. 144-153.

лација со старословенскиот мит на етничкото пограничје над Вардар презентира еден феномен, на европско ниво - уникатен. Во македонската наука мотивот на **дефанзивна култура** (подвлеченово е мое, З. С.) честопати бил и е разбиран токму во контекстот на јазичната реалност: територијата на неговата употреба се стеснува а произлегува од административните забрани во Грција, отсуството на негова легитимизација во Бугарија, ограничената домашна примена во Албанија и напредувачката албанизација од запад на самата независна Македонија"[104].

Наместо заклучок, сакаме уште еднаш да обрнеме внимание на сé она што се случувало во Македонија 40 години по настанувањето на оваа публикација, па и до денешен ден. И покрај одделните пропусти и недоречености во книшката *Македонија и Македонците* на А. Мјечник, врзани главно за проблемот околу идентитетот на Македонците, нема потреба да се повторува дека поголем дел од споредените факти од пред точно еден век поттикнуваат на внимателно размислување, на пример почнувајќи од податоците за преуранетоста на Илинденското востание, или пак постојаната загрозеност од страна на соседните држави, или пак можеби да речеме за економскиот момент, или пак на она што се однесува на признавањето историско право на сопствена Црква, слобода на вероисповед или државна автономија; дали пак да се обрне внимание на економскиот момент преку кој македонскиот човек систематски се доведува(л) во состојба да размислува за уште една од низата животни потешкотии и на тој начин уште повеќе да му се отежне неговиот бит?

---

[104] Miodyński L., *Powroty znaczeń. Aktualizacje tradycji kulturowych w literaturze macedońskiej po 1945 roku.* Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 1999, str. 44. Посочуваме на трудовите на Мјодињски во кои тој детално го обработува македонскиот културен модел, и како дел од поширокиот европски ареал, и како уникатен модел на внатрешен план, меѓу другото во: Miodyński L., *Identyfikacja kulturalno-językowa Macedończyków a kod społeczny środowiska wielonarodowego*, w: Język a tożsamość narodowa Słowian. Uniwersytet Jagielloński. Kraków 1999, str. 195-208.

И кога се работи за оваа годишнина, на самиот крај да си поставиме прашање - дали историјата токму на нас Македонците судбински мора да ни потврдува дека „таа секогаш се повторува"? Сметам дека за да се дојде до вистинскиот одговор, со сета почит кон Антони Мјечник и неговите видувања, веројатно не би требало да чекаме некои други времиња, па некој друг патописец за 100 години повторно да ни укаже на тоа. А поуките, се знае, би требало сами да си ги извлечеме!

Лилјана ТОДОРОВА

МАКЕДОНСКИТЕ РЕЛАЦИИ СО АВТЕНТИЧНИТЕ ВРЕДНОСТИ НА КНИЖЕВНИОТ СВЕТ НА ФРАНКОФОНСКА АФРИКА

Франкофонијата претставува групација на земји со различни културни идентитети што се поврзани преку нивниот заеднички јазичен израз - францускиот јазик Како целина, тие земји веќе имаат стекнато извесен историски ôд. Нивниот развоен пат официјално започнува од основачката конференција во 1970 година во Ниаме, во африканската држава Нигер и, поточно, од првиот самит на земјите - членки што е одржан во Париз во 1986 година. Како меѓународен форум, франкофонијата е еден од цивилизациските предизвици на човековото дејствување кон оформување на една современа меѓународна етика во технологијата на комуникацијата меѓу одделните геокултурни идентитети. Во овие вкупно 55 франкофонски земји од сите континенти на светот што претставуваат 9% од популацијата на земјиниот глобус (не сметајќи го тука францускиот хексагон), се создава една, според канадскиот критичар Жерар Туга, *француска плуралистичка литература*[105], или мноштво франкофонски национални / автономни литератури. Прифаќањето на францускиот јазик како заеднички јазичен израз во тој макроуниверзум од различни / поединечни етникуми уследило од историски причини, поради колонијалниот период што го наметнал тој јазик, но и поради сè уште неоформените национални јазици како нормирани и литературни. Јазикот во книжевноста е, без сомнение, како што Рене Велек нагласува во својата „Теорија на литературата“, *граѓа како што е каменот...но, бидејќи е творба на човекот, во него е наби-*

[105]Tougas, Gérard, *Les écrivains d'expression française et la France,* Ed. Danöel,Paris,1973 : 9.

ено сето културно наследство на една јазична група[106]. Во таа смисла, франкофонските писатели, во случајов овде - африканските, прифаќајќи го како нужност францускиот јазик кој, меѓутоа има друга структура и книжевна традиција, секако, се судираат со бројни проблеми, културни, лингвистички, а и општествено-економски што произлегуваат и од употребата на странскиот јазик. Тие, затоа, го приспособуваат својот книжевен израз, всушност следат еден феномен зашто секоја земја има своја реалност, сопствено културно наследство, а тоа неминовно бара и нивната литература да има своја боја што ќе се препознава, ќе се почувствува и низ нивниот француски јазик. Поинаку кажано, изразот ќе треба да ја опфаќа целата таа нивна сопствена цивилизација. Теоријата на Лисјен Голдман сличните вакви феномени ги именува како *истражување на автентични вредности во еден неавтентичен свет*[107].

Африканските писатели како и книжевните проучувачи и самите го чувствуваат тоа и ги отвораат ваквите прашања со што, поточно, ја допираат темата за *акултурација*. Така, реномираниот автор од Брегот на Слоновата Коска, Амаду Курума, ова го смета за *африкански феномен* зашто, пишувајќи ги своите дела, тој всушност мисли на родниот јазик **маленке**, а преведувајќи го на француски, *свесно го крши* - како самиот вели - *тој класичен јазик произлезен од латинскиот гениј што не многу лесно се калеми на африканската душа.* Истакнатиот, пак, романсиер од Гвинеја, Тјерно Моненембо, ова изразување на француски го смета како еден вид *двојна култура* во која доаѓа до израз неговиот устен начин на изразување со *други форми на метафори и друг зборовен материјал*, а за еминентниот Леополд Седар Сенгор ова *културно вкрстување*, или *мелезење* (*metissage culturel*), оваа **африканизација** на францускиот јазик е спонтано тежнеење кон рељефност и убедливост на кажаното, кон наоѓање на еден *интегрален јазик* (*langage intégral*) за израз на сопствена *култура со автохтони вредности.*

---

[106]Rene Velek i Ostin Voren, *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd

[107]Lucien, Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964 : 30.

Ваквите паралелни процеси на застапеност на изворна виталност и на модалитети на Другоста, не се карактеристични само за франкофонските земји јужно од Сахара, така наречени Земји од Црна Африка. И во северното подрачје на канскиот континент, Магребот, во кое понагласено се чувствува цивилизациското наследство на арапско-муслиманскиот придонес, се пишува една литература со франкофонски јазичен израз (покрај онаа на арапски јазик или на јазикот бербера) во која се чувствуваат последиците од историскиот контакт со Франција и дијалогот со културите од другата страна на Медитеранот.

Оттука и при нашето проследување овде на релациите на Македонија со овој книжевен свет, неопходно е да ја имаме предвид оваа „двојност" на автентичниот развој на африканските книжевности: од една страна усната традиција како корен на нивното африканство и, од друга страна влогот на нивниот контакт со другите / европските книжевни традиции. Во тој контекст и нашиот пристап ќе претставува всушност отворање на книжевна комуникација меѓу две културолошки и историски различни средини со свои книжевни процеси.

Самосвојноста на африканските франкофонски литератури се поврзува со разновидното и богато културно наследство што, во најголем дел, се оформува во рамките на една митска перцепција на светот, специфичните форми на општествено уредување и историскиот развој во овој дел од Африка во кој силен печат остава колонијалното време. На сличен начин и идентитетот на македонската книжевност може да се постави како прашање на нејзиниот автентичен книжевен развој кој, исто така, неминовно носи белег од Отоманското петвековно владеење, особено ако се има предвид народното творештво. При повлекувањето на неколку компаративни линии во својство на резултанти од нивниот меѓусебен контакт всушност и најдобро ќе го препознаеме нивниот сооднос, допирни точки, константи, совпаѓања, паралелни или различни книжевни процеси, како и можни меѓусебни инспирации и поттици за преводи, препеви и сл.

Во ваквите зближувања што започнуваат некаде по педесеттите години на дваесеттиот век, најголема носивост со својот уметнички изразен дострел има секако книжевната паралела Шопов - Сенгор. Таа може да се повлече особено меѓу поетски креативниот африкански период на Ацо Шопов (збирката *Песна за Црната жена*) и нагласениот интерес за македонското поетско искуство во творечкиот пат на Леопол Седар Сенгор од времето на неговата потрага по магијата на зборот (*вербалната магија*) во естетиката на македонското народно творештво и по слеаноста на таа магија со универзалното. Овој интерес на Сенгор особено е интензивен при неговиот престој во Македонија во 1975 година кога беше овенчан со „Златниот венец" на Струшките вечери на поезијата. Меѓу македонското книжевно поднебје и негроафриканската култура тогаш беше воспоставено најбогато проткајување: од една страна меѓу елементите од системот на симболистичките вредности што особено се втемелуваат во африканскиот топос и семантичката, историската или магиската моќ на маските, фетишите, тотемите, боите, там-тамот, кората, балафонот итн. и, од друга страна, елементите од „естетиката на македонската народна поезија" која Сенгор ја беше толку добро запознал и проучил преку разговорите со Шопов, нејзините препеви на француски јазик првенствено од Ежен Гилвик и анализите од Жан Русло што можеше да ја разгледува и споредбено со други поезии, како на пр. со сенегалската и сл.

Временски погледнато пак овие контакти на македонската културна средина со африканската уметност датираат од гостувањето на театарската трупа „Африкански балет" на професорот Кеита Фодеба од Гвинеја во 1954 година во Скопје, во рамките на нејзината турнеја низ Европа вклучувајќи ја и поранешната југословенска федерација. Тоа беше момент на вистинско *откровение* (Томе Арсковски," Разгледи" бр. 22/1954, стр. 10) во однос на битот на африканскиот народ, неговите легенди и преданија, ритамот на там-тамот на перкузиционистите и музиката на автохтоните инструменти, балафон, кора и др. Потоа, поттикнатиот интерес постепено доведува и до првиот македонски превод од уметничката литература, со романот на

Камара Лај *Црното дете* во 1962 год. (во превод на Свето Серафимов). Камара Лај како истражувач на изворите на легендарната историја на африканските народи, многу успешно ги доловува во романот сите волшепства на традиционална Африка, но и пробивот на модерните времиња што носат потреба, особено, за народно просветување и образование.

Со вклучувањето пак на поетите од франкофонските земји од Африка во програмите на меѓународниот фестивал „Струшки вечери на поезијата", претставени се на македонски јазик бројни учесници како најзначајни претставници на поезијата од повеќе региони: Ангола (Антонио Картозо, Жоан Абел), Мали (Гаусу Дијавара), Конго (меѓу другите и Чикаја У'Тмси), Гана (Атугвеј Окај), Гвинеја (Роже Гото Зому, Мамаду Тиан Пунчу Дијало, Сике Камара, Абдулај Фание Туре), Сенегал (Усман Самбен, Амаду Ламин Сал, Ламин Диакате, покрај Сенгор) и др. Од своја пак страна угледниот универзитетски професор и реномиран поет М. Т. Пунчу Дијало, преку своите посебни предавања ќе ја претстави во повеќе земји од Западна Африка, македонската поезија како „Поезија на плуралистички ангажман", успевајќи да ја долови душата и на нашата народна песна и на нашата современа поетска уметност (меѓу другите, Матеја Матески, Радован Павловски).

И книжевното творештво на земјите од Магребот, главно по овој пат (Струшките вечери) ќе ги мотивира нашите преведувачи да биде претставен на мекедонски јазик и дел од оваа, општо земено, магрепска литература. Меѓу другото, ќе ја добиеме *Современата поезија на Алжир* (во превод на Луан Старова), како и на многумина учесници на Струшките вечери од Тунис (Абу Ал Касим Аш Шаби), од Египет (Нагиб Сурур), од Сирија (Али Ахмед Саид Есбе -Адонис, како добитник на „Златниот венец" на Вечерите и др.

Кога пак станува збор за прозните дела од овој афрички регион, тие, иако поретко, сепак се појавуваат и на македонски јазик. По романот *Црното дете* од Камара Лај. што веќе го споменавме, особено внимание побуди романескното дело на угледниот марокански писател

Тахар Бен Жалун кој за својот роман *Светата ноќ* во 1987 година ја доби „Наградата Гонкур". Романот беше преведен во 1990 година (од Анка Ѓурчинова) и македонскиот читател во него најде приказ на животот во мароканската средина во која се преплетуваат корените на минатите традиции и на новото време. Преку соочувањето на девојката Захра со сите пречки и тешкотии во остварувањето на нејзиното право да го „живее" својот женски идентитет во една средина оптоварена со противречности, авторот ги посочува и проблемите на новите генерации што се прекршуваат низ бројни верски предрасуди и комплекси.

Без претензии да одиме овде во подетално ретроспектирање на ваквото интеркултурно комуницирање, ќе одбележиме уште дека овие релации следат еден дијалогичен принцип и имаат свои еволутивни патеки со интензивни и помалку интензивни комуникациски процеси. Понекогаш се вклучуваат и други форми за средби со особено суштинските особености на африканските автохтони вредности што го изразуваат длабокото вкоренување на овие народи во сопствениот идентитет. Особено податливи за таква афирмација се покажаа џез-фестивалите како што е Скопскиот, на кој на пр. гвинејскиот традиционалист Мори Канте, надарен со особен рефлекс и уметнички усовршен во дијаспората (Париз), ја долови на македонската јавност богатата духовна /музичка традиција на Африка, придружуван од својата кора и од виртуозните перкузионисти. На сличен начин и Сенегалските рапери „Дара Џеј" (прогласени, во 2004 година за најдобра африканска група), при своето гостување на Скопскиот џез-фестивал во мај 2004 г., преку богат колорит и изобилна егзотика, ги презентираа традиционалните африкански ритми и мелодии, донесувајќи притоа и едно свежо и ново владеење со сцената што соодветствува на современиот, денешен, концепт за презентирање на овие вредности.

Овој прилог, мотивиран од фактот на нашиот речиси дводецениски интерес и ангажирање во проучувањето на книжевната франкофонија, може да се сфати како иницијален поттик и, секако, ќе треба да се дополнува и со попродлабочени анализи во споредбената проблематика

(како на пр. специфично естетските или националните и културните искуства на овие две литератури, македонската и франкофонските африкански литератури). Да одбележиме овде дека, во нашиот случај, во приближувањето на овие две култури, франкофонијата си побара еден природен пат за меѓусебно поврзување, за што е можно побогато запознавање и поуспешно согледување на *својата* специфичност и *својот* културен идентитет. И сето ова, во духот на основната концепција на Франкофонијата: да се биде фактор за негување на плурализам и различност, наспроти секаква тенденција за униформност, алиенација, присвојување.

Георги СТАЛЕВ

СКИЦА ЗА КОМПАРАТИВНО ВИДУВАЊЕ НА ДРАМИТЕ „ВАЛКАНИ РАЦЕ“ ОД САРТР И „ЦРНИЛА“ ОД ЧАШУЛЕ

Таканаречените „талкачки мотиви“ во народната усна (поетска и раскажувачка) традиција биле и се често интересирање на науката од сите меридијани. Во однос, пак, на уметничката литература тие, барем кај нас, останале одвај ли не на загатките, на намеците за нив, сè иницирано, главно, во врска со мотивот на непрепознавањето содржан во основата на драмата „Парите се отеп(у)вачка“ од Ристо Крле и препознаен од драмските текстови „Недоразбирање“ (А. Ками) и „Изненадување“ (К. Постворовски), кон кои се надоврзува малку подоцна и драмата „Чест“ од В. Иљоски.

Изборот на нашава тема е и случаен и со намера! Случаен е затоа што една споредба се наметна сама од себе преку првиот наш контакт со објавата на преводот на драмата „Валкани раце“ од Ж. П. Сартр на македонски јазик (1972), а драмскиот текст „Црнила“ од К. Чашуле не се симуваше од репертоарите на театрите уште од 1960 г. (Според тогашното видување и мислење на театрологот, режисерот и артистот Илија Милчин, тоа беше „најдобриот македонски драмски текст напишан дотогаш“). Со намера е, едноставно затоа што постоеше предизвик на феноменот сличности во различноста и разлики во сличноста.

Ж. П. Сартр стана светска творечка личност: филозоф и литературен творец кој ги доразви принципите (а и постулатите?) на егзистенцијализмот колку на филозофска толку и на книжевна база и кој, патем речено, во својот придружен текст кон францускиот превод на романот „Враќањето на Филип Латиновиќ“ од М. Крлежа, обрна внимание на никулците на тој ист егзистенционализам во делово на хрватскиот автор, најавуван од југословенска страна како

кандидат на Нобеловата награда. Ж. П. Сартр одби да ја прими веќе доделената награда (1969). Литературниот растеж му почнал со појавата на романите „Тегобност“ (1938) и „Ѕид“ (1939) во „кои дојде до израз неговото егзистенцијалистичко сфаќање за животот воопшто“ (Б. Настев), што се разбира ќе се протега и во сите други подоцнежни дела („Разумно доба“ од 1945 г., „Непогребани мртовци“ од 1948 г., „Ѓаволот и добриот бог“ од 1951 г., „Заточеници од Алтона“ од 1959 г.).

Егзистенцијализмот на Сартр ги опфаќа прашањата за смислата на човековото постоење, за апсолутната слобода на човечкото суштество со непризнавање на авторитетите (како продолжен рудимент на нихилизмот?), за надраснувањето на потребата од обично, секојдневно биолошко постоење итн.

К. Чашуле е за 15-тина години помлад автор, релативно "регионален" писател, можеби творечки поплодороден од Сартр, но со "несреќата" да се реализира на јазик што го зборуваат одвај 2 милиона и тоа раштркани Македонци по светот. Како автор на драмите „Вејка на ветрот“, „Црнила“, „Вител“, „Партитура за еден Мирон“ и многу, многу други вакви и романескни („Премреже“, „Имела“ итн.) текстови, тој неоспорно стои на чело на творечката хиерархија кај нас, со искуството, така да се каже, на сè што ни поминало преку глава и ни паднало врз грбот во текот на нашето егзистенцијално прпелкање, видено од сите можни агли: како небиднина, како херојски непокор, како братоубиствен хаос и што ли уште не, додека на планот на творештвото поминал К. Чашуле и низ соцреалистички утопизам, нурнал во психолошкиот реализам, се допрел уште како до егзистенцијализмот, бил модернист, постмодернист, витален низ шесте досегашни повоени македонски творечки круга, не останувајќи му должен на времето, иако по нешто загадочен и самиот низ тоа време.

Двата драмски текста „Валкани раце“ и „Црнила“ неоспорно имаат нешто многу заедничко. Врз база токму на ова, би можеле да им ги замениме насловите или, пак, да одат под исто заглавие, затоа што и во двата случаја доминантната идеја, имено, е валканата игра (валканите раце) на протагонистите. Се работи за две групи илегалци со апсолутно идентични моментни задачи. Кај Сартр тоа се припадници на комунистичката партија како дел од организацијата на Отпорот против германскиот фашистички окупатор кои конкретно на своја рака, на свој ризик треба да спроведат атентат врз својот регионален

раководител, сметајќи дека неговата готовност и, пред сè, активност за создавање коалиција со довчерашниот сојузник на окупаторот е чисто предавство што треба најенергично да се казни со револуционерни мерки. За таа цел е пронајден млад илегалец (Иго) кој од своја страна има потреба од себедокажување токму во онаа смисла дека биолошкото самоодржување, без повисоки цели е најголемиот апсурд пред кој е ставена единката. Атентатот ќе биде извршен не без перипетии. Атентаторот ќе биде двапати казнет: еднаш од страна на судските власти поради убиство на граѓанин, вторпат (и најжестоко) од своите, од организаторите кои не се начисто дали атентаторот ја извршил својата задача од субјективни или од објективни причини (што, можеби, и не е најбитното!), односно дека младиот човек убил личност која, подоцна, повисоката инстанца на Партијата ја оценила како мошне способна и со оправдани постапки за доброто на Отпорот... И, како што тоа не би требало да се случува, а се случува, туѓите „грешки во чекорот" ќе мора друг да ги плати!

Во „Црнила" групата што го подготвува атентатот врз Ѓорче Петров е врховистичка: според извесни историски реалии од времето на Тодор Александров (Иванов во драмата). И овде е пронајден млад атентатор со преголема доверба во Организацијата. Нему Ѓорче Петров, инаку, му е идол и личен добротвор, но тој не знае (и не сака да знае!) кого треба да го ликвидира и ќе ја изврши совесно својата задача. Но, затоа пред фактот кого тој. го убил ќе си пресуди самиот себеси, обесувајќи се во царскиот градски парк.

Дејствието и во двете драми се одвива во илегала, во конспиративни станбени простории. Сартр воведува на сцената 12 лица, од кои две, Франц и Шарл, се речиси статисти (инаку, во ролја на егзекутори или телохранители на атентаторската групација). Кај Чашуле имаме 8 лица. Половината од нив имаат свој пандан во другата драма. Сартровиот Луј е Чашулевиот Луков: раководни лица во организирањето на атентатите. Драматуршката поставеност на овие два лика е апсолутно идентична. Ролјата на Луков, сепак, е понагласена. По психолошка линија, Луј е цврсто уверен во потребата од итен атентат, додека Луков најсовесно учествува во подмолноста на реализацијата, знаејќи дека други патишта не постојат вон од окрвавеното тло. Валканите раце на Луј ќе се појават на крајот; крвавите раце на Луков ни се пред очите за целото време. Иго,

според основната задача, е исто што и Младичот во „Црнила“. Но, сега авторите ќе постапат сосема различно: кај Сартр младиот атентатор ќе ја понесе целата тежина на драматичниот товар и ќе стане најглавниот протагонист на сцената, носител на целото дејствие: од неговата волја ќе зависи сè. Кога тој би ја имал само улогата (задачата) на Чашулевиот Младич, драма кај Сартр би немало! Во Иго е комплексот (и во двете негови основни значења) на егзистенцијализмот: тој се определил за страната на оние кои според логиката на класната борба не им припаѓал; сè што сторил дотогаш (а и тоа што допрва ќе треба да го реализира) е резултат на незадоволството од самопотчинетоста на човековата личност на разни „барања“ од општеството, од власта, од самиот живот, па дури и од природата! Заталкан во сопствените душевни лавиринти тој не знае дали е љубен, ни дали е вљубен, ни што може, што не може да се стори за да се најде себеси, ни дали е подготвен, дали не е подготвен и дали сака или не сака да го изврши атентатот за кој самиот се определил!... Во крајна линија не е начисто до крајот на дејствието или дали сака или не сака понатаму да живее. Крајот го определуваат „опстојателствата“ (како што би рекол нашиот Константин Миладинов). Младичот кај Чашуле е сосема малку присутен на сцената: колку да се сфати неговата поврзаност со Ѓорче Петров во споредба со трагедијата што треба да се случи. И двете стории се книжевни фикции: Кај Сартр во функција на анализата (или синтезата) на суштествените елементи на егсистенцијализмот преку еден од повеќето ликови во неговото творештво; На К. Чашуле му била потребна романтичарска подлога и сосема малку зборови од страна на идниот атентатор кој на сцената ќе ни раскаже дел од трагичните сеќавања на зулумите што ги доживеало мало момченце „уште од турско“, со ролјата на Ѓорче Петров во тие доживувања... Како физичка жртва, раководителот Хедерер би бил во ролјата на Ѓорче Петров. И тука авторите дијаметрално се разликуваат во своите пристапи кон овие дејствувачки лица. Подобро речено, во "Црнила" од таа страна, не постои дејствувачко лице туку само една, веќе легендна, каријатида на бастионот којашто треба да се минира за дефинитивен пад на македонштината. Хедер, пак, е мошне активен, особено на политички план; тој се има здобиено од некаде со искуство или, пак, неговата интуиција е премногу силна, не во смисла дека не може да згреши туку грешката, доколку и ќе се направи, да мине со што е можно побезболни последици. Имено, и неговата

коалиција би требало да ги избегне илјадниците непотребни жртви. Атентатот и идната жртва комуницираат живо, разговараат, си ги откриваат меѓусебно своите слаби страни до точка на заемни симпатии... Атентаторот ја засакува жртвата и со тоа како да му се потприближува на Младичот од „Црнила". Сè додека... Таа точка „сè додека" и психички се покажува најрелевантна, иако е, можеби, најнеобјаслива... И тој што „чувствува потреба да се покорува" ќе се покори, но не пред авторитетот туку пред сопствената потсвест!

И во двата драмски текста постои по еден Иван. Сартровиот е мошне епизодно лице, диверзант (од видот на нашиот Н. Ј. Вапцаров). чашулевиот е поразвиен, речиси до половина лик. И тој е атентатор од најозлогласен вид, со ролја во случајов на Казанова кој е задолжен за г-ѓата Христова (Нада): да глуми вљубеност пред навистина вљубената жена во него. А е на прагот и тој вистински да се вљуби, од што го отргнуваат строгите опомени на Луков.

Што се однесува до женскиот персонаж, и тука имаме избалансираност: покрај Неда (жртвата на Луков и на Иван) ќе се појави една сосетка, љубопитничка, без која ништо не би ѝ недостигало на драмата. Неда е млада сопруга на терорист, но очигледно (релативно) оддалечена од работата на Организацијата, а со самото тоа и, природно, запоставена од мошне плашливиот стуткан сопруг, кого што ни соборците не го почитуваат особено. Но, по сè што ќе се случи, Луков ќе се обиде да ѝ се приближи како на најлесна жена и таа ќе го застрела!... И кај Сартр ќе сретнеме две женски лица: Олга, припадничка на Отпорот, и самата атентатор во обид (фрла бомба во моментот кога Хедерер преговара за коалицијата, но експлозијата останува без ефект), со извесни симпатии кон Иго, дури и негова заштитничка, но мошне критична спрема постапките на младиот човек. Жесика, пак, како и Неда, е типичен претставник на женскиот род што се однесува до ролјата што природата ѝ ја доделила. Можеби таа не е вамп-жена, но не би била предалеку од тоа. Сартр ѝ доделил поголем простор и таа е често на сцената, го провоцира својот сопруг од психолошки аспект, а го предизвикува Хедерер, повеќе од кокетирајќи со него. Ќе стане ли таа повод за неговото убиство?... Тоа ни на убиецот Иго нема да му биде јасно.

Она што нема никаков пандант кај Сартр, тоа е Фазлиев: едно сосема дезориентирано лице, апсолутно изгубено за себе, до гуша заглибено во кал и крв под влијание на средината, но

кое повеќе од потсвесно насетило дека друга сила владее со него; Фазлиев е ретко кога трезен, но и во пијанството знае да зборува, иако немоќен да стори било што полезно. Меѓутоа, завршната сцена му припаѓа токму нему: кога Неда го убива Луков, тој најрешително ја презема врз себе вината за убиството и со романтичната, по малку патетична, но ефектна реплика – „Белким уште не умрел Македонецот во мене!" го заокружува драмското дејствие, жртвувајќи се себеси, знаејќи дека и тоа е малку за сопствено искупување.

Драмата „Валкани раце" е напишана во 7 слики; „Црнила" – во 4 дела. Сартр, во однос на самото дејствие, се определил за ретроспективен период: неговата Прва слика го прикажува враќањето на Иго од затвор во станот на Олга, во вид на Пролог, интродукција, по што следи сè што се случувало во тоа магепсано коло од можни невозможности. Кај него идниот атентатор и, донекаде, Хедерер интроспективно се „самоанализираа", првиот препознавајќи нешто во себе, но не можејќи да се одгонетне; вториот, познавајќи речиси сè, но не успевајќи да се извлече, благодарејќи на сопствената небрежност... Чашуле го води дејството во континуитет. Во „Валкани раце" има двајца мртви: недостатно за класично сфатена трагедија. Во „Црнила" се четворица, а трагедијата лежи во македонскот народ.

Што се однесува до дијалозите, Французинот претпочите кратки, искричави искази. Тие напати, можеби, изгледаат наметнати, но во основата ќе се сфати дека секогаш се функционални. Жесика и Иго понекогаш личат на оние наши „две луди млади" што се надитруваат и како да се несвесни за сериозноста на преземената задача што претстои пред младиот човек. Содржински најсуштествени се средбите на Иго со Хедерер, но стануваат и најкомплицирани во психолошка смисла. К. Чашуле ги пушта своите протагонисти јасно да се доискажат низ подолги реплики, не оставајќи место за двоумење кај реципиентот. Во оваа смисла Сартр го води дејствието низ непредвидливости, а кај Чашуле сè е прецизирано. И покрај овие реплики, двајцата автори се, секој на свој начин, ангажирани, држат до своите тези, малу или повеќе тенденциозно, но до границите на прифатливото.

Јелена ЛУЖИНА

СЛИКИТЕ И РЕФЛЕКСИИТЕ НА АМЕРИКА ВО СОВРЕМЕНИОТ МАКЕДОНСКИ ТЕАТАР

Не само во последниве години и/или децении, туку со децении наназад, **фамозната** Америка како сосема да се има изместено од ТАМУ кај што и е местото, за да се „разлее" (во буквална, но и во метонимиска, ама особено во смисла на политичката сила и моќ) на сите четири страни од остатокот на светот. Доколку, се разбира, светот сè уште има сите **четири страни.** Овој застрашувачки процес, кој колоквијално се именува како **глобализација** (и, како што сведочиме, од ден на ден се повеќе акцелерира!), еден од најлуцидните коментатори на нашето време одамна го има дијагнистицирано мошне духовито - како процес на **кокаколизацијата на планетата**. Доколку продолжи, демек – процесот, по извесно време сите ќе се прехрануваме (главно) со хамбургери, ќе пиеме (главно) кока кола и ќе зборуваме (течно) англиски. Колку што се сеќавам, оваа убиствена дефиниција датира некаде од средината на седумдесеттите години, кога **премиерно** беше искажана во една од врцкавите и навидум ефемерни/„несериозни" колумни што односниот автор сè уште ги објавува во елитните италијански неделници под истата егида - „Diario minimo". Да, се разбира, односниот автор е Умберто Еко.

Во текот на изминативе децении – како што гледаме со свои очи, но и чувствуваме на своја кожа! – своите **темелни вредности фамозната** Америка продолжува да ги **дисеминира** сè поинтензивно, поуспешно (циниците би рекле: особено во Ирак!) и, де факто, незапирливо. Американскиот **начин на живот,** американскиот **сон**, американската **економија,** американската **висока технологија** (особено воена!), **американскиот** (наводен) либерализам, американската **демократија,** американскиот **патриотизам** и редица други **американски предности** суверено ги освојуваат старите и нови дестинации,

наметнувајќи се – со сета силина/нааканост на **американската моќ** - како универзални и незаменливи. Ниту критичноста што кон митот за ваквата идилична **американска убавина (American Beauty)** го искажуваат одредени интелектуалци-скептици – да речеме: мојот омилен филозоф Ноам Чомски; ниту пак цинизмот што кон истата таа убавина (**American Beauty),** го демонстрираат одредени филмски автори (да речеме: последниот победник на Канскиот фестивал, Мајкл Мур, автор на сурово вистинитиот „Фаренхајт 9/11"); уште помалку горчливоста со која својот „страв-од-Америка" го театрализираат многубројни драмски автори – меѓу кои и редица талентирани Македонци, тешко влијае врз планетарниот конзумеризам на реалната „содржина" на **мираж-от** што денес се именува како Америка. **Имагологијата,** специфична дисциплина на компаративната книжевна наука, која се занимава со претстава за други народи и култури, што ја артикулираат и пласираат одделни литературни дела, својот есенцијален поим **image/имаж** (слика) радикално го заменува со поимот **mirage** – што ќе рече ***привид, прелага, фатаморгана, фикција, лажна слика...*** Она што, во бодријаровската терминологија се именува **симулакрум.** Симулација, вели Бодријар, подразбира преправање „дека го имаме она што всушност го немаме". Дека тоа што ни се привидува, божем, навистина и постои.

Со други зборови:

и циничните филозофи, и радикалните филмации, и емотивните писатели и сите што на кој било активен начин го третираат глобалниот феномен што се нарекува **American Beauty** (на пример, концептуалистот Енди Ворхол, кој, преку своите славни колажни постери, овој феномен го коментира мошне експлицитно – некогаш тоа се кажувало „ангажирано"), сите, **та дури и тривијалните холивудски продуценти на конзумеристичките серии за масовна употреба (од-понеделник-до-петок),** сите, служејќи се со различни изразни средства и/или следејќи ги различни естетички постулати, **фамозната Америка** де факто ја тематизираат на сосема идентичен начин.

Како фикционална слика за истата таа **фамозна Америка,** која – споредена со реалниот свет/живот на **обичната Америка** – драстично се разликува не само во железарниците во Гери - Индијана (локација од битовата пиеса „Парите се отепувачка"), туку и на тротоарите од њујоршката Петта авенија. Америка од масовните медиуми, телевизиските серии, вестите

на CNN, Америка од говорите на нејзините слаткозборни лидери (вклучително и нејзините поклисари, англиски: ***butlers***) и од рекламите за кока кола фактички е Америка-**мираж.**

*

Со **мираж-от/мираж-ите** на Америка македонската драматика и македонскиот театар експлицитно се занимаваат веќе седум децении. За македонската театрологија оваа констелација претставува голема тема, која бара и сериозно истражување, но и уште посериозна интерпретација. Меѓутоа, оваа „скратена" пригода овозможува, само, евидентирање на клучните топоси преку кои седумдеценискиот интерес на македонските драматичари кон овој специфичен темат успеал да се артикулира.

При разгледувањето ќе бидат третирани шест драмски текстови на авторите родени во широкиот опсег од седум децении: Ристо Крле (1900-1975), Васил Иљоски (902-1995), Коле Чашуле (1921), Горан Стефановски (1952), Дејан Дуковски (1969) и Југослав Петровски (1969).

Според хронолошкиот ред на нивното прво изведување на сцените на македонските театри, **мираж-ите на Америка** ќе се разгледуваат во драмите „Парите се отепувачка" (1938/39), „Чест" (1953), „Вејка на ветрот" (1957), „Тетовирани души" (1985), „Буре барут" (1994) и „Елешник" (1999). Овие шест драми сосема очебијно им припаѓаат на три различни стилски формации: првите две („Парите...", „Чест") претставуваат еклатантни битови пиеси; двете „средни" („Вејка", „Тетовирани души") се успешни примери на модернистичките драмски/театарски аквизиции, додека последниве две („Буре барут", „Елешник") несомнено ја поддржуваат постмодернистичката драмска/театарска парадигма.

Во битовската фаза од развојот на македонската драматика, која, во голем број примери, нагласено ја театрализира токму таканаречената социјална/национална проблематика, печалбарството се артикулира како еден од мошне фреквентните, та дури и доминантни топоси. Впрочем, од последната декада на 19-от век и, особено, на почетокот на 20-от, печалбарството е еден од основните модуси на македонската егзистенција – фактот што натуралистичката драматуршка матрица, каква што е битовската, не можеше да не го респектира, транспонирајќи го во својот доминантен темат. Во таков контекст, Америка се

наметнува како стереотип за **ветената земја**. Спациотемпоралниот корпус на битовите пиеси – „Парите се отепувачка“ е, можеби, најуспешната од сите нив! – преку овој стереотип и ја ефектуира својата приказна; имено, „вистинските“ дејства на сите овие пиеси фактички се случуваат ТАМУ, во драмскиот/драматуршкиот макрокосмос (во идеална, митска Америка, којашто НИКОГАШ не се гледа, ама постојано се „привидува“ – како **мираж**), додека последиците од тие дејствија директно се пренесуваат ОВДЕ, во сценскиот микрокосмос во кој ликовите агираат според импулсите што постојано доаѓаат од онаа ДРУГА СТРАНА. Драмата за несреќниот Ангеле (која, во жанровска смисла, сериозно се доближува до најсофистицираната трагедија од антички тип), е фатумска и – затоа – целосно неизбежна: тоа е драма на откорнатникот Антеј што своеволно ја оставил ама, со тоа, автоматски и ја загубил својата роднокрајна почва – всушност, својот идентитет. Лишен (еднаш) од идентитетот, Ангеле е осуден најпрвин на непрепознавање (за сите свои роднини, дури и за мајка му и татко му, тој е само **странец**, чијашто личност се поистоветува/идентификува исклучиво со моќта и вредноста на американското злато!), а потоа и на страшната смрт.

Истото проклетство на губење идентитет – развиено и потврдено преку целосно непрепознавање од неговите најблиски, мајката и сопругата, го детерминира и Стефан, кутриот „Американец“, повратник од драмата „Чест“. По 17 години откорнатост (исто колку што отсуствува и Ангеле!) и тој е само излишен **странец**. Бидејќи, како **странец** („Американец“ што, згора на сето, дури и „малку спечалил“!), тој ќе се осмели „машки“ да посегне по она што, според патријархалните канони, би требало неприкосновено да му припаѓа само на „автентичниот“, „домороден“, „од-Господ-благословен“ маж – имено, по честа на сопствената жена, која, измачена од долгото чекање, не може да не го предизвика најстрашното: смртта. Смртта на Стефан е безмалку фатумска: тој загинува од раката на мајка си!

Во „Вејка на ветрот“ – која театрологијата ја дефинира како ***прва македонска модерна драма*** – Америка веќе не е ТАМУ, туку е трансферирана директно во сценскиот микрокосмос. Имено, драмата на нејзините тројца протагонисти, „затекнати“ во оваа клаустрофобична пиеса („во која не се случува ништо, ништо освен бранувањата на духот“) станува буквално „американска“: не само што е лоцирана во автентичен американски контекст (според дидаскалиите: „во еден хотел за живе-

ење, какви има премногу во американските големи градишта"; Чашуле, 2002:63), туку и нејзиниот ***проблем*** е „автентично" американски. Имено, драмата го тематизира таканаречениот ***американски сон,*** ама на начин кој сурово ги демитологизира неговите основни параметри, разоткривајќи ги како ***фиктивни, привидни, лажни...*** За прв пат во македонската драматика, Америка е екразирана, деконструирана, прокажана... И тоа на сопствениот терен. Америка веќе не е митско место што ги исполнува желбите и ги остварува соништата – Америка е страшна. Таа е фикција, прелага, ***мираж, симулакрум.***

Триесеттина години по субверзивната „антиамериканска" театарска кампања што „Вејка" радикално ја отвора, драмата „Тетовирани души" истата дополнително ќе ја развие/разигра во 1985. Пишувајќи ја својата пиеса и како своевиден полу-постмодернистички коментар на добра-стара „Вејка", дури би можело да се рече и како нејзиното своевидно „продолжување", Горан Стефановски дејствието го остава ТАМУ (во **фамозната Америка**), обидувајќи се – дури и буквално: така како што определува еден од протагонистите, Војдан, да функционира како истражувач-антрополог – „преку него" (читај: преку интригантната драматуршка функција што треба да ја исполнува !) да ги „истражува" причините за тажните животни разврски на ликовите („нашиците") што некогаш се обиделе да ја најдат пустата среќа. И да ја освојат „ветената земја". Се разбира, и нивната Америка се потврдува како прелага, ***фикција, привид, мираж.***

Дека оваа опсесија со фаталните (фикционални) „американади" ја споделуваат и македонските драматичари од најмладите генерации докажува и извонредната постмодернистичка рециклажа на драмата „Чест", која, безмалку педесет години по „оригиналот", супериорно ја испишува Југослав Петровски во својот – засега – најдобар текст „Елешник" (1999).

Сепак, само една од постмодерните македонски драмиконе „вечната" и „глобалната" тема на „американската убавина" (**American Beauty**) ќе умее да ѝ пристапи на еден нов и автентичен начин: ироничен, дури и саркастичен. Во прашање е начин што веќе не ја демистифицира/екразира/деконструира самата суштина на митот за „американската убавина"), туку начин кој радикално ги первертира нејзините „типични слики" (стереотипи, клишеа). Таканаречената „американска сцена" во пиесата „Буре барут" од Дејан Дуковски, инаку нумерирана со знаковниот број 9 (деветтиот круг на пеколот!), саркастично е

насловена како „Соба со поглед“. Во таа клаустрофобична соба (сцена), стуткана (пак) во некој евтин американски хотел, двајца во секоја смисла изместени/неприспособени „нашинци“-маргиналци (Кирил и Мане), лежат затрупани со „стандардните“ американски симболи/клишеа (кока-кола, телевизор, празни кутии од хамбургери, виски, неонски реклами), чекајќи – бесцелно и сосема рамнодушно – покрај нив да помине животот. Безмалку како и антијунаците на културниот роман „Треинспотинг“/”Trainsppoting” на Ирвин Волш:

„Америка. Денес овде, утре во Лас Вегас. Задутре, задутре у пичку матер. Овде не можеш да речеш судбина. Ти си судбина. Те бива, не те бива. Добиваш, губиш. Имаш, немаш. (...) Гледај Америка. Илјаду светла. Неонки. Звуци. Живот“. (Дуковски, 2002:101)

Вкратце: **мираж !**

Дека Америка не е некоја голема среќа, напротив, сугерираат цели купишта релевантни книжевни наслови (вклучително и некои драмски), потпишани од цели легии најреспективни автори, не само европски. Фактот што безмалку сите тие наслови/автори постојано го варираат своето тескобно чувство кон оваа „голема тема“ – несомнено една од најголемите теми на нашата епоха! – не смее да се багателизира. Напротив, тој факт мора максимално да се респектира и да се изучува.

Еден од тие автори, на еден свој краток/мал роман со експлицитен наслов „Америка“, дополнително му допишал и профетски поднаслов: „Човек што исчезнува“. Името на тој човек – „неприспособлив“ Европеец, што во големата Америка бара нешто што не може да најде (нешто што, можеби, воопшто и не постои !) – започнува со знаковната буква К. Романот е, несомнено, амблематски: макар што е објавен како последна од трите тестаментарни книги на својот автор („Процес“ е објавен во текот 1925, „Замок“ кон средината на 1926 а „Америка“ во 1927 година !), во програматска/поетичка смисла тој им е вистински претшасник – имено, пишуван е во текот на 1912.

Во истата таа година, на патот кон **фамозната Америка,** потонал еден од најголемите **симулакруми** на нашата цивилизација, бродот „Титаник“.

Да, за оние на кои сè уште не им текнало: името на односниот автор е Франц Кафка.

Литература:

Дуковски, Дејан (2002) *Буре барут,* во: „Драми“, Скопје:ПроАртс

Иљоски, Васил (1988) *Чест,* во: „Одбрани драми и есеи“, Скопје:Мисла

Kafka, Franz (1980) *Amerika* (prev.), Zagreb:Zora

Крле, Ристо (1976) *Парите се отепувачка,* во: „Македонската драма меѓу двете светски војни“ (избор), Скопје:Македонска книга

Петровски, Југослав (2003) *Елешник,* во: „Соломонов печат“, Скопје: „О“ продукција

Стефановски, Горан (1987) *Тетовирани души,* во: „Одбрани драми“, Скопје:Мисла

Чашуле, Коле (2002) *Вејка на ветрот,* во: „Драми, 1“, Скопје:Матица

Нада ПЕТКОВСКА

СЕМЕЈСТВОТО ВО БАЛКАНСКИТЕ ДРАМСКИ ЛИТЕРАТУРИ

Семејниот живот, односите во рамките на едно семејство е една од прастарите теми во драмската литература, и во трагедијата и во комедијата.

Трагичното, како фундаментална категорија на театарската/драмската естетика, опфаќа повеќе различни значења, но во античката трагедија, според Аристотел, највисок степен на трагичност се постигнува кога „страданијата се вршат меѓу свои луѓе, како на пр. кога брат убива брата, или син татка си, или мајка сина си или син мајка си ја убива или се готви да ја убие или да стори некое друго слично (зло дело)..." (Аристотел:1990,55).

Античката трагедија, всушност, наслонувајќи се на познатите митови, главно обработува проблеми од семејните трагедии (на Ајдип, Агамемнон, Тезеј), а судирите се со долгорочни последици на повеќе генерации од едно семејство.

За разлика од минатото, во дваесеттиот век, се јавува една модерна форма на трагедијата, во која трансцендентноста е, пред сè, социјална, односно психолошка. Наместо ликот да се потчинува на некакви божји наредби, тој сега се бори против силите на општеството на кое припаѓа или со своите внатрешни трауми предизвикани од аномалиите на семејниот живот. Трагичното почнува да прима една човечка или социјална форма, при што, пред сè, се манифестира како блокажа од страна на општеството и отсуство на перспектива. Во рамките на социјалниот комплекс на блокатори, во дваесеттиот век сè подоминантен станува политичкиот елемент, политиката како клучен (надворешен, фатален) фактор кој добива моќ да одлучува за животот на човекот.

Последната инстанца на трагичното, што се појавува во средината на дваесеттиот век, е доменот на апсурдот. Но во сите наведени видови на манифестации на трагичното, најчесто, тоа се прекршува низ семејното јадро, оправдувајќи ја и до денес актуелноста на Аристотеловата констатација.

Во македонската драмска продукција, во периодот на процутот на тн битово-социјална драма, патријархалното семејство е мошне значајна рамка во која се одвива драмското дејство. Таа добива трагични димензии во *Парите се отепувачка,* каде станува збор за исполнување на Аристотеловата дефиниција за трагичното во рамките на семејството. Не помалку трагична во оваа смисла е и *Печалбари* од А. Панов, каде трагиката се реализира преку актот на заминувањето на печалба, што го уништува печалбарот, и *Чест* од В Иљоски, нешто подоцна.

Кај следната генерација – за мошне карактеристичен семеен судир со трагични димензии, станува збор кај **К. Чашуле** - во *Вејка на ветрот.* Повеќето драмски автори од оваа генерација (**Т. Арсовски, Б. Пендовски, М. Неделковски),** - во средиштето на својот интерес главно го поставуваат односот на единката и општеството, при што, сепак, прикажуваат и слики од семејниот живот - (семејството на Драшко Каровски во *Парадоксот на Диоген,* во *Стоттиот чекор* од Т. Арсовски, во *Потот,* и особено во *Наследници* на Б. Пендовски, во *Пештера* од М. Неделковски, *Плуто* од И. Точко). Но во најголемиот број драмски дела настанати во седумдесеттите, па и во осумдесеттите години, не се работи за интимен семеен конфликт, за чисто психолошко разијдување на различни карактери, за нетрпеливости и судири од личен карактер, туку повеќе за судир на различни идеолошки погледи, на различни политички опции, кои се рефлектираат и на кохезијата на семејниот живот.

Во овој случај, нашиот интерес е, пред сè, насочен на поновата драмска продукција во поширокиот регион на Балканот, каде последните децении на дваесеттиот врек се мошне индикативни за еден специфичен третман на семејството, кое, изложено на неповолните општествено-политички околности, покажува сè поизразити тенденции

на распаѓање, односно повторно станува јадро на интензивни трагични судири.

Кај генерацијата македонски драмски автори што твори во овој период – семејството како предмет на интерес е мошне значајно во драмите на **Горан Стефановски, Јордан Плевнеш,** како и во делото на **Сашко Насев.**

Распаѓањето на семејното јадро како главна тема е најмаркантно присутно во драмите *Диво месо, Лет во место* и *Hi-Fi,* од Горан Стефановски.

Драмата *Диво месо* (1979) е драма за положбата на Македонија во предвечерието на Втората светска војна, каде овој пресвртен период во нејзината историја е претставен преку трагедијата на едно типично македонско семејство. Станува збор за текст напишан според принципите на модерниот реализам, со назначена средина и време, со развиени ликови. Во средиштето на драмата е ликот на таткото Димитрија, кој со сите сили се труди да го сочува семејството и старите патријархални вредности, (прикажано преку прославата на семејната слава). Мајката Марија е лик со лабилна психа, измачувана од визиите за дивото месо (симбол на злото што доаѓа однадвор), што се нафаќа на грлото и кое по секоја цена треба да се исфрли. Тројцата нивни синови претставуваат три можни реакции на трауматичната положба во која се наоѓа семејството (како дел на општеството): пијанството (Симон), потценувачката служба во германската фирма (Стево) и револуционерниот отпор (Андреја).

Лет во место (1981) тематски навлегува уште подлабоко во македонската историја – во 1878 год. Тука, исто така, се тематизира распаѓањето на едно македонско семејство чија судбина е нераскинливо поврзана со судбината на манастирот во кој живеат и околу кој се плетат мрежите на трите пропаганди - грчката, српската и бугарската. Овој извонредно богат текст зафаќа многу аспекти од судбината на Македонија и Македонецот од крајот на деветнаесеттиот век, широка панорама на егзистенцијални проблеми, поларизирани на двајцата браќа - Ефто и Михаило. Основна карактеристика на однесување на Ефто, на неговата егзистенција, е стравот од околностите во кои е поставен (турската власт), што го прави неспособен за секаква акција, и го деградира до убиец на сопствениот брат.

Михајло, реализиран повеќе како симболично-алегорична фигура, отколку како реален лик е негова спротивност. Тој е сонувач, што од мајка си ја наследил моќта на визијата. Додека кај Султана таа визија секогаш е мрачна, кај Михајло, облагородена со чувството за уметноста, визијата на иднината е претставена како можност на симболичниот лет, одлепување од ништожноста во која го поставиле историските околности. Преку ликот на лажниот хиромант Ангеле, оваа идеја за вечниот копнеж по летот е искажана со оксиморонската определба - лет во место. Вечниот копнеж по летот, што за Македонецот секогаш завршува како лет во место се потврдува со трагичниот крај и на двата лика - Ангеле гине од куршумот на кајмакамот, а Михајло од ножот на сопствениот брат. Множеството идеи и проблеми и во оваа драма на Стефановски, главно се прекршуваат во фокусот на семејството - чиј нормален живот е оневозможен од надворешните (политички) пречки. Станува збор за типична трагична структура која се реализира преку судирот на двајцата (нееднакви браќа), преку убиство во рамките на семејството. Ако во *Диво месо* синовите идеолошки се разидуваа, на крајот тие сепак ја покажаа својата сплотеност, додека во *Лет во место*, различните сфаќања доведуваат до семејна (и национална) трагедија.

Семејството е прикажано во мошне специфична форма и во пиесата –парабола на Г.Стефановски, *Hi - Fi.* (1982) Тоа е драма, како што укажува и насловот, за високите животни вредности, но и за различните толкувања на нивното значење од трите генерации во едно семејство. За најстарата (дедото), која не може да се ослободи од преживеаните искуства во врска со Информбирото, тие се поврзани со строга дисциплина и покорност, за средната (мајката), во прв план е поставена важноста на материјалниот успех во животот и личната слобода, додека третата генерација (внукот, односно синот Матеј), не успева ни да дојде до сопствени решенија, до сопствени вредности, затоа што уште на самиот старт на животот е уништена од гледиштата на двете претходни генерации, и – секако симболично - завршува како дегенериран трансвестит.

Ј.Плевнеш, заедно со Г.Стефановски го обележува периодот на драмското творештво од осумдесеттите и

деведесеттите години на минатиот век. Неговото дело прикажува мошне оригинални, глобални визии, преку кои секогаш корените на сè што се случува во Македонија, ги бара во европските центри на моќта. Но и при ваквата европоцентристичка ориентација, во неговите драми, повеќе или помалку нагласено, сепак е присутно и прашањето на (распаднатото) семејство, врз кое се манифестира одот на светската историја.

Во првата драма *Еригон* (1982), семејната трагедија е застапена во визиите на Исидор Солунски во болницата за бездомници во Париз, при што централно место зазема сеќавањето за растуреното семејство и раскопаното домашно огниште во родното село. Овој сплет на сеќавања не само што ја одредува неговата (лична) трагична судбина, туку зборува и за една голема трагедија на Македонците од Егејска Македонија - пропаста на Граѓанската војна во Грција и судбината на македонските семејства, кои се разделени и раселени на различни страни низ земјите на Источна Европа. Оттука и централното прашање во драмата, основната идеја - за изгубениот идентитет на Македонецот, за што се виновни големите европски сили.

Ју-антитеза (1985) е еден од ретките македонски драмски текстови во кои се тематизира почетокот на распаѓањето на Југославија, преку семејството Филиповиќ од Белград. Неговата структура е таква што претставува пресек на југословенското општество, така што во основата на драмата е тезата за Кулата Вавилонска, како алузија на поделеноста на јазиците во Југославија, како основна причина за судирите на народите и народностите. Но, како што нагласува Плевнеш, не се работи само за разликата во јазиците од национален, туку, пред сè, и од идеолошки аспект (што се илустрира со занимањата на членовите на ова семејство).

Р (1987) е драма за познатата тема за Револуцијата што ги јаде сопствените деца, овојпат видена од аспектот на Македонецот: комунистот/револуционер Аврам е стрелан затоа што украл шише зејтин за децата болни од кашлица. Неговата егзекуција е извршена пред да успее на алфабетскиот курс да ја предаде најзначајната буква - Р (револуција). Истото прашање се проблематизира и преку него-

виот син - актерот Максим Бродски, што ја игра улогата на Робеспјер во драмата на Бихнер - *Дантоновата смрт*.

Драмата на Плевнеш се гради со постојано испреплетување на минатото и на сегашноста на семејството Бродски, на реалното и фантазмагоричното, што доведува до необичното финале: Бродски завршува обесен на чигата на сцената, затоа што, од една страна е оптоварен од незавршената битка и трагичната смрт на неговиот татко, а од друга, и од сопствената битка за правилното разбирање на театарот, на неговата уметност, но и на сопствениот идентитет.

Распадот на семејство во драмите на Ј. Плевнеш е прикажан како резултат на политичките процеси, на немирните години во Југославија по Втората светска војна, во која дојдоа до израз сите видови поделби – јазични, идеолошки, политички, на кои не им одолеа ни семејството, но, како што истакнавме и понапред, и на поширокиот контекст на неповолните состојби во Европа и во светот.

Семејството игра значајна улога и во структурата на драмите на **С. Насев**, кој во своите драмски текстови е, пред сè. преокупиран со секојдневието на обичниот човек. Во драмите *Чија си* (1991), *Грев или Шприцер* (1992), *Позитивно мислење* (1997), Насев, преку непретенциозните слики на малиот човек, кој нема никаква моќ да влијае на она што му се случува, прикажува некои пресудни моменти од современиот живот (скопскиот земјотрес, смртта на Тито, распаѓањето на Југославија). За него е карактеристично што големите теми од животот ги предава на едноставен начин - како пресек на секојдневието што се состои од навидум обични, но во суштина егзистенцијални проблеми во животот на семејството: љубовта, желбата за успех во животот... Неговите ликови од периферијата на градот и на животот се носители на мали семејни трагедии без катарза, без олеснување и без позитивна перспектива – затоа што и фатумот што ги одредува и самиот е ситен, составен од многу небитни елементи, но сепак доволно моќен да предизвика пропаст. Членовите на семејството во ваквите услови се преслаби да направат нешто во своја полза, никој нема доволно сила да покрене нешто, да измени на подобро, затоа што и во овој случај

- семејството ги трпи надворешните импулси, кои го туркаат некаде, независно од волјата на неговите членови.

Во мошне специфичната историја на бугарскиот театар, кој сè до 1989 година е во знакот на еден задоцнет соцреализам и идеологизам, при што падот на политичкиот систем предизвика вистинска духовна криза, промената на социокултурните околности донесе промена и во драмското писмо. Новата генерација драмски писатели, раководена од еден нов сензибилитет, со нов начин на изразување, понуди и нов поглед на животот и човекот. Се јавува интерес кон интимната сфера на поединецот, на неговиот однос кон семејството. Во својот осврт за **современата/ најновата бугарска** драма **К. Николова** (Млада бугарска драматургија. Сум, 2002/ IX.). извлекува како мошне карактеристичен еден интересен проблем/мотив, што го определува како мотив на 'запоставените родители'. Во пиесата *Од другата страна* на **С. Стратиев,** станува збор за земја во која постои практика старите и бескорисни родители да се фрлаат низ прозорецот. Од трите прикажани лика највпечатлива е судбината на мајката, чии тројца синови заминале во Америка, па сега нема кој да ја исфрли на другата страна. (Честопати, како што истакнува Николова, ликот на родителите 'се покрива' со ликот на татковината: кај С. Стратиев, во драмата *Зимските навики на зајаците*, тоа е постигнато преку прикажувањето на куќата, градена од многу генерации, но сепак оставена недовршена од синовите што заминале на печалба.)

К. Илиев пиесата *Куцулан или волчја Богородица* ја гради врз мотивот за враќањето на синот кај напуштената мајка. Но тој прераснува до мотив за конечното враќање и за смртта, затоа што на патот за дома, јунакот гине во сообраќајка, што за него претставува конечно ослободување од суетата, амбицијата, и од сите животни стеги. Во експресионистичкото компонирање на фабулата, 'воскреснатиот' е прикажан како вистински слободен човек. Тука се вбројува и пиесата на **С. Цанев,** *Пир за време на демократијата,* каде мотивот на заборавените родители е обработен на оригинален начин: ликовите ги носат имињата на познати бугарски цареви, за да се покаже дека со текот на времето носителите на славните имиња се изродиле во трагично-гротескни фигури.

Посебно интересна од овој аспект е пиесата на **Ј. Дачев,** под наслов *Пансион за кучиња*, која раскрстува, според Николова, со 'трите основни митологеми' низ кои во современата бугарска драма се појавува мотивот за „вината на синот": напуштениот татков дом, растуреното семејство, и заминувањето на децата „по светот." И овде дејството се одвива во стара, разнебитена и пуста куќа, која содржи богата семејна историја, која детето што се враќа ја претвора во засолниште за бездомници: луѓе и кучиња.

На крајот на дваесеттиот век и на почетокот на дваесет и првиот, новите генерации драмски автори веќе не го зафаќаат мотивот за „вината на синот", затоа што, според Николова, домот е веќе напуштен од нивните предци. Но, тоа не значи дека семејството е надвор од интересот на драмските автори, туку, пред сè, дека станува збор за сосема поинаква драмска продукција, за која најсоодветна определба би била - блискоста до театарот на апсурдот.

Така, во повеќе текстови на најмладата генерација драмски автори станува збор за Бекетовска ситуација на осамени, стари парови, во апсурдно преиспитување на смислата на изминатиот живот преку необичен, обесмислен дијалог.

Во драмата *Една добра жена во една лоша зима* **Пламен Дојнов.** прикажува една апсурдна ситуација на четириесетгодишен брачен пар, во една 'лоша зима'. Лајтмотивот на целата пиеса е топлината, како извор на живот, како спас од ладната зима. Но топлината е и синоним на љубовта и разбирањето во бракот, па кога нив ги снемува, брачниот пар замрзнува.

Интересно е што и **Емил Рахнев** во драмата *Грав* семејството го гледа на сличен начин - преку апсурдната ситуација во која се нашол брачниот пар, овојпат на 70-годишна возраст, чии деца се некаде низ светот. Ако лајтмотив на претходната драма беше топлината, која се губи, овде ги има повеќе: гравот (постојаното јадење грав), љубовта, неверството, проблемот на татковството, но и постојаното навраќање на Чехов, преку чии ликови (пред сè, преку Елена Андреевна) овој пар осцилира помеѓу приземното и возвишеното, баналноста на секојдневието и нереализираниот, но жив сон.

Карактеристичен за пиесата е типичниот апсурден дијалог, чии корени се наоѓаат уште кај Чехов, во тн. Дијалог на глуви, т.е дијалог реализиран преку зафаќање независни теми, без никакви допирни точки.

Таа: Колку деца имавме?
Тој: Две.
Таа: И каде се сега тие?
Тој: По светот.
Таа: Зошто не се јавуваат?
Тој: Многу се далеку.
Таа: Колку далеку?
Тој: Доволно, за да не се јават.
Таа: Треба да го смениме пердето.
Тој: Пердето ми се допаѓа. Секогаш ми се допаѓало. Готов ли е?
Таа: Уште не.
Тој: Навистина треба да го смениме пердето.
Таа: Колкупати си ме изневерил?
Тој: Само еднаш. Всушност, уште еднаш.
Таа: Гравот, сигурно е готов.

(Млада бугарска драматургија: Сум, 2002/IX,107)

Драмата доследно ја зачувува цикличната форма на театарот на апсурдот - со крај идентичен на почетокот - бескрајното јадење грав, како симбол на баналноста.

Пиесата потсетува на една постара македонска драма од **Димитар Солев** (1965), под наслов: *Бамји или хибискус ескулентус*, каде исто така се работи за остарен брачен пар, сместен во подрум со отфрлени стари работи, ситуација која асоцира на *Столови* од **Е. Јонеско,** но и на драмите на **А. Стриндберг.**

Во современата српската драма, денес една од многу актуелните авторки во Европа и во Америка, **Б. Србљановиќ,** во своите драми дава многу оригинална слика на проблемите во семејството, особено во *Семејни приказни* и *Пад.*

Драмата *Пад* (1999), што од критиката е определена како пиеса помеѓу **Жари и Мајаковски,** храбра и вирулентна објава на зајакнувањето на моќта на брачниот

пар на шефот на државата Милошевиќ и неговата сопруга, всушност, е алегорична пиеса која на повеќе нивоа ја разгледува актуелната состојба во Србија и Црна Гора. Падот на државата (политички, национален, етички) се должи, според Србљановиќ, на неколку клучни фактори: на зајакнувањето на црквата и нејзините идеи за 'небесниот народ', што само подгреаја лажни надежи за семоќта на нацијата, за неуништливоста на народот наспроти заканите на целиот свет. Вториот елемент е власта на Милошевиќ и уверувањето дека ќе може да ја огради земјата од сите надворешни процеси, за да ја поведе онаму каде што сака тој. И секако – самата Европа како мошне битен фактор што на сите овие процеси одговори со разрушување на земјата. Сите овие фактори, вклучувајќи ја и телевизијата, како еден од решавачките медиуми во настанатиот судир, што доведоа до формирањето на еден специфичен народниот/националниот дух, Србљановиќ ги анализира преку делувањето врз семејното јадро. Семејството/ мајката го убива хендикепираниот/неподобниот син, но затоа е подготвена да роди нов народ и институции на државата. Мајката на семејството е симбол на создавачот на еден нов народ, кого ќе го огради со боцкава жица, за никој да не може ни да излезе ни да влезе во неговиот круг/земја. Црквата упаѓа неповикана во домовите за да ја шири идејата за погубноста на 'варварското' европското влијание, и за да ги јакне националните митови за небесниот народ , повикан да ја штити Европа.

Синот Јован, кој станува од мртвите, е симбол на прогонетиот син, на обесправениот, затоа што не се вклопува во плановите на своите родители, на црквата и на државата. Во кругот што неговата мајка го огради, тој вклучува тушеви со отровен гас – кругот станува концентрационен логор, во кој се убиваат непожелните, неподобните. Тој ќе избрише сè, целото минато, ќе се промени и ќе исчезне во светот, за да го заборави мајчиниот јазик, настаните, земјата, и сé што е поврзано со неа иако во целиот тој процес сепак има и малку носталгија. Според законот на посилниот, секој мора да се покори на новите времиња, на новата Европа, па макар тоа да значи следење на туѓи директиви. Освен наведените алузии на Жари и Мајаковски, завршните сцени со тангото што го играат претстав-

ниците на црквата (најгласните застапници за чување на старите христијански вредности), пиесата алудира на *Танго* на **С. Мрожек,** каде антологиската сцена на играње танго, што е симбол на компромисот на авангардата и стариот поредок, на високите цели и примитивниот дух кој во секој судир од ваков вид се јавува како победник, се нагласува со зборовите: „Играјте танго за новата Европа!" А во новата Европа, во новите времиња што надоаѓаат, над сета таа крв, над сите тела на паднатите ќе се изгради цветна алеја, автопат, и еден огромен супермаркет, а до него - една воена база и голема интерпланетарна станица. Кој не се плаши, ќе полета, кој не може, веднаш нека се удави. Тоа е пораката на оваа извонредно интересна и актуелна драма на Србљановиќ, изградена врз клишеата на историјата, веќе регистрирани и во литературата, со кои таа си поигрува, давајќи притоа горчлива слика на семејството, како основен молекул на општеството, кое се трансформира според глобалните процеси, или поточно - се распаѓа, растргнато од различните идеи за иднината на државата. И на крајот уште два моќни симболи на тие деградирачки процеси во кои се губи идентитетот - автопатот и супермаркетот (како што е насловена и една од нејзините најнови драми) – како одраз на се поизразитата желба за бегство и потрошувачкиот менталитет кој ги прекрива /заменува другите потреби - како националната припадност, патриотизмот, сопствената култура и идентитет.

Драмата *Семејни приказни* (1998), како што упатува насловот е можеби најпоказателна за нашава тема, затоа што Б.Србљановиќ во неа успева да го прикаже јадрото на едно современо, и слободно би рекле, балканско семејство. Оригиналноста на текстот е што инаку баналните, познати семејни сцени овде се прикажани како наивна детска игра.

Од аспектот на таквата постапка, фрагментарноста на сцените делува сосема уверливо, а истовремено го оправдува нагласениот натурализам во деталите, додека главниот впечаток е сепак една горчлива иронија затоа што малите протагонисти со една максимална доследност прикажуваат сурови сцени од секојдневието. Тука сè повеќе семејни приказни, всушност типични семејни ситуации од времето на последните воени случувања во Србија (Белград) и, карактеристично за сите е – насилното однесување,

семејните караници што избувнуваат без поголем повод, подложноста на жената, на која и децата можат да ѝ викаат, каде ќерката е несреќа и трошок, а таткото го има последниот збор. Во одделни сцени се зафатени и други агли на брачниот живот - како трката за пари, за сметка на еден нормален живот, и заедно со неа - стравот тие да не се изгубат, што внесува дополнителна суровост во односите меѓу членовите на семејството, пред сè, на ниво маж/жена. Оригиналната постапка овозможува мешање на повеќе синоптички точки, на светот на децата и светот на возрасните, на играта и реалноста. Но заедничка особеност на сите делови е трагичниот крај - сите делови завршуваат со катастрофа, со смрт на родителите, предизвикана од нивните деца. "Јунаците на оваа драма не се сиромашни ниту по карактерот ниту по секојдневниот живот. Тоа се граѓани на една пропадната земја."-забележува авторката.

Во средиштето на драмата на црногорскиот писател **Игор Бојовиќ,** *Дивче (Сè е добро што ќе заврши добро/ Heppy end)* (1994) , играна и во Royal Court Theatre во Лондон), е поставено семејството Васиљковиќ (таткото Василие-Васо, мајката Марија, и петнаесетгодишната ќерка Јефимија-Дивче). Главна особеност на семејните односи е суровоста, насилството, што го генерира, пред сé, таткото, но кое станува стил на однесување на сите. Тоа не е само резултат на неговиот насилен/балкански карактер, туку и на неговата обземеност од пропагандите за ослободување на Босна. Таткото нема време ни слух за домашните проблеми, пред сè, за состојбата на својата ќерка, која е бремена. Гротескноста на ситуацијата кулминира со чинот на убиството на таткото од Дивче и нејзиниот пријател Јоца. Таа раѓа мртво дете. Единствена светлина во овој семеен пекол е навестувањето дека помеѓу Дивче и Јоца, и покрај постојаните караници, сепак постои љубов. Војната ја засилува потенцијалната балканска склоност кон суровост во семејните односи, на машката доминација, која, особено во присуство на пријателите и алкохолот, избива во прв план, станува доминантен модел на однесување. Балканското, поточно примитивното сфаќање на честа подразбира откажување од оној член на семејството, кој ги нарушил патријархалните принципи на однесување (Дивче), наместо да му се пружи љубов и поддршка. Надворешната

суровост, идеологијата на воени националистички пресметки се пренесува во најсуптилните семејни односи меѓу родителите и децата. Оттука и невообичаената разврска на драмата - со таткоубиство, но тоа не е резултат од желбата за воспоставување на хармоничен поредок, туку е резултат на моралниот хаос во кој доминира нагонот за самоодржување.

Во словенечката драма на крајот на векот сè уште се актуелни претставниците од (релативно) постарата генерација, со најмаркантното присуство на **Д. Јованович, Д. Зајц,** нешто помладиот **Д. Јанчар**, и **М. Зупанчич.**

Во контекстот на нашава тема се чини најинтересен опусот на **Д. Јованович,** кај кого наоѓаме најразлични видувања на семејните проблеми, од повеќе аспекти, со различни постапки. Уште во *Ослободувањето на Скопје*, Јованович проговори за деновите на окупацијата на еден поинаков начин, преку оригиналното видување на овој период од историјата, преку очите на едно дете. И покрај многуте нејасни ситуации што се испречуваат пред детето, се оцртува јасна слика на семејство за време на окупацијата, кое не ги издржува искушенијата, притисокот на надворешните околности, што се премногу сурови за да може тоа да ги надмине без поголеми последици.

Две мошне суптилни видувања на семејниот живот во периодот од крајот на девеесеттите години Јованович понудува во драмите *Виктор или денот на младоста* и *Sид, езеро.*

Виктор или денот на младоста е парафраза на познатата драма на Роже Витрак, *Виктор или деца на власт,* па така хипокризијата на капиталистичкото општество во драмата на Јованович е претставена како хипокризија на социјалистичкото семејство на високите функционери. Во ваквиот амбиент прерано созреаниот Виктор мора да умре, затоа што никој нема доволно време да се позабави со неговите психички и физички проблеми. Во сенката на лажните социјалистички вредности, со изобилство капиталистичко-малограѓански манири, во несовршеноста на еден систем кој не функционира ни на микро, ни на макро план, младата генерација е задушена, неуслишена, иако има моќ најјасно да ги согледа работите,

Sид, езеро е драмски текст со сосема поинаков карактер. Тука нема никава политика, дури ни општествените околности немаат некакво поголемо значење за емотивните проблеми во словенечкото семејство од интелектално-уметничките кругови. Оваа необична пиеса има елементи на апсурдот, на Стриндберговската битка меѓу половите, во што битен аргумент станува татковството. Јованович, како вистински театарски мајстор, гради извонредно интересен текст во кој за цело време тече паралелно дејство (во поделената куќа на двајцата сопружници, така што сите настани се видени од двоен агол, од двојна перспектива - од мажот и од жената, а преку нивните дијалози се разоткрива и трагичната судбина на нивните соседи. Во времето на појавувањето на драмата се шпекулираше со вистинитоста на прикажаните настани, што се поврзуваа со одредени познати словенечки уметници, но настрана од тој факт, станува збор за богат драмски текст во кој преку испреплетените судбини на двата брачни пара се разоткрива хипокризијата на брачните врски, на прокламираните слободи во бракот, кои кога ќе се реализираат, доведуваат до несогледливи, катастрофални последици за сите членови на семејството, не исклучувајќи ги ни децата. Додека едниот брачен пар е тотално физички уништен, другиот е уништен психички - трауматизиран од неодговорените прашања, поврзани со судбината на трагично загинатите соседи. Јованович во овој текст на еден мошне суптилен начин, неоптоварен од политички наслаги, детално ја анализира структурата на бракот во современото словенечко општество, прикажувајќи ја како апсурдна, каде владее тотално недоразбирање помеѓу мажот и жената.

Веќе во *Балканската трилогија,* како што навестува насловот, политиката, т.е новите балкански војни повторно со сета моќ навлегуваат во неговото творештво. Се работи за типични постмодернистички дела создадени врз драмската традиција: *Антигона, Загатката на Храброст и Кој го пее Сизиф,* што чинат своевидна тематско-идејна целина, но кои сепак се различни според пристапот. Според Т. Кермаунер, тука станува збор за две крајности, кои ги зацртуваат границите на словенскиот и на европскиот свет: границите меѓу племенското заедништво, архаичноста, митот,

хаосот-војната, и постмодерната, симулацијата. (D. Jovanović, 1997).

За појдовна точка на *Антигона* Јованович ги зема античките трагедии: *Седуммина против Теба* на Ајсхил, *Антигона* од Софокле, *Феникијки* од Еврипид и *Антигона* од А. Смоле. Според Кермаунер, бидејќи гледа дека традиционалниот свет се дели на парчиња, и самиот пишува драми составени од парчиња, делови, партали, сцени: драмата станува сценарио, скоро синопсис.

На овие основи, пред сé, врз митот за Едип и за неговото семејство, Јованович го надоврзува современиот проблем на настаните од 1990-92 година, на хаосот на војната. Братоубиството (на Полинејк и Етеокле) се прикажува како медиумски настан - секој од браќата истовремено е и репортер за телевизијата, кој ги коментира своите постапки, но од аспект кој е интересен за широката публика - како бокс-меч, што според Кермаунер добива карактер на генерална лудизација. Со тоа се постигнува и детрагизација, поткопување на трагедијата, која нема моќ да делува катарзично. И од ликот на мајката - Јокаста е одземена трагичноста: да се биде мајка на два сина што меѓусебно се убиваат – тоа е единствениот остаток на меѓучовечките односи. Оваа трагична мајка како веќе да е изморена од својата трагична улога - таа не може да издржи повеќе, и се моли, повторувајќи ја молитвата како расипана плоча, Богородица да ја земе кај себе.

Другиот дел на трагедијата, под наслов *Загатката на Храброст,* (алузија на Брехтовата *Мајка Храброст*) исто така се однесува на настаните во Босна, при што мајката Марија, како и Ана Фирлинг, се обидува да проживее во военото хаос. Тука се преповторува дилемата на Брехт - дали малиот човек може да заработи од војната, која во крајна линија е еден голем бизнис? И во овој случај одговорот е негативен - Босанската мајка храброст Марија не само што не заработува (војната е бизниз за големите , а не за малите луѓе) туку го губи и своето семејство.

Марија: Премногу изгубив. Ако сметам од половината на јуни до почетокот на август, во два и пол месеци – го изгубив мажот, куќата, едниот син, другиот син, третиот стана инвалид, девојчето ми е незгрижено. Секој нешто изгубил, или дете, или маж, или брат, ама

толку колку јас – никој! Нема таков! Тоа не е нормално, не е правично, не е ништо!

Ирена: Вдовицата не е веќе жена, вдовица е.

(D .Jovanović: 199, 76)

Загубата на синовите има за последица губење на статусот на мајка. Губењето на статусот на мајка има за последица загуба на храброста!

Катица: Мама го натепа жупникот кога дојде да ѝ каже дека тато умре....Кога жупникот дојде да каже за Борот, плачеше, така што мораше да ја тешиш. Кога жупникот дојде да каже/ да нè извести за Петар, донесе ракија и двајцата пиеја. Жупникот се напи/опијани, така што му беше лошо и повраќаше, но мама беше сосема трезна. Кога пак жупникот дојде да каже дека Дино е ранет, го бакна в чело, во едниот образ, во другиот образ, во раката и рече: Фала ти, Боже.

(D. Jovanović: 1997, 79)

Ова маестрално степенување на примањето на болните настани ја покажува немоќта на човекот пред смртта, која се надвиснува како трагичен фатум, со која мора да се помири.

Во *Загатката на Храброст* Јованович паралелно води повеќе сижејни линии и средини: покрај судбината на Марија, ја прикажува и театарската средина во која се подготвува прикажувањето на Брехтовата *Мајка Храброст*, со ликот на главната актерка Ирена, режисерот и другиот персонал во театарот. Оттука, битна за драмата е судбината на уште една жена, актерката Ирена (жените отсекогаш го чинеле јадрото на семејството). Иако современички, Марија и Ирена се сосема различни. Проблемот на Ирена е што не го разбира „грубиот секојдневен живот", тешко ѝ е сосема да се слее со ликот на Мајката Храброст, да се „спријатели со голите дејства и со последиците на тие дејства".

Брехтовската дистанца, а истовремено и постмодернистичката автореферентност Јованович ја реализира преку коментарите на Режисерот и дилемите на Ирена, која не може да се 'вживее' во улогата на Марија, но

истовремено не може да остане на потребната дистанца од тој лик.

Ирена: Што ми е гајле за поентата! Мене не ме интересира војната како војна, кој ја планира, надгледува, води и зошто. Тоа го знаеме! Мене ме интересира таа жена, нејзиниот обид, таа вошлива војна да ја заобиколи, за да ги сочува своите деца. Нејзината храброст!

Режисерот: Вицот е во тоа, дека такво нешто воопшто нема.

Ирена:Што нема?

Режисерот: Храброст. Нема храброст, таа е животно. Само нагони, никаква психологија! Значи, нејзе околностите ја направиле животно...

(D. Jovanovič: 1997, 52)

Ирена се обидува да ја разбере трагедијата на Марија, но таа во својот наивен скептицизам ги доведува прашањата до апсурд – никој конкретно не е виновен за пропаста на семејството - лудите водачи ги избира лудиот народ, така што конечниот виновник може да биде само Бог, но тој никогаш не одговара на прашањата на смртниците.

Во оваа мошне слоевита драма Јованович, врз основа на Брехтовиот текст, надграден со многу актуелни, но и општочовечки вечни дилеми, го разгледува проблемот на современото екс југословенско семејство во последните војни. Судбината на една нова Мајка Храброст - Марија од Босна, за која никој не е крив, но која е толку трагична што преминува во апсурд на самата егзистанција.

Проблемот на семејството во современите услови во хрватската драма се среќава кај повеќе автори од младата генерација. **А. Срнец Тодоровиќ,** во драмата *Мртва свадба*, понудува еден интересен аспект на семеен живот. Преку необичната структура на текстот и уште понеобичните ликови, (мртва мајка што се чува во орманот, татко-пијаница, ќерка со суицидни намери и младоженец, кој живее со болна жена очекувајќи ја нејзината смрт, за да може да се ожени), авторката дава апсурдна визија за бракот, кој всушност не се реализира, но останува како недостижен копнеж да пулсира во целокупната атмосфера

на драмата. Текст што не е пародија, не е класична апсурдна слика на одредена состојба, но кој е од сето тоа по малку, и затоа мошне интересен како специфично доживување на бракот и семејството.

Младоженецот: Прекрасно утро!Не чека нов живот.Нови столчиња, нови кревети, чисти прозорци.
Таткото.Бидете среќни.
Младоженецот: Среќа во чевлите и во чашите.
Таткото: Среќа во лебот.
Младоженецот:Среќа во редовните бакнежи.
Таткото:Среќа во редовните оброци.
Младоженецот:Во редовните вдишувања.
Таткото:Дишете умерено!
(С. Никчевиќ, 2002, 77)

Низ овој дијалог на Младоженецот и на Таткото, се пародира брачната среќа, а во репликите на Младоженецот, преку клишеата за брачниот живот се изразува патетичен копнеж по домот:

Младоженецот: Неделни прошетки во паркот. Ние двајцата и децата. Се држиме за раце. Децата цвакаат слатки. Минувачите се насмевнуваат зад нас. Гласовите на нашите деца се оддалечуваат. Нивните сјајни очи. Нашите очи во нивните... Заминуваме во далечини. Нашиот дом нè довикува од темнината. (С. Никчевиќ, 2002,82)

Во целата ситуација на драмата, со веќе набележените особености на ликовите и ситуациите, овие реплики делуваат апсурдно, како пародија на еден свет на вредности кои веќе не се можни...

Уште една авторка, **Лада Каштелан,** во драмата *Последната алка*, текст што како и претходниот, претставува мошне карактеристичен женски ракопис, проговорува за смислата на интимните, љубовни и семејни врски. Оригиналноста на текстот е во (виртуелното) соочување на три генерации жени- бабата, мајката и ќерката/внуката, но на иста возраст - на возраст од 36 години, така што тие воопшто не се препознаваат меѓу

себе. На заедничката прослава на роденденот имаат можност да ги изнесат своите проблеми, своите размислувања за смислата на љубовта и бракот, верноста, секако, секоја од аспектот на своето време (на времето на сопствените 36 години.) Авторката го потенцира магиското значење на оваа бројка, но исто така го нагласува и фактот дека тоа се оние години во животот кога

би требало сé да е веќе отпочнато, би требало веќе да се случува, да се натнува, исполнува, остварува.

Во тие години жените веќе имаат деца во училиште, мажите ги имаат своите тајни љубовници.

И сé е како што треба да биде.

(С. Никчевиќ: 2002, 136-137)

т.е тоа се годините кога е прерано за откажување, премногу доцна за чекање, години кога веќе ќе започнат да се поставуваат клучните животни прашања.

Драмата на А. С. Тодоровиќ е интересно размислување за смислата на бракот, и за разлнка од претходното, но и од повеќето разгледани примери, оптимистичко видување на иднината на семејните врски. Авторката ја нагласува смислата на надоврзувањето на семејниот синџир, на синџирот на постоењето. Без разлика што секоја генерација е поинаква од претходните - тајната на животот останува во рамките на врската на мажот и жената и детето на повидок. Тоа е драма со типичен женски аспект - со симболиката на бројките (36), авторката сугерира дека човекот е неделив елемент од космосот, но истовремено и дел од синџирот на постоењето, во кој влегува со своето потекло и со потомците што ќе следат, а точно жената е клучната алка во тој нераскинлив синџир на постоењето.

Поаѓајќи од познатата Аристотелова дефиниција за трагичното, според која, најтрагични ефекти се добиваат кога конфликтот ќе ги зафати членовите на едно семејство, се обидовме да направиме еден пресек на состојбите во современото балканско драмско творештво точно од овој аспект.

Иако овој краток осврт е, пред сè, навестување на една мошне значајна тема, затоа што наведениве прашања оставаат можност за многу пообемни истражувања од овој аспект, сепак ќе се обидеме да извлечеме неколку битни заеднички карактеристики:

Во модерната и постмодерната драма, онака како што таа се разви во балканските простори, може да се забележи дека станува збор за тенденција кон универзализација, кон воопштување (поточно - кон нагласено шематизирање) на драмските ситуации, па во таа смисла и семејството, најчесто, се разгледува како дел од глобалната шема на меѓучовечките односи, зависни, пред сè, од политиката, од распоредот на силите на моќта, на кои е подложено и семејството. Затоа, како и во претходниот, и во овој период - (крајот на дваесеттиот век), во драмската литература останаа незафатени прашањата од чисто интимен карактер, прашањата што ја чинат суштината на еден животен микро-план, пресуден за сфаќањето на смислата на животот на човекот. Освен мали исклучоци, останува општата констатација дека човекот на Балканот, пред сè, е трауматизиран од надворешните околности, (и, се разбира, од своето традиционално наследство) од она што го чини светот, сфатен како држава, политика, идеологија, а како сè уште да не се свртел кон својата длабока внатрешност, кон преиспитувањето на префинетите нишки на човековата психа, каде значајно место зазема пред сè животот во семејството.

Сликата на семејството не само во македонската драмска продукција, туку и пошироко во регионот на Балканот, за поголемиот број драмски автори од крајот на дваесеттиот век претставува одраз на еден општ процес на разнишување на вредносните системи, во кои е вклучено и семејството.

Заедничка особеност на оваа продукција е дека преку семејството се прикажуваат политичките, историските и идеолошките прашања/проблеми, односно семејството е средиште низ кое се прекршуваат овие прашања, истовремено разнишувајќи ја неговата стабилност. Кај повеќе драмски автори семејството претставува модел на актуелната општествено/политичка структура, односно мошне карактеристично, за драмските автори од регионот на

Балканот е што девијантните семејни односи, се прикажани како директен одраз, директна последица на девијантните состојби во општеството, пред сé, на најновите воени настани во поранешна Југославија

Во сите разгледувани балкански литератури, мошне карактеристични се и проблемите на генерациска разлика/генерациски судири (родители-деца), кои најчесто доведуваат до трагични последици.

За прикажување на ваквите состојби честа е постапката на ремитизација на античките и библиските митови за семејните судири, со алузии на современоста.

Кај група автори во најновите остварувања во балканската драмска продукција, од самиот крај на дваесеттиот век, проблемот на семејството како веќе сосема да се напушта. На преден план избиваат некои други димензии на современото живеење: општото незадоволство од актуелните состојби во Балканските земји се издигнува до сфаќањето за апсурдноста на човековото постоење, што во драмите се реализира како приказ на распад на семејството на алиенирани, обезличени единки, т.е семејството сосема се маргинализира, а во преден план е поставена апсурдно отуѓената единка, оставена на милост и немилост на движењето на силите во светот .

Сосема се ретки примерите за некакви светли перспективи, за оптимистичко видување на односите во семејството, т.е за навестување надеж дека тие и понатаму се можни во вид на хармонична заедница.

Литература:

1. Аристотел: *За поетиката.* Скопје, Култура, 1990.
2. С. Никчевиќ: *Антологија на современата хрватска драма.* Скопје, Факултет за драмски уметности, 2002.
3. Млада бугарска драматургија. Сум, списание за уметност, Штип, 2002/ IX.
4. M. Korvin: *Dictionnaire encyclopedique du Théâtre.* Paris, Larousse/VUEF, 2001.
5. P.Pavis: *Dictionnaire du Théâtre.* Paris, Editions sociales, 1980.
6. Н. Петковска: *Драматургски читања.* Скопје, ФДУ, 2003.

7. Н. Петковска."Македонската современа драмска литература." Во: *Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес. Прилози за истражување на историјата на културата на почвата на Македонија.* Кн.13. Скопје, МАНУ, 2004. 179-215.
8. Н. Петковска: *Новиот песимизам во македонската и во балканските литератури.* XXXVI Научна дискусија во рамките на Меѓународиотн семинар за македонски јазик, литература и култура, Охрид, 11-13. 2003. Скопје, Универзитет "Св.Кирил и Методиј", Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, 2004, 623-639.
9. *De L ' Adriatique à la mer Noire.* Paris, Maison Antoine Vitez, 2001.
10. D.Jovanovič *Balkanska trilogija.* Ljubljana, Cankarjeva yaložba, 1997.

Р Е З И М Е

Поаѓајќи од познатата Аристотелова дефиниција на трагичното, според која најтрагични ефекти се добиват кога конфликтот ќе ги зафати членовите од едно семејство, се обидовме да направиме еден сумарен преглед на состојбите во современото балканско драмско творештво од аспектот на застапеноста на семејните судири. Заедничка особеност на оваа продукција е дека преку семејството се прикажуваат политичките, историските и идеолошките прашања/проблеми, односно семејството е средиште низ кое се прекршуваат овие прашања, истовремено разнишувајќи ја неговата стабилност. Кај повеќе драмски автори семејството претставува модел на актуелната општествено/политичка структура, односно мошне карактеристично, за драмските автори од регионот на Балканот е што девијантните семејни односи, се прикажани како директен одраз, директна последица на девијантните состојби во општеството.

Ана СТОЈАНОСКА

ПАТУВАЊЕТО КАКО МОТИВ ИЛИ ПРИЧИНА ЗА ЕДНА ПОИНАКВА ДРАМАТУРГИЈА

– Со примери од овде и од таму –

Театарот (вклучително и драматургијата), во втората половина на XX век перманентно го карактеризира една појава/феномен едноставно, логично наречена **интеркултуралност**. Тенденциите да се откриваат непознатите култури, средини, се соединуваат со потребата да се патува, да се осознава другото, непознатото. Во современата театрологија, ваквите тенденции се познати со едно општо именување интеркултурален театар. Интеркултуралниот театар, мошне актуелен во последните децении на XX век, па и до денес, се афирмира, се детерминира и се дескрибира преку неколку клучни концепти. Еден од тие концепти, клучни точки, теориски топоси (покрај традицијата, културниот идентитет, размената и преземањето), е и **патувањето** или ововременот номадизам, искористен во максимата *преку познавањето на Другиот запознај се себеси!* Современиот номадизам (Кенет Вајт, *Номадски дух*, 1995) не се темели само на физичкото заминување, туку и на она што е поинакво – менталното, духовното заминување и запознавање со другоста. Патувањето, или (н)ововременот номадизам, претпоставува заминување по сопствена волја, со желба да се истражува, да се запознава, да се разменуваат информации.

Македонската драматургија и македонскиот театар имаат свои ПАТУВАЧИ! Тие патувачи се распространети по целата напишана и ненапишана македонска театарска историја. Најчесто биле принудени да патуваат (од разни причини ја напуштале земјава), или пак, самите биле иницијатори и инспиратори за патување. Анализирајќи ги историските податоци за македонските драмски автори дојдов до некои интересни сознанија, кои се презентирани во текстов.

Поради динамиката и активноста на театарот како процес на создавање на уметничко дело, размената, запознавањето, истражувањето се во сржта на театарот. Но, и поради глобалниот развој на човештвото и познатата кибернетичка максима „светот како глобално село", патувањето и запознавањето на **другата** култура е потпомогнато од мас–медиумите и од можноста за глобалното комуницирање.

Патувањето подразбира излегување од сопствената култура / традиција / идентитет, одење кон новото, непознато, неоткриено.

Патувањето, посебно патувањето во група (братство) води кон запознавање на аспектите од новата култура, кои ако се компатибилни се внесуваат во новите уметнички дела на патувачот.

Првата иницијатива за оваа студија потекнува од едно случајно забележување во текот на препорочитот на некои од драмите на македонските автори. Сосема на крајот од драмата (не многу често) авторите ги запишуваат и местата каде овие драми се настанати. Од друга страна, некои од драмските автори кои работат и денес, и кои за моја среќа ги познавам, знам каде сѐ патувале и што сѐ носеле од тие патувања.

Читајќи ги драмите, читајќи ги биографските белешки за авторите, критиките за претставите, театролошките и драматолошките студии за тие драми, дојдов до интересни заклучоци, кои придонесоа да се постави темата на студијата зададена во насловот.

И многу светски автори патувале од различни причини. Во текот на XX век, во однос на театарот, овие патувачи, ги согледале придобивките од *интеркултуралниот* театар и масовно ги користеле и ги користат, до денес.

И кај македонските и кај светските драмски автори, во оваа пригода наречени *патувачи* се детектираат два различни типа на кои се искористува патувањето. Јас за оваа пригода ги нареков: **патување како мотив** и **патување како причина**. И од двата типа се развиваат неколку препознатливи и оформени теми што го карактеризираат таквиот начин на пишување. Тоа се:

1. Односот кон матичната култура
2. Односот кон другата/туѓа култура
3. Револуција, пропаганда, авангарда
4. Македонштина/националност

5. Печалбарство
6. Преземени теми

Секоја од овие теми може да се препознае кај повеќе драмски автори и од овде и оттаму. За потребите на истражувањето што му претходеше на ова патување, анализирани се творештвата на само неколку драмски автори: Војдан Чернодрински, Коле Чашуле, Јордан Плевнеш, Горан Стефановски, Жанина Мирчевска и Дејан Дуковски од македонската драматургија. И Лорд Гордон Бајрон, Оскар Вајлд, Антон Павлович Чехов, Федерико Гарсија Лорка, Бертолт Брехт, Гијом Аполинер, Семјуел Бекет, од светската драматургија. Ова не е конечната листа, меѓутоа мораше да се ограничам со цел студијата да се развива во согласност со тенденциите за концизност и прецизност.

Од обемниот опус на овие патувачи, анализирани се драмите на ниво на текст, и тоа текст како текстура (ткаење) што е имплементирано во самата претстава. Причината е затоа што драмскиот текст како примарна карактеристика ја има самата претстава/изведба. Или, како што во една пригода се изјаснува познатиот театарски режисер, познат проучувач на интеркултуралниот театар и ПАТУВАЧ – Еуџенио Барба, кој вели дека: *зборот текст, пред да се однесува на пишаниот или говорениот текст, печатен или во ракопис, значел „ткаење". Вака гледано не постои претстава која не содржи текст.* (Barba, 1996: 68)

Текстот како текстура/ткаење е еден од клучните теориски топоси во обемните студии на Роланд Барт – еден од најеминентните проучувачи на книжевноста во XX век.

Тргнувајќи од претходно изнесените промислувања, анализата на опусот на овие неколкумина патувачи, ја започнувам со поставување на две премиси: *Патувањето како мотив и патувањето како причина за една нова драматургија.*

Премиса бр.1: *ПАТУВАЊЕТО КАКО МОТИВ КАЈ ПАТУВАЧИТЕ*

Патувањето како мотив е обемна тема, чии основни координати се насочени кон тоа патувањето да биде тематизирано во драмскиот текст. Не, само што авторот на драмскиот текст патувал туку и патувањето станало неговиот основен мотив. Најчесто се тематизира или се проблематизира причи-

ната за патувањето, новооткриената култура, односот кон неа, односот кон носителите на таа култура, а не ретко и се коментира со одредена социјална нишка. Накратко, патувањето како мотив се сретнува во драмите во кои се тематизира или се проблематизира самото патување. Тоа најчесто се печалбарските теми, патувањето како иницијација, односот кон туѓата култура и преземените теми.

Печалбарството е една од темите на заминувањето. Во македонската драматургија оваа традиција–феномен започнува со Војдан Чернодрински. Во 1903 година, во екот на Илинденското востание, во месец август, на страниците на весникот „Автономна Македонија", Војдан Чернодрински ќе ја објави новата верзија од драмата *Мајстори.* Тоа ќе биде инаугурација на *темата на печалбарството во нашата драмска литература, кон која ќе се навраќаат многумина наши драмски автори.* (Алексиев, 2000: 377)

Војдан Чернодринскиил патувач. Роден во 1875 година во село Селци, Дебарска Жупа, својот живот го минал во патувања. И тоа не еднократни, екскурзивни, туку преселбени, семејни, студиски. Од 1886 до 1909 година, а и подоцна, променил неколку места на живот: Охрид, Солун, Софија, Србија, Грац, Софија, Берн, Скопје, Битола, Кукуш...

Од читањето на биографските белешки се забележува дека Војдан Чернодрински своите *нови пиеси ги пишува за време на долгите и исцрпувачки турнеи, при што неговите трупи се соочуваа со севозможни тешкотии поради лошите превозни средства и отсуството на соодветни сали, најчесто настапувајќи по кафеани, училишта и слично.* (Алексиев, 2000: 376) И уште еден друг патувач пишувал за време на своите турнеи со патувачка театарска трупа. Федерико Гарсија Лорка во Мадрид, 1931 година, ја формира својата патувачка трупа „Барака". И дел од своите драмски текстови пишувал за време на турнеите по Шпанија. Тематиката во драмите на Чернодрински напишани за време на патувањето, речиси секогаш се поврзани со матичната земја што ја напуштил и од којашто тргнал да патува. Во претходно споменатата Мајстори, тој пишува токму за и против патувањето–печалбарството. Истата тематика се сретнува и во Македонска емиграција (1898). Проучувачите на драматургијата на Војдан Чернодрински, речиси секогаш ја истакнуваат врската со автобиографските елементи во драмите. Тоа би било уште една причина повеќе за да може да се анализира оваа проблематика. Колку повеќе

патува, заминува, авторот добива поголема можност да ги согледа нештата од поинаква перспектива. Не, само во тематиката, туку и во начинот на кој се пишувани драмите. И кај Чернодрински и кај Лорка се препознава промената. Промена во стилот, во начинот на градење на синаксата, градењето на драмските ситуации и сл.

Коле Чашуле патувањето како мотив го користи при правењето на изборот за пишување. Како што на едно место ќе напише исклучителниот познавач на драматургијата на Коле Чашуле, д–р Нада Петковска, *изборот секако е одреден од фактот што писателот извесни појави ги смета за поинтересни и позначајни од другите, поради што и сака да му го сврти вниманието на читателот.* (Петковска, 1996: 1999) И што е многу позначајно, *истовремено, и со самиот избор на животните појави што го врши авторот се манифестира и судот за тие појави, и на тој начин веќе се навестуваат неговите идеи.* (Петковска, ibid.)

Коле Чашуле патувал најчесто како амбасадор на својата земја. Бил амбасадор во Торонто (1952), Боливија (1963–1965), Перу (1971–1975), Бразил (1978–1981). Од тие патувања носел со себе, што и го покажува неговото творештво, понесувал и теми и мотивации да се пишува поинаку. „Вејка на ветрот“ ја пишува во Торонто, 1953 година, а ја завршува во Скопје 1956 година. Во 1958 година посетува двомесечен курс по американска драматургија на Салзбуршки семинар за американски студии. Речиси секоја од неговите драми настанува за време и по патувањето. За разлика од Чернодрински, во драматиката на Чашуле може да се детерминираат различни мотиви кои го проблематизираат патувањето. Најевидентна е и промената на стилот и на градењето на драмската структура. Постоењето на однапред промислена свесност за тоа што се придобивките од патувањето функционира во корелација со идеите на времето во кое се напишани драмите. Политичката актуелизација е уште една од придобивките на патувањето. Затоа што да се биде во средиштето каде што се создава – тогаш во светски рамки – актуелната драматика (САД), е придобивка повеќе во драматиката на Чашуле.

И Јордан Плевнеш денес е амбасадор на својата земја во Франција, Португалија, и во УНЕСКО. Роден во село Слоешти, Демирхисарско, 1953 година, од 1988 година живее и работи во Париз. Од своите патувања ѝ се враќа на македонската тема – македонштината. Во сите драми на Плев-

неш оваа тема заедно со револуционерните и пропагандистички, авангардни тематики е еден од резултатите на запознавањето со *другото/туѓото*. Своите најпознати драми ги пишува во Париз, надвор од дома. А ги играат македонските театри. Само *Еригон*, 1982, *Југословенска антитеза*, 1987 и *Mazedonische Zustande*, 1987 се пишувани во Македонија. Откривањето на Париз, на неговиот уметнички живот, средбата со многу интригантни фигури на современиот театар, ме носат со мисла дека придонеле да се промени „нешто" во драматургијата на Плевнеш. Тоа нешто, најчесто е мотивот од патувањето да се искористи во сопствената драматика. Последната негова драма Последниот ден на Мисирков, напишана во 2003 година и изведена во Македонија, по повод стогодишнината од смртта на големиот македонски лингвист Крсте Петков Мисирков, е само уште еден показател колку Плевнеш ѝ е близок на родната земја откако ќе замине од неа.

Македонските печалбари преку еден вид на рециклирана форма се препознаваат во некои од драмите на Горан Стефановски (*Тетовирани души*, 1985) и Дејан Дуковски (*Буре барут*, 1994, *ММЕ кој прв почна*, 1996). И двајцата се патувачи. Сега и двајцата не живеат во Македонија, само одвреме–навреме ја посетуваат. Нивното драмско писмо претрпе одредени измени.

Печалбарството, за она што пишуваат македонските драматичари, како да е чисто македонска рожба. Светските автори патувањето го користат како мотив, за да покажат, да упатат на некои свои ставови.

Патувањето како **иницијација**, како начин на себеизградба го препознаваме во драматиката на Жанина Мирчевска. Жанина Мирчевска денес живее во Словенија. Нејзините драмски текстови се поставувани на тамошните сцени. Ова исклучително женско драмско писмо патувањето го дефинира како иницијација, што се детектира и во текстот *Крајот на атласот*, 1992. Патувањето е во основата на темата. Меѓутоа, она што е од особена важност за македонската театрологија е начинот на кој тој евидентно „поместен"/зачуден свет се раѓа од самото патување.[108]

[108] Целта на овој текст не е да ја пренесе содржината на драмските текстови, туку да ја покаже промената во драмското писмо. Затоа и на содржината ѝ е посветено многу малку простор. Авторот на текстот се насочи кон однапред

За разлика од ова драмско писмо, за Чехов патувањето е секогаш заминување. Лично, за него, патувањето е и имагинативен премин од матичното занимање – лекар, кон секојдневното пишување. Роден во Украина, во местото Таганрог, како што пишуваат неговите биографи и историчарите на театарот, тој пишува и објавува во Петроград, Москва, а најмногу на Јалта. За Чехов, да се отпатува значело да се пишува. Иницијацијата е чисто авторска. Авторот ја користи како почетен двигател, иницијална каписла за да ја почне својата приказна. Во неговите драми, да се отпатува значи да се освои неосвоивото. Таков е примерот со една од најамблематските драми на Чехов *Три сестри*, кога на крајот скоро магиски се повторува (како и во целиот текст): *Москва, Москва*!

Премиса бр.2: *ПАТУВАЊЕТО КАКО ПРИЧИНА ЗА НОВА ДРАМАТУРГИЈА* – Промена во драмското писмо откако ќе се отпатува, а подоцна и промена по враќањето.

Патувањето како причина, како елемент – трансмитер, кој упатува на некои ставови на авторите, најрадикално е искористено во драмите *Добриот човек од Сечуан* и *Кавкаски круг со креда*, 1948, на Бертолт Брехт, кој ги напишал упатувајќи на состојбите во својата Источна Германија. Истоветно искористена причина е и во драмата на Коле Чашуле *Како што милувате: Оставка на еден карипски министер за внатрешни работи или достага на највисоката власт*, 1973–1977 и се разбира, во *Партитура за еден Мирон*, 1966.

Во времето на нацизмот, Брехт ќе ја напушти Германија. Ќе биде прифатен од повеќе европски земји, а најпосле ќе емигрира во САД, во 1945г., за во 1949 година повторно да се врати во неговиот Источен Берлин. Историчарите на театарот забележале дека *теоријата и практиката на она што Брехт ќе го нарече „епски театар" созреваат посебно во периодот на неговото прогонство и враќањето во комунистичката земја.* (D`Amico, 1972: 460)

Пишувањето на драмскиот текст, според некои од проучувачите на современиот театар е *цртање контури и цртички на можните светови и патот на пренесувањето –*

направено истражување, чии резултати се презентирани токму овде. Затоа и анализата е повеќе културолошка, отколку драматолошка.

преместувањето на референците и начинот на нивно давање од можен свет во друг можен свет. (Šuvaković, 2001: 103)

Токму такви можни светови, именувани со номенклатура на некои веќе постојни и можни светови, создаваат и Брехт и Чашуле, како резултат на користењето на патувањето како причина да се создаде нова драматика. Кај Чашуле, во гореспоменатите драми, можниот свет е „фантастичен", надвор од реалноста која би упатувала кон неговата матична земја, меѓутоа алузијата постои. Затоа што дали е Кавкас или Кариби, авторите упатуваат на својата земја. Со тоа на патувањето му се придодава уште една димензија – политичноста. Да се биде политичен, ангажиран, значи, за овие автори да се придонесе кон подобро согледување на стварноста во земјите од кои потекнуваат.

Во 1998 година, откако Горан Стефановски заминува да предава драматургија на Christ Church College, на Универзитетот во Кент, Англија и на Институтот за драма во Стокхолм, Шведска (како *визитинг професор*), го напушта *Дебар маало* од своите драми и сето она што се поврзуваше со тематиките во дотогашното, обемно, популарно творештво и се насочи кон еден друг вид драматургија. Таму ги пишува *Euralien*, 1998 година, сценарио за театарски проект во изведба на 50 актери и 13 режисери, порачано од „Интеркулт", Стокхлом и изведено во состав на Европската културна престолнина – Стокхлом. *На пат за Багдад*, изведен во денс–театарот Greencandle, Sadler`s Wells, Лондон, 1999. *Хотел Европа*, концепт, сценарио и драматургија за европски театарски проект, во режија на девет режисери од Источна Европа, копродукција на „Интеркулт", Стокхлом и на фестивалите во Виена, Болоња, Бон и Авињон, 2000. *Everyman*, 2003 година, изведен и во Англија и во Србија, а ќе биде праизведен и во Македонија, оваа есен (Драмски театар – Скопје, во режија на Дејан Дамјановски). Секој од овие драмски текстови на Горан Стефановски е *поинаков* од претходните, оние што ги напишал во Македонија. Ако претходно, светот на драмите на Стефановски се концентрираше на семејството, на основниот општествен нуклеус и тоа македонското семејство, во Македонија, или надвор од неа (*Тетовирани души*), тогаш новата драматика на Стефановски е насочена кон некои општи, светски, глобални, но и универзални тематики. Очигледно дека патувањето, заминувањето е причина повеќе да се создаде тој нов свет. Причина која може да се

етикетира како номинална, затоа што ги менува од корен претходно востановените авторски принципи.

Сличен е примерот и со неговиот ученик – Дејан Дуковски. Откако ќе замине од Македонија ги пишува *Дракула*, произведена во Словенечко народно гледалишче – Марибор, Словенија, 2003 година. Потоа, *Другата страна*, праизведена во Копенхаген, Данска во Театар „План – Б", 2004 година, и праизведена во Македонија (Драмски театар – Скопје, во режија на Слободан Унковски, октомври, 2004). Заминувањето од матичната земја за Дејан Дуковски значи откривање на *другото* и негово преземање во сопствената драматика. За разлика од Горан Стефановски, новата драматиката на Дејан Дуковски, не ги прекинува контактите со претходната. Разликата е и во квантитативната продуктивност. За разлика од Стефановски, Дуковски не пишувал многу откога заминал од матичната земја. Освен двата драмски текстови, го напишал и сценариото за филмот *Како лош сон* (заедно со режисерот Антонио Митрикески), базирано на драмата *ММЕ кој прв почна* (2004). Причина да се промени начинот на согледување на светот, кое подоцна ќе се пренесе и на драмското писмо, е самото патување. Дејан Дуковски, патува постојано онаму каде се поставуваат неговите драми. Ја има таа чест и привилегија да биде најграниот македонски автор надвор од Македонија. Според одредени теориски топоси актуелизирани во оваа тема, неговото драмско писмо и понатаму треба да претрпи одредени измени, кои би требало да бидат евидентни понатаму.

Харизматичниот драмски автор, еден од татковците на театарот на апсурдот – Семјуел Бекет е уште еден патувач, кој исто како и другите, патувањето го користи како причина за да создаде една нова драматургија. За Бекет средбата со Џејмс Џојс во Париз била причина да се промени дотогашниот начин на пишување. Од една страна, тој го променил своето место на живеење, од родната Ирска, во Париз, и во тој град сретнува уште еден свој „земјак", специфичниот Џејмс Џојс. Оваа заедничка средба, во Париз во годините пред Втората светска војна, придонесува да се промени не само начинот на живот, туку и начинот на создавање. Бекет, како што е општо познато, е роден во место во близина на Даблин, во Ирска, во англо–ирско семејство, 1906 година. Дипломира италијански и француски јазик. Конечно ќе се пресели во Париз 1937 година. Пишувал на француски јазик, а потоа своите драми ги преведувал

на англиски. Ако го исклучиме ирскиот како мајчин јазик, Бекет не само што пишувал една нова, поинаква драматургија, туку пишувал и на други, туѓи јазици. За него патувањето не е само промена на драмското писмо, туку е и промена на начинот на живот. Средбата со Џојс (како уште еден патувач познат во книжевноста) ги менува почетните импулси во неговиот начин на пишување. Се менува и стилот, и изразните средства. Апсурдот, поточно драмата на апсурдот е резултат на овие негови истражувања. Во неговите драми не се патува, туку се чека. Се тематизира обратната страна на патувањето – чекањето на некој што треба да дојде од патување. Не само во *Чекајќи го Годо*, туку и во *Крајот на играта, Среќни денови* и во другите драмски текстови, ликовите на Бекет се во мирување. Мирувањето е транспонирано обратно пропорционално на патувањето.

Во светската драматургија ваквите патувачи се многубројни. Гијом Аполинер или Грофот Вилхелм Аполинарис Вон Кастровицки, роден во Рим 1880 година, во Париз ќе ја напише својата драма „Дојките на Тиресија", 1918 година (умира истата година). За него патувањето значи откривање на цел еден уметнички систем, кој ќе продолжи преку уметноста на надреалистите. Оскар Вајлд дендистичкиот писател од Ирска, во Париз ќе ги напише двете свои најпознати драми *Саломa*, 1891 и *Важноста да се биде сериозен*, 1895. Од ова се препознава и причината преку патувањето да се открие и светот на создавањето. За овие автори тоа е Париз. И не случајно, затоа што Париз во тој период бил центар на уметничкиот свет.

Патувањето како причина за поинаквата драматургија е специфична хипотеза. Може да значи и откривање нови светови (не само како теми во пишувањето, туку и како начин на живот), и откривање на нови изразни средства, нови јазици, нови култури. Секогаш кога ќе се отпатува, не само што подобро се запознаваме себеси туку и можеме да ги видиме нештата од поинаква перспектива.[109]

КОНКЛУЗИЈА/ЗАКЛУЧОК

По сè што беше кажано, останува да се заклучи, *дали може да се открие во што е различна драматиката по*

[109] Поинакво како термин во оваа студија е преземен од Жан Бодријар.

патувањето и кои се новите елементи (содржински, на база на градење на драмскиот текст, јазикот на кој се напишани)?

Се разбира дека може да се открие промената. Направената анализа тоа и го покажува. Во зависност од тоа дали станува збор за *мотив* или *причина*, промена постои. Разликувањето на *мотив* и *причина* е само методолошка постапка која помага во текот на истражувањето. Ова е интересна проблематика за секој истражувач, без разлика на која научна област ѝ припаѓа. Средбата со новото, непознатото, другото, секогаш придонесува да се создаде една нова, поинаква драматургија. Промените најчесто се во тематиките, мотивите, но и во начинот на пишување и во стилот на авторот. Патувањето како особеност на интеркултуралниот театар, е и мотив и причина да се создаде една нова драматургија.

Литература

1. Barba, Eugenio; Savareze, Nikola (1996), Tajna umetnost glumca, Beograd: FDU;
2. Бодријар, Жан (1995), Америка, Радикално поинаквување, Cool memories, Скопје: Темплум.
3. D`Amico, Silvio (1972), Povijest dramskog teatra, Zagreb: Nakladni zavod MH;
4. Кошка–Хот, Рајна (прир.), (2003), Различни гласови – Антологија на современа британска драма, Скопје: Магор;
5. Лужина, Јелена (1995), Историја на македонската драма – Македонската битова драма, Скопје: Култура;
6. Лужина, Јелена (1996), Македонската нова драма, Скопје: Детска радост;
7. Лужина, Јелена (прир.), (2000), Македонска крвава свадба – Сто години подоцна, Скопје: Матица Македонска;
8. Maljković, Zoran (ur.), (2002), 500 Drama, Zagreb: Mozaik knjiga;
9. Петковска, Нада (1996), Драмското творештво на Коле Чашуле, Скопје: Детска радост;
10. Списание СУМ, бр.35/2002, Штип;
11. Театарот на македонската почва – енциклопедија (2002), Скопје: ФДУ (ЦД ром);
12. Театролошка дата–база (1999–2004), Скопје: Институт за театрологија;
13. Heilpernm John (1989), Conference of the Birds – The Story of Peter Brook in Africa, London: Methuen Drama;

Šuvaković, Miško (2001), Paragrami tela/figure, Beograd: CENPI.

Мирослав КОУБА

БЕЛОРУСКИТЕ МОТИВИ ВО ЈУЖНОСЛОВЕНСКАТА ПРЕРОДБА
(Рајко Жинзифов и Белорусите во поширок контекст)

„Толькі свабоду ён прагне бясконца,
каб на руінах турэцкай няволі
сцяг вызвалення ўзняўся, сцяг волі.“

Винценты Дунін-Марцінкевич: *Славяне в XIX веке*

Вовед во белоруската преродба • Проблемот на белоруската самостојност • Етнонимот **„Белоруси“** • Јануарското востание и Белорусите • Белорускиот печат • Јануарското востание во Белорусија и Априлското востание во Бугарија

Од повеќе факти се чини дека преродбенскиот процес, низ којшто поминува голем дел од европските мали нации, е во својата основна типологија доста сличен. Кај повеќе мали нации се претставува како еден од основните моменти на Преродбата –афирмацијата на националниот идентитет. Процесот на оваа афирмација траел кај Македонците подолго отколку што кај другите словенски народи. Основниот проблем на националното будење во македонската средина е сврзан со проширување на националната мисла од неколку поединични нови просветители и преродбеници кон народот во поширока смисла.

Во следново излагање ќе се средоточам околу некои сличности на македонската и на белоруската Преродба, или, поточно кажано, на некои заемни импулси, коишто покажуваат проблематично создавање на националниот идентитет кај најмладата група на источноевропските нации.[110]

За да можеме да ги разбереме следниве клучни термини,

---

[110] Hroch, Miroslav: *V národním zájmu*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1999

пред сè, сфаќањето на етнонимот ***Македонец*** и ***Белорусин*** од компаративна и контрастивна гледна точка, би требало да се покажат некои основи податоци за белоруската и јужнословенската (македонската) Прѐродба.

Словенските народи се наоѓаат во текот на XIX век во различна форма на ропство – политичкото, културното или духовното. Турското ропство кај јужните Словени станало историски и културен феномен, во којшто се појавува заедничка борба против османските Турци и против Грците-фанариоти од една страна, и национални движења од страна друга. Борба за слобода може да биде синоним на овие народно-ослободителни процеси. Копнежот за слободата кај јужните Словени се појавува како мит и како реалност. Во овие културни, духовни, политички, временски и просторни граници продолжува афирмацијата на словенските идентитети во смисла на создавање на друго, одделно соседство.

Слична во многу аспекти била ситуација во Украина, каде што веќе споменатото „одделно соседство" претставувало едно барање излез од преплеткани патишта на полски, руски и регионални украински културни и историски влијанија.

Со комплицирана ситуација можеме да се сретнеме исто така во полскиот XIX век. Полјаците имале богат литературен процес, нивната култура била на високо ниво, од многу порано го имале решено и јазичното прашање – во сите погледи Полјаците припаѓале кон полно развиени нации со големи културни дострели. Затоа суштината на нивната Прѐродба е поврзана пред сè со борба за националното и политичкото ослободување. Што уште повеќе – во полската култура има големо значење загубената политичка независност на старата Жечпосполита. Со обнова на оваа некогашна славна полска држава биле поврзани практички сите појави на националното движење (Востанието 1831 г., 1863г. итп.). Од редица типично полски појави можеме да ги споменеме пред сè емиграцијата – политичко-културна, и економска од една страна и месијанизмот, вера во извонредно послание на полскиот народ, од страна друга. Цврсто се вкоренила претстава на полскиот народ, којшто како Исус Христос се жртвувал за другите. Ова многу точно го илустрира и Норман Дејвис (Norman Davies): „Polskie powstania z początku XIX wieku miały na celu przywrócenie do życia ukrzyżowanej Rzeczypospolitej Polski i Litwy. Inspiracją były dla nich mistyczne wizje z poezji romantyków, przekonanie, że Polska - 'Chrystus narodów' - doczeka swojego 'trzeciego dnia':

Chwała Tobie, Chryste Panie!
Lud, który chodził Twym śladem,
Co Twoim cierpiał przykładem,
Z Tobą święci zmartwychwstanie."[111]

Уште покомплицирана и поспецифична ситуација имаме кај Белорусите. Во белоруската стварност можеме да најдеме многу паралели со основните црти на македонскиот XIX век. Релативно доцна се развива белоруската национална свест (може уште подоцна отколку кај Македонците), која со себеси носи ред важни општествени проблеми. Туѓо ропство комплицира слободен национален развој. Во таа смисла белоруската Преродба во вистинското сфаќање доаѓа до израз допрва на почетокот на XX век. Во центарот на општествениот и културниот живот, којшто се развива уште побавно и понесигурно, се претставува, слично како во Македонија, селото. Создавањето на белорускиот литературен јазик е исто така овде, во источнословенските територии, основано врз народната книжевност. Белоруската традиција е основана повеќе од народни анонимни шеги, сатири, пародии и историски или битови песни, меѓу кои посебно место имаат т.н. *„бунтовнички песни"* на народниот поет Павел Бахрим.[112] Меѓутоа, интересно е дека народниот елемент се појавува во белоруската средина во определена антитеза кон првите појави на белоруската литература создавана од страна на шлахтата, која на читателите им го нудела пред сè преводот (преписот) на Енеида (Aeneida) од Ровински. Во таа смисла целосно се покажува заборавеноста на Белорусите – многу слично како што можеме да го видиме тоа кај Македонците и Бугарите.

Условите за општествениот живот не дозволувале поширок и послободен развој. Како што веќе беше покажано на друго место, поделбата на Полска претставувала за белорускиот народ само формална промена на ропството. Царската Русија, присоединувајќи ги белоруските области заедно со територии на бившата Полска, всушност ја оставила власта над Белорусија

[111] Davies, Norman: *Europa. Rozprawa historyka z historią*, Znak, Kraków 2001, c. 879 a odtud dále: Brodziński, Kazimierz: *Na dzień Zmartwychwstania Pańskiego r. 1831*, in: Brodziński, K.: *Dzieła*, tom I, Wrocław 1959, c. 239

[112] Wollman, Frank: *Slovanství v jazykově literárním obrození u Slovanů*, Brněnská universita, Filosofická fakulta a Státní pedagogické nakladatelství, Brno 1958, c. 123

во рацете на полската шлахта. Заедно со тоа во Белорусија доаѓале руските царски администратори. Со нивната присутност биле зацврстувани царската власт и позиции во Белорусија.

Условите за белоруската Преродба навистина во сите погледи биле значително ограничени. Во овој контекст можеме да зборуваме речиси само за т.н. „гутарки" како единствена појава на белоруската преродбенска култура. Сепак, „гутарките" доаѓале во Белорусија под влијанието на полските „gawędy".

Заедно со тоа исто така романтичкото истражување на фолклорот и етнографија доаѓа на Бела Рус значително подоцна. За неговиот врв во секој случај можеме да сметаме книга во три тома *Беларуссы* (*Белорусите*) на Јевгениј Ф. Карски (J. F. Karskij), стручњак не белоруските проблеми. Делото на Карски излегува допрва во XX век и до ден денешен припаѓа меѓу најдобрите книги за Белорусија.

Покрај овие појави на народната уметност и несмели почетоци на белоруската фолклористика можеме да се сретнеме во историјата на белоруската книжевност уште со еден многу интересен културен феномен – т.н. Белоруска школа на полскиот романтизам, која во определена смисла го претставувала овдешен романтизам и, меѓу другото, негувала полско-белорускиот билингвизам. Под нејзиното покровителство работеле пред сè Јан Чечот (Jan Czeczot), Владислав Сирокомла (Władysław Syrokomla), Јан Боршчевски (Jan Borszczewski), Вницес Каратински (Wnices Karatynski) и Артем Вијаригa-Доревски (Artem Wiaryga-Dorewski). Творбата на петминатa претставители на белоруско-полската романтичка школа сепак не покажува поголеми уметнички вредности, иако нејзиното историско значење е многу важно.[113]

Многу интересна била посока, којашто се трудела за спасење пред сè на „кривичкото" и „литвинското" наречие. Ова движење сè уште не било во вистинска сушност белоруско, но треба да се истакне во врска со оживување на белоруската реч во почетните фази на белоруската Преродба. Оваа посока, средоточена околу двата „белоруските" дијалекти, претставувала во определена смисла голем чекор напред и во смисла на белоруското национално движење. Вистинската Преродба во белоруската средина започнува допрва по 1905 г., кога

[113] Hrala, Milan; Fojtíková, Eva a kol.: *Slovník spisovatelů – Sovětský svaz I.*, Odeon, Praha 1978, c. 70

резултатите на Револуцијата покажуваат некои нови можности за општествен развој.

Еден од најкарактеристичните автори на јужнословенската Преродба, Рајко Жинзифов, е многу интересна личност, која ја симболизира ситуацијава во македонско-бугарскиот простор и во врска со белорускиот проблем.

Рајко Жинзифов стоел во врска со белоруските прашања на јасни позиции. Во неговото дело можеме да пронајдеме само неколку белешки за Белорусите или за прејавите на белорускиот идентитет. Во достапни извори и врз основа на неговото собрано публицистичко дело можеме да пронајдеме само три забелешки на топонимот „Белая Русь“.[114] Без поголемо сомневање можеме да констатираме дека Жинзифов не прифаќал било кои прејави на белоруската самостојност. Но, во белорускиот случај тој не размислувал така со намера да го поткрепи рускиот царски хегемонизам (како што тоа може да се види малку или повеќе кај неговиот став кон украинскиот проблем), туку едноставно во неговото време „белоруството“ (белоруското самосознание) не било толку моќно и цврсто, за да некој од руските преставители на тогашните културни елити би можел да се сети за него. Уште помалку тоа важи за културни дејци во Македонија и Бугарија.

Во таа смисла, положбата на Полјаците и Белорусите во белешките и коментарите на Р. Жинзифов е сосема различна, поинаква, од гледна точка на неговите лични ставови и симпатии кон двете нации. Но, положбата на Полјаците и Белорусите е доста слична – а можеби и сосема иста од гледна точка на типологијата на словенското ропство. Белорустие во сфаќањата на Рајко Жинзифов имаат карактер на нација во **регионална** смисла. Можеме да зборуваме дури за источнословенското „национално тројединство“. Ова можеме да го илустрираме со извадок од еден коментар на Рајко Жинзифов, кој е посветен на прашањето на полското Јануарско востание: „повстанцы обещают (...) золотые грамоты, сулящие золотые горы, обещающие неслыханную свободу, чуть ли не эдемские блаженства, разумеется под широким покровительством 'интелигентной' части поляков, так и рассыпаются ими среди **коре-**

[114] Жинзифов, Райко: *Публицистика* (том I – II), съставили Цвета Унджиева, Дочо Леков и Илия Конев, Издателство на Българската академия на науките – Институт за литература, София 1979, с. 94, 95 а 114

нного народа Великой, Малой и Белой Руси...".[115] Единството на руската нација била за Жинзифов и во оваа смисла сосема неоспорна.

На ова место сосема на кратко треба да го покажеме веќе споменатиот аспект на заборавенбоста на Белорусите, кој создава една паралела со *османската сфера* на јужнословенската Преродба и, уште, слично како и на Балканот, е синоним на задоцнет културен и општествен развој. Оваа *заборавеност* е типолошки иста со македонското прашање. И овде доаѓа до израз нација (народ) која никогаш во миналото немала сопствена државност; нација, чијшто јазик бил угнетуван и чиешто црковно прашање било комплицирано од ред внатрешни влијанија (православието во оваа средина ја имало многу често противбелоруската обоеност).

Како израз на оваа *заборавеност* треба да се разбира исто така „заборавениот" етноним ***Белорусин – белоруски***. Во пошироко користење овој етноним започнал да навлегува допрва во време, кога биле надминати сите тенденции и сите напори на рускиот царизам да ги елиминира било кои регионализми.[116] Од друга страна, треба да се истакне дека повторно проширување на терминот „Бела Рус" е во оваа средина резултат на помоќен национален идентитет. Ова тврдење можеме да го документираме пак со еден цитат: „Кансалідацыя беларускага этнасу ў нацыю суправаджалася ростам *нацыянальной самосвядомасці*. З другой паловы XIX ст. усё больш актыўна ўжываюцца назва 'Беларусь' і этнонім 'беларусы'. Паводле перапису 1897 г., беларускую мову роднай лічыла 74% насельніцтва Беларусі. Этнонім 'беларусы' паступова выцясняў лакальныя тэрміны тыпу 'літвіны', 'чарнорусы'."[117]

Така, терминот *белоруски* во поширока културна и општествена свест не само во самата Белорусија, но и во странство доаѓа дури кон крајот на XIX и почетокот на XX век. Ако Рајко Жинзифов зборува за Белорусите, има со сигурност предвид само еден од клонови на рускиот народ. Во врска со

---

[115] Жинзифов, Райко: *Публицистика*, том I (...), s. 114 и тука белешка: „День", № 25, 22 юли 1863 г.

[116] Користење на историскиот топоним **Бела Рус** било со царската наредба на Никола I забрането (1840 г.). Воведен бил терминот **„Северозападен крај"**.

[117] Новік, Я.К.; Марцуль, Г.С.: *Гісторыя Беларусі ў двух частках*, частка I (*Ад старажытных часоў – па люты 1917 г.*), Выдавецтво „Універсітэцкае", Мінск 1998, с. 389-390

тоа не ги сретнуваме кај него ниту регионалните термини како „Литвините“ или „Чернорусите“. Треба да имаме предвид дека за разлика од полското прашање, каде што полската нација, литература и јазик биле веќе афиримирани, во белоруската средина сето тоа го немало. „Белорусизмот“ се наоѓал на самиот почеток на својот пат кон иднината – слично како што македонизмот. Во оваа смисла, Рајко Жинзифов тешко можел да го прифати наполно белорусизмот.

*

Многу важна улога во белоруско-руско-македонските (бугарските) односи има феноменот на востанието. Овој феномен е поврзан исто така со Рајко Жинзифов. Туѓото ропство, општо земено, во словенскиот свет било во определена смисла „знак на времето“. Во оваа смисла не можеме да зборуваме само за полските востанија 1831 и 1863 г. Во поширок контекст би требало да се мисли исто така за бугарското Априлско востание 1876.

Во двете полски востанија учествувале повеќе или помалку исто така Белорусите. Во борбата на Полјаците ја вложувале и својата надеж, тие верувале дека полската победа би можела да претставува за нив определена форма на автономија. Но во секој случај верувале во крај на руското угнетување на белорускиот општествен и културен живот. Во белоруската средина сепак доаѓа до поделбата на општеството. Белорусите се поделиле на застапници и на противници на полското востание. Како резултат на Јануарското востание се сметало идното обновување на старата Жечпосполита во границите од 1772 г. Со тоа, сепак, населението на белоруските губернии не сакало да се согласи. Белоруското население се наоѓало под доста силно влијание на противвостаничката руска пропаганда (или агитација).

Така, не само од анализи на Рајко Жинзифов излегува дека македонскиот поет и преродбеник многу добро знаел за ова поделба на белоруската јавност. Жинзифов позитивно преценува тој факт, дека Јануарското востание немало во Белорусија поголеми шанси на успех. Го покажува оној дел на белоруската јавност, кој останал во оние востанички времиња верен на стариот ред, и истакнува, дека: „(...) **народонаселение** и Белой и Малой и Великой Руси, готовое по первому мановению броситься в огонь и воду за веру, за целость и единство русской державы, - выйдет победителем из всех

затруднений и опасностей."[118]

И овде, пак, Жинзифов го нарекува белоруското и украинското етникум само како „**народонаселение**". Белоруските привржаници на полското востание биле во сфаќањата на Р. Жинзифов подразбирани како издајници на правата вера и на правиот, вистинскиот народ.[119] Овие погледи биле објавувани исто така во белорускиот печат, кој бил, сепак, официјален – значи, под царскиот надзор.

Меѓу официјалните органи имале свое посебно место Губернские ведомости, кои излегувале со дозвола на обласни вице-губернатори. Сред белоруската интелигенција сепак немале поширока читателска јавност.[120] Другиот весник, кои ја дополнува интересната проблематика на белоруската преродба во сите нејзини контакти кон словенскиот Југ, е весникот Епархиальные ведомости.[121] Излегувањето на овој весник било во голема мера под влијанието на борбите меѓу белоруските православни и католици после полското востание 1863 - 64.[122] Како првиот независен и единствен легален литературно-политички весник се појавил допрва во 1886 г. весникот Минский листок.[123]

На ова место треба да се забележи дека белорускиот народ сé уште во 60 – 80 години на XIX век немал литературна, кодифицирана форма на јазикот. Слично како во Македонија (а на Балканот во општо), и во Белорусија се појавуваат овие односи меѓу културата, јазичното прашање и државниот строј како во затворениот круг.

Во врска со Р. Жинзифов сосема јасно се појавува мошне видлива **антитеза** – од една страна Жинзифов зборува за општословенското ропство, но од друга страна не води сметка дека со своите негативни погледи кон народноослободителната борба на католичкиот дел на Словенството во определена смисла го негира заедничкото општословенско движење за слобода.

Во оваа смисла како многу интересна паралела меѓу полската и јужнословенската борба за национална и

---

[118] Жинзифов, Райко: *Публицистика*, том I (...), с. 95 и белешка: „День", № 16, 20 април 1863 г.

[119] на исто место, с. 70 и белешка: „День", № 6, 8 февруари 1863 г.

[120] Новік, Я.К.; Марцуль, Г.С.: *Гісторыя Беларусі* (...), частка I, с. 400

[121] на исто место, с. 400

[122] на исто место, с. 400

[123] на исто место, с. 401

општествено-културна слобода се јавува Априлското востание, во коешто Жинзифов многу верувал. Како мошне интересен може да се смета не само контекстот на рефлексиите на Априлското востание во белоруската (и украинската) јавност. Овие рефлексии раскажуваат за сосема друго сфаќање на феноменот „востание". Ова можеме да го илустрираме со една белешка на рускиот истражувач Д. В. Мелцер, кој пишува, дека: „В подкрепа на българския народ се вдигнаха цяла прогресивна Русия. Априлското въстание намерило широк отклик в белоруските губернии."[124] Овде може да се види различното разбирање на полското и бугарското востаничко дбижење. Мелцер понатаму продолжува: „Прогресивната част на обществото, отхвърлайки субективните цели на царизма, заедно с руските демократични кръгове решително се изказвала за оказване безкористна помощ на балканските славяни."[125] Интересно е, дека оваа подкрепа и солидарност на руските демократски кругови ги немало исто така во полското Јануарско востание со неговите секундарни појави во Белорусија...

Затоа, можеме да зборуваме за индиректни контакти меѓу Јануарското востание во Полска и Априлското востание во Бугарија (и неговиот одзив во Македонија). Ова можеме да го видиме - иако временска разлика меѓу нив е 13 години и двата региона се наоѓаат во сосема оддалечени краишта на словенскиот свет. Тоа го потврдуваат исто така зборовите на Д. В. Мелцер: „Многобройни материали говорят, че много белоруски революционери, особено тези, които се намирали в емиграция, оказвали всестранна подкрепа на националноосвободителното движение на българския народ"[126]. Априлското востание значило за белоруската емиграција една голема надеж, која не била по загубеното Јануарско востание реализирана. После него, оваа духовна надеж била префрлена на било кое востание на било кој поробен словенски народ. Не е сигурно, дали Жинзифов знаел за оваа индиректна врска меѓу словенските востанички дејности. „Литвините" и „Чернорусите" биле дел од *велкорускиот* народ, единствен слободен словенски народ со посебна државност, затоа немало повод да органазираат било

[124] Мелцер, Д. Б.: *Априлското въстание 1876 г. и белоруската общественост*, in: *Българското възраждане и Русия*, Наука и изкуство – Институт за история при Българската академия на науките, Институт за славяноведение и балканистика при АН на СССР, София 1981, с. 81

[125] на исто место, с. 81

[126] на исто место, с. 81

кое востание. Од руската гледна точка биле „Литвините“ и „Чернорусите“ слободни на ист начин како „Велорусите“. И во оваа смисла ги сфаќал и Рајко Жинзифов.

*

Рајко Жинзифов како еден *синоним* на македонската (јужнословенската) Преродба понекогаш директно, понекогаш индиректно - преку својот интерес за политичкиот развој во Белорусија, Украина и Полска ја покажува **идентичноста на состојба на речиси сите словенски нации во време на ропството**. Од друга страна може да се каже дека исто така во литературен развој има некои сличности - со посебен осврт кон романтизам, којшто се појавува со доста слична поетика не само кај Жинзифов, туку исто така кај другите автори од овој период на историјата на македонската литература и кај младите белоруски поети и литерати од втората половина на XIX век (на пример Винценти Дунин-Марцинкевиќ и др.).

Стана СМИЉКОВИЋ

ПРИРОДА И ЖИВОТИЊСКИ СВЕТ У БАЈКАМА ВИДОЈА ПОДГОРЦА И ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Богатство песничке речи бајке, њена нежност и животни оптимизам чине ову књижевну врсту актуелном и увек новом. Доживљаји детињства, усхићења свеживотним и свеприсутним у космосу и микросвету биљака и животиња инспиришу писце, као и живот сваког новог створења, патње, персонифициране боли и радовања животиња, птица и биљака.

Ненарушена природа балканских простора, запамћена из детињства целог животног и радног века опседала је В. Подгорца и Д. Максимовић. Они су јој се непрекидно, и увек изнова враћали, одушевљавали се њеним лепотама из којих је клијао здрав живот. Од изванредних описа река и шумских бистрих извора, кладенаца, врела, вирова, росе којом се умивају птице, траве и инсекти, од воде која је животворни сок, описа планина, шума, цвећа и осталог биља, писци сву своју поетску и животну енергију дарују бајци као апсолутној творевини духа. У грађењу бајковито-симболичних слика они користе сва знања онда када њихова чула наједном оживе, успламте све са циљем слављења живота и лепота у њему. Тим лепотама откривају се тајне срца и душе природе: разгрћући мрачне ходнике проналазе горске гргољаве потоке, ослушкују шумове које ствара немирна природа патуљака који се умивају и огледају у бистрој и хладној води шумских извора. Чују говоре и разговоре цвећа, дрвећа и птица. Слушају како живот ниче у хиљаде и хиљаде облика. Наједном се отварају тајанствене капије бајке иза којих се назиру сцене живота у безброј варијанти. Ту су птице које се умивају пре но што ће отпевати прву јутарњу песму, њихов разговор кроз ћућорење, жвргољење и договор о грађењу гнезда и

одгајању младунаца. Оне природу употпуњују својом лепотом, као и ситне бубице и инсекти. Ту су и гмизавци и друге животиње које се међусобно разумеју и допуњавају, чији говор и сâм млади читалац разуме. Над свим тим догађањима у бајци царује хармонија и чудесност јер све функционише кроз поезију која има магичну моћ.

Најлепше слике обликоване поетским језичким средствима назиру се из бајки ових писаца у којима откривају своју безграничну љубав према човеку и природи. Драматика судбина јунака, немири симболизовани у стремљењу висинама и даљинама, сусрети са фантастичним и митским бићима из фолклора, митологије и религије, представљају суптилне контакте поменутих писаца са укупним светом и животом у њему. Тако, осим животиња и биљака, у њиховом окружењу живе и говоре патуљци, скривају се бауци, пролазе ратоборни цареви са војскама, исповедају се играчке, говоре јагоде, мрави, лептири, пчеле, змије... Преплиће се форма бајке и легенде, мита и приче, а над свим тим елементима господари врховна лепота хармоније коју природа успоставља.

В. Подгорец у својим књигама Сказни и Д. Максимовић у више збирки бајки пишу од срца и дарују богатство својих мисли будућима, негујући смисао живљења и постојања, залазећи у танчине живота и извлачећи, на тај начин, увек нове и свеже сокове, могућа откровења овога живота. Дугим лирским монолозима, дијалозима и описима, осмишљавали су ови књижевници бајке и у њима безброј облика и слика живота. Градећи бајку, изграђивали су и чудесност у њој. Млади читалац ће се усхитити читајући бајке и проналазећи у њима камење и загонетне пећине у којима се крунише цар патуљака круном од каменог цвета. Патуљци беру разнобојне чашице цвећа како би се напили и опили шумском хладном водом. Речитим и оригиналним метафорама и персонификацијама разгрћу се шуме - дугачки ходници, отварају се змајеви двори, назире се змај који девојку под пазухом носи. Ту је и змија младожења који скида змијску кошуљицу како би се претворио у прекрасног момка, пчела медарка која уређује сложени живот пчелињих ројева, славуј белорепи и птица шареног кљуна који својом песмом надвисују ред и рад. Над свим овим догађањима и чудима седи усуд, скида звезде са неба и

баца их у воду. Вода носи звезде, месец их прати и плете своје руменкасте мреже како би уловио све оно што се са висине може видети и чути. Кад се створи привидни мир и све заспи, јаве се неке горске чесме које почињу своје ноћне песме намењене вили која повија и љуља дете, намењене ситном животињском свету који само ноћу проналази смисао живљења. Тада се све светлости угасе, али је ту свитац који, попут ноћног светионика, проналази изгубљене путеве мравима, штурцима, птицама и инсектима. У саму рану зору весели птичји оркестри пробуде шуму, биљке, ветрове, воду, грлицу, дивљу крушку или старог патуљка који жели да каже тајну о дуговечности. Не изостаје ни старац беле браде са пуном торбом прича о знаном и незнаном, виђеном и доживљеном. Њихове песме поздрављају ноћне чуваре - месец и звезде, а онда сав свет који жељно ишчекује светлост.

Немушти језик којим говоре животиње и биљке одувек је човеку био загонетан. Тај свет живи својим животом који се манифестује покретима, погледом; бол и радост изражава се само кликтајем, завијањем, а одлази са земље као што одлази суза, роса или облак. Искуства понета са природних извора - шума, река, планина, Подгорец и Максимовић вешто су уплели у своје песничке креације. Дух који се код њих зачео за млађих дана живота, звук који се урезао у детињству, кроз живот је добијао новија значења и филозофско-хуманистичку димензију. Због тога је највећи број бајки везан за најситније створове који живе својим животом, за природу чији је део сам човек, птице које су симболи космичких непомућених висина, митолошка и фантастична бића која имају специјални бајковито-песнички статус у бајци.

Иако самосталне творевине, неке бајке В. Подгорца и Д. Максимовић подсећају на народне по одређеним елементима. Томе доприноси приповедачки тон, сугестивност у причама, мотиви, композиција. Једна од таквих бајки Д. Максимовић је Бајка о лабуду Д. Максимовић, или Бајка о цврчку В. Подгорца.

У Бајци о лабуду песничка мисао одводи читаоца у свет који је несвакидашњи, у пределе који маме и опчињавају својом лепотом. Бајка о Снежани, краљици зиме, на оригиналан начин приближава деци њен мио лик.

Топлина срца која избија из симболичне краљице зиме представља бригу зашто је лабуд, краљ лепотана међу птицама црн, тужан и усамљен што се уочава из његовог погледа и начина летења. Драматична судбина, немир симболизован у немиру птице велика је драма коју само човек може да схвати и саопшти. Све је, заиста као у некој бајци: и зимски амбијент, и место где се радња дешава, стан краљице зиме, разговор са сребрним звездама који ће помоћи лабуду да одагна тугу. Боја је симбол најдубљег преживљавања као и најбољег сазнања да се мрак душе лечи тешко, а да је пут до светлости дуг и кривудав. „Скривен у ноћи, исповедао се тихо краљици зими: - Све је око мене бело - и дрвеће, и жабе, и звери, и ти, мила краљице; само сам ја од ноћи црњи. Зато ме мори туга."

Ширина душе црног лабуда не дозвољава живот без смисла и радости. Дубока туга биће одагната тек онда када сребрне звезде пошаљу јато пахуљица које ће обојити црног лабуда. Границе света су се размакнуле, нестало је туге, а бела боја која је завладала пространствима симболизује слободу и невиност којом се одликује дух човека са бајком у себи.

Лирска природа писца Подгорца могла је дубље да зарони у свет чудеса која се откривају у сну, машти или при путовању. Само треба разгрнути кошуљу детињства, како каже писац, па пронаћи све оно што лечи душу и брани од заборава: и причу о цврчку који је несрећан кад не чује звуке своје виолине, и судбину мрављег царства, пчелу Медарку, и грлицу са добрим срцем, непослушно маче... Све то станује и битише у броду снова, шумској колиби, косовим причама, бајци о смејку, у сунчевој песми, воденици, на путу од стварности до маште, од живота до снова о срећи. Таква је бајка о цврчку и његова, као и Аскина животна игра: „Тоа беше најубавата песна што некогаш ја чул мравјиот народ. Неа ја испеја вистински уметник од дното на своето срце. Слична на чиста нокна дзвезда над житно поле, слична на сончев поток, се лееше, и се победуваше, се поплавуваше со својата волшебна убавина. "

Нема бајке - истичу Д. Максимовић и В. Подгорец, без патуљака, чаробњака, вила и других митолошких и фантастичних бића. Књижевници једном од тих измишљених бића приписују особину да могу сачувати и пренети

тајне птица, гмизаваца, извора и биљака као и становника морских и планинских бескраја. Бајковити оквир омогућава филозофирање о животу и чежњи да се живот не помути већ продужи психички и физички. Томе ће допринети искуство таложено миленијумима, и оно се не сме изгубити из вида и заборавити. Ако је истинско, мора се преносити генерацијама које долазе јер је то тежња да се духовни континуитет живота продужи како би се од низа беочуга направио животни ланац.

Приповедачка техника, којом се ови књижевници служе, води читаоце у светове шума и биљака, животиња, до чудноватих и чудотворних извора о којима су фолклористи различитих народа света маштали. Тај пут приповедања осветљава многе трагове древне културе, открива веровања и наде - вечите изворе који су и у најтежим тренуцима својом животношћу враћали посусталу веру у битисање. Зато шума живи својим животом и редом. Реке и извори жуборе, али то нису обична отицања воде, то је мелодија која допире до дна душе јунака - човека који је разумом тумачи. то је звоно које опомиње, а бајка постаје велика позорница живота. „У песми извора патуљак чу неке необичне звуке који се јављају само једном у сто година, у часу када извор постаје животворан, када његова вода може да подмлади за читав људски век онога ко је се напије.“

Размишљање о судбини као људској пратиљи, чудесно је дочарано у бајкама ових писаца. Још је чудесније веровање човека о златном цвету папрати који се расцветава једном у сто година, и то у Ивањској ноћи. Моћи тајанствених сила које владају човеком и природом, бајковитим нитима повезују мисао писца са муком патуљка који је ту да искаже тајну пред смрт.

Значајно место у бајкама Д. Максимовић и В. Подгорца заузимају птице. Као симболи висина и даљина, оне су најбољи весници пролећа, али и осећања која персонифицирају дубоке несреће. Бајке о грлици, и једног и другог писца, представљају бескрајне драме из којих птице - и човек могу изаћи само тужном мелодијом. Грлице разговарају међу собом птичјим језиком о бескрајној тузи који њихов птичји род може да задеси - као и људски. Бол за изгубљеним мужем постала је већа од сваке боли. „И

потона кутрата птица во безмерна тага... Нема ништо пострешно од тоа да останаш без својот другар со кого си делел и зло и добро - мислеше. И светлиот, широкиот пролетен ден потемне во нејзините очи. Го гледаше полето полесно со сончевото злато, ги гледаше зелените нивје и цветните пољани наоколу, но, ништо не ја радуваше. Мислеше дека нејзината тага е поголема од целиот свет и потешка од планината над неа."

Десанка Максимовић пише бајке о птицама које сматра песницима шума, симболима висина и даљина, весницима најлепшег годишњег доба - пролећа. Треба поменути бајку Грличина тужбалица која се чита с посебном пажњом јер открива велику алегорију живота. Са доста детаља и слика којима оживљава расцветане ливаде, Д. Максимовић ослушкује разговоре птица. Дијалози су непоновљиви јер садрже најискреније клице пријатељства и љубави, а монолог грлице у виду тужбалице подсећа на најлепше странице светске књижевности: на Антигонину тужбалицу којом оплакује свој млади живот прерано угашен, или тужну стару песму краља Нала који оплакује смрт пријатеља. Глас се чује до неба, а врхунска мелодија очарава чак и окрутне, као што је случај са вуком у Андрићевој причи Аска и вук. Осећања која теку директно из срца личе на снажне вртлоге: „Опет је свануо дан, а међу шумским многим гласовима нема њеног гласа. Другују жуне са зебама, копци са јастребовима, само ја немам више свог пријатеља."

Најтужнија песма која може дирнути и пријатеља нагнати да изатка најфинији трактат о пријатељству, је песма грлице која је постала најчистији симбол верности.

Бајке које негују В. Подгорец и Д. Максимовић представљају филозофско-хуманистички трактат о смислу живота, постојања и трајања. Они у текстовима бајки антропоморфозирају биљни и животињски свет копна и мора. Све то доприноси разумевању језика коралних градова и ситних морских животиња. Морском дну приписане су особине живих бића и том приликом дошла је до изражаја сва узајамност која у свету биљака и животиња постоји.

Д. Максимовић и В. Подгорец у бајкама откривају безброј животних тајни, тајнама буде немире који опчињавају душе бића. Тако деца и одрасли схватају: Жи-

вот приказан у бајкама у виду безбројних рукаваца отиче и оставља нагомилане мудрости. Те мудрости и радости исказане су поетичним записима, мелодијама птичјег цвркута, жуборењем шумских потока, гласовима и покретима бубица и лептирића, шуморењем природе. Свеживотна енергија писаца искоришћена је да саопшти мисли човека и света, размишљања, радости и туге деце - главних јунака бајки. Тако девојчица моли талас да јој поврати изгубљено благо, чобанче позива лабуда који је посредник између света реалности и воденог света, ветрови призивају веснике пролећа, бубамара децу која весело трче по ливадама и баштама желећи да дохвате и ухвате све лепоте које се назиру. Светлолики месец води људе небеским степеницама и показује своје тајне обећавајући да ће од најразличитијих шара изаткати слике и сенке које ће узбуђивати дечју машту.

Ранка ГРЧЕВА

МОТИВОТ НА БРАКОЛОМНИЦА ВО РОМАНИТЕ „ЕФИ БРИСТ“ ОД ФОНТАНЕ И „АНА КАРЕНИНА“ ОД ТОЛСТОЈ И ОБИД ЗА СПОРЕДБА СО МАКЕДОНСКИОТ СОВРЕМЕН РОМАН

Идејата за компаративно анализирање на двата врвни романа од германската и од руската книжевност на XIX век, Фонтанеовиот „Ефи Брист“ и Толстоевиот „Ана Каренина“ ми се наметна при препрочитувањето на Толстоевиот роман и на неговата многу позната и честопати цитирана воведна реченица, која гласи: „Сите среќни семејства си прилегаат едно на друго, секое несреќно семејство е несреќно на свој начин“.

Токму различјето во доживувањето на брачната несреќа, кое во себе ги вплотува индивидуалните карактеристики на протагонистите, но и културните и социолошки аспекти на општеството во кое се одвиваат двете романескни трагедии и кои ги предестинираат индивидуалните реакции на засегнатите личности, се доволно податлив и интересен материјал за една споредбена студија.

Пред да ги наведеме аспектите на анализата, дозволете најнапред да ги дефинираме наведените романи во контекст на книжевното творештво на двата автора.

Романот „Ефи Брист“, објавен во 1895 година по шестгодишна напорна работа, се вбројува во групата на таканаречените „романи за жени“ (Frauenromane), и со него Фонтане уште еднаш ја потврдил својата извонредна способност да проникне во сите нијанси од трепетите на женската душа. Овој роман критичарите го нарекувале и најзначаен од сите негови романи, вредувајќи го во низата светски романи на XIX век, кои го тематизираат браколомството, како што се Гетеовиот „Избор по сродност“

(Wahlverwandschaften), Флоберовиот „Мадам Бовари“ (Madame Bovary) и Толстоевиот „Ана Каренина“ (Анна Каренина).

Авторовата инспирација произлегла од една вистинска афера во берлинското општество, која како романескно сиже можеби и не би била доволна да го повлече во сферата на фикционалното обликување заради сличноста и здодевноста што ја предизвикуваат многуте општопознати љубовни приказни, како што имал обичај самиот да рече, туку произлегла од неговиот поинаков интерес: „Aber der Gesellschaftszustand, das Sittenbildliche, das versteckt und gefährlich Politische, das diese Dinge haben, ... das ist es, was mich sehr daran interessiert“. (Но општествената состојба, моралотворното, скриеното и опасно политичкото, што ги имаат во себе овие нешта, ... тоа е она што ме интересира кај нив.[127] А на рамништето на женската психа, љубопитноста му е предизвикана заради природноста што им е својствена на романескните прототипови во кои, како што самиот вели, се вљубува не заради нивните доблести, туку заради нивната човечност, односно заради нивните слабости и гревови.[128]

Според записите во дневникот и опсежната кореспонденција со пријателите, како и според дневничките записи на жена му,[129] по завршувањето на романот „Војна и мир“ Толстој се носел со идејата да напише роман за неверна сопруга од високото општество, која ќе ја прикаже со сите нејзина страдања, но нема да ја осуди како виновна. Идејата, настаната во 1870 година, тој почнува да ја реализира дури три години подоцна, во фаза на изразито песимистичко расположение, настанато под влијание на Шопенхауеровата песимистичка филозофија, која тие години му била преокупација. Интересно е, притоа, да се забележи дека и тој, како и Фонтане, во приказната за брачното неверство, поточно во неверната сопруга, гледа здодевен, банален лик, од кој сака што побрзо да се ослободи. Она пак што го привлекува, и го тера да напредува во остварувањето на замислената цел, е доминантната идеја за

[127] Fonaten,Theodor: Effi Briest, Stuttgart, Philipp Recl.jun., 1969, S. 341
[128] оп. цит. 341
[129] Бабовиќ, Мирослав: Руски реалисти XIX века. књига II, Београд, Светозар Марковиќ, 1983, стр. 342-3

семејството, односно за општествено акцептираната форма на брак.

Намерата за, колку што е можно, посеопфатно прикажување на институцијата брак, Толстој во својот роман, во споредба со Фонтанеовата еднонасочност, ја реализирал послоевито, фикционализирајќи три семејства што се контрастно и паралелно прикажани (Каренини, Облонски и Левини) создавајќи, притоа, четири различни љубовно-брачни релации: најнапред релацијата на општествено прифатен, формално успешен, но суштински поразителен брак меѓу Ана и Каренин; општествено скандалозната, неприфатена, осудувана и осуетувана љубовна врска меѓу Ана и Вронски; од почетокот до крајот на романот неуспешниот брак на Стива и Доли, брак во кој мажот си го зема правото постојано да ја изневерува сопругата, при што наидува на премолчена толеранција од општеството, и страдалничките, неуспешни обиди на сопругата да се избори за својот брачен интегритет; и како најоптимистичка, и општествено и индивидуално благословената хармонична брачна врска меѓу Кити и Левин, брак во кој владее Толстоевото морализаторско начело дека своето место во општеството сопругата треба да го бара во домашните обврски, грижејќи се за сопругот и децата, а на мажот му е дадено да се грижи за духовно и материјално повозвишените нешта.

Изразитата Толстоева интенција за фасетирано прикажување на брачните можности отсуствува кај Фонтане. Очигледно е дека тој си поставил за задача да прикаже само еден брачен тип, една единствена брачна приказна, која ќе биде парадигматска за општествените духовни и материјални норми на пруското благородништво во неговото време. Во неговиот роман не наидуваме на други брачни форми, кои би служеле за споредување, или пак како позитивен пример што би влевале оптимизам.

Композицискиот романескен пристап е различен уште во самиот воведен дел: кај Фонтане акцентот е ставен на брачната генеза, кај Толстој пристапот е директен, ин медиас рес, читателот се воведува во една постојна ситуација.

Имено: главниот женски лик од Фонтанеовиот роман, е седумнаесетгодишно девојче, кое живее во среќна

семејна опстановка, опкружено со родителското внимание и љубов. Од невината игра со другарките, Ефи е оттргната не по сопствена желба, туку заради лечење на туѓи фрустрации: онаа на мајка ѝ која заради општествен престиж го напуштила момчето што го сакала и се омажила за посоодветната партија, и онаа на баронот Инштетен, кој не можејќи да ја добие мајката ја компензира загубата женејќи се со ќерката. И сето тоа во рамките на општествено прифатените норми. Или, како што тоа директно ќе го формулира пасторовата сопруга, романескен лик кој е носител на либералистичките авторови ставови: „Ja, ja, so geht es. Natűrlich. Wenn es die Mutter nicht sein konnte, muß es die Tochter sein" (Ако не можеше да биде мајката, мора да биде ќерката. Познато е. Старите фамилии се држат меѓу себе...)[130]

За склучување на бракот меѓу Ана и Каренин дознаваме многу малку. Читателот ги запознава кога се веќе во брак и имаат дете. Авторот само бегло не́ информира дека Каренин одвај решава да се жени, откако околината му дава до знаење дека заради честите средби со Ана во општествено опкружување, би ѝ го нарушил угледот на девојката ако не ја побара за жена. Тој, исто како што е тоа Инштетен за Ефи, е пожелен заради општествениот статус, макар што не би бил емоционално фаворизиран брачен кандидат.

Заедничкиот именител на двата брака е отсуството на предбрачна, а подоцна и брачна љубов, неопходна за опстојување на бракот. На прашањето на другарка ѝ дали Инштетен е вистинскиот избор, Ефи одговара: „Geiß ist er der Richtige, Das verstehst du nicht, Herta. Jeder ist der Richtige, Natűrlich muß er von Adel sein und eine Stellung haben und gut aussehen." („Се разбира дека е вистинскиот. Секој е вистинскиот. Јасно, мора да е благородник, да има положба и добро да изгледа".[131]

Општествените предуслови, задоволувачки во обата случаја, се покажуваат како недоволни за понатамошното опстојување на браковите, склучени по диктат на општествените норми. Незадоволената женска интима, во

[130] Fontane, Theodor, оп. цит 17

[131] Цитираните места се преведени од авторот на трудов според наведеното оригинално дело.

чие проникнување и чие прикажување се огледува мајсторството на двата романсиера, го зема својот трибут и се однесува одмазнички кон рационалниот дел на ликовите. Двете романескни херои се млади и убави жени омажени за многу постари мажи за кои бракот и жената се само помошно средство за искачување по скалилото на кариерата. Во првата фаза од бракот, ваквите мажи, иако претставуваат сурогат на вистинската замисла за мажот и бракот, сфатени се како општествен комплимент. Кога мајка ѝ ја прашува Ефи што очекува од бракот, таа вели дека би сакала да има статусно еднакво поставен партнер, би сакала нежност и љубов, но ако тоа не може да го добие, макар што љубовта, според зборовите на татко ѝ е само празно дрдорење, тогаш би сакала богатство и отмен дом. Она пак, со што не може да се помири, она што не може да го издржи е здодевноста. Здодевноста се покажува како погубен фактор во емоционалниот живот на Ефи, пресадена како билка да живурка во духовната празнина на провинциската Кесинска средина. Рационално внимателниот сопруг ги исполнува формалните барања на заедничкото живеење, но според структурата на личноста не може да воспостави емоционална релација со жена си.

Отсуство на емоционална врска, на духовна сродност, регистрираме и кај Каренин. Неговото духовно студенило го прави немоќен да сфати туѓи човечки чувства, вклучувајќи ги и оние на жена си, што ја прави Ана несреќна. Во брак со прозаичен , прагматичен човек , таа се чувствува притеснета, загушена.

Заедничките црти кои и Фонтане и Толстој им ги даваат на своите романесни машки фикционални ликови се следниве: постари сопрузи, кои во бракот гледаат општествена инвестиција за надградување на личниот статус, кариеристи во најбескомпромисната смисла на зборот, готови да ги жртвуваат сите свои лични желби во име на професионалниот и општествен успех, прагматичари на кои им е туѓ секаков облик на лиричност и сентименталност.

И покрај изразито сличните индивидуални особини на сопрузите од двата романа, што во голема мера го фундира мотивот за брачното неверство на сопругите, неверството се случува од различни појдовни позиции: Ефи

Брист го изневерува сопругот заради потребата од исполнување на празнината од духовната и емоционална пустош. Ана Каренина го прави тоа од желбата да ја задоволи својата потреба од духовна сродност, од љубовна лиричност. За првата, врската е ефемерна, животна епизода што сака да ја заборави бидејќи ја потсетува на непростлив грев, за другата тоа е остварување на соништата, прашање на интегритетот на личноста. Ефи не ѝ се предава во целост на авантурата, таа дури и не се вљубува во мајорот Крампас, оженет човек со две деца. За Ана, Вронски станува понатамошна смисла на нејзиното битисување.

Обајцата, и Инштетен и Вронски се офицери, дел од војничкиот естаблишмент на своите земји, научени беспоговорно да го почитуваат професионалниот војнички поредок, но наспроти тоа, на приватен план, тие се слободоумни мажи за кои љубовната авантура е една од многуте форми на животен авантуризам. Љубоморната, недовервчива сопруга на Инштетен, која, познавајќи го мажа си постојано го држи на око, како и здобиената лузна од дуел заради една поранешна љубовна авантура, што за последица го има малку потсвитканото рамо, не го спречува во потрагата по нови авантури, зашто за него животот без предизвици е бесмислен. Вронски пак, е одгледан во семејство во кое либертинажата е модус вивенди. Во младост мајка му била отмена, привлечна дама со безброј љубовни авантури за кои знаела целата руска аристократија. Животен став кој некритички го презел и синот. Нему му е туѓа секаква помисла за брак, а кокетирањето со привлечните дами по салоните е само дел од вообичаената општествена игра која е цел сама по себе. Тој и не помислува дека со својата галантерија и со отвореното додворување општествено ќе ја оневозможи младата, наивна и вљубена Кити Шчербетска, која, заедно со своето семејство очекува тој да се изјасни. За него оженетите мажи се банални, глупави и смешни суштества, врзани единствено за сопругите, место, како него, да бидат независни, весели и готови на постојано нови авантури.

Наспроти предизвикот отелотворен во загадочноста, привлечноста, предизвикот на оној другиот, апсолутниот антипод на сопругот, се испречува празнината, нецелосната реализираност на женските ликови: во бракот тие се само

сопруги и мајки, не жени. Кај нив останува незадоволена потребата да ја потврдат својата женственост во најпозитивната смисла на зборот, и тоа не заради недоволната женственост, туку заради несоодветноста на брачниот партнер. Со своите постапки двата лика вршат замена на своите првобитно хипертрофирани функции: биолошката, мајчинската на Ана, и социолошката, само жена на мажа си на Ефи, тие ја заменуваат со позиција на жени љубовници, Ана во отворена, за општествените кругови иритирачка форма, Ефи, во потајна, скриена форма. Меѓутоа, би било премногу едностранo кога причината за неуспехот на бракот и брачното неверство би ја свеле само и исклучиво на неуспешната релација маж-жена, или пак на привлечноста што ја нуди љубовната авантура. Контекстуалната рамка е многу поширока и меѓу другото ги опфаќа: општествената средина, моралните норми, институцијата брак итн.

Чинот на браколомството директно влијае врз понатамошната судбина на жената и предизвикува многу понатамошни проблеми. Неверството, во преден план претставува директен атак на бракот и семејството. На општествен план овој чин претставува навреда на пишаниот и обичајниот патријархален морал, санкциониран и преку мислењето на околината и преку законите на државата која ја штити институцијата брак. Мажите се олицетворение на општествената севкупност. Општеството се заштитува себеси заштитувајќи ја брачната институција. Општоомилената петроградска дама Ана Каренина станува предмет на салонско озборување и е подложена на општа осуда; таа е изопштена од сите јавни манифестации, нејзе ѝ се затворени сите петроградски домови. Дури и нејзината снаа и блиска пријателка Доли Облонска, на која ѝ помага посредувајќи во брачниот спор со неверниот сопруг, само делумно наоѓа разбирање за Аниното неверство, за потоа потајум да ја изрази својата резерва сосредоточувајќи се кон проблемите на домот и семејството. Духовен пресврт е евидентен и кај госпоѓа Облонска, мајка му на Вронски, која од првобитното обожување на Ана, дијаметрално го менува ставот кон неа во моментот кога увидува дека врската на син ѝ со општествено непри-

фатлива жена може да му ја руинира кариерата и да му го уништи угледот во општествените кругови.

Осудата на општеството е погубна и за врската, за среќата на Ана и Вронски. Како општествено неприфатлива двојка тие се целосно изолирани и таа изолација потешко ја поднесува Вронски отколку Ана. Тој не може да си го замисли животот без вообичаеното општествено опкружување, без ниедна од формите на живеење на кое навикнал, а тоа е неспоиво со неговата определба за Ана. Ана се обидува да го одвои од светот, дури и од мајка му и брат му, трудејќи се таа, како поединка, со сета своја љубов, да му го замени светот, безуспешни напори кои попримаат утопистички димензии.

Острицата на општествената осуда е погубна и за Ефи Брист. Од моментот кога мажот случајно открива за нејзиното неверство, до крајот на нејзиниот живот таа е општествено изопштена личност. За неа затворен останува не само домот на Иштетен, туку и родителскиот дом. Во писмото што ѝ го испраќаат родителите, известувајќи ја за својот став во врска со нејзиното неверство се вели: „Светот, во кој живееше, ќе ти биде затворен. А тоа што е најтажно за нас и за тебе (и за тебе, колку што те познаваме) - е дека ќе ти биде затворена и родителската куќа; не можеме да ти понудиме мирно место во Хоен Кремен, мирно прибежиште во нашата куќа, зашто тоа би значело да ја изолираме куќава од цел свет, а ние сме одлучно против да го сториме тоа. Не дека премногу зависиме од светот и дека збогувањето со она што се нарекува „општество" би ни се чинело апсолутно неподносливо, не, не заради тоа, туку едноставно затоа што знаеме да разликуваме што е што, и пред цел свет, не можам да те поштедам од правиот збор, сакаме да ја покажеме нашата осудата на тоа што го стори, ти, нашето единствено и многу сакано дете. . ."[132]

И преку реакцијата на родителите, кои по дефиниција би требало да застанат во одбрана на своето единствено дете, општеството, чиј дел се тие, го санкционира недозволеното кршење на општествените норми.

Во двата романа е евидентно дека како приврзаници на неверните сопруги се појавуваат општествено перифер-

[132] Fontane, Th. оп.цит. стр.289

ни и ирелевантни личности: слугинката Розвита во „Ефи Брист“, која и самата доживеала несреќна љубовна авантура и се чувствува општествено жигосана и Левиновиот на смрт болен брат во „Ана Каренина“. Болеста во овој контекст добива Ничеовски димензии, зашто таа, според Ниче ги прави луѓето помудри, почувствителни, со поголемо разбирање за маките на болниот. Токму затоа тој има разбирање за Ана.

Кршењето на брачното табу има за последица и посегање по светоста на мајчинството, ја загрозува сигурноста на детето родено во брак со сопругот. Децата стануваат жртви на родителскиот егоизам. Тие се ставени во позиција на немоќни суштества кои напразно полагаат право на целоста и интактноста на родителскиот дом и на родителската грижа. И покрај тоа што мајчинската димензија на Ана е многу посилно нагласена од онаа на Ефи, и таа прави напори да го заштити и да го задржи покрај себе сина си, не се откажува од љубовникот, од правото на љубовна самоопределба заради толку саканиот син. Љубовта на жената држи превласт по однос на мајчинската љубов и свеста на консеквенците.

Морализаторското својство им е присушто и на двата сопруга. И Инштетен и Каренин потсвесно им се одмаздуваат на неверните сопруги воспитувајќи ги децата, Серјожа и Аника, со сета строгост на чиновничката психологија, во духот на морално исправни индивидуи кај кои отуѓувањето од мајките е доминанта.

Траумата што ќе ја доживее Серјожа кога мајка му ќе го напушти домот е сублимирана во неговото одбивање да ја споменува мајка си, та дури и да мисли на неа. Кога вујко му, дојден да посредува во разводот на Ана и Каренин, ќе го праша, при случајната средба, дали се сеќава на неа, тој одговара: „-Не, не се сеќавам -, брзо одговори Серјожа и, откако поцрвене, ги наведна очите. И веќе ништо вујкото не можеше да слушне од него.“ А кога воспитувачот по половина час го наоѓа вознемиреното дете, тоа коментира: „Оставете ме. Се сеќавам, не се сеќавам... Што го интересира? Зошто ме потсетува? Оставете ме на спокојство! - му се обрати тој, не на воспитувачот, ами на целиот свет.“ Реакција, што речито зборува за болната дистанцираност на детето од споменот на мајката.

Во крајна линија ја осудува постапката на мајка си и застанува на страната на татка си, всушност и тој го олицетворува принципот на моралност.

Психологијата на прускиот милитаризам, евидентно присутна во севкупното однесување на Герт фон Инштетен, по надолна линија се пренесува и на ќерката Аника, која, по заминувањето на мајката, е препуштена на неговата грижа и воспитување. Кога Ефи, казнета меѓу другото и преку неможноста да ја гледа ќерка си, конечно ќе издејствува средба со неа, доживува огромно разочарување сфаќајќи дека пред себе има послушна кукла, продукт на татковата дресура, дете кое не размислува, а уште помалку чувствува, дека е воспитувано да се дистанцира од мајка си, и затоа сега, во разговорот со неа, ја чувствува како туѓинка и на секој нејзин предлог за понатамошни средби, како некој автомат послушно ја повторува од татка си научената реченица „Ja, wenn ich darf" (Да, ако смеам).

Иако двата сопруга имаат многу слични карактерни црти во смисла на амбициозност, кариеризам, духовно студенило, прагматичност во постапките, отсуство на сентименталност, доследно спроведување на принципот на моралност, подложност на јавното мислење итн. , постои голема разлика во нивниот начин на манифестирање на болката и повреденото достоинство на сопруг, односно на честа, откако ќе дознаат за неверството на сопругата. Во овој битен елемент Фонтане и Толстој концепциски најмногу дивергираат.

Фонтанеовиот Герт фон Инштетен дознава за неверството сосема случајно, насилно отворајќи ја фиоката од работната маса на отсутната сопруга за да најде завој со кој ќе ја преврзе повредената ќерка и пронаоѓајќи ги љубовните писма од својот гарнизонски пријател Крампас до жена му. Неговата реакција е бескомпромисна. Тој без размислување се разведува од Ефи, и ја одзема ќерката и го предизвикува Крампас на двобој за да си ја спаси честа. При преземањето на овие радикални чекори него не го води само чувството на повредена машка суета, на изгубени љубовни и брачни илузии, туку најмногу и пред сé императивниот принцип на прускиот општествен морал. Тој е само единка во строгиот систем на морални норми и за да опстане како таква мора да ги почитува нормите на

општеството. Индивидуалноста овде отстапува пред општоста. Доказ за ова тврдење е соопштението што му го прави на својот претпоставен по завршувањето на двобојот во кој тој го усмртува Крампас и реакцијата на претпоставениот кој вели дека Инштетен постапил како чесен човек во одбрана на својата војничка чест. Од општествен аспект, но не и од индивидуално човечки, помалку важно, или скоро неважно е што ваквото негово однесување не само што ја унесреќуваат сопругата, се реперкуираат врз детето кое е осудено да живее само со еден родител, туку, за иронијата да биде поголема, крајно го унесреќуваат и Инштетен, чиј живот станува бесмислен, а неговата совест оптоварена со убиството, макар во општествено толерирани рамки, на неговиот пријател од младоста со кого го врзуваат многу спомени.

Каренин, напротив, постепено узнава за неверството на сопругата. Во оваа почетна фаза тој ја предупредува Ана да биде дискретна во своите постапки за да не му наштети ниту нему, ниту на синот, ниту на семејството во целина. Кај него нема наглост во постапките, рационалното, целисходното, избива во преден план. Дури и Ана е вчудовидена од неговата реакција. Макар што го смета за бесчувствителен, заради што ѝ е одвратен, тој смогнува сили да се издигне над индивидуалната навреда, над повредената машка суета и навредата на честа, и во име на опстанокот на семејството и го простува неверството. Него Толстој го издигнува на ниво на идеализирана морална личност, дотолку повеќе што му ги придодава атрибутите на трпеливост и тактичност, на тој начин што со добрина и разбирање смета дека со тоа не ќе го спаси од пропаст само семејството, туку и Ана. Како исправен христијанин, нему му е важно нејзиното спасување. Според црковните закони разведена жена не може да стапи во друг брак се додека првиот маж е жив. Кога би ѝ дал развод тој би ѝ овозможил да живее вонбрачно со Вронски, и со тоа би ја изложил на ризик, покрај осудата на општеството, да биде незаштитена од евентуално напуштање од љубовникот.

Во овие делумно алтруистички побуди на Каренин вметнати се и размислувањата за статусот на синот и личниот статус. Тој не ѝ го дава на Ана толку саканиот син, бидејќи се плаши од неговата второстепена позиција во

евентуалниот нов брак на Ана и Вронски, особено подреденоста по однос на нивните идни деца. Со разводот би бил разнишан и неговиот сопствен статус, зарад што тој во голема мера и го толерира неверството, макар што општественот скандал и без тоа неизбежно се реперкуира врз неговата кариера.

Обидите на Каренин да ја вразуми Ана и да ја врати во семејното гнездо Толстој многу често ги контрастира со постапките на Вронски, кој исто така упорно се бори за нејзината љубов и приврзаност. Овде може да се рече дека обата опоненти ја губат битката на подолги патеки: Каренин, и покрај сите негови хумани постапки, за кои Ана му оддава признание барајќи од Вронски да ја почитува неговата човечка величина, Вронски и покрај љубовта и вината што ја чувствува кон Ана и по нејзината смрт, чувство кое доведува до неговиот обид за суицид, а при крајот на романот и во неговото заминување во српско-турската војна, што одново е алудирање на обид за самоубиство.

На љубовникот на Ефи, на мајорот Крампас, Фонтане му придава многу помала важност. Тој во целото романескно сиже има епизодна функција и е само доказ за неодржливоста на брак склучен исклучиво врз принципот на задоволување на општествените потреби и занемарување на човековата индивидуалност. Релативизирањето на чинот на неверството имаме и во размислувањето на Инштетен за времето во кое мажот го открива неверството. Што ако тој за тоа наместо по седум узнаел по десет, дваесет или повеќе години. Постои ли закон за застарување на неверството како што е тоа за некое казниво дело?

Казната што ја добиваат Ефи Брист и Ана Каренина за кршењето на брачното табу не ја изрекуваат со своите постапки само сопрузите, децата и општеството во целина, туку си ја наметнуваат и самите тие. Живеејќи осамено само со верната слугинка и кучето Роло во милионскиот, оттуѓувачки Берлин, без блиски и пријатели, препуштена сама на себе, оставена непрекинато да размислува за своите постапки, Ефи доживува нервен слом, се наоѓа на крајот на силите и родителите, по наговор на домашниот лекар кој го предвидува нејзиниот крај, ја прифаѓаат во својот дом. На смртната постела таа ја замолува мајка си, како утеха, простување и чин на помирување, да му порача на

Инштетен дека имал право што постапил така како што постапил, дека сепак бил добар човек, благороден онолку колку што може да биде благороден некој што не умее да сака.

Чувството на вина не ја напушта Ана Каренина во текот на целиот роман. Тоа е очито и во нејзините најсреќни моменти кога е во Италија со Вронски и кога потајум се прашува како може да биде среќна кога ги оставила мажот и синот и го изгубила угледот во општеството. Показ за чувството на вина е и нејзината последна свесна мисла пред да се фрли под возот, кога вели: „Господи, прости ми!“ Ја бара ли прошката заради тоа што го сторила или заради самоубиството што е спротивно од духот на христијанството?

Вината како морална категорија, авторите не ја лоцираат само кај женските ликови кои ги кршат општествените норми во потрага по личната среќа, туку многу повеќе во лицемерната поставеност на обичајните и пишани закони на општеството, кои, во духот на Русоовата теза дека човекот се раѓа како празна табла, а општеството ја запишува содржината, со сета своја суровост не го признава правото на поединецот да ја одбере и создаде својата лична среќа, туку безмилосно ги санкционира постапките кои отстапуваат од однапред зацртаните правила на однесување.

Последната, не помалку значајна сличност меѓу двата романа ја наоѓаме во параболичната завршница.

Приказната за Ефи Брист започнува радосно и завршува тажно во родителската куќа, во неуспешниот обид, како што вели мајка и, од ќерка на воздухот да стане дама во општеството, од сферата на природната индивидуалност да се префрли во сферата на крутите општествени норми.

Ана Каренина ја сретнуваме на железничка станица во благородна мисија да го спаси братовиот брак загрозен од неговите неверства. Нејзината приказна завршува на истата железничка станица откако самата таа станува браколомница во потрага по индивидуалното право на љубов и среќа.

Намерата да го контрастирам мотивот на браколомство од двете наведени дела со некое дело од маке-

донската книжевност, остана нереализирана заради следниве објективни околности:

- прво, заради општопознатата еволутивна дискрипанца меѓу германската и руската литература на 19. век од една страна и на македонската од друга
- второ, заради, би рекла, недоволната еманципираност на македонската литература на 20. век.

Во отсуство на соодветно дело од нашата литература на 19 век, се обидов да најдам сурогат во современата македонска литература.

За жал, се потврди моето претходно сознание, дека во современиот македонски роман, барем колку што ми е мене познато, мотивот на браколомница не е обработуван.

Во двата понови романа, романот „Другата" од Лилјана Ефтимова[133] и „„Аквамарин" од Тања Урошевиќ[134], мотивот браколомство е вистина обработен, но тоа „право", сообразно на македонската патријалхална традиција, и во романескната сфера им е дадено на машките ликови.

Во „Другата" неверството е прикажано низ гледната точка на изневерената сопруга, во „Аквамарин" низ опцијата на аукторијалниот раскажувач, кој, меѓу другото, непристрасно го опишува и попатното неверство на централниот лик, синот во потрага по исчезнатиот татко белогардеец.

Се надевам дека констатираниов мотивски дефицит ќе биде доволна провокација за нови книжевни создавања во кои овој мотив ќе биде обработуван според видувањето и на мажот и на жената.

---

[133] Скопје, Југореклам, 2002, 229
[134] Скопје, Магор, 2004, 265

Васил ТОЦИНОВСКИ

ПОЕТСКИ ПАРАЛЕЛИ КОЧО РАЦИН - ХРИСТО БОТЕВ

Во творечката лабораторија независно од времето и просторот кои сами по себе ги подразбираат општествените и културните околности, многу нешта стануваат заеднички именител како „претопување", „извор", „влијание" или „богатство" во делата од различни автори. Дали кусата и јасна формула „опишување на еден пат" покажува и докажува некои закономерности не само во процесот на создавање на едно дело, туку и во крајниот резултат на естетската димензија како идентификација. Во тоа патување треба да се минат сите „граници" кои се елементарен предуслов во намерата дека ни се допаѓа да го „споредуваме" овој „пат" со оној од децидниот исказ на Монтењ со личното признание: „Јас не го прикажувам суштеството, туку поминувањето". Тоа беше и патот на нашето доаѓање до можните поетски паралели меѓу Кочо Рацин и Христо Ботев.

Прифаќајќи ја поуката за единството на животните и творечките врвици во опстојбата на човекот и на творецот, најнапред пребаравме понешто по нивните биографии. Веднаш треба да зебележиме оти на тоа сами по себе упатуваат вредносните книжевно-историски вистини за двајца големи и даровити поети кои имаат основоположничко место и значење во конституирањето на нивните национални литератури и претставуваат знак на идентификација на нивно вградување во големото семејство на светските литератури. Кочо Рацин е роден на 22 декември 1908 година, како прва рожба во семејството на Апостол и Марија Солеви. Христо Ботев, првиот син на учителот Бото Петков и Иванка Дренкова е роден на 25 декември 1847 година. И едниот и другиот заскитаниот куршум ги

носи во вечноста Рацин на 13 јуни 1943 година, Ботев на 2 јуни 1876 година. Македонскиот поет заокружил три и пол децении живот, а бугарскиот поет стигнал до сопствената 29 година, без да ја допре како среќа барем третатата деценија од еднаш и кратко дадениот живот. Во заедничките именители на месеците како елементарни, но и релевантни податоци од нивниот живот ги одвојуваат цели шест децении временска дистанца распослана од трагичната погибија на Рацин до доаѓањето на Ботев на светлината од денот. Што би било кога како поети на бурни епохи би ги обединувале и неколку заеднички години.

Активно вклучени во револуционерните движења биле постојано следени и прогонувани. Рацин патувал и престојувал, тоа подразбира и живеел во Белград, Загреб, Софија, а Ботев пак во Букурешт, Браила, Одеса. Мемливите и мрачни затвори, исто така, се единствен именител во изодувањето на патот за изборување на сопствените национални и социјални права и слободи. Работат во печатници, издаваат и уредуваат револуционерни весници и гласила, преведуваат, пишуваат и создаваат. Рацин соработува и се јавува како режисер во драмската група на УРС-овите синдикати во родниот Велес, а Ботев учествувал во театарската група на Добри Војников.

Ниту Кочо Рацин, ниту Христо Ботев немаат богат поетски опус. А се втемелувачи на македонската и на бугарската литература, кои токму по нивните имиња се идентификуваат и високо се вреднуваат во светот. Со сопствената исклучителна поетска дарба и со пресудното влијание на народната песна тие македонскиот и бугарскиот мајчин збор магично го пресоздадоа и го воздигнаа во трајна естетска вредност на колективното меморирање не само во своите народи, туку и во светот. Вредносна илустрација за тоа се податоците на по триесетината посебни изданија од нивната поезија на различни јазици во светот.

Поетската дарба е посветена на борбата и револуцијата. Првата строфа на „Копачите“,1) пее за таа борба, за вековните народни стремежи за слобода и иднина и за неуништивата верба во среќната утрешнина. „Се кати ноќта црна! / Се рути карпа - мрак! / и петли в село пеат / и зората се зори - / над карпа в крв се мие / и темнината пие /

силно / светнал / ден!“ Ставен во активна позиција поетот директно го повикува на борба „црниот народ“. Земјата на деда Богомил е ровка, мека и набабрена за род, исконски и таа ги повикува мотиките „на труд, на работа“. Над вековната традиција се надградува гласот на поетот за кој Димитар Митрев запишува: „Запознат од основа со прашањата на општата теорија на искуството, тој арно знаеше дека повикот на новата поезија е: новата содржина ја гони новата форма и самиот тој тргна кон истото. Најрано постигнато го гледаме тоа во „Копачите“, каде Рацин достигна дејствително една нова содржина, облечена во една нова форма. И самиот стих тука е даден во еден нов, „мајаковски“ строј, во една ударничка метрика.

Ако и да се сретнува во некои строфи губење на ритамот и неправилност на римата, како и да не достигна еден полнокрвен револуционерен патос и поглед на еден конкретно изјавен револуционерен поет, ако и да не застана исцело на позицијата на уметничко-реалистична вредност од прво значење за нашата нова поезија. Тоа што тој ни го остави е најраното указание, дека тој многу напред ќе одеше“.2) Со древната вистина дека поетите-револуционери и припаѓаат на иднината. Директно е обраќањето и на Ботев во „Елегија“ до „сиромашниот народ“ со прашање „кој тебе в таа ропска колевка де нишка“ и му пее лажовна песна со пораки да трпи и оти така ќе си ја спаси душата. Новото време и повикот одекнуваат и се разгласуваат на сите страни во третата строфа: „Тој ли? - кажи ми. Млчи народа! / Глухо и страшно грмјат окови, / не чуј се од тјах глас за свобода; / намрштен само с глава тој сочи / на сган избрана - рojак скотове, / в сјуртуци, в реси и слепци с очи“.3)

Богатата емоционалност низ универзални пораки и димензии се посведочува во завршната строфа. „Се кати ноќта црна! / Се рути карпа - мрак! / и петли в село пеат / и зората се зори - / над карпа в крв се мие / и темнината пие / силно / светнал / ден!“ Немирната, драматична и несигурна епоха, многуте страдања и искушенија, општочовечката, би рекле, трагедија Ботев децидно ја покажува во третата строфа на „Елегија“: „Сочи народт, и пот от чело / крвав се лее на камк гробен; / крстот е забит в живо тело, / ржда разјада глозгани кости, / смок е засмукал живот народен, /

смучат го наши и чужди гости!“ Поетите го создаваат целосното единство меѓу поезијата и животот. Нивната висока етичност е и во кажувањето на сите вистини и поразии. Во песната „Не ли бевме...“ Рацин завршува со стиховите: „Кој направи, кој направи / утре да сме - на две страни! // Не ли бевме, не ли бевме / еден за друг радост силна, / радост лумна и поштумна? // Како стана, како стана / еден за друг - да сме рана!“ Во својата „Елегија“ Ботев покажува: „Тој ли ил њакој негов наместник, / син на Лојола и брат на Јуда, / предател верен и жив предвесник / на нови тегла на сиромаси, /

нов крџжалија в нова полуда, / кој продал брата, убил башта си?!“ Поетите пеат отворено и гласно, без никакви притеснувања и ограничувања, непосредно и енергично, секогаш со нагласен личен тон, па така песните најчесто се монолошки, претставуваат обраќање до народот и ги одразуваат неговата верба во иднината, во просперитетот, покажуваат оти слободата се раѓа и се челичи во трагизмот на борбата, во страдањата и во гневот. Робовите и понижените не сме само ние, и не сме само тука, пее Рацин во „Копачите“, тие се безбројни милиони насекаде во светот. „Да биде честит денот / и првата ни стапка / у првиот ни век! / Ќе мине силен ек / ќе бсне сонце златно - / по секаде на светот / ќе згине срамно гнетот - / ќе лсне живот нов!“ Перспективите на историскиот развиток, неминовната победа на револуцијата и вербата во иднината на човештвото, и Ботев ги одразува во завршната строфа на „Елегија“: „А беднијат роб трпи, и ние / без срам, без укор, броиме време, / откак е в хомот нашата шија, / откак окови влачи народа, / броим, и с вјара в тој скотско племе / чакаме и ниј ред за свобода!“ Граматичкиот знак извичник и кај едниот и кај другиот поет не е само отворен повик на бунт, ńа воздигнување од вековниот ропски сон, туку и силно изразена верба во исходот на борбата и во светлата иднина на човештвото.

Со веќе нагласената богата емоционалност Кочо Рацин неповторливо е летописец на општествената реалност во песните „Копачите“, „Денови“, „Ленка“, „Печал“, „Селска мака“, „Тутуноберачите“, „Проштавање“, „Утрото над нас“, „На Струга дуќан да имам...“, и Христо Ботев во „Борба“, „Елегија“, „Мојата молитва“, „Патриот“, „Стран-

ник“, „В механата“, „Послание“, „Зашто не см?...“, „Герговден“. Се пее за националноослободителната борба во „Сандански“, „До еден работник“, „Тутунови берачи“, „Проштавање“, „Утрото над нас“, „Татунчо“ кај Рацин и во „Пристанала“, „Хајдути“, „На проштаване“, „Зададе се облак тмен“, „До моето прво либе“ кај Ботев. Авторите ги идентификуваме не само по темите и мотивите, по пеењата за ајдутите и комитите, за откорнатиците и печалбарите, туку и по сличните и не ретко идентични наслови на творбите.

Воспевањето и овековечувањето на историските јунаци не е само немерлива и возвратена љубов кон сонцељубивите и правдољубивите чеда на татковината, туку во него поетите ги раздиплуваат и сопствените судбини. Рацин тоа го прави во поемата „Сандански“, „Балада за непознатиот“, „Татунчо“, „Испанска балада“, „Песна за карамфилот“, „Смртта на астурискиорт рудар“, а Ботев во „Хаџи Димитар“, „Обесването на Васил Левски“, „Делба“, „Мајце си“, „Км брата си“, „Борба“, „В механата“. Во „Балада за непознатиот“ Рацин пее за гробот на непознатиот јунак во битолското поле загинат во Првата светска војна. „Лежи од војна световна, / лежи - и веќе земјосал - / силно го тага изела / задека тука загинал“. Ботев во својата посвета на „Хаџи Димитар“ во третиот катрен пее: „Лежи јунак, а на небото / слнцето спрјано срдито пече; / в таз робска земја! Ште да загине / и тоја јунак... Но млкни, срце!“ И кај Рацин до гробот на непознатиот јунак нема никој. Над него се само вишното небо и стушената врба. Поетите ги откриваат чудесните, би рекле магични слики на природата. „В полноќ се над ним дрвјата / од жалба силна свиваа - / горските бистри езерца / в силна светлина светеа“

кај Рацин и кај Ботев „Настане вечер - месец изгрее, / звезди обсипјат сводт небесен; / гора зашуми, вјатр повее, - / Балкант пее хајдушка песен!“ Необичното добива митски димензии во шестиот катрен на „Балада за непознатиот“. Во тоа глуво време се открива нова слика. „И од ним - самовилите / една по една идеа - / од гроб до гроб го дигаа / јунак до јунак - на оро“. И осмиот катрен од“Хаџи Димитар“ во кој „И самодиви в бјала промена, / чудни,

прекрасни, песен поемнат,- / тихо нагазјат трева зелена / и при јунакт дојдат, та седнат".

Јунакот е бесмртен. Антологиските стихови на Ботев содржани во петтата строфа „Тоз, којто падне в бој за свобода, / тој не умира: него жалејат / семја и небе, звјар и природа, / и певци песни за него пејат" не се само стихови кои наиузуст се говорат и се преповторуваат, се преземаат како свои, се химна за јунакот, борбата и слободата, туку се стихови упатени до светот како ука и поука, како закана и опомена, како татковински аманет. Како еден од челниците на современата македонска литература, Кочо Рацин несомнено во својата генерација е најдоследниот и остварен „ботевец", секако уверливо тоа потврдувајќи го со стиховите:

„Кој умрел за татковината
и за човечки правдини -
каде вас, братко, не гинел,
со вас до векот живеел.

Вие му песна пеете,
вие го с песна жалите -
така се сите раѓате
и така си умирате!"

По пораките, Рацин има да постави и повеќе прашања. Зошто паднав јас, зошто ме прониза куршумот, зошто ме земја притисна и за кого лудо загинав. Веднаш паѓа во очи оти поетот не ги поставува прашањата во име на непознатиот јунак за кого пее, кому му ја посветува својата песна, туку прашањата ги поставува во свое име.Во нив, како што погоре запишавме, поетот ја разоткрива сопствената судбина. И уште повеќе, тој ја претскажа сопствената смрт, беше видовит да ја предвиди нејзината бесмисла, апсурдност и парадоксалност. Оттука следи и директното обраќање: „Кажете, браќа, кажете, / кажете - па поминете - / мене ме ништо не дига, / мојата смрт е - каракамен!" Тоа обраќање, таа смисла за погибијата од која враќање нема, го имаме и кај Ботев. „Кажи ми, сестро де - Караџата? / Де е и мојта вјарна дружина? / Кажи ми, пак ми вземи душата,- / аз искам, сестро, тук за загина!" Неминовно крајот е

содржан во завршните катрени. „Пусто остана полето, / пусто зазори зората- / чемрее в поле врбата, / чемрее - тажи непознат“ кај Рацин и „Но смна вече! И на Балкана / јунак лежи, крвта му тече,- / влкт му ближе љутата рана, / и слнцето пак пече ли - пече!“ кај Ботев.

Пишувајќи за македонската тема кај Рацин и Ванцаров, задржувајќи се на оваа Рацинова песна, Гане Тодоровски одредува: „Непознатиот војник, загинат попусто и лудо е повален в гроб од црна смрт („мојата смрт е карасмрт!“). Во неговиот исказ се вметнати и размислите: „Тешко на тија, горко им, / така што гинат на војна!“, низ кои Рацин настои да се произнесе индиректно на онаа прастара тема, која Хорацие ја овековечи низ стихот „Прекрасно и чесно е да се умре за татковината“. Секако, значајно е дури и тоа што Рацин успева да го воведе зборот и поимот татковина во својата поезија. Воведувајќи го тој, за Македонците инкриминиран збор во тогашните услови на живот, Рацин му втиснува разгрната значенска димензија, т.е. дека таму во Македонија, во полето битолско, луѓето со песна ги воспеваат оние што загинале за татковината и за човечките правдини. На Македонија во современите услови на борба, т.е. во Рациновото време, и требаат нови такви „делии - одбор јунаци, за татковина паднати“, та авторот не пропушта да подвлече дека таквите до векот ќе живеат со народот. Впрочем, самиот Рацин е еден од нив“.4)

Со поезијата авторот ја испишува и сопствената лирска автобиографија. Текстови во кои ќе најдеме многубројни податоци и факти кои ги нема ниту во еден друг документ, запис или сеќавање, било каква книга или историја кои не можеле да не го запишат во себе влогот на поетот. Кон обраќањето до Стефан во „Песна за карамфилот“ Рацин внатрешниот монолог не можел да не го каже и гласно:

„Но, ете, мислиш Стефане, дека ни овенее засекогаш.

Нашиот живот така е меѓосан, работилница и - гроб.

А цветот без светлина, без простор
Судбина е на секој цвет да умира.

И ти си чини чудна и немила мојата ведрина
И те боли нешто длабоко во дното.
Не знаеш, Стефане, дека цветчето наше не венее
И дека во мракот гори и сјае".

Во песната „Обесувањето на Васил Левски" наспрема поразителната слика во која зимата ја пее својата зла песна, додека ветриштата по полето ги гонат трњето, а студот, и мразот, и плачот без надеж „тебе ти навеваат жал во срцето" во завршната строфа, Ботев во првите два катрени има лично обраќање кон татковината. Прашува зошто така таговно, милно плаче, па му се обраќа и на гавранот, таа птица проклета, на чиј гроб таму така грозно грака. И одговорот низ воздишка оти знае, мајката плаче зашто си црна робинка, и затоа што твојот „свештен глас, мајко, / е глас без помош, глас в пустина".

Поетот најскришните и најтрајни пораки ги остава во зборовите и секако меѓу редовите од своите творби. Патуваат така тие низ времињата и просторите. Се пресоздаваат и се возобновуваат, не ретко се идентификуваат и се одредуваат како во нашиов пример со Кочо Рацин кого го именуваме како поет со Бодевски дух. Да биде тоа така имало достапно временска дистанца за проверка и преиспитување, зашто по цели шест децении од погибијата на Христо Ботев, првиот син во домот на учителот во Калофер, на свет дошла и првата рожба во домашното огниште на велешкиот грнчар Апостол Солев. Магијата на големиот дух и несекојдневната поетска дарба си се вселувала во срцето и во мислите на одбраните како можност возвишеното и чудесното да можат постојано

да се јавуваат и да опстојуваат за радоста и за среќата на човештвото, животот и светот. А и како потврда повеќе на древното правило дека литературата непосредно извира и го одразува животот, но притоа, отсекогаш била и останува нешто повеќе од обичниот, од самиот живот.

Такви се животните и творечки врвици на Кочо Рацин и на Христо Ботев во традицијата и континуитетот на македонската и на бугарската литература и како нивни презенти во трајните вредности на светската литература.

1. Стиховите се преземени од Кочо Солев Рацин, Поезија, Избрани дела, избор, редакција и предговор Гане Тодоровски, изд. Наша книга, Скопје, 1987.
2. Димитар Митрев, Коста Рацин, Коста Рацин, Песни, Скопје, 1945.
3. Антологи на б лгарската поези, том 1, с ставители Симеон анев и Сабина Бел ева, изд. Фондаци Хоризонти, Софи, 1993, стр. 34-46. Заради читливоста на текстот заменети се гласовите, односно буквите од бугарскиот правопис.
4. Гане Тодоровски, Подалеку од занесот поблизу до болот, изд. Мисла, Скопје, 1983, стр. 124-125.

Илија ВЕЛЕВ

ВИЗАНТИСКИТЕ КНИЖЕВНИЦИ ПРОТАГОНИСТИ НА РАЦИОНАЛИСТИЧКОТО УЧЕЊЕ И МАКЕДОНСКАТА ИСТОРИСКО-КНИЖЕВНА ТРАДИЦИЈА

Минатата година, на јубилејната XXX-та Научна конференција, ги презентиравме сопствените истражувања за византиските книжевници протагонисти на исихастичкото учење и рефлектирањето на ваквото творечко искуство во македонската историско-книжевна традиција. Оваа година ја надополнуваме ваквата компаративна претстава за византиско-македонските книжевни врски и влијанија со византиските книжевници протагонисти на рационалистичкото учење. Веќе нагласивме дека во XIV век идејните конфронтации меѓу мистичниот експресионизам на исихастите и схоластичниот авторитет на разумот на рационалистите немаат автентичен израз на причина и на последица за меѓусебно спротивставување, туку ваквата идеолошка арена имала своевидна историска последователност. Овде исто така ќе повториме дека, политичко-административната поделба на двата моќни христијанско-догматски и идеолошки блока на Исток и на Запад во 1054 година конечно го зацврстил процесот на меѓусебно дистанцирање, што повеќе векови наназад бил во функција на заемно оддалечување. Тоа било причината уште во текот на XII век да се разбуди нов дух во догматските и филозофски идеологии кај двата теолошки табора, олицетворен преку „мистичниот индивидуализам" покренат со стихијните миграции на крстоносната ера. Новиот духовен амбиент го потсилил политичкиот престиж на Запад, а предизвиканиот византиски хендикеп на воен план послужил како дефинитивна причина во 1204 година да се распадне моќната Источно-римска империја. По

обновата на Империјата во 1261 година веќе се чувствувал полувековниот дисконтинуитет, во кој пролатинските аспирации за влијание оставиле видливи последици. Ваквата состојба била согледана и од страна на византискиот император Михаил VIII Палеолог (1261-1282), кој ѝ посветил значајно внимание на црковната организираност, па од политички причини направил обид да му се доближи на Рим и да воспостави црковна унија. Така, силум ја наметнал унијата на византиското свештенство на Црковниот собор во Лион 1274 година, а со тоа само ја предизвикал шизмата во православната црква. Во неговата военополитичка стратегија се вклопувала и положбата на автокефалната Охридска архиепископија, која поседувала голем авторитет кај Цариградската патријаршија зашто се сметала за духовна наследничка на Јустинијана Прима. По наметнувањето на унијата со папството во Византија се разгориле силни духовни конфронтации, при што Андроник II (1282-1328) - наследникот на Михаил VIII Палеолог - бил принуден да се помирува со православното свештенство, поништувајќи го договорот склучен со папството. Со тоа непријателството меѓу Византија и Запад уште повеќе се зголемило. Ваквите политички и црковни околности на просторот каде што се ревитализирала византиската држава и нејзините центри на духовен и културен престиж довеле на општествената сцена да настапи своевидно идејно и духовно разногласие. Затекнатата ситуација наложувала и источно-православната идеологија да бара современа развојна акомодација, за да се поткрепи стандардот на својот теолошки догматизам и да се неутрализираат заживеаните пролатински духовни и идејни протекторати. Се јавила потребата од проширување на теолошките и на другите идејни опсервации, да се бараат нови пробивни духовни модификации. Наметнатите сериозни претпоставки за идејно и за духовно обновување во општествените односи ги спротивставиле една против друга двете актуелни идеологии: митскиот експресионизам на исихастите и схоластичниот рационализам на Бернард Варлаам (ок. 1290-1350) и на Григориј Акиндин (ок. 1300-1349) – Македонски Словен од Прилеп. Се покренала 10-годишна (1341-1351) мошне силна и влијателна расправа, која не била само богословска туку ги одразувала и пошироките политички

контури на византиското општество. Оваа расправа е позната како *исихастички спор*, чии последици биле живи речиси до крајот на XIV век. Судирите се соочувале на повеќе црковни собори, свикувани токму за разрешување на исихастичкиот спор. Сите субјекти во општеството биле вклучени во односната конфронтација, почнувајќи од црквата, преку државните владетели, па сé до книжевниците, уметниците и филозофите.

Впрочем, практичните конфронтации се одвивале на теренот на Македонија. Најпрво исихазмот се претставил како монашко учење, но откако се изборил за статус на актуелно учење развил нови форми на влијание: теолошко-догматски, филозофски и книжевно-творечки. Бернард Варлаам дошол во Солун каде што се судрил со забрзаниот продор на аскетскиот мистицизам на исихастите. Тие учеле дека авторитетот на разумот требало да влезе и во теологијата, за попрецизно да се објасни суштината на Бога. Овој спор добил политичка боја и внатре во Византија, така што Јоан Кантакузин бил на страната на исихастите од Света Гора, а Ана Савојска го поддржувала рационализмот на Варлаам и на Акиндин држејќи до компромисната позиција со западната црква. Сепак, победил мистицизмот на исихастите, зашто верската и воопшто социолошката почва во Византија и во јужнословенските средини не била плодна за проникнување на рационалистичките тенденции.

Во XIV век исихастите главно го анимирале развојот на мистичко-аскетските погледи, преку кои требало да се потврди верувањето по мистичен пат да се дојде до богоспознанието. Исихазмот клонел кон суштината на ирационалистичката филозофија, чијашто доктрина била подредена на догматскиот и на есхатолошкиот аспект на расудување. Наспроти исихазмот, суштината на светот и спознанието рационалистите ги набљудувале преку т.н. надворешна (мирска) филозофија, а извесни резерви пројавувале кон т.н. внатрешна (верска) филозофија на исихастите. Едноставно, преку разумот човекот се доближувал до богоспознанието, што значи дека требало да се спознае Бог, а не да се клонело кон изедначување со Него. Ваквиот догматски и богословски ангажман профилирал и нов творечки книжевен однос на содржински, структурен и стилски план. Важно е да се истакне и тоа дека

рационалистичките идеи нуделе алтернативен приод на размислување, а како такви не биле настрана од формирањето нови развојни тенденции во книжевноста. Влијателните насоки биле концентрирани кон збогатување на формалните мотивски преокупации, кон трансмисија на жанровскиот систем, кон развојот на критичкиот модел, кон поттикнувањето на народната инспирација преку фолклорните презентации, и сл. Конкретно, овој рационализам профилирал нови идејни тенденции, што требало да се во компромис со општествените предизвици на развиениот феудализам.

Општествените и воените околности во Византија од тоа време го наложувале македонскиот простор како најпогоден терен за прокламирање на исихастичкото и рационалистичкото учење, а покрај Цариград како влијателни центри се изградиле Света Гора, Солун, Сер, Скопје и др. Реафирмацијата на осовременото рационалистичко учење ја активирале повеќе истакнати дејци, а во овој случај ќе се задржиме на поважните претставници кои ќе ја проектираат и претставата за неговото влијание во византиско-македонските книжевни врски.

Варлаам Калабриски (ок. 1290 - 1350) бил истакнат византиски богослов, дипломат и филозоф – основач на идеите за схоластичниот рационализам во источно-православната догматика и идеен противник на исихастите. Својот монашки подвиг го почнал во Калабрија, каде што се воспитал во источно-православен дух. Токму од тие причини ја напуштил Италија, па во 1327 година дошол во Цариград каде што станал игумен на манастирот Сотер и држел предавања на универзитетот. Како истакнат богослов и учен филозоф бил прифатен од византискиот царски двор на Андроник III (1328 - 1341), кому во 1334 година и му станал своевиден дипломат за преговарање за унијата со пратениците на папата. Тогаш напишал 21 дело против Латините, од кои едно е печатено во патристичките зборници. Неговата дипломатска активност во корист на Византија продолжила и во 1339 година, заминувајќи во Авињон на повторни преговори за унијата. За ова свое дипломатско патување Варлаам се подготвил мошне сериозно. Тоа се гледа според сочуваните ракописи со негови говори во Цариградскиот синод, од кои едниот го оддржал пред да

замине на пат, а другиот бил нацрт верзија за она што треба да го зборува пред папата Бенедикт XII и фрагмент од самиот говор. При престојот во Авињон се запознал со познатиот поет Петрарка, на кого му ги пренел првите познавања за византиско-грчкиот јазик. Извесно време престојувал на Света Гора, каде што се запознал со новите тенденции на исихастите. Уште на самиот почеток тој го осудил мистицизмот на исихастите како еретичко учење блиско до масилијанството. Тој ги нападнал исихастите на чело со Григориј Палама пред патријархот Јоан XIV Калека (1334 - 1347), а по негово барање се свикал и собор во Цариград. На него Варлаам настапил со рационалистички ставови по однос на основното прашање за полемика околу суштината на енергијата и божјата светлина. На овој Собор биле осудени учењата на Палама и на исихастите, но на наредниот Собор во 1341 година Варлаам бил поразен и бил осуден на молчење. Тоа многу го разочарало, при што доживеал целосна теолошко-догматска трансформација - притоа враќајќи се во Италија и таму ставајќи се на страната на идејната платформа против која порано се борел. Во Италија го добил управувањето над бискупијата Ѓерачи. Почнал да пишува трактати и писма во кои го бранел она што порано го негирал: приматот на Рим и толкувањето на исходот на св. Дух според западната догматика. Продолжил да пишува филозофски, математички и астрономски расправи. Во историографијата често се споменува неговото дело за *Пресметување на помрачувањето на сонцето* (Ethica secundum Stoicos), полемиката за помрачувањето со Птоломеј и 6 книги за аритметиката (Λογιστικη). Сепак, голем дел од неговото богато филозофско, богословско и општо полемичко дело настанато во периодот пред да се врати во Италија било уништено, зашто тоа важело за спротивно од официјалните канонски платформи, во чија основа лежеле исихастичките победнички прокламации. Затоа и отсуствуваат неговите дела по содржините на средновековните ракописи. За запознавање со неговите погледи единствено служат исихастичките антиварлаамски полемички состави, кои масовно се превеле на словенски јазик и се препишувале по македонските и по другите јужнословенски ракописи. Ние не ја отфрламе констатацијата дека делата на Варлаам биле

популарни во византиската и во македонската духовна и книжевна средина, па дури тие и се преведдувале на словенски јазик. Но, по неговиот пораз и по поразот на неговиот наследник и ученик Григориј Акиндин – Прилепски тие биле уништувани и пренебрегнати. Со сигурност се знае дека неговите кратки списи (21) против Латините биле преведени на словенски јазик и се препишувале во разни зборници со антилатинска содржина. Заради прогласувањето на "Варлаамовата ерес" подоцна и овие творби се истиснале од препишувачката практика. Сепак, ваков препис ѡ начелствѣ папинѣ се регистрира во ракопис од последната четвртина на XIV век, а истиот состав се препишал и во Зборникот на Владислав Граматик од 1469 година (Загреб, ХАЗУ IIIа 47, л.572б-579б).

Григориј Акиндин (околу 1300 - 1349) бил Македонец роден во Прилеп. Се школувал кај најистакнатите византиски филозофи, реторичари и книжевници. Високото образование го стекнал во Солун, кој во тоа време бил голем и афирмиран центар што им соперничел на Цариград и на Атина. Својата филозофска и богословска надградба ја стекнал кај тогашните авторитети Тома Магистер, Григориј Палама, Бернард Варлаам и други, кои биле главните протагонисти на актуелните идејни тенденции за тоа време – схоластичниот рационализам и митскиот експресионизам. Граматичкото искуство го стекнал во Бероја. Бил исклучителна книжевно-историска и филозофска личност, која дала голем влог во развојот на византиската, на македонската и пошироко на општохристијанската рационалистичка мисла. Неговата мисловна и творечка активност се совпаѓа со актуелната за тоа време конфронтација меѓу идеологиите на митскиот експресионизам (чии протагонисти биле исихастите) и на схоластичниот рационализам (анимиран од Бернард Варлаам). Во почетокот тој се обидувал да ги сообрази искуствата од исихастите и рационалистите, подеднакво слушајќи ги предавањата на исихастот Григориј Палама и на рационалистот Бернард Варлаам. Од првиот се запознал со суштината на платонизмот, елинските митови и теософската мистика, а од вториот му станала поблиска схоластиката на Дунс Скот, Вилем Окански и Рајмунд Лул. Првичното негово колебање било надвладеано со определбата

да се поддржува рационалистичкото учење на Варлаам. По поразот на Варлаам на Соборот од 10 јуни 1341 година Акиндин бил директно вклучен во спорот против исихастите, поттикнат од византискиот патријарх Јоан XII Калека да пишува против догматските и филозофски ставови на Палама. Сериозноста на полемиката го мотивирала Палама да напише посебен памфлет од 621 стих против Акиндин, каде што го нарекува „овчар", што во тоа време означувало грдо име за навредување на Словените од страна на Византијците. Токму ваквиот однос кон Акиндин ни дава за право да претпоставиме дека веќе во XIV век во Византија кон целото македонско население се имало третман како кон Словени, иако дел од тоа население го сочинувало домородните Македонци кои не биле целосно словенизирани. Самиот пример со Григориј Акиндин, кој се ставил на располагање да ѝ служи на византиската империја и да стане предводник во афирмацијата на рационалистичките тенденции токму на византиската општествена сцена, ги потврдува нашите констатации дека сé уште во Македонија имало Македонци за кои словенството не било народносна идентификација. Но, веројатно политиката на Византија (по нејзината обнова во 1261 година наваму) била оној социолошко-историски фактор кој на Македонија и на Македонците им го приопштила словенството како општ идентитет, изедначувајќи го со перманентниот антивизантизам на тамошно население (домородни Македонци или словенски доселеници) кое веќе имало развиено заедничко чувство за посебна државност според историското искуство на Самуиловото т.н. словенско царство.

Исихастичко-рационалистичкиот спор предводен од Григориј Палама и од Григориј Акиндин добил широка богословско-филозофска, но и општествена димензија – провоцирајќи и политичка конфронтација внатре во.Византија. На страната на исихастите и Палама се определил Јоан Кантакузин, а на страната на рационалистите и Акиндин застанале царицата Ана Савојска и патријархот Калека. Тогаш учењето на Акиндин стекнало поширока поддршка и добило официјален статус. На Соборот во 1345 година повторно било потврдено за поисправно рационалистичкото учење на Акиндин, а Палама доживеал уште еден пораз враќајќи се во затвор. Но, поттикнати од моќта

на Кантакузин, општествено-политичките околности во Византија изградиле нови односи и интереси. Тоа било причината царицата Ана да се сврте на страната на исихастите, па на новиот свикан Собор во 1347 година се оспорило учењето на Акиндин и било прогласено како штетно за православната богословска догматика. Веќе на следниот Собор во 1351 година Акиндин се поистоветил како истомисленик со Бернард Варлаам и бил анатемисан.* Сепак, конечниот идеолошки пораз на следбениците на рационализмот на Варлаам и Акиндин се заклучил на Соборот во 1368 година, на кој протагонистот на исихазмот Григориј Палама (солунски митрополит) бил канонизиран за светител. Меѓу осудените и прогонетите следбеници на учењето на Акиндин во изворите се среќаваат: монах Теодорит, Пиропул, Фодул, Прохор Кидон, и други – а меѓу нив секако дека имало и од редот на македонските богослови, книжевници и обични монаси.

Григориј Акиндин бил исклучителен теолог, филозоф и книжевник во чиишто јавни настапи и книжевни дела се претставувал како длабок мислител и полемичар со рационално чувство. Поставувајќи се на страната протагонист на рационалистичките идеи, тој не ги поддржувал формите на веќе откриените филозофски и културолошки погледи во западната цивилизација – како што бил обвинет од неговите противници, исихастичките мистичари. Напротив, тој правел обид да ги дефинира новите хуманистички и ренесансни појави и истите да ги акомодира во православно-догматската теорија и суштина. Затоа и како Македонец третиран за Словен успеал да стане познат во Византија, но и да се издигне високо во византиското општество како еден од најучените теолози и филозофи во тоа време. Општествено политичката криза во центарот на Византиската империја била причината полигонот за судирот меѓу идеите и развојните тенденции да се дислоцира на македонскиот терен. Во Македонија интензивно се одвивала општата развојна тенденција на теологијата и на догматиката, зашто во источните провинции Византија го изгубила влијателниот механизам. Во македонските центри се централизирала интроспекцијата на византиската и на

* Како еретик Акиндин се споменува и во Синодикот на цар Борил, во Палаузовскиот препис од крајот на XIV век.

јужнословенската традиција, при што се наметнале интегрални развојни насоки. Во Света Гора и во Солун престојувале најистакнатите претставници на митско-исихастичките и на схоластично-рационалистичките идеи за тоа време. Во предизвиканите идејни конфронтации се вклучувале и словенските монаси од светогорските манастири - добро подготвени теолошки и филозофски мислители. Голем интерес пројавувале и словенските ученици во Солун, кои ги следеле предавањата на истакнатите идејни протагонисти од двете спротивставени идејни страни. Ете, токму македонскиот "Словен" од Прилеп Григориј Акиндин се издигнал и до рангот носител на едната идејна страна во веќе споменатата конфронтација на доминантните идеологии од тоа време.

Речиси сите дела на Акиндин се однесувале на спорот меѓу исихастите и рационалистите. Неговите дела ги изразувале рационалистичките идејни тенденции, од која причина биле масовно забранувани и уништувани како еретички творечки појави. Затоа и не е целосно согледан корпусот на неговите филозофски и книжевни дела. Еден дел од нив останале во ракопис, а подоцна се објавувале од страна на истражувачите. Главно негово дело е *Шестите приговори против ереста на Палама.* Евидентирани се уште неколку состави, од кои попознати се: пет *Книги против Варлаам*, две *Паламини исповеденија на верата*, многубројни писма, *509 јамски стихови за заблудите на Палама, Говор испратен до патријархот Јоан Калека во почетокот на спорот* и други. Нему му се припишува и авторството на делото *За суштината и енергијата*, чијшто број на книги е меѓу 6 и 8. Во 1616 година се издале само првите две книги од страна на Јакоб Грецер, а истото издание го препечатил опатот Ж. П. Миљ во 1865 година (Види: Патрологиа Граеца, том 151). Своевиден историографски прилог кон овој текст даде и Ј. Филоски, кој во 1972 година пронашол примерок од ова дело во венецијанската библиотека *Марциана*, под сигнатура Мс. Гр. З. 155, каде што делото содржело шест книги. Притоа, Филоски го објави текстот паралелно со претходно објавениот од Ј.Грецер и Ж.П.Миљ и врши извесни корекции на поранешните грешки во објавата (Види: Јани Филовски, Белешки кон делото ΠΕΡΙ ΟΥΣΙΑΣ ΚΑΙ ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ од Григориј

Акиндин, *Жива антика*, том 1, Скопје 1973, стр.33-67). Меѓутоа, во науката сé уште останува отворено прашањето – дали е ова дело на Григориј Акиндин?

Од позиција на протагонист на поразена идеологија, Григориј Акиндин сé уште стои во изолираниот простор на историските идеолошки сообразувања. Значењето на неговото дело е големо за византиската и за македонската традиција при влијанијата на рационалистичките тенденции врз идниот развој на духовниот и на културниот живот. Рационализмот на Акиндин во основата бил теолошки, но неговата суштина провеала ренесансни облици на цивилизациска трансформација.

Покрај главните протагонисти на рационализмот Варлаам и Акиндин, ваквите идеи биле ширени и биле афирмирани од бројни теолози, филозофи и книжевници кои се сметале за нивни следбеници. Тоа сведочи дека рационализмот се стекнал со статус на автономен филозофски и креативен правец, што регрутирал голем број приклоници. Меѓу нив бил и Никифор Хумност (ок.1250-1327), кој во времето на императорите Михаил VIII (1261-1282) и Андроник II (1282-1328) бил назначуван на високи функции. Главно е познат како автор на проповеди, а се регистрираат уште неговите догматски трактати, филозофски списи, реторички дела, пофални слова, полемики, надгробни натписи и епистоларна збирка од 172 писма. Неговите рационалистички погледи се идентификуваат во трактатот против латинските догми ('Ανασκευη), во филозофските дела пишувани против Платоновото учење и против неоплатонистите (главно исихасти), како и во специјалното дело за Платоновата платформа на расудување 'Αντιθετικος προς Πλωτινον περι ψυχης.

Интересен е примерот со цариградскиот патријарх Јоан XIV Калека (1334-1347), којшто во 1341 година на јунскиот синод го осудил Бернард Варлаам на ќутење заради неговите рационалистички идеи, но наскоро паднал под влијанието токму на рационалистичките развојни тенденции што ги изложувал Григориј Акиндин и се свртел против мистицизмот на исихастите. Тоа го натерал да го осуди главниот протагонист на исихазмот Григориј Палама и да нареди тој да биде затворен. Веројатно овој цариградски патријарх бил преокупиран повеќе со раздви-

жените политички настани на дворот на Византија што ги предизвикувал Јоан Кантакузин (1341-1355), при што заземената страна на рационалистите кај него имала политички карактер. Сепак, тој активно се впуштил во теолошко-догматските расправи пишувајќи антипаламитски списи, за кои се верува дека се изгубени (или дека се уништени по поразот на рационализмот и прогласувањето на исихазмот за официјална догматска идеологија). Исто така значајни се и неговите патријаршиски акти, а посебно значење има неговиот говор при крунисувањето на императорот Јоан V Палеолог (1341-1376).

Веднаш по Варлаам и Акиндин, поистакнат противник на Григориј Палама бил Јоан Кипарисиот, кој на полемичката арена меѓу исихастите и рационалистите стапил во времето на Јоан Кантакузин (1341-1355). Овој истакнат византиски теолог и филозоф бил ревносен поддржувач на рационалистичките идеи, при што доживеал повеќе прогонства. При крајот од својот живот се разочарал заради поразот на рационалистичкото учење и заминал во Рим, приклонувајќи ѝ се на западнохристијанската католичка доктрина. Неговото главно дело Παλαμιτικαι παραβασεις во пет книги предизвикало големи полемики, при што дури и Јоан Кантакузин се обидел да им контрира на произнесените идеи. Последната петта книга директно била насочена против ставовите на исихастичкиот протагонист Нил Кавасила, кој бил во служба на дворот на Јоан VI Кантакузин, а станал и митрополит во Солун. Од овој автор се познати и други антиисихастички дела, но се нагласуваат и неговите девет филозофски химни во проза посветени на Бога. Во латински превод е сочувано и неговото систематско резиме на теологијата.

Леонцио Пилат бил од Калабрија, а своите филозофски и теолошки погледи ги изградил како ученик на калабриецот Бернард Варлаам. Тој е познат како прв учител по грчки јазик во Фиренца, како пријател на Бокачо и како прв преведувач на Хомер на латински јазик. Преводот го направил по препорака на познатиот поет Петрарка, но за жал анализите покажуваат дека во него отсуствуваат елементарните естетски критериуми. Умрел во 1366/'67 година.

На страната на учењето на Варлаам застанал и калуѓерот Исак Аргир, кој своите рационалистички погледи ги презентирал во посебни теолошки расправи. Но, како определен рационалист своето внимание го насочил кон истражувања од областа на астрономијата. Токму со тие дела тој го скренува вниманието на современите медијависти. Така, познати се неговите дела *Предание за постоечките персиски канони за астрономијата*, *Расправа за новите синодички и панселенски канони*, упатства за изработка на астролаб, опис на сончевите и на месечевите циклуси, како и схолии (објаснувања) кон математичките дела на Еуклид од Александрија од IV век п.н.е., Клаудиј Птолемеј од средината на II век и др.

Кон протагонистите на рационалистичкото учење се приклонил и Никефор Грегор (1290/'91-1359/'60). На 20 годишна возраст дошол во Цариград, каде што учел кај Јоан XIII Гликис и кај Теодор Метохит. Како образован човек стекнал почит на византискиот двор, при што во 1326 година бил назначен за пратеник на српскиот двор. Дипломатската кариера не му траела долго, па по две години паднал во немилост и им се посветил на студиите. Неговиот углед се потврдил при една јавна дебата со Бернард Варлаам, но тоа било пресудно да се формираат неговите рационалистички погледи. Во текот на најсилното разгорување на идејните конфронтации станал неприкосновен антиисихаст и противник на Палама, за што бил затворен во манастирот Хора во периодот меѓу 1351 и 1355 година. Неговото сестрано образование го подредило меѓу ретките и поголеми полихистори, познавач на сите научни дисциплини. Позната е неговата *Римска историја* во 37 книги, што претставува дополнување и продолжение на Историјата од Георги Пахимер (1242-ок.1310) во 13 книги со хронологијата на периодот меѓу 1255 и 1308 година. Грегоровата историја се задржува на периодот меѓу 1204 и 1359 година, а делот што е напишан за периодот меѓу 1351 и 1359 година претставува документарно мемоарска творба за историјата на контраверзите на исихастите и на Григориј Палама. Рационалистичките идеи тој ги манифестирал и во двете Антиретикои против Палама. Тој бил автор и на хагиографски творби, што биле собрани во специјален панегирик. Тие се читале во црквите, а за медијавистите се

достапни само дел од нив кои се презентирани во форма на нелитургиското предавање. Неговите рационалистички погледи се согледуваат уште и од големата коресподенција, одделни говори, школски декламации, биографии, некролози, филолошките егзегези, граматичките и астрономските списи, и сл.

Сепак, најдоследните следбеници на Варлаамовиот и на Акиндиновиот рационализам се браќата Димитриј и Прохор Кидон.

Димитриј Кидон (ок. 1324 - 1397/98) бил ученик на солунскиот митрополит Нил Кавасила (ок. 1300 - ок. 1363), а на Солунскиот универзитет завршил хуманитарни студии. Како образовен човек бил назначуван на високи државни функции кај повеќе византиски владетели. Патувал во Италија, а под влијание на тамошната средина го примил рационалистичкиот метод на размислување во врска со главните за тогаш богословски прашања. Во Византија бил на страната на рационалистите, поткрепувајќи го учењето на својот помлад брат Прохор Кидон (ок. 1330 - 1368/69). Веројатно се разочарал од победата на исихастичките идеи, при што во 1360 година преминал во римокатоличката вера. Дури бил принуден да се пресели во Венеција, каде што престојувал во периодот меѓу 1390 и 1396 година. Во последните година - две (1397/1398) му се вратил на православието, а својот живот го завршил на Крит. На книжевен план се занимавал со преведување, богословско-догматски, полемички и филозофско-аскетски расправи, писма и други состави. Латинскиот јазик го научил преведувајќи ја расправата против арапската филозофија на Тома Аквински (1224/25 -1274) Summa contra gentiles и неговото главно дело Summa theologica, во кое лежи основата на католичката теологија. За византиската средина ги превел и делата на Аврелиј Августин (354 - 430), Фулгентиј (467 - 533), Анселм од Кентерберија (1033/34 - 1109) и др. Напишал голем број на состави и писма во одбрана на својот брат Прохор Кидон и против исихастичкото учење на Григориј Палама. Позната е неговата филозофско-аскетска расправа De contemnenda morte, две апологии, религиозен тестамент, две беседи упатени на Јоан VI Кантакузин, две други опомени со кои повикува на отпор против Турците и обединување со

Латините, повеќе проповеди, и сл. Интересно е да се споменат и неговите дела што ги напишал по преминувањето во римокатоличката вера. Тогаш неговите дела се посветувале во одбраната на латинското учење. Неговите богословски размислувања биле упатени против делото на Максим Плануд (ок. 1255 - 1305) Κεφαλαια за исходот на св. Дух, но и против својот учител Нил Кавасила - бранејќи го учењето на Тома Аквински и схоластичките методи.

Прохор Кидон (ок. 1330 - 1368/69) бил роден брат на Димитриј Кидон. Уште во младите години се замонашил во Великата лавра на Света Гора. Таму се нашол во поприштето на богословско-филозофските расправи за доминација на исихастичкото или на рационалистичкото учење. Прохор застанал во одбрана на рационалистичките учења што ги прокламирале Бернард Варлаам или Григориј Акиндин. Заради својот антипаламитски став дури бил и екскомуницран од цариградскиот патријархот Филотеј Кокин (ок. 1300 - 1379), инаку родум од Солун. Бранејќи ги рационалистичките ставови, тој го следел примерот на својот брат Димитриј во преводите на делата од позначајните латински теолози. Пред сé, превел повеќе дела од Тома Аквински и некои од Августин. Всушност и не се случајни бројните извадоци и цитати од Аквински во неговото главно дело *За суштината и енергијата* (Περι ουσιας και ενεργειας). Заедно со брата си Димитриј ги изложиле основните гледишта на нивното рационалистичко учење. Напишал и повеќе помали антиисихастички состави, флоролегии со избор од сличен вид на текстови, апостоларни содржини, итн. Постои сомневање дека од него произлегло и делото *За карактеристиките на Отецот и Синот кои се наоѓаат во Бога* (Περι της εν τωθεω πατροτητος και υιοτητος), што му се припишува и на рационалистот Јоан Кипарисиот, кој творел во истиот период.

Двајцата браќа Кидон издигнале поголем број следбеници на рационалистичкото учење, кои не се покориле на поразениот статус на таа филозофска и теолошка концепција на расудување. Меѓу поистакнатите ученици на Димитриј Кидон биле Манојло Хрисолор (ок. 1350-1425) и Максим Хрисоберг (крај на XIV век - ок. 1430). Двајцата му припаѓале на кругот блиски до императорот Манојло II

Палеолог (1391-1425). Манојло Хрисолор бил негов писар, а како негов пратеник отишол на Запад да бара помош против Турците. Таму ја прифатил католичката теолошка доктрина и станал кардинал. Неговата популарност се изразила до тој степен, што Колучо Салутати го поканил да стане професор по грчки јазик во Фиренца. По кратко престојување во Милан и Павија во 1403 година се вратил во Цариград, за наскоро да замине во Англија. При неговата работа во Фиренца го напишал делото *Прашања за грчкиот јазик*, што претставувало еден вид прва грчка граматика на Запад. Познат е и неговиот латински превод на делото *Држава* од Платон, што подоцна го преработил неговиот ученик Уберто Дечембрио. Неговите теолошки списи се приклонети кон рационалистичките погледи, но од западнохристијанска провениенција. Впечатливо е и неговото писмо до византискиот император Јоан VIII (1425-1448), во кое врши споредби меѓу стариот и новиот Рим. Максим Хрисоберг ги формирал своите филозофски и теолошки погледи според делата на Тома Аквински, кои влијаеле да стане доминиканец. Своето доусовршување го реализирал на студиите во Венеција и во Падова, за да се врати на Крит и да се впушти во жестоки полемики со противниците на Латините за прашањето околу исходот на Светиот Дух.

Во тесна врска со Димитар Кидон бил и Мануел Калека, којшто бил учител по граматика и реторика во Цариград. Нивните блиски контакти биле засновани врз сродните рационалистички погледи, коишто Калека ги прифатил студирајќи Аристотелова филозофија, учејќи го латинскиот јазик и читајќи ги делата на Тома Аквински. Тој јавно ги манифестирал своите антиисихастички (антипаламитски) погледи, за што бил принуден да го напушти Цариград во 1396 година и да замине на Крит и во Италија. При неговото повторно враќање на Исток, тој станал доминиканец. Влијанието на схоластиката е највпечатливо во неговото дело *За верата и принципите на католичката вера*. Познато е и неговото дело *За битието и за дејствувањето Божјо*. Своите полемички трактати ги насочил во делото *Против Грците* и во инвективот против Јосеф Вриениј - православниот мисионер на островот Крит.

На крајот ќе го споменеме уште Георги Пелагониски, кој работел во втората половина на XIV век. Тој бил пелагониски митрополит, при што неговата дејност се поврзува со Македонија. Се поставил на страната на протагонистите на рационалистичките тенденции и станал голем противник на исихастичкото учење предводено од Григориј Палама. Останале необјавени неговите дела против учењето на Григориј Палама, *Проповедта за Постот*, како и *Легендата* - каде што никејскиот владетел Јоан III Ватац (1222 - 1254) го заменил со св. Јоан Милосрдни.

Познато е дека исихастичко-рационалистичкиот спор завршил во корист на афирмацијата на мистицизмот, а рационализмот останала како поразена идеологија. Но, и тоа е познато дека исихазмот нема да извршел толкаво влијание ако не се појавило учењето на калабрискиот монах Бернард Варлаам, а подоцна и на неговиот ученик Григориј Акиндин. Во основата нивниот рационализам бил теолошки, но преку неговите суштини провејувале нови хуманистички и ренесансни облици на цивилизациска трансформација. Сепак, рационалистичките тенденции во источноправославната средина макар и како појава одразиле своевиден историски впечаток. Основа за тоа е сознанието дека човекот сé повеќе се ставал во центарот на мисловната и на творечката перцепција. Ваквиот социолошки концепт ва творештвото бил суштински да побуди појава на нов хуманизам. Токму заради непознавањата на историските проекции за културна еманципација на личноста често ги наведува истражувачите да определуваат некакви временски рамки за да се идентификува конкретен творечки процес или правец. Хуманистичките творечки појави во XIV век кај источно-православната традиција ја дале подлогата хуманизмот да се карактеризира како филозофски и културно-книжевен термин, а по нивните отстапки пред мистицизмот овој термин само бил репрограмиран од страна на италијанските хуманисти К. Салутати и Л. Бруни. Овој хуманистички пристап на презентирање и на восприемање се поставил во позиција да се спротивстави современото време на средновековието. Тогаш хуманизмот се поврзал со ренесансата, како нов однос кон човекот, различен од религиозниот лик. Новата хуманистичка појава добила свој одраз и во Македонија,

како и во другите источно-православни култури. Во нејзиниот развој подеднакво партиципирале митските експресионистички претстави и рационалистичките средства на логиката. Преку дејноста на Бернард Варлаам во Македонија посредно се пренеле и некои изблици од ренесансните побуди во Италија, притоа приспособувајќи ги на македонската духовна и културна традиција. Во Италија тој им бил учител на Франческо Петрарка, Монатиј Лилат, Перуџино, а Бокачо зборувал за него со ревносен восхит. Сепак, извесни влијанија на ваквите творечки правци доаѓале и како влијание на слободните трговски патувања и на живата комуникација со Дубровник.

Раде ЈОРДАНОВ

КНИЖЕВНИ ПАРАЛЕЛИ ВО РАЗВОЈОТ НА МАКЕДОНСКАТА И ФРАНЦУСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОД ПОЈАВАТА ДО КРАЈОТ НА XV ВЕК

При разгледувањето на двете средновековни книжевности се определуваме за хронолошко - жанровски методолошки приод, бидејќи и двете книжевности немаат прецизни граници.

Синтагмата среден век, кога станува збор за книжевен период не е најоптимално дадена. Според француските историчари на книжевноста во поглед на периодизацијата треба да се напомене дека и покрај некои неспорно заеднички црти, книжевниот среден век не претставува никако единствена епоха и мора да се подели на два периода. Едниот од првите почетоци т.е. од IX до XIV век кој временски се поклопува со почетокот и развојот на феудализмот и другиот период кој го опфаќа XIV и XV век кој во себе носи нови тежнеења, општествено-политички и уметнички. Првите пишани споменици на романскиот јазик датираат од крајот на VIII и почетокот на IX век. Првиот вистински споменик на романски јазик не е книжевен.Тоа е познатиот текст на **Стразбуршките заклетви** од 842 год. Текстот е напишан на романски и на германски што е од големо значење за романската и германската филологија. Од IX век сочувана е и една мала црквена песна **Кантилена за Света Еулалија,** напишана можеби како превод или преработка на некоја латинска песна но иако е без некои посебни уметнички претензии, таа е значајна по тоа што ги претставува првите стихови на новиот јазик. Од X век постојат две долги религиозни песни **Христовата мака** и **Животот на Св. Леже** напишани во осмерци. Од почетокот на XI век е сочуван животописот на еден светец, **Животот на Св. Алексие**, кој е прв француски поетски текст кој

дошол до нас во својата првобитна редакција.Ова значајно дело е составено и со уметнички претензии кои како што е чест случајот во житијата на светците, се мешале со религиозните потреби, збогатувајќи ги. Подоцнежните верзии - преработки на оваа песна, кои се многубројни, се со послаба вредност. Тоа се најстарите сочувани споменици на француската книжевност и припаѓаат на црковната.

Француските јуначки епови секако се најубавиот, најкарактеристичниот и најбогатиот книжевен род во првата фаза на феудалното општество во Франција со сочувани преку 80 јуначки епови со 70.000 - 80.000 стихови. Во сите, помалку или повеќе, се чувствува христијанскиот спиритуализам и јуначки-феудалниот идеализам.Од нив извира патриотското чувство изразено преку верноста за кралот и својата земја, верското чувство, предадено во однос на црквата и феудалната потчинетост, заоснована на положената заклетва.Овие јуначки епови имале огромно влијание и голема популарност пред широка и разновидна публика, пеени од жонглерите по замоците, пред црквите и на панаѓурите. Нивниот огромен успех доведе до проширувања, преработки, внесување обични елементи кои довеле до нивна декаденција.Така со време се повеќе ја губеле својата првобитна сила и убавина, како во поглед на формата така и во содржината. Во XV век тие се пишуваат во проза, а нивните адаптации продолжуваат се до XVIII век. Најуспешна и најпопуларна од сите француски јуначки песни секако е **Песната за Роланд.**Оригиналниот ракопис не е сочуван, освен во подоцнежни преписи, преработки и преводи. Песните се шират во ракописите, се преработуваат, се прошируваат, се јавуваат прозни верзии, давајќи им карактер на романи. Со појавата на печатниците, во XVI век овие прозни преработки ќе се печатат како популарни романи кои ќе се читаат сè до XIX век.

Кога мина првата фаза на борбеното воодушевување од XI век, интересот на слободното благородништво и клериците станува сè поброен и се свртува кон други домени. Ќе се бараат дела во кои чистата фикција ќе се преплетува со најразновидни податоци од животот со кои средновековниот читател тежнее да се образува. Затоа во XII век се развива исто така наративна книжевност, но по

тематика и форма различна од јуначката епика, особено онаа од херојскиот период.

За да се разбере постанокот на куртуазната книжевност и мотивите во неа треба да се има во предвид средновековното знаење на човекот од тоа време запознавање на римската односно латинската книжевност и јазик. Многу средновековни романи претставуваат токму преод од античките кон правата дворска книжевност. Така е примерот со најстариот **Романот за Александар** кој претставува типичен пример за врска помеѓу епската книжевност и дворскиот роман.Следуваат **Романот за Теба** подоцна **Романот за Енеа**, **Романот за Троја** кој имал најголем успех и бил најмногу преведуван и преработуван. Кретјен де Троа дворски писател даде неколку романи кои за жал не се сочувани и е првиот голем француски писател кој излезе од темнината на анонимноста.Тој е исто така зачетник на циклусот за таканареченото **Светиот Грал**, садот во кој се наоѓала Исусовата крв и за неговото барање со што Кретјен навлегува во мистичната симболика. По неговата смрт мнозина го продолжија овој роман и придонесоа за изразито христијанско толкување на Гралот. Подоцна имало и прозни преработки. Современик на Кретјен била првата позната француска поетеса Мари де Франс чиишто мотиви ги црпела од келтските и бретонските усни приказни. Да ги споменеме и авантуристичките романи кои содржат многу малку волшебно и натприродно и поблиску се до реалноста, начинот на живот и обичаите од XII и XIII век. Сиромашен во епската поезија, Југот даде голем придонес во дворската лирика. Лирската поезија на Југот ја негуваа трубадурите, а на Север труверите. Сочувани се околу 400 трубадурски песни, а за повеќе од 100 се знае нивното топонимско потекло. Во почетокот на XIII век со преоѓањето кон прозното изразување, историографијата и хрониките почнуваат да добиваат свој конечен и вистински облик. Францускиот XIII век е и во знакот на наративната книжевност со силен црковен карактер преку животот на светците напишани на народен јазик; тоа е време на хагиографиите, но тоа е исто така период на т.н. граѓанска книжевност која е наспрема феудалниот дух, витештвото, религиозниот и патриотскиот идеал наспроти сентименталниот и префинетиот дух се раѓа граѓанскиот дух, кој е сати-

ричен, весел па дури и навредлив.На оваа книжевност припаѓа познатиот **Роман за лисицата** и многубројните приказни со сатирична содржина. Кон граѓанската книжевност ѝ припаѓа и лирската поезија, особено во Северна Франција. Така се појавуваат пасторалите и религиозната драма. Овие дела биле играни пред свечениот ден и во нив се среќаваат познатите **Чуда за Теофил,** за **Свети Никола**.

Дидактичната и алегоричната француска книжевност може да се претстави во најпознатиот **Роман за розата**, пишуван од различни автори и од околу 22 000 стихови.

Непосредната зависност на книжевното и воопшто духовното творење не е толку забележително колку од општествените случувања во француското општество и книжевност од IX и XV век. Старите родови биле во декаденција, големите општествени промени, оскудни таленти, сепак тоа е епоха која даде неколку творци кои заслужуваат да бидат споменати како Гијом де Машо, Есташ де Шам, Кристина де Пизан, Ален Шартие, Шарл Орлеански, Франсоа Вијом кој е и прв претставник на модерната поезија чиешто дело ќе го круниса француското средновековно книжевно творештво најавувајќи ги идните поетски остварувања во следните векови. Во овој период драмските претстави за широка публика биле омилени со цел да ги задоволат потребите на тогашниот човек, па така театарот на XIV и XV век ќе биде религиозен и комичен. Како посебен вид на религиозни драми се миракулите, мистериите, кои во XVI век веќе биле забранувани од црковните луѓе или од строго образуваните верници.Ова е период и на појава на фарси односно комедии, период на хроники, мемоари, патеписи.

Писменоста кај Словените на овие простори имала побрз и подруг процес, затоа појавата на светите браќа Кирил и Методиј кој добро го знаеле јазикот на Македонските Словени од околината на Солун го внеле во основата на литературниот старословенски јазик и извршиле епохално дело за сите Словени. Во книжевен поглед, по нивната смрт останале многу активни творци меѓу нивните ученици. На теренот на Македонија во Охридскиот центар се множеле преписите, преводите, преработките на значајните средновековни текстови од сите книжевни

родови. Под влијание на општохристијанските византиски хагиографии ќе настанат локалните македонски хагиографии. Од XIV и XV век културно-книжевниот пат на Македонија се одвива во нови правци и ситуации што ги наметна турското владеење на Балканот со зачувано целокупно богатство. Популарноста на хагиографиите се гледа во длабоките траги во македонското народно творештво и денес.Голема популарност имале и апокрифните состави, средновековните романи и раскази наишле на погодна почва за прием и развој. Книжевната историја бележи нормално паралелен развој на специфичните средновековни книжевни творби и од преводна и од оригинална природа. Особено внимание заслужуваат раните преводи од грчки на старословенски јазик кои биле подлога за нови преписи, обработки, преводи во други средини. Охридската архиепископија од нејзиното создавање во X век до нејзиното укинување во 1767 година одиграла грандиозна улога во негување на македонското народно чувство, бит и културниот и просветно книжевниот растеж. Кон крајот на XIV век Македонија е под турско владеење што доведува до значителна стагнација но сепак културниот континуитет скромно се одржува во манастирските и црковните центри. Со чести пожари, рушење, грабежи се губело зачуваното ракописно наследство кое денес го има во многу европски црковни центри и музеи и библиотеки и архиви наспроти раскошните замоци и кралски дворови на Запад, овде, на овие простори во овие цркви и манастири ќе се одржува под светлината на свеќата писмениот, книжевниот и културниот континуитет. Панонските легенди се вистински примери за книжевни хагиографии според манирот на општо христијанските византиски хагиографии и пример за создавање за словенските локални хагиографии. Бројни се нивните преписи, преводи и обработки. На светите Кирил и Методиј, Климент и Наум Охридски им биле посветени и служби. Старословенскиот јазик покрај латинскиот и грчкиот бил четвртиот оформен литературен јазик во Европа (готскиот во IV век, англосаксонскиот во VII -IX век, старогерманскиот во VIII и старословенскиот во IX век). Истото е и со преводот на Библијата од Методија, од кој постар превод е само грчкиот, латинскиот и готскиот. Методиј ги превел и Кириловите книжевни состави. Меѓу

првите книжевни текстови биле црковните – библиските како преводи од грчки на старословенски јазик. Жанровски, библиските текстови се јавувале како: старозаветни, евангелија, апостоли, псалтири, паримејници а меѓу литургиските – минеите (месечни и празнични), триодните, средновековни текстови, пролозите или синаксарите, октоисите, службите биле доста омилени и применувани во нашата средина. Свети Климент Охридски ги постави темелите на Охридскиот книжевен центар и Македонската православна црква. Карактеристични се неговите похвални и поучителни слова. Особено се истакнува неговата **Похвала на Кирил филозоф** каде што до израз доаѓа неговата поетска дарба. Како продолжувачи на традицијата и книжевните родови наоѓаме во ликовите на Константин Брегалнички, Црноризец Храбар, Презвитер Козма. И кај нас е позната општохристијанската за Свети Алексеј, познат во многу редакции и верзии или другите хагиографии на Света Марија Египетска, Свети Ѓорѓи Кападокиски, Свети Димитрија, Свети Никола, Свети Павле, Свети Петар и други. Средновековна Македонија била важен крстопат меѓу Исток и Запад на чијшто терен се создавале рани преводи и обработки на значајни византиски дела. Во нашата средина многу биле присутни и апокрифните состави кои биле преведени од грчката книжевност. Најкарактеристичен циклус со овие текстови се наоѓа во познатиот **Тиквешки зборник**. Верзии од средновековните романи и раскази кај нас доаѓале од Исток, особено преку грчката книжевност а биле присутни и верзии од Запад. Култот за Богородица е забележан во многу раскази а на Запад биле бројните Богородичини миракули. Кога станува збор за средновековните книжевни жанрови неодминливи се карактеристичните верзии на **Разумникот.** Тоа се текстови во вид на прашања и одговори врз содржини од Библијата. Паралелно се јавува и **Физиологот** еден вид на енциклопедиска средновековна зоологија. И други средновековни историски жанрови се присутни како преводи од други средини или како оригинални како: **летописи, хроники, хронографии, хронолошки таблици-историкии, родослови** и др. Од историските списи наоѓаме примери на **писмовници, писма, посланија,** или **епистолии**, **правни грамоти ,записи, патописи** односно

патописни белешки. XIII –от век бил еден од најзначајните периоди на старата македонска книжевност. Особено бил познат Лесновскиот манастир со неговата дејност, каде што работеле повеќе творци, пишувачи и преведувачи. И во XV и XVI век и покрај тешките општествени околности и турското ропство старата македонска писмена традиција продолжува и натаму со бројни книжевни дејци во Кратовскиот и Слепченскиот книжевен центар и други.

Литература:

1. Paul Zumthor,Histoire littéraire de la France médiavale,VI –XIVe siècles,Paris 1954
2. Ѓорги,Поп-Атанасов, Речник во старата македонска литература, Македонска книга, Скопје 1989
3. Robert Bossuat,Le Moyen Age,Paris,1955
4. Jean Charles Payen Le Moyen Age T. / Des origines à 1300,T.II, 1300-1480 Littérature française .Collection dirigée par Claude Pichois,Paris,1970,1971
5. Добрила Милоска,Средновековни книжевни творци, Менора, Скопје, 2001

МАКЕДОНСКИОТ РОМАН КОН КРАЈОТ НА XX ВЕК

Намита СУБИОТО

ЗАОКРУЖУВАЊЕ НА ЦИКЛУСОТ *ЦРНО СЕМЕ* ОД ТАШКО ГЕОРГИЕВСКИ

Романот *Исчезнување* (1998) е последниот објавен роман од богатиот прозен опус на Ташко Георгиевски. Во него забележуваме очигледни сигнали за поврзување со претходните четири романи од овој автор – од тнр. циклусот, односно „импресивниот белетристички проект" (Матевски 2002: 69) *Црно семе*[135], со неколку раскази[136], а со него се поврзува и автобиографскиот роман *Кајмакчалан* (1992) та дури и нефикционална проза одн. дневникот *Плочата на животот*. Истовремено, во романот Исчезнување се забележуваат некои иновации во однос на другите романи од циклусот Црно семе. пред сè на структурално и на макростилистичко ниво: ауторе-ференцијалост, истакнување автопоетика, (експлицитна) авто-цитатност и друго (имплицитно) интертекстуално поврзување (Јуван 1990) со многумина текстови од прозниот опус на овој автор.

Со анализа на структурата и стилистичките особености на романот *Исчезнување* во релација со другите романи од циклусот *Црно семе* ќе се обидеме да покажеме дали за овој роман можеме да речеме дека претставува заокружување на циклусот *Црно семе*, и ќе се прашаме дали со овој роман се затвора „отворениот круг" (Георгиевска-Јаковлева 1997) на структурата и поетиката на романите од овој циклус.

Прозниот опус на Ташко Георгиевски меѓусебно се поврзува пред сè тематски (Ивановиќ. Стојановиќ, Георгиевска-Јаковлева, Павловски) и стилистички. Од аспект на сижето и

---

[135] Циклусот *Црно семе* вклучува следниве романи: *Црно семе* (1966). *Змиски ветар* (1969), *Време на молчење* (1979), *Рамна земја* (1981).

[136] На пр. *Расказ за нашето предградие* од збирката *Ние зад насипот* (1957), *Вториот влез, Под сите катови прозорец без стакло, Жени, Суви ветрови* од збирката *Суви ветрови* (1964).

ликовите се поврзуваат неколку раскази со романите од циклусот *Црно семе*: на пр. девојчето Лина од расказот *Девојката од мојот расказ* од збирката *Суви ветрови* се појавува и во текстот *Купче топлина во улицата* од збирката *Куќа под Кајето*. Во расказот *Девојката од мојот расказ* се работи за некој вид одговор, коментар односно пастиш на расказот *Купче топлина во улицата* од страна (субјективна перспектива) на главниот лик – девојчето Лина. Имено, таа го чита расказот *Купче топлина во улицата* и го коментира. Т. Георгиевски во расказот *Девојката од мојот расказ* вклучува и експлицитни автоцитати одн. идентични фрагменти од расказот *Купче топлина во улицата* (*Гроб на ридот*, Скопје, Мисла, 1988, стр. 78):

„одеа еден до друг како да се враќаа од погреб. Старецот се свиткал малку од она што си ги ставил рацете одзади и уморно ги влечеше нозете по калдрмата, старицата беше постара, ниска и дебелушкава и затоа одвај одеше; меѓу нив скокаше нивната внучка но тоа нејзино поттрчување беше многу болно.”...

со тоа што „на ново“ (стр. 85) ги запишува во заграда и без интерпункција, што претставува своевидна (графо)стилистичка диференцијација.

Слични поврзувања има и помеѓу расказот *Жената на мојот братучед* од збирката *Куќа под Кајето* и *Непознатиот* од истата збирка; еден од ликовите - девојката Евгенија. од расказот *Под сите катови прозорец без стакло* се појавува и во текстовите *Вториот влез* та *Жени* (сите три раскази од збирката *Суви ветрови*) и во романот *Исчезнување*, а непосредно, односно без експлицитен сигнал на името, туку само како „ќерката на Ангелина” и во романите *Змиски ветар* та *Време на молчење*.

*

Првите четири романа од циклусот *Црно семе* на Ташко Георгиевски се структурирани слично како и кратките прозни форми односно раскази од овој автор: тие фабулативно се отворени и незавршени, оти приказните за луѓето и настаните во нив најчесто не се доведени до крај, што претставува своевидна согласност со доминантните мотиви на патување и враќање како динамични принципи, независни од завршокот на

фабулата (Павловски 2000: 64). Романите од овој циклус се самостојни, сосема функционални дела. Меѓусебно се поврзуваат така што во нив се појавуваат исти книжевни ликови, во нив се препознаваат делови на некоја поширока единствена приказна. Читателот за да ја разбере мотивацијата на ликови не треба да ги прочита сите романи, зашто секој од романите вклучува доволно сигнали за логичен и ненарушен ток на фабулата..

Романот *Црно семе* вклучува доволно, но и минимално такви сигнали – или, како што вели В. Андоновски „прикриени индиции" (1997: 293). Дигресиите, ретроспекциите и реминисценциите во овој роман се редуцирани на неколку најбитни детали со коишто се проширува психолошкото време на романот (Стојановиќ: 130). Психолошкото време на романот е фикција, а токму со помош на фикцијата главниот лик може да опстане во неподносливата реалност одн. фактичност.

Додека во романот *Црно семе* во преден план се појавува индивидуалецот, во останатите романи од овој циклус Ташко Георгиесвки ја прати судбината на колективот. Во романите *Змиски ветар, Време на* молчење, *Рамна земја* и *Исчезнување* се забележуват комбинација на епскиот раскажувачки принцип со елементите на интензивната медитативно-асоцијативна постапка, со што авторот ја мултиплицира реалноста (Стојановиќ: 135). На ваков начин, читателот може да ги следи приказните за ликовите во романите од различни перспективи – да ги набљудува од подалеку или со одделните ликови од поблиску да ја доживува нивната мака.

Во романот *Змиски ветар* Георгиевски тргнува од приказната на ликот Дине Бочаров и неговото семејство, но кога и тие ќе станат бегалци, нивната судбина станува дел од судбината на колективот. Ташко Георгиевски со прецизноста ги слика внатрешните конфликти на поединците, нивните односи во рамките на семејствата, односи помеѓу семејства и релации помегу бегалците и припадниците на власта. Освен ликовите како што се Дине Бочаров и Доне Совичанов (главниот лик од романот *Црно* семе), убавата Ангелина со мајка и Тина, во овој роман се појавуваат уште некои нови ликови коишто влегуваат и во романите *Време на молчење*, а пред сè во *Рамна земја* и *Исчезнување*: ќерката на Ангелина, бабата Петра и дедото Костадин Мурџови, сестрите Пелагија и Добра, Дора и Борис Бицов, Марко Посков и други.

Во романот *Време на молчење* забележуваме јака симболизација (мачки, алово веленце, огниште), што придонесува кон поинтензивна драматизација на односите помеѓу ликовите. Овој роман всушност го поврзува романот *Змиски ветер* со *Време на молчење* и ја зајакнува неговата мотивација, а истовремено (со доаѓањето на Доне во Војводина, со неговата средба со жена му и другите бегалци) го подготвува теренот за уште еден роман – *Рамна земја*.

Во романот *Рамна земја* се преплетуваат судбините на некои од веќе познатите ликови од поранешните романи на циклусот *Црно семе* со судбините на некои нови ликови[137] што се појавуваат со нив во ист простор – Војводина. Во *Рамна земја* е опишан најдолг временски период[138] од сите романи во овој циклус, и тоа во вид на контраст помеѓу статичноста на мирната богата рамнина од една страна и внатрешната тензија на субјектите коишто тешко се приспособуваат од друга страна.

Во (за сега) последниот роман на Ташко Георгиевски *Исчезнување* се поврзани сите романи од циклусот *Црно семе*, автобиографскиот роман *Кајмакчалан*, дневнікот *Плочата на животот* и неколку раскази. Во него забележуваме преплетување на најмалку две наративни нивоа. Првото ниво претставува логично продолжување на романот *Рамна земја* (составено од 19 глави и епилог), додека второто ниво е автобиографија на авторот (7 глави). Двете нивоа се изменуваат во oddelните глави и навидум се независни еден од друг, дури и неповрзани. Но, се работи за комбинација на фиктивно преобликуван фактивен материјал и чисто документарно фактивен материјал, односно за текстот што настанал на основа на реални историски настани од есента 1951 година до есента 1952 година. Првото и второто ниво се разликуваат стилистички, па би можеле да речеме дека всушност се работи за два текста во еден: за уште еден роман од циклусот *Црно семе*, тука и таму прекинуван со фрагментите на дневникот од авторот. Се поставува прашањето: која е улога на автобиографскиот текст во овој роман?

---

[137] Т. Георгиевски во делото *Плочата на животот* набројува 71 ликови на романот *Рамна земја* (стр. 602-603).

[138] Романот би можеле да го поделиме на четири делови коишто претставуваат четири години: од почетокот на 1948. година до крајот на 1952. година. Во првиот дел е опишана зимата, во вториот пролетта, во третиот летото и четвртиот есента – со мошне функционални пејсажи што сликаат психолошки состојби на поединечни ликови и на колективот.

Освен тоа, првото или *фикционално ниво* би можеле пак да го поделиме на два слоја: првиот слој е приказната за бегалците вратени од Војводина во Скопје (глави: 1, 3, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 16, 19, 22, 23, 24, 26 и епилогот); а вториот дел е приказната на бегалците што останале во Војводина (глави: 5, 9, 14, 17, 20, 25). Во рамките на ова ниво, двата слоја исто така се менуваат во одделните глави, но сепак се поврзани (најмногу преку фиктивна одн. халуцинантна комуникација на бабата Петра со веќе починатиот дедо Костадин и преку писмата помеѓу двете пријателки: Чана пишува од Скопје, а Пелагија одговора од Војводина). Двата слоја се зависни еден од друг. Во главата 26, кога Пелагија доаѓа во Скопје и се сретнува со останатите ликови на романот забележуваме израмнување на двата слоја, додека во епилогот се соединуваат двата слоја и со второто одн. *автобиографското ниво*.

Автобиографското ниво, во коешто неколкупати се појавуваат автоцитати – фрагменти од оригиналните белешки одн. дневнички записи на Ташко Георгиевски или од објавениот дневник *Плочата на животот*, запишани во курзив (во главите: 2, 4, 12, 15, 18, 21 и 27), понудува доволно сигнали од коишто можеме да заклучиме дека писателот самиот себе се трансформирал во книжевен лик – гимназијалец Атанас, а како ликови од романот се појавуваат и неговиот татко (берберот Цанде), мајка (Вета), сестра (Александра) и некои други. Упатувањето на читателот на авторовите литературни преокупации, идеи и стилистички постапки можеме да го забележиме во двете нивоа: во автобиографското преку некои „записи од Дневникот", во фикционалното ниво – преку ликот на гимназијалецот Атанас. Токму преку автобиографското ниво (што ја вклучува автореференцијалноста) идеите на младиот писател (определување за создавање уметничка слика за реалните историски настани и судбини на бегалците од Егејска Македонија) се споени со нивната успешна реализација на зрелиот писател – што претставува своеидно заокружување на прозниот циклус на овој автор. Со автобиографското ниво на романот *Исчезнување* авторот го објаснува односот помеѓу реалноста (документарноста) и имагинацијата (уметничкото преобликување) односно дава одговор на прашањето за односот помеѓу реалноста и имагинацијата во неговите дела, за релацијата историја, документарност, вистински настани наспрема литературно одн. уметничко формирање, а тоа најсугестивно го прави токму на последната страница од

романот (370), каде можеме да забележиме на кој начин тој дошол до информации – коишто подоцна ги трансформирал во уметнички текстови:

„Атанас не присуствуваше на таа сцена кога Пелагија и Танаско му овозможиле на дедо Костадин да ги чакне своите очи со очите на бабата Петра и во мигот таа се пресели во неговиот свет, ама подоцна сите зборуваа за тоа па нему му се чини дека и тој бил таму и дека присуствувал на тој мистериозен чин."

А на самиот крај на романот *Исчезнување* Ташко Георгиевски ја истакнува автопоетичката идеја (370):

„Навистина, што се случува со мене? Се прашува поначесто Атанас, ама сè понаретко го отвора Дневникот за да прибележи нешто. Тој е во една посебна состојба на духот во која веќе нема граница меѓу реалноста, миговната, и онаа реалност што сака да ја претвори во фикција. Најпосле сфати дека стои пред еден огромен предизвик за што треба и добро да се подготви. Дневникот го раскрилуваше само во доцните часови на ноќта, ама една тетратка постојано имаше под мишка било каде да тргне. *Да се тргне од Малечката Пелагија и Малечкиот Доне!...*"

**

Освен преку препознавање на истите ликови и фрагментите од сижето, текстовите на Ташко Георгиевски, пред сè во цикусот *Црно семе* се поврзуваат и преку јаки позиции на текстот односно јазли (Катиниќ-Бакаршиќ), како што се инкоативни (воведни) и финитивни (завршни) реченици[139], архетипски симболи (ветар на дедовците, огниште, земја, коски), и клучни сцени (настани) коишто Ташко Георгиевски ги интензивира со повторување, што е истовремено и една од

[139] Финитивниот фрагмент на романот *Време на молчење* на пр. претставува значаен јазол во рамките на интертекстуалното поврзување на романите од циклусот *Црно семе* бидејќи директно на него се надоврзува почетокот на (приближно) втората третина од романот *Рамна земја* (додека крајот на романот *Змиски верат* директно се поврзува со почетокот на романот *Рамна земја*).

стилски доминанти на неговата постапка. Во прозата на Ташко Георгиевски домирира интратекстуална симболизација, но бидејќи некои симболи (магла, корени, ѕид, огниште, коски, гроб) се појавуваат во повеќе неговите текстови можеме да речеме дека се работи и за интертекстуална симболизација - но само во рамките на текстовите на овој автор. Клучните сцени односно настани (како јазлите во текстовите) придонесуваат кон мотивацијата на текстот, кон (пред сè) психичката конкретизација на ликовите, и ни даваат сигнализација за интертекстуалното поврзување со другите текстови (од истиот автор). Интересно е дека авторот клучните настани (или слики) често ги 'запишува' и во меморијата на ликовите, така што тие се повторуваа преку реминисценции или ретроспективи. На ваков начин тие добиваат дополнителни димензии и подлабоко значење, а ликовите стануваат пореални бидејќи тие со себе носат спомени и фрустрации од 'спопственото минато'.

Повторувањето како доминантната стилска фигура во прозата на Ташко Георгиевски се забележува на синтаксичкото и текстуалното та на интертекстуалното ниво.[140] Со повторување авторот нагласува важност на одредените настани односно илустрира интензивност на фрустрациите, на емоционалните преокупации на ликовите. Со секој нареден (повторен) опис на некој настан (најчето) непријатните спомени на ликовите стануваат уште поинтензивни, пострашни и понекогаш постигнуваат димензиите на опсесија или параноја. Ова се случува и поради доминантната интровертираност на ликовите бидејќи тие не можат /не сакаат своите проблеми да ги поделат со другите односно да се растревожат преку комуникација.

***

Романот *Исчезнување* на Ташко Георгиевски претставува истовремено и крај и почеток на неговиот романескен циклус *Црно семе*, а во него забележуваме и некои структурни и стилистички иновации во овој циклус, на пр. комбинацијата на *фикционалното и автобиографското ниво*; на фиктивно

[140] Повторувањето на интертекстуалното ниво се забележува преку повеќекратно опишување на одредените настани: на пр. испитување на Доне Совичанов се споменува неколкупати во романот *Црно семе*, трипати во романот *Време на молчење* и во романот *Рамна земја*. Во тој контекст можеме да го споменеме и силувањето на Добра и Пелагија и паранојата на Дине Бочаровски.

преобликуван фактивен материјал и чисто документарно фактивен материјал. Автореференцијалноста и упатувањето на читателот на авторовите литературни преокупации, идеи и стилистички постапки можеме да забележиме во двете нивоа: во автобиографското ниво преку некои дневнички записи на авторот, а во фикционалното ниво – преку ликот на гимназијалецот Атанас одн. автопортретот на авторот во младите години. Бидејќи последната страница од последниот роман на Ташко Георгиевски *Исчезнување* завршува токму со истакнување автопоетички идеи на младиот писател Атанас којшто се определува како да ја напише приказната за бегалците од Егејска Македонија – која веќе е напишана на многумина страниците од неговиот прозен опус – би можеле да кажеме дека овој роман всушност претставува своевидно заокружување на прозниот опус на овој автор или барем заокружување на романескниот циклус *Црно семе*..

Од друга страна, ни со последниот роман од Ташко Георгиевски, *Исчезнување*, не се затвора кругот на неговиот прозен опус во смисла на раскажувачки материјал одн. Незавршените фабули: сè уште не се знае што ќе се случи со еден од главните ликови во романите *Црно* семе, *Време на молчење* и *Рамна* земја – Доне Совичанов; а се наговестува и можноста за приказната на Егејците да се настави со опишување на судбините на идните генерации: „*Да се тргне од Малечката Пелагија и Малечкиот Доне!...*"

Цитираните дела од Ташко Георгиевски:

Црно семе I, II. Скопје: Македонска книга, 1987 (Црно семе, Змиски ветар, Време на молчење, Рамна земја).
Плочата на животот. Скопје: Македонска книга, 1988.
Гроб на ридот. Скопје: Мисла, 1988 (одбрани раскази од збирките *Ние зад насипот, Суви ветрови, Куќа под Калето*)
Кајмакчалан. Скопје: Детска радост, 1992.
Исчезнување. Скопје: ЗУМПРЕС, 1998.

Литература

Радомир ИВАНОВИЌ 1987: Егзистенцијалните романи на Ташко Георгиевски. Во: Ташко Георгиевски, *Црно семе II*, Скопје: Македонска книга. Стр. 221-235.

Marko JUVAN 1990: Teorije medbesedilnosti. *Primerjalna književnost*, 1. Стр. 27-45.

Мирољуб М. СТОЈАНОВИЋ 1995: *Деобе и сеобе Ташка Георгиевског*. Ниш: Просвета: Народне новине.

Лорета ГЕОРГИЕВСКА-ЈАКОВЛЕВА 1997: *Отворен круг: поетика на романите на Ташко Георгиевски*. Скопје: Култура: Институт за македонска литература при Филолошки факултет „Блаже Конески".

Венко АНДОНОВСКИ 1997: Црно семе. *Структурата на македонскиот реалистичен роман*. Скопје: Детска радост. Стр. 273-315.

Борислав ПАВЛОВСКИ 2000: Во потрага по изгубениот идентитет. *Во знакот на компаративно читање*. Скопје: Матица македонска. Стр. 60-72.

Матеја МАТЕВСКИ 2002: Пред големата тема на Ташко Георгиевски (Повод романот „Исчезнување"). *Искушенијата на идентитетот*. Скопје: МАНУ. Стр. 69-74.

Данијела КОСТАДИНОВИЋ

ФАНТАСТИКА У *РАВНОЈ ЗЕМЉИ* ТАШКА ГЕОРГИЕВСКОГ

АПСТРАКТ: Рад се заснива на анализи појаве и порекла фантастичних елемената и њиховом типолошком одређењу у роману *Равна земља* Ташка Георгиевског.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: фантастика, фантастично, надреално, жанр, приповедач, чисто чудно, чисто чудесно, фантастично чудно, фантастично чудесно, инструментално чудесно, религијска фантастика, пројекције сакралног.

1. Македонску прозну књижевност карактеришу извесне развојне специфичности које је одвајају од осталих јужнословенских књижевности. Њен развојни пут кретао се доста споро, уз велика осциловања и без жанровске или стилске разновидности. Ретардираност и неконтинуираност у развоју македонске прозне књижевности детерминисани су друштвено-историјским и политичким околностима, које су за последицу имале кодификацију македонског језика тек 1945. године. Све до Балканских ратова Македонија је била под турском влашћу и под знатним утицајем Србије, Бугарске и Грчке на културни, књижевни, па и политички живот. У таквим историјским (не)приликама она је природно била без школа, без књижевних весника и часописа, без националних и културних институција које би омогућиле и развијенији књижевни живот. Писана реч била је доста скромна, а многи писци оглашавали су се на српском или бугарском језику. Једини континуитет у развоју имало је усмено народно стваралаштво, па стога и не чуди што се на простору Македоније прво појављује фолклорни модел реалистичке поетике са обиљем романтичарских елемената у време када је овај модел у осталим јужнословенским књижевностима, а о европској и да не говоримо, био већ увелико потиснут или присутан само као илустрација ретроградног стилског анахронизма. Ослањање на фолклор и

присуство фолклорних елемената у македонској прози посве је разумљиво стога што није било готово никакве писане традиције, није постојао нити један роман написан македонским језиком (први роман *Село иза седам јасенова* Славка Јаневског објављен је 1952. године), а о књижевнонаучној мисли скоро да нема ни помена (требало би указати на *Предисловие* Хаџи папа Теодосија Архимандрита Синаитског уз књигу *Утјешение грешним* Кирила Пејчиновића, на предговор Константина Миладинова *Зборнику* браће Миладиноваца *Български народни песни*, на рад Рајка Жинзифова *неколку зборови за творбите за Бугарин Раковски*, и слично). Додуше, у XIX и почетком XX века било је извесних покушаја у домену приповедне прозе, углавном путописног или мемоарског карактера (поменимо приповетку *Прошедба* Рајка Жинзифова или *Аутобиографију* Григора Прличева).

Почетак XX века доноси извесне промене у развоју македонске прозе. Крсте Петков Мисирков објављује дело *За македонцките работи* 1903. године, које ће касније бити узето и као једно од основних полазишта за нормирање македонског језика и правописа. Исте године десио се и Илинденски устанак, који је означавао неуспешан покушај Македонаца да дођу до слободе. Са Илинденским идеалом и Мисирковим културним програмом стваралаоцима су се отворили нови путокази. Међутим, тек крајем 50-их и почетком 60-их година XX века отварају се нови приповедачки светови, што је делимично било омогућено и стишавањем конфронтације између `модерниста` и `реалиста`. Сада долази до усложњавања жанровских и наративних облика и македонска проза у целини, у пуном смислу речи, доживљава свој врхунац и превладава раскорак у односу на остале јужнословенске књижевности. С појавом снажних стваралачкх индивидуа попут Ташка Георгиевског, Живка Чинга, Петра М. Андреевског, Владе Урошевића, који уносе иновације у ондашњу македонску прозну реч дајући јој одличја самосвојности, полако нестаје и онај *жал за заостајањем*, који је до 60-их година притискао просторе македонског литерарног поднебља. У односу на своје претходнике (Јована Бошковског, Сталета Попова, Ђорђи Абаџиева и других), писци овог круга издвајају се изразитом сраслошћу са тлом из кога потичу, миметичком конвенцијом у којој удео имају историјске, идеолошке, политичке и моралне димензије времена у којем се крећу јунаци њихових дела, проширивањем семантичких поља, гротескним, смеховним и

амбивалентним доживљајем света и човека, приповедањем које поседује експресивност блиску интимистичкој поезији, интерполирањем монолога и солилоквија у наративно ткиво, уношењем фантастичних, магичних, алегоријских, метафоричних и пародијских елемената, а регионална сеоска тематика ослобађа се дотадашњих окова локалног и уздиже на општи ниво.

Ташко Георгиевски на македонску романескну сцену ступа 1960. године романом *Људи и вуци*, којем је претходила збирка приповедака *Ми иза насипа* из 1957. године. Две године након објављивања првог романа појављује се и други под називом *Зидови* (1962). Потом су уследили *Црно семе* (1966), *Змијски ветар* (1969), *Црвени коњ* (1975), *Време ћутања* (1979, *Равна земља* (1981) и *Ишчезавање*. У свим романима доминира "егејска тема". Егејска тематика је по заступљености, заправо, централна, конститутивна особина стваралачког опуса Ташка Георгиевског у којем се презентовање и развој ликова врши у драматичним историјским околностима грађанског рата у Грчкој, резолуције Информбироа и годинама после Другог светског рата. Ако се зна да је сам Ташко Георгиевски доживео сличну судбину као јунаци његових дела[141], онда се лако може објаснити и његова окренутост ка нерешеним македонским националним и културним питањима, јер му је историјска грађа послужила као стварносна подлога за књижевно моделовање. Из овога се да приметити како уметнички ангажман Ташка Георгиевског, тако и историјски, идеолошки, али и лични.

2. Предмет овог рада је испитивање и типолошко одређење елемената фантастике у роману *Равна земља* Ташка Георгиевског, који припада пенталогији *Црно семе*. Пре но што се упустимо у детаљнију анализу елемената фантастике у поменутом роману, осврнућемо се на нека од теоријских промишљања о појму фантастике-фантастичног и фантастике узете као засебни књижевни жанр. Станиша Величковић у раду *Фантастика – супстанца, поступак жанр* под појмом

[141] Ташко Георгиевски је рођен 1935. године као шесто, најмлађе дете Тине и Александра у селу Кронцелеву у Егејској Македонији. Тамо уписује грчку основну школу, која је због грађанског рата престала са радом. Са своје две сестре када му је било само 11 година 1946. године бежи у Југославију у Старавину у Вардарској Македонији, а одатле прелази у Гаково недалеко од Сомбора. Своја искуства о расељавању народа из Егејске Македоније у земље источне Европе касније је уметнички уобличио у својим приповеткама и романима.

фантастично подразумева „оно што је невероватно и необично, што садржи иреалне и чудесне елементе, визије будућности, све оно што не може да се објасни природним законима.“[142] Разматрање Станише Величковића о фантастици блиско је оном које је изложио Цветан Тодоров у *Уводу у фантастичну књижевност*, који сматра да је фантастичност „неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред на изглед натприродним догађајима“, при чему Цветан Тодоров нарочити нагласак ставља на термин *неодлучност*.[143] Пишући о фантастици у српској књижевности XVIII и XIX века, Душан Иванић истиче да је она „дио фикционалне књижевности, фантастика тематизује суочавање двају поредака, природног и натприродног (стварног и нестварног), доводи у питање провјерљиву слику свијета, односно претпоставља могућност другачије устројеног свијета од онога које људско искуство и закони природе потврђују. Стога је фантастику могуће дефинисати и одричним аристотеловским категоријама, као подражавање ствари какве нису биле, нити су могуће у емпиријском поретку свијета.“[144] Бавећи се проблемом фантастике у српском предромантизму, Сава Дамјанов у књизи *Корени модерне српске фантастике* сматра да је најпотпуније и концепцијски најдоследније одређење фантастичке литерарне праксе на нивоу саме текстуре понудио Јовица Аћин у *Пауковој политици*. Прихватајући Аћиново гледиште, Сава Дамјанов истиче да књижевно-фантастичним остварењима сматрамо оне текстуалне целине које не припадају појму *mimesisa* (платоновског „доброг“ *mimesis-a*, схваћеног као подражавање, имитација ствари и њихових парадигми), односно по логици и у моделу *фантазме* (при чему овде термин "модел" – за разлику од претходног разматрања – треба разумети искључиво у књижевно-теоријском значењу).[145]

---

[142] Станиша Величковић, *Фантастика – супстанца, поступак, жанр*, Зборник радова Филозофског факултета у Нишу, серија Српски језик и књижевност, свеска 2-3, Универзитет у Нишу, Ниш 1991-1992, стр. 74.

[143] Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu knjiiževnost*, Pečat,, Beograd, 1987, str. 29.

[144] Душан Иванић, *Фантастика у српској књижевности 18. и 19. вијека (типолошка разматрања)*, у: *Модели књижевног говора*, Нолит, Београд, 1990, стр. 5.

[145] Сава Дамјанов, *Корени модерне српске фантастике*, Матица српска, Нови Сад, 1988, стр. 52.

У раду ћемо се бавити анализом следећих проблема фантастичног дискурса *Равне земље*:

1. пореклом и појавом фантастичних елемената;
2. типовима фантастике.

По броју ликова, по психолошкој сугестивности, изразитости роман *Равна земља* је, без сумње, најкомплексније дело Ташка Георгиевског, којим је успео да успешно помири модерне поступке (*Зидови, Људи и вуци*) са класично-реалистичким (*Црвени коњ, Време ћутања*), уносећи притом у њих и неке битне модификације. Роман би се могао окарактерисати као полифонијски, објективни свет сагледава се из позиције више субјеката, па на тај начин добијамо различите представе о истом историјском времену, људима и збивањима, што, са друге стране, доприноси уверљивости приповедања. *Равна земља* има мозаичну структуру: почиње завршним поглављем романа *Змијски ветар*, а развојни пут Донета Совичановог, alias Андониса Совичаниса, у Саракинову Донета Ћосог, једног од главних носилаца фабулног тока пенталогије, који је започет у *Црном семену*, настављен у *Времену ћутања*, може се пратити и у *Равној земљи*, где се појављује негде при крају прве половине романа. На основу изнесеног, јасно је да се роман *Равна земља* не може подвести под жанр фантастичне литературе. Фантастика се у њему појављује само као један од елемената наративне структуре који има одређене значењске, симболичке, па и психолошке конотације.

3. Појава и порекло фантастичних елемената у *Равној земљи* као и у претходним романима пенталогије *Црно семе* у уској је вези са тематиком која је у њима третирана. Становници Егејске Македоније су из друштвено-политичких разлога (грађански рат у Грчкој, тортура грчких власти, стварање нове Југославије) били принуђени да напусте земљу својих предака. Најпре су били пребачени у логоре у Старавини и Долненима да би потом завршили у војвођанском селу Гакову, у равној земљи потпуно другачијој од оне у којој су до тада живели. Егејске Македонце дочекала је у Гакову густа магла и дебео снег, празне куће толико различите од оних у њиховим селима, уређено гробље у којем су се људи сахрањивали у блату и води, опет ни налик њиховом. С друге стране, самог Донета дочекала је у Гакову пустош свитања кад нигде никог нема на улици. Све то је већ водило сумњи да ново одредиште може бити и нови завичај и учврстило уверење избеглица да је нова земља, која се пре појављује као привиђење у магли, доказ више о њиховој

измештености и беззавичајности. Симболика равне земље која „плива на води“, „привида у магли“ уткана је у унутрашњу драматичност романа, а настаје у додиру личног, колективног и надличног, надреалног. Управо је то укрштање омогућило појаву фантастичних и бајковитих елемената, а неке од изразито реалних сцена у роману (нпр. Донетово буђење у Гакову у кући пуној деце) попримају одличја фантастичних прича.

Основу фантастике у *Равној земљи* чине **мотив страха и несигурности** и **мотив смрти**. Смрт их може заробити у тој равници удаљеној преко толико планина и преко толико небеса од костију прадедова. Овде бисмо се могли позвати на Фројдово тумачење узнемирујућег чуђења које се везује за појаву слике која води порекло из детињства индивидуе и расе. Најпре се суочавамо са страхом избеглица од непознатог простора. Магла и дебео снег у Гакову као и поглед који не запиње ни за једну узвишицу означавају нешто неочекивано испуњавајући их чуђењем и истовремено појачавајући у њима бојазан да су пристигли у нигдину. Интензивнији страх потиче од мисли да су запосели туђу земљу и да ће се староседеоци кад-тад вратити. Јер, они који су оставили светилиште и гробове предака и сами ће једног дана доћи. На другој страни, присутан је страх проузрокован неизвесношћу егзистенције на туђем простору и стрепња да вековни национални простор остаје пуст. С тим у вези је и слобода избора која им је била ускраћена. Ови страхови се усложњавају добијајући опсесивне размере и воде ка појави фантастичних елемената који се у роману градативно нижу један за другим, а кулминацију достижу у затварању старца Костадина у вагон на слепом колосеку који би требало да га врати натраг у завичај, у масовном лудилу и надреалном страху Егејских Македонаца који је за последицу имао панично бежање из равнице.

Мирољуб Стојановић у књизи *Деобе и сеобе Ташка Георгиевског*, пишући о целокупном стваралачком опусу овог аутора, истиче: "Померање списатељског интересовања Ташка Георгиевског са реалности догађања на реалност доживљавања стварности, дакле, ка метастварности, омогућило је појаву фаталистичког и елементе чуда и фантастике без којих унутрашњи свет и доживљај немају ни дубину ни атрактивност стварно психолошког."[146]

---

[146] Мирољуб Стојановић, *Деобе и сеобе Ташка Георгиевског*, Просвета Ниш/Народне новине, Ниш, 1995, стр. 100.

Појаву чуда, фантастичних и надреалних сцена, ипак, најбоље илуструју речи самог приповедача:

„Може се рећи да су сви Егејци били обузети неким лудилом које је било на самој граници између разумног и неразумног, између логичног и нелогичног, па су зато неки догађаји добијали надреалне димензије. Готово да су се сви нашли пред пролазношћу и несигурношћу тренутка као да су били уљуљани у неки непрекидни сан из којег се нису могли разбудити, али и дубље утонути у њега. Изгледа да мало шта зависи од њихове воље и напора, као да нетко други повлачи конце и они се понашају као марионете у сандучићу путујућег казалишта."[147]

Функција приповедача у *Равној земљи* је од нарочитог значаја, посебно у оним деловима обележеним фантастичним или надреалним појавама. Он приповеда из аукторијалне приповедачке ситуације трећег лица једнине и појављује се као посматрач и опсерватор. Његова тачка гледишта (point of view) не ретко се спаја са тачком гледишта ликова. У нашем случају приповедање у трећем лицу једнине много је прихватљивије од приповедања у првом лицу једнине. Сами ликови могу говорити и неистину или представити догађаје на начин на који их они виде. Приповедач, пак, а то ће у даљем тексту бити још више истакнуто, до коначних закључака долази реалним сагледавањем целокупне ситуације и на основу више различитих прича, тако да се његова реч нужно и не мора проверавати, па отуда потиче и висок степен поверења читалаца према приповедачу.

4. Иако је свака типологија релативна, често насилна и вештачка, у другом делу рада настојаћемо да типолошки одредимо фантастичне сцене у *Равној земљи*. Притом смо се руководили књигом Цветана Тодорова *Увод у фантастичну књижевност*. Цветан Тодоров истиче да је неодлучност читаоца први услов фантастичног, односно да фантастично траје све дотле док траје неодлучност заједничка јунаку и читаоцу у односу на оно што је представљено у делу и том приликом даје поделу на: 1. чисто чудно; 2. фантастично чудно; 3. фантастично чудесно; и 4. чисто чудесно.

У *Равној земљи* уочили смо следеће сцене чудног, надреалног и фантастичног:

---

[147] Taško Georgievski, *Ravna zemlja*, Veselin Masleša,, Sarajevo, 1985, str. 165-166. Preveo Borislav Pavlovski.

1. магла у коју ступају Македонци;
2. гробље у блату и води;
3. земља која плива на води;
4. гласови светаца у цркви;
5. прича о ђаволима и непознати глас из ормана;
6. мишеви који излазе из свиње;
7. појава Богородице са дететом на рукама на прозору;
8. страшило које ноћу излази из бунара;
9. тиква велика као воденични камен;
10. клип кукуруза величине једног метра;
11. Донетов лет на ћилимчету.

Појава беле густе магле, дебелог снега, гробља у блату и води и саме земље која плива на води могла би се подвести под одредницу *чисто чудног*, односно, како је указао Цветан Тодоров, причају се догађаји који се могу објаснити правилима које признаје разум, али су на овај или онај начин, невероватно запањујући, јединствени и уснемирујући, неуобичајени, па због тога и код јунака и код читаоца изазивају реакцију сличну оној коју смо сретали у фантастичним текстовима.[148] Егејске Македонце у Гакову дочекује бела магла и мраз. Аветињски бела боја и мукла тишина приближавају текст жанру хорора и стравичном призору непознате земље дају надреалне димензије. Маглу разбија непознати, промукао глас, па се визуелном у уводној слици придодаје акустично у следећој. Вођени страхом и спонтаним функционисањем духа, истискивањем на површину онога што је дубоко запретано у подсвести, људи се не усуђују да напусте вагоне: "Колико су нас пута преварили да смо стигли некуда, а оно никуда!" изговара један од јунака Дине Бочаровски. Врата вагона су забрављена и изгледало је као да су и ручка и врата заварена за вагон, што је, такође, у функцији симболичког знака да нова земља није и не може бити завичај. Потом се чују гласови и других Егејаца, Ангелине, Пелагије и Костадина и неко нејасно шуморење. Дочекује их непознати човек у кожуху и на колима их одвозе кроз маглену завесу. Страх расте. Његовом порасту доприносе и огромне куће у селу, разбијених прозора и потпуно празне. Даље их пут црним браздама води ка салашу где су куће биле необично обојене белим, плавим и жутим бојама и прибодене на бела платна. Бела и црна боја у уводном делу наизменично се смењују и појачавају ионако стравичан призор. У уводној слици не дешава

[148] Cvetan Todorov, наведено дело, стр. 51.

се ништа натприродно. И магла, и дебео снег, и куће прибодене на бела платна могу се рационално објаснити. Чудно настаје као производ реакција јунака и искључиво је везано за осећања јунака, а не за постојање натприродних феномена. Наиме, стварност је преточена у чудно-реалистични доживљај јунака, који постојећу стварност прилагођавају властитој визији. Све што је ново и непознато скрива у себи мистерију, а било који природни, у погледу узрока тешко објашњиви догађај, код егејског фолклорног човека изазива страх и стрепњу да ће иза тога уследити казна. У Динету Бочаровском је већ у уводним странама романа постојала дубоко уврежена мисао да никада ништа неће бити њихово осим страдања. Изложени магли, блату и снегу, Егејски Македонци то доживљавају као казну за грешку коју је колектив починио. А грешка, која има све ознаке фаталног, налази се у напуштању родног тла. Притом треба имати у виду да се егејски човек не одваја од колектива, већ да судбину заједнице којој припада доживљава као своју властиту. Ташко Георгиевски овде не успоставља јасну границу између реалног и иреалног, стварног и привидног. Овакав поступак послужио му је као изузетно средство за филозофскоо и психолошко предочавање егзистенција Егејских Македонаца.[149] Садржину овог призора чини тајна, необјашњиво, необично и неприхватљиво. Она је повезана са искуством појединца и искуством колективне традиције и проистиче из запитаности Егејаца пред светом и животом на новом простору који се доима "туђим" и "узнемирујућим" и коначно из њихових сусрета са необичним и необјашњивим. То, у крајњој инстанци доводи до изазивања неодлучности, страха и ужаса, несигурности и збуњености. Сумња, недоумица и неодлучност одликују све ликове, па је и сам читалац на граници између веровања и неверовања, иако је описану појаву могуће објаснити прихватљивим природним законима.

Сцена у којој старац Костадин Муцов у својим лутањима наилази на гробље, такође се може уврстити у тип *чисто чудног*. Она се може пратити преко вербалног вида текста, односно "виђења" и то "двосмисленог виђења", синтаксичког вида текста, то јест начина на који лик реагује на виђено и семантичког вида текста, који се односи на опажање и бележење тог опажања. Последње би понајбоље одговарало опозицији

[149] Видети о томе у књизи Данијеле Костадиновић, *Психолошко у романима Абаџиева и Георгиевског*, Филозофски факултет, Ниш, 1999.

стварно-привидно, јер се не догађа ништа натприродно. Костадин Муџов види гробље на крају сеоске улице и то у њему изазива осећај зачуђености и збуњености, јер се мртви увек сахрањују даље од живих, а ови су покопани у самом селу и најшири пут води ка њима. Упоредо са чуђењем појављује се и страх да ће се њихови потомци пре или касније вратити и то преноси својој жени Петри и унуцима, а потом и осталим ликовима. Костадин такво гробље доживљава као чудо и та "слика гробља у равници, завијеног у снијег, као отеклина на бијелом тијелу зиме. И пита се да му се то није причинило, можда тамо нема гробља? Тог му се дана многе ствари причинише невјероватним, сигурно му се причинило и гробље! Али ако мртви леже под самом површином снијега, незакопани, нагрђени!"[150] Костадинова несигурност: стварност или привид, преноси се и на читаоца. Читалац застаје пред том загонетком која га доводи у стање неодлучности у погледу решења које треба изабрати. Костадинов говор је двосмислен и изван домашаја провере истинитости. У даљем тексту, страх старца Костадина након сусрета с гробљем на коме га је запањило откриће да се иза самог површинског слоја крије вода у којој се кости распадају и да само беле мермерне плоче сведоче о почившима, донекле разбија наше недоумице у веродостојност испричаног. Након сусрета с гробљем, страх старца Костадина добија надреалне размере. Он потиче од мисли да су он сам, као и његов народ запосели туђу територију. Ту је и страх да ће га смрт заробити у тој равници која "плива на води". Расцеп у његовој личности се од тог тренутка све више увећава, а кулминацију достиже у Костадиновом паничном бегу од гроба у мочвари у напуштени вагон на слепом колосеку, што ће његови сународници окарактерисати као "лудило". У старцу Костадину заправо су сви почетни импулси опсесивног носталгичног осећања Егејских Македонаца и ускоро његово "лудило" прераста у општи и паничан страх од неке фиктивне силе која прети да угрози њихов опстанак у Гакову.

Сусрет старца Костадина с гробљем уводи нас у ново чудо, такође мотивисано страхом од непознатог. То чудо је овога пута везано за саму равницу у коју су приспели:

"Јој! Уздахну нека жена. Па нас су нагурали на комадић земље која плива на води! Ајде, не лупетај! Викну један дубок глас, вјеројатно изашао из мушких уста, међутим, сви су

[150] Ташко Георгиевски, *Равна земља*, стр. 23.

осјећали да је жена у праву. У пространству пред њиховим очима, одмах до њих, равница као свака друга равница, чак с брежуљцима, хумцима, браздама, међама, дрвећем, травом, али колико су очи досезале даље, све је то нестајало, и у линији обзорја пењало се, не према горе, у небо, него је изгледало као да плава копрена небо потискује према доље рубове простора. Отуда утисак да је село на некаквом комаду земље који плива на нечему."[151]

Егејски Македонци били су принуђени да напусте завичај. Питање слободне воље било је у потпуности искључено. Са друге стране, нова комунистичка власт и нови друштвени поредак окреће леђа свим дотадашњим вредностима. Примитивни фолклорни човек још увек није у стању да посматра себе као индивидуу која може бивствовати одвојено од заједнице. Његова примарна жеља је да постане син достојан својих предака и да врлине које је од њих наследио преда својим потомцима. Култ предака и предаја врлина код примитивног човека преовлађују над индивидуалним. Само испуњење највишег етичког захтева – предаје врлина, животу сваке нове генерације може обезбедити смисао.[152] С обзиром на то да се доласком у равну-чудну земљу такво значење губи, а и нови друштвени поредак га делимично негира, примитивни човек у свему види знак Господа и очекује да иза тога знака уследи оправдана казна. У Гакову имамо двојни сукоб: сукоб између устројства (родно тло, традиција, Бог, свеци, религија) и растројства (равна земља, непознат, туђ простор, нова власт). Истовремено, реч је и о моралном сукобу. Повратак у завичај је симбол јасновидности (зато се све више Егејаца окупља на Донетовом црвеном ћилимчету и гледа ка југу, ка завичају), а његово онемогућење доводи до афективног помрачења духа (масовна психоза и бег из равнице). То је условило и на изглед фантастичне појаве у стварности и то пре свега у религијској сфери. Свеци који говоре у цркви, демони који шетају улицама, слика Богородице на прозору. Оне би се могле подвести под тип *религијске фантастике* или *пројекције сакралног*. Наведене сцене би према типологији Цветана Тодорова припадале типу *фантастично чудног*. Наиме, реч је о догађајима који изгледају

[151] Исто, стр. 56.

[152] Видети о томе у књизи Пола Дила, *Симболика у Библији*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 1991.

натприродно током читаве приче, али добијају разумно објашњење.

Говор светаца у цркви припада типу *пројекције сакралног* и типу *фантастично-чудног*. Фантастика је мотивисана страхом избеглица да ће их Господ казнити зато што улазе у туђу цркву и зато што су се огрешили о свеце, јер су фреске покрили платнима спуштеним уз све зидове. Једино се Божја слика у централном кубету није могла покрити. Међу избеглицама се приповедало да су се лично уверили да при пролазу покрај цркве чују неке гласове и лупање. Сеоска врачара Тина Шиникова Петри директно, али готово нечујно, приповеда: "...Због тога што људи у цркви...у туђу цркву се не улази, тако да знаш, јадна Петроо, и отада, дакле, знаш, кад су као рој сви навалили унутра, е, кажем ти, то је само од тога...и сада тамо унутра...кажу да су врата закључана, а свеци говоре као људи, боже, опрости ми! Чуло се и једно ааа и једно траааас и хо-хо-хо, драга Петра, а Анђели су полудјели, ето ти!"[153]

У овом делу текста читалац је увучен у свет ликова и њиховог опажања и донекле се поистовећује са њима. Он још увек не зна прави одговор и време неизвесности управо даје тексту фантастично одређење. Читалац се приклања "општем" мишљењу да свеци заиста говоре и да се то дешава управо у тренутку када се о догађају приповеда, а познато је да се садашње време везује за фантастично. Убрзо добијамо рационално објашњење од приповедача за кога се има утисак да се налази "унутар" повести и да познаје право стање ствари. Он нам нуди рационално објашњење. Није реч о натприродном феномену, већ напросто о заблуди: у цркви су радили омладинци Пене Кирове који су завесама покривали свеце и анђеле. Често су ноћу улазили и излазили, понекад би се гласно смејали, па су се онима који су пролазили поред цркве привиђали као оживљени свеци. На крају се гледиште читалаца спаја са "нормалним" објашњењем приповедача. Иза ове фантастичне епизоде крије се морална осуда оних који су скрнавили светињу, што је равно богохуљењу. То ће нарочито доћи до изражаја у следећем сегменту, у причи о попу, Тушимки и непознатом гласу из ормана.

Полазну основу ове сцене чини пренаглашена полна жеља попа према Тушимки, у даљем следу испуњена чак и порнографским детаљима. Сексуалном односу између попа и

[153] Ташко Георгиевски, *Равна земља*, стр.73.

Тушимке претходила је прича неке старице о ђаволима који у белим ризама лете горе-доле по селу. Нема никакве сумње да је помињање ђавола у вези са разблудним свештениковим понашањем које се косило са моралним кодексима хришћанске мистике. Претерана свештеникова сексуална жеља је изразито негативно вреднована. У прилог томе иде и чињеница да када се ђаволи појављују као чувари добра и морала и имају упозоравајућу улогу, онда треба очекивати да сам свештеник буде кажњен. Током сексуалног односа са Тушимком, из ормара допире неки непознати глас који има карактер опомињућег:

"Жена се почела смијати, идући с дјететом према већем ормару. Овдје, дједе попе, у ормару! Гдје другдје, јер, ако дође, ех..., онај... док уђе у собицу... док се сјети гдје нас може наћи... запијеват ће пијетлови! И спусти маленог на врата ормара и он заламата ножицама, а жена се, да ли случајно или намјерно, нагузи па је поп био савладан изненадном страшћу што је бујала у његовом тијелу, јер је видио да жена испод хаљине нема ништа. И, умјесто да оде, завуче руку тамо гдје није смио ни помислити од стида. Ох, уздахну жена, мој малени Тушко! И размакну ноге. Кажеш да врагови лете улицом, драга невјесто? Дахтао је поп иза ње. Нису то пусте ријечи, снахо, крижа ми, врагови... бијели и лете... лете! А жена стење, ваља дијете по ормару и виче Мајчино, колики курац, ох, Тушко мој, а тако, тако... чим нам поп дође дома... мило... милено! И управо тада јави се из ормара мушки глас. Што ти је, драга жено, колики је курац израстао нашем дјетету, драга, гром те убио, отвори врата да видим! Од чега су се попу пресјекла коњена, мантија је сама спузнула према доље и покрила му срамоту, и док се у ормару нешто тешко превртало и стењало, успио је да сакупи снаге и јурне кроз врата."[154]

Хришћанство снажну и претерану сексуалну жељу и нагоне осуђује, тако да свештеника, оног који би требало да проповеда морал и добро, називају најпогрднијим именом, именом ђавола: „...поп је летио улицом, црна мантија је вијорила за њим, дјеца која су се још увијек играла на улици завришташе и посакриваше се по кућама. Врагови!"[155] Свештеника је стигла заслужена казна. Гони и Коста, такође љубавници Тушимке, разоткрили су његову сексуалну игру и он је,

[154] Ташко Георгиевски, *Равна земља*, стр. 97.
[155] Исто, стр. 97.

обријане браде и без свештеничке мантије, лутао селом скривајући се од избеглица.

За разлику од претходног примера у којем се приповедач појављује у улози демистификатора, сада ту улогу преузима лик, односно сама Тушимка од које сазнајемо да из ормана није допирао глас никаквог натприродног бића, већ да је она у орману скривала мужа страхујући да га не одведу у рат.

Убрзо након разблудног свештениковог чина појављује се Богородица са дететом у рукама на прозору. Сава Дамјанов истиче да је пројекција сакралног директно везана за свете личности – главне јунаке или за кључне ликове хришћанског митоса (анђеле, Христа, Богородицу...), те да она у тексту егзистира као непосредно испољавање и реализација једног аутентичног фантастичног система збиље: фантастика се ту не формира постепено, него се одједном и целовито опредмећује као реалитет, у потпуности се успостављајући као јединствен принцип текстуалне стварности.[156] Богородица се појављује одједном и неочекивано. Њена појава је психолошки мотивисана. Већина Егејских Македонки, осим Рисе, под утицајем нове власти, одвојила се од своје деце због оскудице у храни и послала их у градске домове. Материнска љубав повезана са грижом савести и кајањем због учињеног дела узрокује и фантастичну пројекцију Богородице – вишег бића надмоћнијег од човека које има утицај и на његову судбину. Треба се запитати о значењу ове фантастичне слике. Богородици се верује, она је та која све види и зна, која брине и штити и у њеном одразу на прозорском окну прелама се судбина свих мајки. И чудо са Богородицом на крају добија рационално објашњење. Богородица се створила на стаклу због влаге кад су почеле кише, од тога што га је домаћица пре тога брисала петролејом и касније се појавила слика у боји која ни по чему није подсећала на Богородицу.

Типу *фантастично-чудног* припадају и епизоде када је врачара Тина Шиникова видела мишеве како излазе из свиње, затим тиква велика као воденични камен и клип кукуруза величине једног метра. Ташко Георгиевски и овде доследно спроводи поступак фантастичног онеобичајења. Врхунац, је прво појављивање чуда, без икакве претходне припреме или најаве. На пример, Тина Шиникова одлази да нахрани свињу и док сипа кукуруз види миша како излази из свиње: „Боже! С

[156] Сава Дамјанов, наведено дело, стр. 161.

леђне стране, из једне рупе, искочило је цијукајући десетак мишева!"[157] Затим натприродно на извесно време нестаје или се замењује другим иреалним појавама. Сам крај не садржи више нити један елемент натприродног, јер га уклања говор приповедача и закони логике којима се он руководи. О свему ономе што је узбуђивало и узнемиравало људе приповедач извлачи реалне закључке, с том разликом што му ликови не верују, а сам читалац је на граници – веровати или не. Приповедач чудне догађаје редовно повезује са другим збивањима. Тако на пример, са доласком људи у село разумљиво је да су се намножили мишеви, а пошто није било мачака, није било ни ништа необично што су се налазили у салу непокретних свиња. Увећане димензије тикве и кукуруза посве су разумљиве, јер је земља била заиста плодна. За Егејце, дошле из камењара и неплодних безводних равница у којима је пшеница расла до колена, а тиква била величине две песнице, то је морало представљати чудо.

Роман *Равна земља* завршава се на бајковит начин – Донетовим летом на црвеном ћилимчету, чиме је читавом делу дата ванвременска димензија: „...он је нестао, изгубио се, посљедњи пут су га видјели како се с Танаском враћа са станице! Нитко ништа не зна о њему, а Танаско, знаш га, смије се, каже не тражи га, видио сам га кад је одлетио на ћилимчету, ишао је да посједи тамо код њега, на прагу, и није га сустигао, пред очима му се дигао и побегао према обзорју гдје је умирао дан!"[158]

Сцена Донетовог лета на ћилимчету припада типу *чисто чудесног* које се најчешће везује за бајку и може се подвести под подтип који је Цветан Тодоров назвао *инструментално чудесно*. Код инструментално чудесног појављују се мале направе, техничка савршенства неостварива у описаним временима, али ипак савршено могућа. Чудесни инструмент као што је летећи ћилим има дугу традицију у источњачкој литератури и већ смо га сретали у Шехерезадиним причама из 1001 ноћи. Чисто чудесно се не може објаснити. Прави циљ Донетовог путовања на црвеном ћилимчету представља потпуније изражавање свеопште стварности. Овај лет поприма симболичку димензију, а роману даје универзално значење.

---

[157] Ташко Георгиевски, *Равна земља*, стр. 216.
[158] Исто, стр. 274.

РЕЗИМЕ

Роман *Равна земља* Ташка Георгиевског не припада жанру фантастичне литературе. Фантастика се у њему појављује као уметнички поступак којим се остварују неке стваралачке интенције аутора: зачењске, филозофско-симболичке, психолошке. Порекло и појава фантастичних елемената повезани су са егејском тематиком, са страдањем и сеобом становништва из Егејске Македоније у Војводину. Основу фантастике чине мостив страха и несигурности и мотив смрти. Фантастично, чудно, чудесно искључиво су резултатреакције јунака који постојећу реалност прилагођавају властитој визији стварности.

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ

ПЕТ СИМБОЛА У *СРЕБРНИМ СНЕГОВИМА* ЖИВКА ЧИНГА

(*Долина, небо, ветар, очи, снег* - кључни чиниоци симболизације)

Рецепција симбола у роману *Сребрни снегови* Живка Чинга довела је до двостепене семантичке интерпретације: лоцирања одређене целине у оквиру приказаног света дела и препознавања шифроване ознаке у тој целини. Испитивање сематичких компоненти открило је скривене смислове који се нису могли директно извести. Текст је оцењиван поетолошки и стилски. Аутор закључује да је пројекат романа заснован на психолошким питањима односа човека и средине у којем владају симболичне одредбе. Тежина симболичне креације разрешена је тумачењем магије слике. Анализирани су кључни чиниоци симболизације: долина, небо, ветар, очи, снег. Интерпретација је служила као спона између симбола и остварења.

Кључне речи: симбол, магијски реализам, долина, небо, ветар, очи, снег

Појава прозаисте Живка Чинга везана је за савремену македонску књижевност. Обрађујући опште теме о животу на селу у послератном периоду, усмеравајући се на битку између старог и новог, Чинго пише крајње једноставно, у духу народног казивања.

Унутрашња струтура романа *Сребрни снегови*[159] свестрано, артистички и драматично комуницира са психолошком оптиком савремене књижевности. Свако поглавље садржи по једну микротему, експлицитно дату као нараторов говор. Роман је испричан у првом лицу, у форми сећања сеоског ђака, с временске дистанце од двадесет година. Наратор говори о давно прошлом времену, обрађујући дететов доживљај света тако да поново пред нама оживи. То је романескни поступак који свет детињства боји поетски.

Констатујући да се *симболи*[160] налазе у стилу, призору и атмосфери романа, тумачимо кључне процесе симболизације: долина, небо, ветар, очи, снег, чије универзално значење задржава основну функцију и богати се антрополошким контекстом у мотивацији простора, времена и ликова. Схема у којој посматрамо симболе је: увод - симбол - тумачење - остварење.

Рецепција симбола у роману *Сребрни снегови* доводи нас до двостепене семантичке интерпретације: лоцирања одређене целине у оквиру приказаног света дела и препознавања шифроване ознаке у тој целини. Пројекат романа заснован је на психолошким питањима односа човека и средине у којем владају симболичне одредбе.

За потпуно разумевање света дела неопходан је увид у ауторова поетичка размишљања и тежњу за стварање особите симболике. Чинилац поетске атмосфере дела је природа. Уметничким обликовањем и транспоновањем природе на

---

[159] *Сребрни снегови* (1966) јесте дело сложене симболичко-метафоричке структуре. У тематском погледу представља особени спој традиционалног и савременог прозног текста и круну пишчевог стваралачког рада. Од 26 поглавља овог романа за децу многе од њих су написане тако да би могле стајати самостално. Роман је показао пишчево изванредно познавање дечје психологије, али је намењен и одраслима. За потпуно тумачење потребна је предспрема, јер је обична дескрипција замењена психолошком анализом, а хронологија збивања је испреплетана.

[160] Симбол (у преводу са грчког *знак*) је материјални, чулно видљиви знак који има више значења и изражава нешто друго од онога што се на њему непосредно опажа. Термин који је од првобитног значења "документ, знак распознавања, легитимација" претрпео измену и у којем долази до метафизичког споја видљивог с невидљивим. Књижевно дело се схватило као надсимбол, суперзнак који естетски делује тиме што својом појавом упућује на велика подручја идејног света. Јединствена симболика целине појединачног дела саздана је од већег или мањег броја појединачних симбола. (*Речник књижевних термина*, "Романов", Бања Лука, 2001,772.)

симболичан начин аутор гради препознатљиви чинговски *магијски реализам*[161], којим сугерише везе и односе човека са светом које се дају наслутити и сазнајно одредити. Назначени проблем доводи у питање читаочев рационални став према стварима и људима:

> "О, та наша долина! Одасвуд ограђена брдима, планинама, беспућем; зими мучаљива и тамна као гроб. Далеко од целог света, где се није знало ни за живе ни за мртве. Где се, кад човек умре, говорило: "Спасао се!" [162]

Индикативна је та естетичка и сложена позиција знака ***долина.*** Она означава претежно место одакле нико никада неће изићи, изгубљено у тами и студени, место које походе чудовишта и демони који кињe покојнике. Долина се може тумачити и са становишта психлошке и етичке анализе, у којој функцију психе предочава неки персонификовани лик, а међупсихичка радња сублимације или изопачења исказује се деловањем ликова. Долина овде, према томе, изражава и објашњава стање психе која је подлегла у борби са неманима, било да их је покушала потиснути у подручје несвесног, или је прихватила да се с њима поистовети у некој свесној настраности.

Небеске слике у роману, јављају се у сижеима везаним за несрећу заједнице и индивидуе. Дешава се пропаст неба и небеских тела:

> " Небо, дотад чисто, убрзо поче да се замућује, да се полако мрешка на јужној страни. На хоризонту се начичкаше мали, густи облачићи, налик планинским печуркама. Затим мало-помало, они почеше да расту, да се тање, да се кидају и тако полако одвајају од хоризонта, да се дижу све више и више."[163]

---

[161] Стилска техника примењена у овом роману у основи је реалистичка. Аутор течно прича причу о неком необичном и занимљивом догађају, то приповрдање чини утисак уверљивости и животности, али у току самог приповедања дешава се преображај, а да га читалац у почетку није ни свестан. Причање се прелива преко животне веродостојности и стреми симболичним циљевима. Тако проширује границе реализма. Чинго је реализам прожео симболичним немирима и изградио оригиналну форму.

[162] Ж. Чинго, *Сребрни снегови*,"Народна књига", Београд, 1973, 23.

[163] Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, "Народна књига",Београд, 1973, 52.

Слика носи пренесено значење сеоске катастрофе повезане са Генкином алијенацијом, која је споља наметнута. Друштво је учитељицу искључило без милости и много нуткања, са намером да јој онемогући повратак. Слику из свакодневног живота аутор је увео у роман посредством симбола ***неба***, чији извор може бити у народној епици. Небо повезано са судбином постаје место великих поремећаја; небо одређује судбину, зато апокалиптични догађаји на њему предсказују исте такве догађаје на земљи. Занимљиво је поредити ову слику са исказима усмених песама које говоре о некој катастрофи. У песмама *Женидба Максима Црнојевића* и *Смрт Сењанина Ива*, налазимо сличне примере:

"Дје ми беше на небу јасан месец потамнио,
И дје се ведро небо на четворо распукнуло!"[164]

* * *

"Санак снила Иванова мајка
ђе је Сење тама попанула
ђе се ведро небо проломило..."[165]

У *Женидби Марка Краљевића*, на предлог млетачког дужда који подрезумева кршење кумовских обичаја невеста одговара:

"Под нам' ће се земља провалити,
а више нас небо проломити."[166]

По предању, вероватно, сличну симболичку функцију има и ветар, носилац несреће. Чинго пише:

"Тих дана у долини је владала нека необична, дубока тишина. Увек је тако пред јесењу буру, и ми смо чекали. Задува нека црна, нечиста ветрушина. По пољу, у воћњацима, а нарочито у баштама и на путевима, све је

[164] В. Богишић, *Српске народне пјесме из најстаријих, највише приморских записа*, Београд, 1878, 52.
[165] В. С. Караџић, *Српске народне пјесме III*, Београд, 1977, 31.
[166] В. С. Караџић, *Српске народне пјесме II*, Београд, 1977, 55.

захватио неки велики ковитлац, већ се осећао нови, хладан талас."[167]

На трагу смо, дакле, народних веровања и поетике народног певача, по којима ***ветар*** доноси болести и дува са другог света. У словенској митологији ветар се појављује однекуд, тачније дува са планине, која је место демона. Ветар најављује значајан догађај и долазак неке промене. Тако основни аспект романа постаје ослобађање живота од устајалости и уплитање у промене. На тој линији аутор ствара скалу људских судбина и дилема. Главни лик, Генка Илиęска, као и сви други ликови имају слабости и врлине:

"Господе, како је била занесена, некуд одлутала, далеко! Имала је велике, плаве очи (а сама је била необично мала, чудна), кажем, имала је велике и светле очи, које су много подсећале на наше небо у пролеће, после кише, после буре, кад се оно сасвим избистри и постане високо и плаво. Такве неке добре и радосне очи је имала Ген..."[168]

Очи су симбол интелектуалног опажања, активности и будућности, а плава боја симбол чистоте и пута у бесконачност. Ова два типа слика (небеска карастрофа и опис субјекта) се комбинују и то доводи до низа акција које у роману следе једна за другом:

1.долазак учитељице у село,
2.отпор сељака,
3.тиха патња учитељице,
4.недужно страдање.

Драматика судбине жене као биолошког и друштвеног бића, коју промена средине обележава и угушује, примарна је слика и идеја Чинговог романа. Симболика очију сеоске учитељице даје визуелну експресију и дубинску психолошку суштину њеног карактера који је толико снажан и сугестиван да оставља неизбрисив утисак.

---

[167] Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, "Народна књига",Београд, 1973, 82.
[168] Исто,14.

Кроз роман се осећа и поетски акценат који представља чин афирмације живота:

> "Опазиш тада најтајанственију, најдражу слику - по теби пада неки лаган, мекан снег, милује ти лице, можда је то мајски трешњев цвет! - то су сребрни снегови - као да је оживео мајчин глас и теби се низ лице сливају сузе радоснице, обузиме те нека велика радост, која се ни са чим на овој земљи не може мерити, пријатељу.
> О, кротко, о прелепо детињство!"[169]

Израз блиске виталистичке, експресионистичке душевности, потиче из насловне *синтагме*[170] ***сребрни снегови***. Два представљена *знака*[171]: ***сребро*** и ***снег*** као мисаоне одреднице спајају се у смисловну метафору романа. *Сребро* и *снег* су доминантни знакови за чистоту сваке врсте, слично чистоти савести, искрености и исправности деловања. Симболика *Сребрних снегова* потиче из света и свести пишчевог детињства. Она није само зачета или условљена тим светом, већ је садржана у драми преживљенога и супстанцијалном осећању једне људске реалности која се отуђује и поново налази. Симболи готово никада немају карактер поенте у Чинговим делима, већ коинцидирају са низом других елемената инспиративне грађе.

Ако је чињеница да савремена књижевност настаје у време кад се интезивно проучава природа језичких знакова и мења поглед на природу књижевних текстова, извесно је да је ту одговор на питања са којима смо се суочили. Проучаваоци природе језичких знакова су посебну пажњу посветили односу између језичких знакова и онога што се њима означава, јер је то пут да се објасни начин на који два

---

[169] Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, "Народна књига",Београд, 1973, 155.

[170] Група елемената у тексту која има свој смисао. Односи међу њима зову се *синтагматски односи*.. (*Речник књижевних термина,* "Романов", Бања Лука, 2001,779.)

[171] То су материјалне чињенице које су способне да понесу неко значење или неки смисао. У њима се дешава сусрет субјекта и објекта. Речи су материјализовани ентитети и представљају знакове. У начелу, такве природе су и литерарни текстови. Они су својеврсни сложени знакови. Увид у знаковну природу омогућује нам да са више разумевања пратимо и освајамо свет литературе, један од најсложенијих знаковних система. (У књизи: П. Милосављевић, *Теорија белетристике*, "Просвета", Ниш, 1993,40.)

засебна система феномена ступају у сложени однос. Јасно је да се читалац Чингове прозе мора пробијати кроз мрежу симбола. Тачније, тумачећи их, он непрестано излази из њих и враћа се унутра, али тако да ни у једном тренутку не заборави целовитост текста. Јер, није важно само оно на шта нас симбол упућује, већ и начин призваног читаочевог присуства у тексту и то како он доприноси изграђивању његовог смисла. Сличне симболичне одредбе можемо наћи и у Чинговим делима: *Пасквелија, Нова Пасквелија* и *Велика вода.* Само пажљиво читање и анализа симбола открива скривеније смислове који се не могу директно извести, јер уметничка творевина је говор у којем је важан део значења прећутан. Конкретно понашање симбола унутар језичког поља романа *Сребрни снегови* показује да је семантичко значење удаљено од логичког језичког понашања какво налазимо у свакодневном говору.

Анте Поповски објашњавајући своју поетику у песми *Она* каже да се у песми увек налазе две песме и да песма "није она сама", и зато "сама себе пише, сама себе чита". Односно, песма је, како пословички саопштава своју поетику, "сама себи врата - сама себи кључ". То је аспекат са којег се може разумети симболика романа *Сребрни снегови.*

Литература

1. Барт, Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, "Нолит", Београд, 1979.
2. Бергедер, Оливије, *Симболика*, "Књижевна заједница Новог Сада", Нови Сад, 1988.
3. Ђурчинов, Милан, *Нова македонска књижевност*, Нолит, Београд, 1988.
4. Еко, Умберто, *Симбол*, "Народна књига"/"Алфа", Београд, 1991. 5.Јеврић, Милорад, *Македонски роман о рату и револуцији*, Јединство, Приштина, 1989.
5. Јаус, Х. Р., *Естетика рецепције*,Београд, 1975.
6. Јунг, *Човек и његови симболи*, "Младост", Загреб. 1973.
7. Кулишић, Шпиро, *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ, "Интерпринт", 1998.
8. Купер, Џин Кембел, *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*, "Просвета/Нолит, Београд, 1986.
9. 10.*Македонска књижевност*, Просвета, Београд,1968.
10. Марино, Адријан, *Модерно, модернизам, модерност*, Народна књига, Београд, 1997.

11. Милосављевић, Петар,*Теорија белетристике*, Просвета, Ниш, 1993.
12. Исти, *Логос и парадигма*, Требник, Београд, 2000.
13. Палавестра Предраг, *Уметност и симболичке форме*, Веселин Маслеша, 1989.
14. *Речник књижевних термина*, Романов, Бања Лука, 2001.
15. Рот, Никола, *Знакови и значења*, "Нолит", Београд, 1982.
16. *Свеска симбола*, приредио, Бора Ђоковић, Београд, 1980.
17. Чинго, Живко, *Сребрни снегови*, Народна књига; Београд, 1973.
18. Чукић, Зоран, *Оазе*, Никшић,1986.
19. Chevalier Jean/Gheerbrant, Alain, Rječnik simbola, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983.

Часописи:

1. *Израз*, бр.2, Свјетлост, Сарајево, 1974.
2. *Књижевна историја: часпоис за науку о књижевности*, бр. 119, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2003.
3. *Освит*, бр.21,год.7, Лесковац,1998.

ПЕТ СИМБОЛА У *СРЕБРНИМ СНЕГОВИМА* ЖИВКА ЧИНГА

(*Долина, небо, ветар, очи, снег* - кључни чиниоци симболизације)

Рецепција симбола у роману *Сребрни снегови* Живка Чинга довела је до двостепене семантичке интерпретације: лоцирања одређене целине у оквиру приказаног света дела и препознавања шифроване ознаке у тој целини. Испитивање сематичких компоненти открило је скривене смислове који се нису могли директно извести. Текст је оцењиван поетолошки и стилски. Аутор закључује да је пројекат романа заснован на психолошким питањима односа човека и средине у којем владају симболичне одредбе. Тежина симболичне креације разрешена је тумачењем магије слике. Анализирани су кључни чиниоци симболизације: долина, небо, ветар, очи, снег. Интерпретација је служила као спона између симбола и остварења.

Кључне речи: симбол, магијски реализам, долина, небо, ветар, очи, снег

Славица СРБИНОВСКА

РОМАНИТЕ НА СЛОБОДАН МИЦКОВИЌ ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА НА КРАЈОТ ОД XX ВЕК

...Животот е една непрекината минливост,
***нешто што постојано е минатост, нешто што живее од тоа што самото себеси се поништува и се гризе, нешто што самото на себеси си противречи.(...) Само со помош на моќта минатото да се употреби во корист на животот и од она што е конечно одново да се создава историја,* човекот станува човек...**
...Човекот мора да има моќ и повремено да ја применува,* да го крши и да го растура минатото за да може да живее*: таа моќ ја постигнува со тоа што историјата ја става пред суд, ја подложува на мачно испитување и конечно ја осудува, меѓутоа секое минато заслужува да биде осудено-зашто тоа е така со човечките нешта ...
Фридрих Ниче

Поаѓајќи од овие размислувања извлечени од студијата на Фридрих Ниче под наслов *За користа и штетата на историјата за животот,* јас се надоврзувам на предметот на преокупација, дискусиите за **крајот на 20 век**, значи се надоврзувам на она што е веќе историја и со тоа завршеност, а низ таа блиска конечност се фокусирам врз жанрот роман.

Според Гетеовите определби, дадени во предговорот напишан од авторот на цитираната студија, најзначајно е да се посочи значењето на феноменот време, а делата од минатото кои се сè уште активни, посебно оние од сферата на уметноста, не се определени само како појави со сопствена

поучна рамка, бидејќи, тие се во таа смисла одбивни и мошне стереотипни, коментира Гете, побитно е овие минати и стари нешта својата вистинска функција да ја добијат и **во времето кое на нив се сеќава**, односно да не бидат одредени само како нешта кои настанале во минатото. Вистинските дела не можат бидат значајни само како историја, тие значат нешто ако можат во иднината на секоја нова сегашност да претставуваат поттик и нејзино оправдување .[1]

Конечно, расправата за литературата од една завршена столетна етапа, врамена во период означен како ***крај на 20-тиот век,*** во сегашноста, почетокот на 21 век, подразбира соочување на различни временски ритми, првиот на историјата и вториот на сегашноста, првиот на крајот на 20 век, вториот на првите години од почетокот на 21 век. Дистанцата е многу мала, меѓутоа врската проектирана како однос на две сосема спротивни временски точки, онаа на крај на еден век и другата на почеток на друг век, укажува на далеку позначајни нешта; тие се однесуваат на **суштинската корелација помеѓу историјата, она што завршило и не постои и сегашноста, а тоа значи животот.**

Во духот на времето, а тоа се првите години од последната деценија на 20 век, значи деведесеттите години, особено значајна станува релацијата историја-сегашност. Во тој временски интервал, се чини, дека, најконкретно се соочуваат овие две димензии на постоење во кое транзицијата го одредува и го карактеризира рушењето на еден и воспоставувањето на нов политички поредок. Тоа е транзиција од една историска, ***завршена фаза на постоење*** во сосема нова и сè уште неиздиференцирана фаза во ***создавање***. Токму овој контекст го исфрла засиленото покревање на меморијата на нацијата за трајните вредности изразени низ принципот вистина. Токму тие, како впрочем и целата стварност која транзитира, длабоко се преиспитуваат во контекстот на она што завршило и се деструираат во контекстот на она што започнува, односно тие повторно се конструираат или се реконструираат, постојано се во вителот на нивното воспоставување или нивното поништување во плуралниот свет на различно

[1] Фридрих Ниче. *О користи и штети историје за живот*. Светови, Нови Сад, 2001, 5.

определени политички групации од кои секоја настојува да ги запоседне и да ги промовира како начела зададени од вистинската гледна точка. Со оглед на тоа, вистината е дадена во нејзината плуралност и континуирана изоморфност во однос на стварноста.

Во стварноста со доминантен авторитет искажувањето на значењата под закрила на моќта ја пренебрегува плуралноста од јазици и визии, тие егзистираат ***во преводот на значењата*** опфатени одново во еден авторитарен исказ. Во моментот на рушење на авторитарната моќ најпрво се исфрла на преден план разноличноста од јазици, културни вредности и нивното надредување ***во фазата на превреднувањето*** или нивното подредување.

Токму во ситуацијата на засилена пролиферација на перспективи за тоа што е вистинито, романот, сосем оправдано, со сопствената полифонична, дијалогична природа дозволува континуирана **рефлексија по однос на стварноста, онаа историската како и онаа сегашната во моќниот паралелизам од** временски текови кои може да ги воспоставува под законот на фикцијата и нејзините императиви. На структурален план, тој низ таквата рефлексија постепено ја потиснува **приказната, за да му се предаде на заводливото** преиспитување на раскажувањето во неговата сопствена иманенција.

Поаѓајќи од такви претпоставки го посочувам творештвото на **Слободан Мицковиќ** во кое низ херменевтички, интерпретациски увид и со воочување на исклучивоста на неговото значење за развојот на македонскиот романот како вид, ќе може да се укаже на една посебна линија во која доминира оваа рефлексивна димензија врзана за современото пререгистрирање и превреднување на критериумите за вистина, стварност, фикција, морал.

Потврдувањето на таа рефлексивна димензија доаѓа до израз во онаа продукција која доминантно се определува за дијалогот помеѓу историјата и сегашноста. Таква е специфичната линија на корелации која Мицковиќ ја развива во однос со далечното минато, она врзано за периодите пред доселување на Словените или воопшто пред почетокот на христијанството (романот ***Александар и смртта*** издаден на крајот од 20-тиот век/**1992**) или она поврзано со подоцнежниот период од историјата одредена

како историја на доминација на Отоманската Империја (на пример ***Марко Крале***, од почетокот на 21-от век).

Со таквата концепциска поставеност на линијата текст-контекст во кој релацијата историја – сегашност станува определувачка, и **читателот** го развива својот рефлектирачки, превреднувачки однос кон специфичностите на историските феномени и нивното значење кое го добиваат во сегашноста во која тој живее. Од таму произлегува структурата која суштински го одредува понатамошниот тек на развој на македонскиот роман, имено во романите на Мицковиќ живее раскажувањето кое станува доминанта определена со својата постојана отвореност, разиграна двосмисленост и сложена напластеност со нагласени претензии да заврши, односно да биде запишано. Со присуството на димензијата на постојано треперење на нарацијата во смисла на живот одреден со преиспитувања, останува постојана фиксираноста на фокусот за нараторот поставен во едно дамнешно, историски завршено верме за кое само читателот ќе биде во состојба да ги развива сопствените современи рефлексии:

... Кому сега да му се обраќам. Овие траби папирус веќе никому не му припаѓаат. Ги прочитувам, првпат сега во овие дена, откако разбрав за твојата смрт. Ми се чини како да ги пишувала туѓа рака, како да сум ги заборавил зборовите што сум ги пишувал самиот. Почнав да пишувам пред една година. Пишував во оваа измината година што ги дели вашите смрти, твојата и на Александар. **И сега гледам дека требало да пишувам поинаку и подруго**. *Треба сега да дополнам и да појаснам. Да си појаснам себеси пред сè. Зошто тогаш, првите денови, седев кај Рамез во малата сала на театарот и го следев секое негово движење со кое го парчосуваше телото на Александар.* **Седев здрвен и вкочанет, и ми се чинеше дека како што се касапи тоа тело така се распаѓа и царството.** *Мислев, чинам сега, дека тоа беше она најважното што сум сакал толку детално и точно да му го прикажам на учителот. А сега сфаќам оти тоа не било најважното.*

Она што ме стаписувало, што ме обземало е нешто што сега доцна го согледувам. **Кога Александар го подготвуваа за важниот престој меѓу боговите сè повеќе го**

снемувало оној Александар што го знаев, што ми беше познат и го преторуваа во некое непознато, туѓо битие.

А ме снемуваше и мене и животот што го знаев. Сè се менуваше – и луѓето, и навиките, и времињата. Тоа го разбирам дури сега и гледам дека сето тоа се случувало околу мене, а јас сум бил во средината на тие промени. Јас.“ *(266-267)*

„Ако сум исполнет со стеснетост и страв пред луѓето, тука меѓу четириве ѕида, со белината на папирусов пред мене имам храброст да бидам онаков каков што никој не ме знае. Сите мои бесни изблици (...) беа само пробиви на мојата замолчана страст за моќ и власт што со години ми преминувала како жолта болест од Александар.“(269)

Значителното *надредување на наративјата, насроти приказната*, упатува на преиспитувањето на сите можности за завршување на мислата, за утврдување на вистината и за нејзино запишување, нејзино заокружување. Надреденото раскажување дозволува доминација на отвореноста и незавршеноста, односно дозволува *идентификација на наративјата со потрагата*. Двосмисленоста и субјективноста, немоќта да се заврши, во романите на кои укажувам, се објаснува и со една далеку посуштинската димензија на отворен дијалог со сите форми на закостенета појмовна фиксација кои во својата конечност ги поништуваат сите други патеки на поинакво согледување на појавите, како оние во минатото, така и овие во сегашноста. Романот кој му дава предност на нараторот кој ги проблематизира сите претензии да се фиксира вистината за историските случувања и истовремено истата да се доведе во прашање, кај Мицковиќ се претвора во константна рефлексија за тоа што е вистина и во нагласување на феноменот на деконструирање и постојаната ревизија на она што било. Во таа смисла, романите, *Александар и смртта* и *Марко Крале*, првиот од крајот на 20-тиот век и вториот од почетокот на 21 век, ги изделувам како феномени кои само го нагласуваат плуралното егзистирање на индивидуумот кој сопственото идентификување и сознанија за вистината не може да ги заокружи во една конечна реалност од особености додека опстојува во сегашноста на

она што го живее. Единствено чинот на писмена фиксација ја дозволува последната можност за запирање на бесконечната потрага во плуралното ткиво од вистини за тоа што е стварноста и вистината. Тоа се романи во кои раскажувачите ја проследуваат низ индивидуална, пристрасна визура сопствената приказна, меѓутоа со претензии да интервенираат во неа и со моќ во истата да укажуваат на нејзиното релативизирање како вистинита приказна, иако конечната цел на секој од раскажувачите (Архидеј во *Александар и смрта*, или Добромир Кален, Крстан Крул, Гаврил Кана или Василиј во *Марко Крале*) низ самата приказна која настојувале да ја затворат со писмото, останува да опстојува како незавршено раскажување со нагласени двосмисленості и потреба од перспективата на Другиот во однос на кого ја градат вистината на својот писмен запис или своето раскажување. Еве како функционира пристраната и преиспитувачка свест на Архидеј во *Александар и смрта*:

„Сите тие титули беа празни, без никакво значење. Ги добивав само за да му одобрувам на Александар... Многумина ме сметаа за мудар и итар. Но јас добро знаев дека не сум ни ту едно то, ни ту друго то. Но не сакав никој да забележи дека не сум, уште помалку дека знам оти не сум. Тоа беше една од измамите врз кои се крепеше мојот живот во сенката на Александар. О, не ми е мене утеха, но заради вистината ќе напишам: и многумина други, безбројни животи минале така празно, со лажен блесок, за мали или поголеми услуги што му ги направиле на моќниот цар, или за устите полни пофалби за неговите дела или за верноста што му ја искажувале. "(276)

Или раскажувањето на Василиј во романот *Марко Крале*:

„Ако Гаврил Кана не разбрал, **јас разбрав**, *јас грешниот Василиј, свештеник, слуга божји. Како дуовник и во манастир Трескавец, а сега во црквата Свети Никола (...) бев исповедник на Волкашин кралот и на Марко Крале,* **јас ете, разбрав што биднало**. *" (75)*

Романите на Мицковиќ подеднакво го отвораат проблемот на идентификација. Тие низ непосредните и, речиси, природни состојби на рефлексија за она што се поттикнуваат на ситуации на раскажување во форма на постојана ревизија на она што било. На тој начин овој романескнен опус ја ослободува структурата од строго врзаната релација приказна и раскажување по линеарен тек, со правилни флешбекови и поттикнува развој на роман кој се остварува на рамниште на нарацијата и со непосредна врзаност за ликот на нараторот. Тука раскажувањето живее низ саморефлексиите на ***јас*** по однос на она што единствено го прави, а тоа е раскажувањето и запишувањето, при што тоа „јас" се разобличува во плуралноста на сопствениот подвижен и балансирачки индивидуум маркантно поставен **до моќта** (Александар, Крале Марко) и предаден на сопствените морални и психолошки преиспитувања во позицијата наспроти авторитетот и наспроти колективот. Со тоа овој романескен опус, на радикален начин, го проблематизира *соодносот помеѓу јас и другоста*. Во нив, индивидуумот, изведен како самостоен психички систем упорно стои наспроти колективитетот, иако и самиот е нужно обележан како индивидуум единствено преку колективитетот и во зависност од него.

Нараторот во овие романи добива сосема слободна позиција на посматрач со индивидуални специфики, позиција која подоцна ќе биде повеќестрано искористувана од други романсиери во македонската книжевна традиција, имено тоа е наратор кој пред сè се врзува за сопствените умствени фантазии фокусирани врз чинот на раскажување. Тоа се наратори кои во сопствената рефлектирачка ситуација *рушат секој вид на стереотип* во поглед на рецепцијата на минатото. Тука се прави фикционално дозволена пролиферација од перспективи на рефлектирање по однос на фигурите на Александар Македонски или Марко Крале во нивниот оригинален вид на претставување. Со таквиот пристап секој вид на типолошко претставување се растура пред раскажувањето кое се реализира со избор на специфична перспектива на наратор/лик кој во имагинарната рамка на романот се приближува до одредената историска фигура на Александар или Марко Крале, сосема лично и индивидуално. Така се фаворизира романескната верзија

која примарно го поттикнува интересирањето на читателот врзано за самиот феномен нарација, а паралелно со тоа и за субјективизираниот вид изведби на вистината низ лична перспектива на доживувања на авторитетот во стварноста.

Пишувањето и писмото во својство на авантура низ времето која дозволува да се вообличи сопствениот однос кон стварноста, во романите на Мицковиќ станува и своевидно посочување на трансформациите од психолошки вид. Имено, тука нараторот ја води сопствената битка за освојување на подрачјето на несвесното, на сметка на свесно прифатените и наметнатите историски парадигми. Истовремено, овој романескнен опус посочува една димензија на незапирливо, ослободено дејствување на рамништето на раскажувањето кое не може да изневери по однос на индивидуалниот исказ за појмовно совладување на стварноста и воспоставување на вистината. И покрај сè, нараторот во овој фикционален универзум секогаш осветлува една тегобна немоќ на крајот од сите напори преку кои посакува сопствената вистина да ја заврши со нејзиното колективно и универзализира прифаќање:

„Она што го знам ме фрла во тежок очај, а она што не го знам, од она што се случува зад мене или што го гледам, а не го виѓавам и не го разбирам, сигурно би паднал во безнадежна неподвижност. Но, веќе сум неподвижен...“(Александар и смртта, 300-301)

Тоа се светови во кои се поентира на тегобноста во совладување на искуството кое одново не задоволува со сопствениот резултат, односно иако во него е присутна перспектива на еден сведок кој сосем субјективно и во согласност со сопствените пристрасни и индивидуални, приватни и интимни ориентации презентира еден завршен свет, паралелно со него се имплицираат сите спротивставени перспективи кои „јас“ полноправно ги регистрира во романот:

„И целиот овој мој втор живот ми помина како еден долг светол ден во кој наеднаш сум се разбудил, новороден како веќе возрасен и слободен човек. Ослободен од минатото, од сеќавањата и ропството, од послушноста, од омразата. Ослободен од себеси. И сега во осумдесет и петтата година, ме стемнува во тој ист ден кога повторно ја земам писалката само за да кажам дека дека сето она што сум го пишувал, што сум го правел и сум го

живеел пред овој долг педесет годишен ден, за мене не било, не постоело, дека го пречкртувам тоа со една долга црта низ средината на пишаното во сите врзани папирус.“ (Александар и смртта, 324)

Или во романот *Марко Крале* во кој нараторот Василиј добива моќ за сезнаечки продор во мислите на ликот Марко Крале:

„Знаев и од порано дека тоа ќе се случи, зошто го знаев, во душата го знаев, Марко. Знаев дека е, иако навидум тврд и темерут, во душата човекољубец, па и сожалив. И затоа, во ова тешко време, Марко Крале **мене ме седна до себе, ме зеде прв до себе, а сите други ги отстрани.** *(...) Марко влезе во црквата. Во притратата гореа две свеќи...”* **И јас сум и нејас'**, *помисли Марко.* **Веднаш му искрсна поразувачката мисла дека, ако е така, тогаш тој и не знае кој е.** *(75)“*

Овие романи дејствуваат токму во правец на кристализирање на одредени моменти од историографијата кои се селектирани од авторот. Истите, иако извлечени од историографски записи и повторно обработени со субјективно организирање на минатото во еден роман за романот, во нарација за нарацијата, односно како индивидуална проекција на историографскиот дискурс, даваат нагласено субјективно димензионирање на сознанието за минатото. Со овие романи се воспоставува извесна симултаност во однос на временските текови на сегашноста и минатото, посебно во рамките на контекстот кој ја негира сегашноста или ја деструира сегашноста на сметка на избрани фрагменти од историјата.

Линда Хачон говори дека односот кон минатото често се манифестира преку носталгија, преку потребата за егзил од сегашноста и за впуштање во имагинацијата за завршено минато кое се воспоставува симултано со сегашноста.[2] Па, според тоа и според она што Џејмс Филипс го објаснува, ова не е продукција која го проблематизира „Одисеевото носталгично движење во просторот кон

[2] Linda Hutcheon, „Irony, Nostalgia and Postmodern“, *Methods for the Study of Literature as Culture Memory:Text, Studies in Contemporary Literature,* Serries ed. C.C.Barfoot and Theo D'Haen, Leiden 16-22 August, Amsterdam/Atlanta, 1997, 189-207.

дома“, тоа е ситуација на „носталгично и болно Прустово трагање по загубеното време, она кое е конечно, завршено време, меѓутоа кое опстојува бескрајно далеку.“[3] Можноста за неговото враќање ја воспоставува ваквиот вид на романескна практика која низ имагинарната визија на нараторот го обликува раскажувањето во романот од крајот на дваесеттиот век за преку раскажувањето да изведе совршена ***проекција на парадигмата за крајот на една политичка структура и нејзината замена со нова која е во фаза на создавање,*** а што во конкретниов случај подразбира раскажување за крајот на владеењето на Александар Македонски или за времето на владеење во вазалната (колонијалната) позиција и крајот на владеењето на Марко Крале. Секако, во таквата продукција просветлува изразитиот момент на рушење на еднодимензионалноста на вистината, потоа рушењето на вредносните ориентации и конечно отворање на сликата на светот во кој перспективите се во судир, имено индивидуалната и онаа универзалната се разминуваат. Затоа со романите на Мицковиќ се проблематизира доминантната идеолошка матрица од крајот на векот базирана врз идеализирање на селектираните настани од минатото, оние за Александар Велики, а во почетокот на 21 век и оние за Марко Крале. Преку двете историски фигури се воспоставува паралелизам од читања на искуството, она во кое монолитната фигура на еден авторитет паѓа и сè се растура и она во кое опстојува стварноста на живеење во вазален, колонијален однос со сите психолошки премрежиња на фигурата која се носи со функцијата на вазал, самиот Марко Крале.

И токму во романескниот простор на кој посочувам се прави ослободување од сите наметнувања на стереотипот на одредното знаење и се прави место за различноста и за другоста во соочувањето со минатото, а преку него и со сегашноста. Тоа е романескнен свет во кој и самиот рефлектирачки субјект на отворената нарација станува предмет на рефлексија во главата на читателот кој прави нова репродукција на презентираното бидејќи исходот на секоја презентација кај Мицковиќ завршува со една изразита двосмисленост на сознанијата од потрагата по

[3] James Phillips, „Distance, Absence and Nostalgia,“ Don Ihde and Hugh J. Silverman, eds., *Descriptions*, (Albany:SUNYP, 1985), 65.

вистината. Тоа е предизвик на нарацијата која се тематизира во романот и се претвора во провокативен простор за нова нарација на идниот интерпретатор во ланецот на интерпретативни завртки.[4]

Романите нагласено претендираат да ја изведат и да јаосмислат целината на животот која станала максимално проблематична, само што исходот на таквите осмислувања секогаш опстанува на линијата која води од текстот до читателот. А целината која на формален план се обликувала во роман останува да опстојува на прагот на сите идни преиспитувања на читателот. Затоа романите на Мицковиќ се изделуваат со оној возбудлив идентификациски момент на преиспитување на сегашноста преку минатото, односно со симултаноста на соочувањето на тоа минато со сегашноста, со што започнува потрагата која води надвор од стеснетиот простор на секојдневјето.

Нараторите кај Мицковиќ влегуваат во кругот на оној познат дијалошки наплив од можни превреднувања на некогашниот живот, односно на животот од кој се отсуствува за да се раскажува и за да се пишува за него. Со нивната интерпретациска позиција тие се постојано во еден привиден живот, „живот во сенка" и живот сведен на „пасивната" состојба на наратор на приказната за „туѓите животи" која настанува со нужното херменевтичко растојание од тие животи. Со тоа романот ја нагласува *моќта на нарацијата да релативизира* или да ги поништува авторираните позиции кои насилно се борат за сопственото одржување.

Низ сопствената жанровска идентификација со дијалогичноста, иронијата и негацијата на авторитетот, овие романи го исклучуваат поделеното третирање само на текстовите на романите или само на контекстите, тие го покажуваат извонредното значење на прагматичната димензија како и на исклучителното значење на преплетот од перспективи и дијалогот на текстови, а во таа смисла посебно меѓутекстовната релација која се реализира на линијата историографија - роман. Самиот текст, неговата внатрешна композиција, кај Мицковиќ станува вид на

[4] Се прави алузија на студијата на Шошана Фелман, „Окретај интерпретативног завртња." прев. Бранко Ковачевиќ, Polja, XXXIV, XXXV, XXXVI (1988/1989), br.357,359-360,361.

спротивставување на една долга традиција на раскажувања кои во македонската култура се главно реалистички фокусирани, за во сопствената автореференцијалност, неговата форма од романескни реализации да достигне точка на сплотеност на внатрешното, длабинското и површинското, на приказната и нејзината нарација, и за да ги соедини и двете, надворешното и внатрешното, текстот и контекстот.

Конечно, овие романи го поттикнуваат размислувањето за тоа дека не станува збор само за романескна продукција на крајот од векот во која доаѓа до варијации во структурата на внатрешните односи, туку за изразити трансформации во социјалниот систем кои поттикнуваат имагинарни стратегии на поместено читање на стварноста заробена во политичкиот дискурс на секојдневјето. Од таму тој нагласен преплет на историографскиот, политичкиот и книжевниот дискурс со рефлексивни напластувања на две афективни димензии кои подеднакво егзистираат во македонската литература од крајот на векот и продолжително се развиваат во почетокот од 21 век: носталгијата кон минатото и изразито ироничната компонента настаната како резултат на доживување на расчекорот од значења произлезени од соодносот на минатото и сегашноста во текстот на романот. И тука се огледа размислувањето на Хејден Вајт за иронијата како трансидеолошки феномен, за тоа колку таа соодветствува на суштината на романот кој се случува, пред сè, како иронија и негација со можност да ги вклучи сите перспективи и да го отвори полето на својот простор за пролиферацијата од различните убедувања. [5]

Со сопствената романескна продукција, Мицковиќ упатува на една надлитерарна димензија на поимање на стварноста. Тој го проблематизира сложениот феномен на разновидност на животот согледан низ мноштвото од аспекти од кои ниту еден не е е целокупен и не претставува исполнетост. Диференцираното постоење на посебните подрачја во заедницата единствено може се надградува со целината која се обезбедува само со формата роман.

---

[5] Hayden White,„The Value of Narrativity in the Representation of Reality", *Narratology:An Introduction*, ed. Susana Onega and José Angel Garcia Landa, Longman,London and New york, 1996, 273.

Мицковиќ во таа смисла поттикнува читање низ плуралност од системски референци создавајќи од читателот фигура на романсиер. Текстот и структурата која се нуди со овие романи секогаш изнудува ланец од интерпретативни читања и нови, односно продолжени ре/продукции. Паралелно со тоа, Мицковиќ ги соединува, во извонредна верзија, читателот кој ужива и интерпретаторот кој станува моќен со сопствената интелектуална позадина од знаења. Романот на Мицковиќ открива како самиот жанр се оддалечува од верзијата на романи кои се однесуваат кон стварноста, бидејќи за него не е толку значајна стварноста како подрачје на нарација, туку наспроти неа оној болен расчекор кој се создава помеѓу претставената стварност и стварноста, а тоа значи претставената вистина и вистината:

„Во ттие ттри дена ѓи ппрепрочитттував моитте ппапируси. Беше ттоа пприказна ттто ја нппишал некој Архидеј Поттивов, збунетто и вцашено човече, заѓубено во својатта беда и несреќа. Со ттаѓа се пприсеќавав на некои од оние ноќи коѓа сум зппишшувал некои делови. Ме раттажи ппак најмноѓу вестта за смрттта на Аристоттел. Помислив ппо ттолку ѓодини како на светтло местто во мојотт животт...

Старче како ја крепиш старостта - ми рече (црнобрадиотт маж), (...) заттоа ттто старостта сиѓурно (е) со модрини и морници коѓа во младостта си имал ттолку беден и ѓнасен животт каков ттто си оппишал.

-...Сум ѓо заборавил.

- Не - (...) си го сокрил од себеси.

Вистинатта ја откриваше неѓовиотт втренчен и вжарен поѓлед. Така ми се откри дека и овие педесетт ѓодини кои ѓи сметтав и им се радував како на светтол ден , ми поминаа во сенка, во сенкатта на Александар.

И еве ѓи ппишшувам овие зборови на новиотт јазик на пергаменттт. За да ттраатт. Да ттрае ттаа вистина, ттаа ппрокоба на мојотт мал, ѓнасен животт ттто сум ѓо ппроживеал ппокрај Александар, кој ттој ми ѓо создал и ми ѓо водел. Еве дури ѓи чекам нив, ѓо ппишшувам ова ѓорко ппризнание дека нема самозалажување, нема беѓање, нитту сттас. И во втториотт мој животт, јас бев роб. Бев сенка на Александар. Му ѓо сокрив ѓроботт, но доаѓаа до мене ѓласови дека му бил напрвен во Мемфис величенствен ппоѓреб, дека е ппоѓребан во Александрија...А од овој човек

прв пат го слушнав зборот кој ќе ме следи и по смртта... Тој го нарече, тој него го нарече Александар Велики. (324,325,326)

Тоа е жанровска насока која во македонската литература упатува на освестувањето на постапките во правец на истакнување на нивната сопствена моќ низ која она што било неосвестено, или сосема невидливо станува видливо, она што останало необележано или пак е направено несогледливо станува очигледно. И секако, моралната димензија која сосема активно вклучена во овие текови на раскажувањето посочува колку е подложен субјектот на манипулација при секој обид да му пристапи на јазикот и да создаде сопствена дискурзивна верзија на вистината за случувањата. Посебно, кога се работи за историски случувања и позицијата на авторитетите, а покрај нив и приказните на обичните луѓе во тие историски случувања (Александар Велики, Марко Крале) .Со сопствените романи, Мицковиќ повлекува граница во однос на поставувањето на нови насоки во романескната продукција, посебно во однос на онаа која стои зад него, за во сложениот поликонтекстуален свет да посочи на мноштвото од системи на искажување со динамика на постојани превреднувања, политички, историски, социјални, книжевни.

Паралелно со развиената напнатост помеѓу нараторот и неговата сопствена нарација, присутно е и сознанието дека приказната треба да се заокружи, меѓутоа со нејзиното заокружување не е присутно и задоволството од она што е остварено. Крајот на приказната го донесува сознанието за тоа дека секој обид за востановување на вистината секогаш пропаѓа, а преку него претензијата да се затвори приказната останува неисполнета, тоа е секогаш приказна која наспроти формалната целокупност претставува доказ за суштинското изневерување на универзалното кон кое се тежнее.

Мицковиќ го интензивира проблемот на оформувањето на приказната и тука го лоцира својот интерес онака како што се отвора простор и за читателското интересирање за една верзија на оформената раскажана целина, а со неа и за понудената перспектива. Особено е значаен чинот на наративизација кога далечни периоди од

време го посредуваат културниот контекст на случувања во романескната приказна, како што е тоа случајот со романот ***Александар и смрт*** и културниот контекст во кој овој нов роман ја добива својата стварност, крајот на 20-тиот век.

Романите на Мицковиќ го поставуваат прашањето на кристализација на проблемите ***кога настаните се раскажуваат и кога им се дава значење***, наспроти природниот импулс за раскажување на кој упатуваше Ролан Барт. Конечно, тој го поставува прашањето за тоа како се обликува едно човечко искуство и како ***му се дава значење***, односно како значењето кое добило своја историографска вредност низ раскажувањето се преведува во роман во кој ***формата на значењето*** е издигната на рамниште на етички и хуман проект и е поставена над рамништето на чисто културолошки проблем. Романот, конечно, така ги совладува разликите на културолошките контексти и добива своја особеност како вид на претставување на значењето, а не значење на поединечен настан. Романите на Мицковиќ се појавуваат во одреден период и со сопственото постоење ***го отвораат проблемот на значењето*** кое со нарацијата преминува од доменот на историографијата во сферата на фикцијата за притоа да ја пренесе *транскултурната порака за природата на поделената реалност* во која универзалното е секогаш одредено од самиот субјект и неговата перспектива на интерпретација и манипулација.

Посочените романи говорат за присуство на наративен капацитет во македонската литература, а со тоа и за присуство на мноштво од значења во дијалогот воспоставен со минатото. Низ таквата романескна практика е презентирана конкуренцијата од значења создадени низ различни временски ритми на културата на овој простор. Преку овој вид наративи, сегашноста која секогаш доцни, се полни со смисла. Тоа се романи кои се издигнуваат над контрадикторноста на наративите за појавите за да укажат токму на вистината за таквата контрадикторност.

Структурата на романите нагласено го кристализира феноменот на расчекор помеѓу приказната и раскажувањето, потоа ја открива тенденцијата за регресивна

свртеност кон далечните приказни, оние од историографијата, за да истите поставени во романот се развиваат преку раскажувањето кое ја движи приказната по нејзиниот заокружувачки тек. Тука разликата помеѓу приказната и раскажувањето се идентификува како разлика на два временски ритма, минато и иднина. Согласно со трагите кои ги остава стварноста и настанот во неа следи претставувањето кое во романите на Мицковиќ ја открива целата компензациска природа на раскажувањето. Тоа раскажување, пак, тежнее да заокружи целина. Во суштина станува збор за претставувачката особеност низ која повратно, меѓутоа со нагласено имагинативен карактер, се воспоставува однос кон некогашните настани кои го добиваат своето симултано, дискурзивно опстојување во еден сосема нов контекст во кој тие се читаат сосема поинаку.

Субјектот на знаење добива предност над субјектот на дејствување, па од перспективата на субјектот на знаење, постапките на субјектот на дејствување се покажуваат како проблематични, често, тие се согледани како заблуда која се надминува со нови откривања кои се воспоставуваат низ постапноста на авторефлексиите на нараторот/лик за напишаното. *Така, наратор ја обликува клучната драма базирана врз проблемот пишување и раскажување.* Со тоа, романот сосема директно го поставува проблемот на стварноста на дискурсот зависна од одредени субјективни предиспозиции, а телото и формата на текстот се доведени во однос со контекстот на транзиција, подеднакво битен за времето по смртта на еден владетел, по смената на една идеологија со нова, по рушењето на еден системски поредок од убедувања и оцртување на патеките на транзитирање кон новиот поредок од крајот на векот.

Со оваа практика се покажува начинот на кој проблематично функционира целиот механизам на создавање и рецепција, нараторот, како што се потврдува е нужно врзан за сопствената идеолошка матрица на поимање на стварноста, исто како што и читателот е зависен од истата позадина што е уште една потврда за тоа на кој начин човекот може да се однесува и да ја воспостановува вистината, да го интерпретира минатото и да се искажува по однос на неговото значење. Тоа е

клучната димензија која овие романи со метаисториографска кодираност ја исфрлаат на прв план.

Со нагласена свртеност кон дискурсот на историографијата, Мицковиќ го бара излезот кој низ романескниот свет води до востановувањето на одредена смисла. Затоа прифаќањето на овие романи како продукт на одреден општествен контекст во кој се руши една политичка стварност и се преминува кон друга, истовремено подразбира прифаќање на односот кон минатото низ сегашноста ***во која се освестува сознанието дека секоја прифатена законитост во однос на минатото претставува само една верзија на вистината која е производ на дискриминација на некои други сознанија и вистини.*** Тоа е чин на воспоставување кореспонденција со состојбите кои од сопствената поединечност во историографијата ја добиваат своја посебност во фикцијата, имено покажуваат состојби на крај на една епоха и премин кон неиздиференцирана нова фаза од развојот, состојби на моќ и немоќ, на вазално, колонијално егзистирање и на независно моќно надредување...

Мицковиќ воведува една извонредно значајна димензија на соочување со завршените и минати фази од постоењето на некогашните светови и поредоци на македонската културна сцена преку сопствената романескна продукција, притоа надминувајќи ја доживувачката релација со тие светови на рамниште на приказна, и, преферирајќи една современа пост-состојба на морална и човечка, длабоко интимна драма развиена во однос со нараторот/лик кој преку сопствената нарација го поставува моралниот проблем на искажување за одреден свет и поредок и за сопственото место во него. Согласно со Вајтовата дилема за тоа, ***дали можеме да раскажуваме без да морализираме***, кај Мицковиќ се воздига психолошката драма на нараторите кои одат наспроти непросирната слика на стварноста. Конечно светот на транзиции е неверојатно податлив со својата плуралност од можности, само што тој истиот постои како свет или космос единствено тогаш кога е раскажан, односно низ тој наративен дискурс станува реалност со сопствено значење. Јазот кој постои помеѓу посакуваното и законот, помеѓу индивидулното и општото посочува на реалноста која трага

по перспективи низ кои може да биде наративизирана и со тоа претставена.[6] Крајот на 20 век е една таква реалност.

Нарацијата преку историографијата и романот создава преплет од нишки кои го откриваат развојот кој се остварува низ луцидни отворања на празнините, процепите, повремено, трансформирајќи се во напор за преиспитување на некоја поинаква приказна за историскиот настан, а посебно за човекот поставен во историските околности на кои упорно настојува да им даде значење преку сопствената нарација за нив.

Во светот на безнадежно судрените интереси, романот на Мицковиќ од крајот на векот, како и оној од почетокот на дваесет и првиот век, *Александар и смртта* и *Марко Крале*, останува да дејствува како инвентивно и смислотворно поле на кое со сопствената идеолошка насоченост човекот може да му се спротивстави на универзалното и да го воспостави посебниот перспективен модел во прилог на самиот себеси и сопствената индивидуалност. Најголемо вложување се постигнува во доменот на читателската интерпретација на појавите. Преку овие романи, читателот се освестува за она што е надмоќна разновидност на животот наспроти стереотипната закотвеност во нормата или произведената и наметнатата вистина. Токму таа мноштвеност од перспективи која оживува во романите на Мицковиќ станува потенцијално моќна, подразбира изобилство и значи *бесконечноста во означувачките можности* секогаш отворени за читателите и за консументите на историографските факти претставени низ нарацијата на романот, низ призмата на приватниот свет на поединецот и со тоа суштествено поместени од цврстата точка на нормата со која се одржува историографијата на секоја одделна културна заедница. Меѓутоа, поради тоа можеби, далеку попровокативни и посложени, посебно во времето со освестено сознание за засекогаш урнатата заштита од авторитетот.

[6] Ibid., 276.

Јасмина МОЈСИЕВА-ГУШЕВА

ПРОИЗВОЛНОСТА НА БИОГРАФИЗМОТ

На прв поглед, се чини дека синтагмата произволен биографизам има разнородни, меѓусебно спротивни функции кои звучат оксиморонски противречно. Вообичаеното механичко сфаќање според кое биографизмот се дефинира како вештина или уметност на опишување на животот што се базира врз прецизни, документирани податоци не ја зема предвид отвореноста и незавршеноста на процесот на уметничкото оформување. Врз основа на одредени елементи (несигурноста на податоците, релевантноста на интерпретацијата) тој може да се определи и како уметнички и како документарен жанр кој не е фиксиран ниту само за едниот или другиот контекст. Противречноста помеѓу фактографската „сигурност" и „произволност" на естетската организација на биографизмот, не само што не може да се разреши, туку се покажува како негово иманентно симбиотично својство. Оваа сложена симбиоза е особено видлива кога биографизмот навлегува во структурата на книжевните дела. Воведувајќи го во своите дела, писателите го согледуваат комплексното богатство што го нуди овој метод и свесно се залагаат за мешање на естетското со фактографското и обратно.

Водени од својата бујна имагинација и природната склоност кон загадочните парадокси, писателите ја наметнуваат „стратегијата на привидот". Таа се користи како средство на книжевна мимикрија во процесот на „претворање" на нефикционалниот текст во фикционален. Но, истовремено тие го истакнуваат и атрубутот на вистинитоста, сигурноста, проверливоста и веродостојноста, предизвикувајќи впечаток на егзакност на интерпретацијата.

Ваквите методолошки принципи на мешање на вистинитоста и привидот, на објективноста и фикционалноста ја чинат естетиката на играта и во романот „Разговори со Спиноза" на младиот македонски автор Гоце Смилевски, овогодинешниот

македонски кандидат за наградата Балканика. Тој не само преку стратегијата на играта, туку и преку изборот на темата (биографијата на холандскиот филозоф Спиноза) во манирот на постмодернистичкиот сомнеж, си поигрува со самиот чин на претставувањето, на пишувањето и читањето. Актуализирајќи ги Спинозините размисли за природата на сознанието, за привидот и вистинитоста, за вечноста и минливоста, за бескрајот и ограниченоста, авторот успева да проговори за испреплетениот паралелизам на реалноста и имагинарноста во книжевните дела. Бидејќи разликувањето на вистинитото и лажното е можно само во вистината, односно само со помош на вистината, или како што Спиноза ќе рече „вистината е норма за себе и за лажноста"[172], авторот Гоце Смилевски не се ни обидува да постави остра граница меѓу светот на имагинарното и биографското.

Тој тргнува од добро познатата традиционална определба дека книжевните дела кои за своја основа ги користат биографските записи би трабало да соодветствуваат на реалноста. Тие во себе ја содржат реалноста која е веќе оформена како посебен дискурс со свои специфични карактеристики. „Животните текови во нив - како што ќе напише Кордиќ[173] во својата книга *Автобиографско раскажување* - се втиснати како референци на апсолутната смисла". Но не заборава дека, раскажувачката форма во која тие текови се втиснуваат претпоставува еден слободен простор отворен кон имагинарното. Исто така има предвид дека биографизмот, како што нагласува Пол де Ман е „фигура на читање или разбирање која се поврзува со објектот кој недостасува"[174], кој треба да се опише користејќи се со имагинацијата. При тоа секој спомен на отсутното се предефинира, преработува дури и со внесување на неочекувани интервенции кои кај Смилевски главно се движат околу сексуалните мечти на Спиноза упатени кон неговата автентична љубов од биографијата - Клара Марија. Земајќи ги предвид сите овие определби, тој стрпливо ја гради својата приказна создавајќи една нова стварност.

---

[172] Etika II, стр, 43

[173] Kordić, Radoman. Autobiografsko pripovedanje, Narodna knjiga, Beograd, 2000, str. 10.

[174] De Man, Pol. Autobiografija kao raz-obličenje,Književna kritika br.2, 1988, str. 121, Rad, Beograd.

Во таа нова стварност паралелно егзистираат презе-мените знаења од авторитети од различни времиња (од Спиноза, од Жил Делез, од Библијата, од Чарлс Дарвин, од Стефан Хавкинг, од Маргарет Јурсенар и др.) комбинирани со авторовите имагинативни размисли кои по стилот многу наликуваат на Маркес или Цепенков. Во неговото писмо евидентна е интертекстуалната преплетеност на повеќе дискурси што ја произведуваат таканаречената „референтна илузија" која реалноста ја супституира со претставата за неа. Забележително е дека сите текстуални поместувања кај него, вклучувајќи ги и стилските се добро вклопени создавајќи една поинаква реалност што може да се определи како монтажа на биографското и имагинарното.

Притоа авторот реализирајќи различни тактики и стратегии, не ја менува само биографијата на Спиноза, туку ги менува и традиционалните претстави за спознанието, за знаењето, за значењето на смислата на самиот акт на творењето. Новосоздадената реалност од неговиот роман истовремено делува и егзактно и произволно двоумејќи се помеѓу историската интерпретација и постмодернистичкиот книжевен концепт на изместена реалност. Пред сè изместеноста се чувствува како што и самиот автор признава во „нарушената хронологија на настанокот на некои од концептите на Спиноза. Кога тој им говори за нив на Клара Марија и Јоан, овие концепти уште биле во зародиш...„[175]. Изместеноста се чувствува и на глобално ниво, во разликата помеѓу времето на пишувањето и времето на случувањето. Се работи за временска дистанца од три и пол века, простор доволен за крупни промени во толкувањето на настаните, за менување на гледните точки на актантите, за преформулирање и превреднување на настаните од позиција на сегашната перспектива на мислење. Таа е неизбежна и на нивото историска приказна - биографска приказна во строгата смисла на зборот, иако тие обично се толку испреплетени што тешко можат да се разделат. Настаните од овие две приказни, кои претпоставуваат и различни вистини, онаа на евреите што го екскомуницирале и христијаните што го обвинувале за атеизам и неговата, контрапунктно се менуваат и дополнуваат, креирајќи нова реалност. Авторот е ставен во позиција да ја ревидира реалноста, да ги обедини сите реалности доведувајќи

[175] Смилевски Гоце, Разговор со Спиноза, Дијалог, Скопје, 2 002 год, стр. 226.

ги на едно повисоко ниво на една трансцедентална објективност. Објективноста пак на секој текст се манифестира преку предвидливоста на наративните единици, преку белешките од времето на случувањето што ги користи авторот, преку постојаната логика на раскажувањето, како и преку редукцијата на наративните постапки. Во романот на Смилевски, предвидливоста на наративот е очигледна бидејќи авторот се држи до биографското сценарио. Како што и самиот наведува, тој ги користи податоците од некои биографии за Спиноза напишани од неговите современици Maksimilian Lucas, John Colerus, и од подоцнешните автори Margaret Gullan –Whur, Stiven Nadler, особено од неговиот најпознат биограф Gilles Deleuze, како и писмата од него-самиот и за него. Додека логиката на нарацијата на повеќе места е нарушена со постапката на очудувањето која е присутна секогаш кога се раскажуваат некои настани поврзани со силна емотивна напнатост, како на пример при описот на првата жена на Спинозиниот татко – болникавата Рахела кога на крајот на животот станувала се послаба и послаба така што „кога седнувала на вратата од куќата морала да става камења во џебовите за да не ја одвее ветрот", а кога умрела „луѓето кои го капеле нејзиното мртво тело раскажуваа дека било полесно од крило на галеб"[176] или на пример возбудливата приказна за Аксипитер Бигл „кој под нужно убивање не подразбирал убивање за пари, туку единствено за знаење". Во Венеција убил еден маг кој во рацете држел запис според кој од живата можело да се направи злато, а не му го давал записот, во Лајпциг еден розенкројцер кој не сакал да му го даде каменот со кој се постигнувало невидливост, во Париз некој масон кој тврдел дека поседува карта со која се стигнува таму каде што не постојат простор и време, а во Лондон еден кабалист кој тврдел дека со калта од неговиот двор може да се направи Голем, но не му давал да ја пречекори влезната порта."[177] Евидентно е дека очудувањето се употребува како копнеж за остварување на неостварливото и сведочи за егзистирањето на непретпоставеното. Ваквите својства се наоѓаат во основата на неговата функција, иста како и онаа на фантазијата што секогаш ги разбудува мисловните содржини кои остваруваат рамнотежа помеѓу потребите на личноста и стварноста што ги поставува ограничувањата.

[176] Ибид, стр. 16.
[177] Ибид, стр. 39.

Имагинарните елементи поттикнати од потребата за мечтаење секогаш се спојуваат со фактографските или биографските елементи кои се одговорни за објективноста на секое уметничко дело. Нивната испреплетеност е меѓусебно условена и поврзана како причината со последицата, како внатрешноста со надворешноста, кои произлегуваат едни од други исто како што областа на фикцијата е репродуцирана од референцијалниот однос кон стварноста. Размислувањата во оваа насока водат до констатацијата дека она што ја разликува фикцијата од стварноста е објективноста која во уметничките продукти најчесто е поместена.

И повторно да се вратиме на објективноста на романот на Смилевски која е нарушена со употребата на различни наративни постапки. На пример, целиот роман е напишан во вид на дијалог помеѓу читателот и книжевниот лик на Спиноза. Преку оваа стратегија на игра со идентитетите читател, лик, се засилува субјективноста на целиот текст, се постигнува максимална отвореност на восприемањето и толкувањето. Секој пасус од романот силно го потенцира обраќањето кон Другиот, кон читателот кој е активен сведок во збиднувањата. Романот започнува со нарација во јас форма за да продолжи во форма на дијалог со читателот кој слободно може да го впише своето име во оставените празни места. Овој бахтиновски концепт на дијалогичност, на комуникативност со читателот, остава простор за приозволно надополнување кое секогаш е проследено со сомнежот околу веродостојноста.

Тоа двоумење е продлабочено со уште неколку стратегии. Со постапката на истовремено убедување и разубедување на читателот преку естетската игра на оспорување и афирмирање на изнесените докази. Како и на макро план, преку преработката на иста тема, дури и со истите реплики, во драмскиот текст печатен во рамките на романот под ист наслов, што отвора можност за различна интерпретација и дава постмодерен ефект на сомнеж во самото писмото и потенцијалот на означувањето. Во драмскиот текст се повторуваат основните особини од примарното романескно ниво, при што двата текста врз основа на аналогија на нивните основни црти се одликуваат со сличност, но и со различност произлезена од жанровскиот приод. Преку ваквиот експеримент на идентична, но сепак различна приказна се преиспитува статусот на книжевното знаење и јазичниот израз. Целата оваа игра меѓу фактографијата и фикцијата продолжува и во третиот дел -

рецензијата од авторот насловена „Зошто Спиноза? Наместо поговор“, која му дава автореферентна боја на целиот проект и го засилува сомнежот во претставувањето. Токму со постапката на автореферентност се нагласува длобокиот дисбаланс меѓу животот и уметноста, меѓу реалноста и фикцијата која секогаш се сфаќа како конструирана форма. Преку свесниот говор за своите постапки, авторот покажува свест и за конструирањето на уметничките дискурси воопшто. Затоа ќе заклучиме дека, темелното промислување над проектот „Разговор со Спиноза“, вклучувајќи ги авторецензијата и драмскиот текст, не само што не упатува кон сомнежот на претставувањето, туку и ја потврдува познатата констатација на Карл Попер за произволноста на историзмот и несигурноста на фактографијата.

Наташа АВРАМОВСКА

ИСТОРИОГРАФСКИ ЉУБОПИС
(македонскиот женски роман во опчекорувањето на вековите)

Синтагмата „опчекорување на вековите" во контекстот на романите на Оливера Николова ја означува тематизацијата на историското постоење на женскиот субјект во Македонија од крајот на 19 век (во романот *Куклите на Росица*), како и во заемното огледување на Македонката од почетокот на 20 век во лицето на онаа од крајот на векот во романот *Адамовото ребро*.

Некому можеби ќе му се чини теориски изнасилена контекстуализацијата на двата романи на Оливера Николова, *Адамовото ребро* (2000) и *Куклите на Росица* (2003) во единствената значенска рамка на проследување на историското траење на Македонката од крајот на 19 век до денес. Иако навидум сосем различни, сепак, овие два романа заемно се огледуваат на сличен начин како што се огледува раскажувачката во прво лице на романот *Адамовото ребро* во фиктивниот лик на романот што самата го создава: адвокатката писателка која живее на заодот на 20 век, наспрема неостварената во љубовта Тинка од Куманово која живее во првите децении на 20 век. Со својата структура на роман во роман, *Адамовото ребро* на Оливера Николова автореференцијално се огласува и во однос на сопствената литерарна (жанровска) сушност, но и во однос на својата сушност на женско писмо.[178] Имено, запрашана за темата на нејзиниот роман, современата

---

[178] Сметам дека токму пренебрегнувањето на битно автореференцијалната романескна структура е причината што во рецепцијата на Јасна Котеска овој роман на Николова е означен како љубовен herz роман (Ј. Котевска: *Македонско женско писмо*, 2002/2003:195-206, Македонска книга, Скопје).

Македонка, адвокатка со успешна кариера и мајка на два вонбрачни сина, одговара:

„Сакам да пишувам за љубовта„, реков. „Ете, некои велат дека е тоа женска тема. А сепак, уште сум нерешителна. Моите јунаци постојано ја бараат онаму каде што ја нема. Жива трагедија. Сè некои тажни акорди, господ да чува!„ фрцнав подбивно со јазикот. (2000:165)

Оваа современа Македонка, која се јавува како субјект на првото рамниште на искажувањето во романеската структура и како имплицитна авторка на времето раскажување за неостварената љубов на Тинка, во прикажаната стварност на рамковното раскажување, според нејзините зборови, дејствува мотивирана од две нешта: „да донесе дома пари повеќе отколку да имала покрај себе маж“ и да се реализира како творец – „небаре писателот бил самиот господ бог што повторно ја создавал земјава“ (:6). Притоа, таа е фасцинирана од способноста на некои „други луѓе“, пред сè жени („се разбира“, вели) да се „издигнат“ и „оддалечат“ од секојдневната стварност за којашто претполага дека ги задушува како и неа самата. Во ваквото мотивирање на нејзиното дејствување препознатлив е нејзиниот натпревар со мажот и на планот на заработувањето и на полето на возвисот на духот наспроти сопствената вкоренатост во примордијалниот лик на родилка и самохрана воспитувачка. Темата на борбата на половите овде уште на самиот почеток ѝ е придружена на темата на љубовта, та и натаму, во фалтите на автореференцијалната романескна структура тие воздејствено се развиваат. Во овој значенски контекст е остварена и рамковната романескна метафора позајмена од светот на природата: имено борбата на белата и на црната вошка во овоштарникот на Д. Притоа, и во времената романескна приказна, двата сопружнички односи во животот на Тинка својот развој и пресврти ги доживуваат според принципот на „споените садови„: кога едниот сопружник паѓа со духот, другиот се исправа моќен и суров над него.

За односот кон љубовта, пак, современата Македонка, авторка на врамената романескна приказна, уште на самиот почеток на романот, вели:

Тоа требаше да биде љубовна приказна за некаква Тинка од почетокот на веков, а љубовта како појава кај мене предизвикуваше најчесто контрадикторни чувства кои во поголем дел клонеа кон подбив. Така работата ми се закочи. Подбивот не е продуктивен, неговата природа е статична. Многумина веројатно искусиле. (:2000: 8)

Потрагата на современата македонска писателка по сопственото авторско писмо, така, уште на самиот почеток е поставена како активно преиспитување на нејзината позиција во однос на љубовта. *Приказната за приказната* за несреќните љубовни избори на Тинка од почетокот на 20 век се одвива сукцесивно со разоткривањето на сите „огради“ што современата и еминципирана правничка/писателка ги има поставено помеѓу себе и другиот – на заодот од истото столетие. Конечно, она што навистина беспоштедно се преиспитува е еманципираната позиција на писателката, нејзината слобода од припаѓање, од зависност, од патетика, при што нејзината писателска умешност на вживување во фиктивните ликови и стории мошне вешто се изедначува со нејзината животна умешност на преземање различни улоги во сопствениот живот. Прелевањето на податоците од стварноста и фикцијата на современата писателка се чини, но само навидум, дека е во функција на разоткривање на процесот на писателското создавање. Тоа еднакво е во функција на разоткривање на фикционализацијата на стварноста на современата писателка и на нејзиното бегство во разни улоги. На пример, измислената приказна за златното синцирче, што современата адвокатка и писателка ѝ ја сервира како интимна исповед на својата дактилографка, ќе се пресели како мрачна и судбинска тајна на љубовното недоразбирање во кошмарните сеќавања на од неа создадениот лик Тинка, но оттаму, не помалку кошмарно ќе се појави како темно сениште и во стварноста на писателката на прагот на новата љубовна врска со нејзиниот партнер Д. од адвокатската канцеларија. Новото лице на љубовта ќе ја пресретне со лицето на

нејзиниот сопствен презир кон стварноста на интимниот спомен или, пак, на неговата исповед. Бројни се примерите на заемната размена на ситуации и детали помеѓу рамништата на романескната стварност (рамковната нарација) и романескната фикција (врамената нарација). Она што, меѓутоа, попречува овие две рамништа да се влизнат во односот на огледална проекција, значи она што ја обезбедува асиметријата на автореференцијата, е токму историографската перспектива – конкретниот историски контекст во кој се испишува судбината на Тинка. Општественото/културен миг во македонските градови (Велес, Куманово, Крива Паланка, Прилеп) во првите две децении на 20 век, што е вонредно пластично доловен во врамениот текст на романот, ги разоткрива љубовните и сопружнички премрежиња на Тинка од Куманово во контекстот на нивната специфична општествена кодираност. Ликовите на врамениот текст, Тинка, нејзината несудена љубов Војдан, што ќе ја открие веќе мажена за угледниот велешкиот аза Никола Стојменов, како и нејзиниот втор сопруг, Глигор Поточки од Куманово, во своите избори се прикажани со оглед на можностите што им ги допушта социокултурниот миг, а и со оглед на судбинските пресврти што ги носи неспокојното време на заодот на Турската Империја, а потоа и на Балканските војни, како и на Првата светска војна. Чинам дека ова е прв роман во македонската литература кој, осветлувајќи го историскиот контекст на почетокот на 20 век, проговорува и ги преиспитува алтернативите на македонската жена во нејзината копнежлива сушност. Се разбира дека ова преиспитување на кодот на љубовноста во македонската заедница од почетокот на минатиот век е остварена во откривањето на заемното љубовно или сопружничко воздејство помеѓу мажот и жената, но централната перспектива во овој роман, во однос на која се осветлуваат и перспективите на тројцата мажи што ќе го чинат нејзиниот живот – е женската перспектива на Тинка. Во оваа пригода само загатнувајќи ја сопоставеноста на машко-женските односи во прикажаниот свет на романот, одново ќе потсетам на соодносот на рамковниот и врамениот романескен текст (автореференцијалниот аспект на романот), како и на историската перспектива како втемелувачка за интроактивниот однос

што се воспоставува меѓу стожерните женски ликови на романот *Адамовото ребро*: писателката и Тинка, од неа создадениот лик од почетокот на векот. Во асиметријата на интроекцијата, без оглед што Тинка е создадена од фрагменти на чуеното и виденото што ја чинат стварноста на современата писателка, историската дистанца помеѓу беспрашалниот контекст на современоста и почетокот на 20 век – ги изострува разликите на социокултурното втемелување на обата женски лика, а нивната љубовност ја добива својата експликација врз фонот на општествениот контекст во рамките на даден историски миг. Дури во односот кон Тинкиниот љубовен живот кој, создавајќи го, воедно и го проживува, современата писателка успева, едноставно речено, да ја надмине својата позиција на слободна од љубов и да ја освести својата слобода на избор на љубовта. Веројатно токму соочувањето со конечноста на Тинкиното заемно промашување со Војдана ја принудува да го согледа и сопственото постоење во континуитетот на времето. Историскиот тек на времето во овој роман, спознаен во интуицијата на творечкиот чин на адвокатката-писателка, е значаен аспект на промислувањето на сушноста на женската љубовност. Другиот аспект е светот на природата, со којшто се сплотува адвокатката-писателка во својата творечка осама во родната куќа на колегата Д. во Ново Село. Овој аспект, меѓутоа, во оваа пригода свесно го пренебрегнувам, сакајќи да упатам на генезата на следниот, најновиот, роман на Николова: *Куклите на Росица*.

По прочитот на *Куклите на Росица*, со нејасна интуиција му се навратив на читањето на романот *Адамовото ребро*, небаре таму треба да го барам клучот, во размислите за љубовта, а во потрага по тотализирачкиот романескен план на еден навидум хронолошки и широко распослан преглед на емигранскиот живот на Македонците во Софија. И навистина, го пронајдов во сукцесијата на две одломки од разговорите на современата адвокатка-писателка со својот поранешен љубовник С. и со писателот Б.

Во една прилика на интимна исповед С. ќе заклучи:

Било војна и луѓето се мразеле меѓу себе, се плашеле едни од други и се кодошеле, затворени во себе а затворени и пред други, и во такви околности меѓусеб-

ното предавање на двајца изгледало сосем поинаку, небаре заштитено со знак на божја наклоност... и најгнасните облици на сексот заличуваат на торжества кои во борбата за живот триумфираат против злото, а во име на животот. Можеби единствено така и треба да се гледа на тие нешта (2000:86).

Инспирирана од оваа мисла, во својот подоцнежен разговор со писателот Б., писателката му одговора:

„Поместете, ако сакате, некоја од најгрдите љубовни стории во време на каква било опасност, војна ли, погром, или дури и елементарна непогода, и ќе видите на што ќе ви заличи таа. Декорот е многу битен. Дури и ако е лажна, таквата љубов ќе има блесок на вознесение. Ако пак ја губите – о, таа тогаш достојно ѝ парира и на Исусовата саможртва". (2000:91)

Куклите на Росица се своевиден историски роман во кој се тематизирани македонските состојби во последните две децении од 19 век од перспективата на немата Роса, односно Росица. Последнава формулација ја посочува доминантната раскажувачка перспектива, додека измената на *објективниот раскажувачки план* (речникот на календарските години: 1879, 1889, 1899) и *субјективниот план на раскажувањето* (врамениот текст под календарски означената година), би можела да биде предмет на едно подетално проследување на структурата на раскажувањето во романот.[179] Хронолошки, во засебни поглавја тематизирани се редум годините: 1879, 1889 и 1899. Дејството на романот се одвива главно во Софија, а започнува со патувањето на Роса во придружба на Андон кон Софија, упатена таму за помошничка во куќата на некогашниот Охридски архиепископ Натанаил Кучевишки, од страна на неговата мајка, старата Бојкиќева. Животното премреже на Роса, рака на срце, започнува порано, со срамнувањето на нејзиното родно село Бучин од страна на Турците, и со нејзината лична и семејна трагедија. Сестра ѝ е заклана од Турците,

[179] Измената на објективниот и субјективниот план на раскажувањето е динамизирана и во рамките на подведениот текст под речникот на календарската година. Проследувањето на овој проблем се усложнува дополнително и со видливото присуство на обемна архивска, автобиографска и историографска граѓа, што, дополнително е фикционализирана во контекстот на романескната структура.

таа самата останува жива, со осакатено тело и душа, со пресечен јазик, првин живее во куќата на својата кума во Прилеп, потоа во Кучевиште, за најпосле да биде испратена далеку од дома, во туѓата софиска средина, во која за поткрепа го има само ликот на својот придружник Андон, штитеник и верен придружник на стариот Охридски Архиепископ, Натанаил, и самиот со поткастрен полет по неуспехот на Кресненското востание. Во ликот на Росица многукратно е маркирана дезориентираноста на македонскиот емигрански субјект во лавиринтот на урбаната софиска средина. Нејзиното осквернавено и осакатено тело на жена дополнително ја маркира нејзината женска „дезориентираност„ во светот на идеолошките значења.

Во скромниот дом на Натанаил, во софиската населба Јачбунар, населена од Македонци, во заплетканите односи на заемна недоверба помеѓу двајцата помошници на Натанаил, Андон (Македонец) и Милан (Бугарин), како и во однос на сосетката Кристина, Бугарка со македонско потекло, Росица (така од Роса ја имаше прекрстено Андон), започнува да го открива лавиринтот на општествената софиска сцена во која опстојуваат Македонците, од различни причини пребегани на ослободената од Турците бугарска територија. Нејзината немост се покажува како добар сојузник кој ѝ дава извесен имунитет и можност да биде пренебреглив сведок на многу средби и разговори: во домот на веќе снеможениот Натанаил Кучевишки по неуспехот на Кресненското востание, како и во Рашидовата меана *Циѓански цар*, сврталиштето на македонската емиграција во Софија (во која еднакво заоѓаат македонските собирачи на народни умотворби, како и младите социјалисти од дружината на Главинов). Меѓутоа, сликата на немоста на Росица има всушност подлабок идеолошки контекст во презентацијата на социјалниот статус на жената, што овде само би го назначила. По советот на Андон (на кого ќе се потпре во својата ранливост, и поради тоа што тој и без зборови успева да ги слушне нејзините мисли), таа долго ќе таи дека умее да се служи со писмото. Таа моќ, како да ѝ кажуваше Андон, би можела да ја чини опасна во очите на луѓето. Ќе се покаже, всушност, дека со таа моќ таа ќе стане – без да сака и без да знае – опасна за

луѓето од нејзината близина. Во лажното чувство дека овладеала *со манипулативната моќ на писмото*, а со намера да го спаси од заложништво сирачето Рајчо, за кого таа и Рашид се грижат по смртта на неговата мајка, Росица ќе испише и ќе достави неколку измислени имиња на донатори на востанието, а во име на Рашид – што овој ќе го плати со главата. На Росица ѝ останува натаму да живее со трагичното чувство на вина, овојпат наоѓајќи закрила во домот на Поп Спиркови, угледно македонско семејство во Софија. Своите мисли и доживувања, меѓутоа, Росица веќе одамна има научено да ги изразува со правењето кукли. Куклите на Росица се нејзината интима, нејзиниот разговор со сопствените мисли, чин во кој ги растајнува своите доживелици при средбите со тие луѓе. (На сличен начин, во творечкиот процес на пишувањето за љубовта и адвокат-ката-писателка го растајнува својот однос кон љубовта.) Меѓутоа, и во својот „тајнопис" (куклите), Росица ќе биде изманипулирана во својата безрезервна предаденост на љубовта кон Андон. Новиот живот што го носи во себе (резултат на единствен миг на наврапито и брутално потчинување на нејзиното тело на матицата на еротската страст), ќе ѝ ја потчини волјата и ќе ѝ го замати погледот устремен копнежливо кон заедничката иднина со Андон. Она што, притоа, Росица не го гледа, е врската помеѓу Андон и матните настани на грабнувањето на Рајчо, убиството на Рашид, начинот на кој таа е искористена како кодош за средбите на Македонците во Софија, патеките на нивното движење, ја превидува и лагата со која Андон ќе ја упати во Ќустендил, во периодот кога таму меѓу ранетите се наоѓа и Гоце Делчев, па таа конечно, пресреќна што повторно е во Софија, го воведува Андон во куќата во која илегално престојува Гоце (по вриежот на неговата конфронтација со главушите на Централниот Комитет). На заминување, пресечена во полетта на среќната замисла дека токму таа и нејзината кукла го водат Андона до препознавање на ликот на Гоце меѓу собраните на таванот, има само уште толку време да сфати што значи совпаѓањето на овој миг со мигот кога зад нејзините плеќи сиот Јачбунар се стресува „како лушпа од јајце„:

„Гредите скрцкаа врз малечкото таванско собиче, црвојадината брашнесто се иссипа врз главите, некакво

тропање по скалите, трчање, грубо отворање на вратата, речиси кршење, викање што се оддалечуваше и се враќаше, одзвонуваше до неподнослива болка. Таа почна да трча, да бега, да исчезнува, Богородице, Богородице, но по неа трчаа и ја касаа очите на Васил, на Павле, на Гоце, ја касаа во тилот, во плеќите, по нозете, и ти ли, Росице, зар и ти, Росице, зар и ти, и очите прскаа небаре срчи, драскаа, сечеа, параа од неа, Богородице, о Богородице...,, (2003:323)

По оваа случка Роса исчезнува. Следната пролет, кога ќе окопнат снеговите, селаните ќе ја пронајдат здрвена, со подуен мев и испружени нозе, крај една бука на крајграничниот појас. Во нејзините пазуви селаните ќе пронајдат убава кукла на која е закачено ливче испишано со единствен збор: *Роса*. Тоа е првата женска кукла што ја има направено Роса, првата кукла што ја има потпишано, отфрлајќи го по повеќе од дваесет години името Росица, што пред стасувањето во Софија ѝ го даде Андон. На прагот на смртта, со силата на одрекувањето од прангите на слепата предаденост во љубовта, Росица повторно го пронаоѓа својот идентитет и умира означувајќи го – со идеолошкиот испис на писмото и со „тајнописот" на правењето кукла – упатена назад, дома.

Изоден е долг пат на историско бидување на Македонката кое гѳ дели овој испис на Росица од оној на современата писателка од романот *Адамовото ребро*. Но една од основните тези на овој прочит се состои токму во утврдувањето дека романите на Оливера Николова, всушност, ја испишуваат линијата на тој изоден пат помеѓу Роса – онемена, изгубена во лавиринтот на урбаниот софиски простор, поразена робинка на љубовта, прелажана и наведена на себенепрепознавање, потоа, Тинка -- школувана во Солун за учителка (која, меѓутоа, по мажачката ќе ги запусти книгите) и современата адвокатка со две вонбрачни деца – која во исписот на љубовта трага по автентичниот израз на сопствената љубовна сушност. Она што притоа Оливера Николова го испишува во своите романи е всушност *колективната женска меморија на искусување на љубовта и на нејзиниот испис.*

Идеолошката вкрстеност на писмото и историјата/историографијата е значенското пресечиште над кое-

што Оливера Николова ја распредува женската историографска повест. *Телото, текстот и траумата*[180] – се трите значенски јадра, што го дефинираат тотализирачкиот романескен план во диегетскиот универзум на Николова. Оттука произлегува и неговиот битно автореференцијален аспект. Имено, романите на Николова – и при нивниот историографски испис - се воедно и поглед кон женското писмо, негова автотематизација. Меѓутоа, утврдувањето на автореференцијалните аспекти на романескниот свет на оваа авторка допрва отвора простор за исчитување на вкрстеноста на нивните аспекти на историографското и љубописот.

[180] Под истиот наслов годинава е публикувана книгата на Андреа Златар, во која се занимава со женската проза во хрватската книжевност (Andrea Zlatar: *Tijelo, tekst, trauma*, Ljevak, Zagreb, 2004).

Марија ЃОРЃИЕВА

МАКЕДОНСКИОТ РОМАН НИЗ ПРИЗМАТА НА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКАТА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ

Со оглед на можностите и насоките што ги нуди интертекстуалноста и во рамки на книжевно-уметничката продукција и во рамки на нејзината книжевно-научна верификација, овој текст ќе се фокусира врз онаа димензија на интертекстуалноста што ја разоткрива и ја афирмира во светлина на интерпретативна стратегија, оперативна во книжевната компаратистика. Определбата за интертекстуалноста како аналитички ориентир, применет во толкувањето на македонскиот роман од епохата на Постмодерната има неколку мотиви и цели:

- да понуди нов критериум за теориско промислување на овој жанр во македонската литература, кој, во истовреме, ќе биде параметар и верификатор на неговите структурни промени;
- да ги посочи можностите за компаративна контекстуализација на македонската романенскна продукција во современите европски книжевни текови;
- да ја потенцира податливоста за интерпретативна апликација на современите книжевни теории и врз репрезенти од македонскиот романенскен корпус. На тој начин, практично, ќе бидат потврдени симултаноста и двојството на интертекстуалноста и како уметничка практика и како теорија.

Поставувањето на романескната интертекстуалност како конкретен предмет на интерес (наспроти и/или наместо интертекстуалноста во останатите книжевни родови и видови) поаѓа од премисата за постоење извесна конвергентност и блискост

помеѓу генералните ориентации во концептот на интертекстуалноста и во природата на романенскниот жанр. Имено, и во обата е препознатлива идентична динамичност, мобилност и продуктивна скептичност кои се разоткриваат низ манипулациите со комплексот трансформативни стратегии. Тие се ориентирани кон перманентно и континуирано надгледување, преиспитување, превреднување и промислување на утврдените конвенции, кодови, форми и значења во книжевноста, но и на сето она што во одредена културална интеракција станува семиотички кодирано искуство.

Во таа смисла, интертекстуалноста се појавува и се проследува како претпоставка на *револуционерната еволуција* на романот: таа уште повеќе ја аксцелерира и ја катализира неговата иманентна жанровска предиспонираност кон критичко и самокритичко поставување спрема книжевната околина и спрема сопствените веќе остварени облици. Интертекстуалните процедури и техники го инсталираат тој активитет во конкретните романенскни текстови на најмалку две рамништа: во неговата релација со самиот себеси и во релација со другите текстови. На тој начин, интертекстуалноста ги отелотворува и ги афирмира базичните елементи на романенскниот жанр во Бахтиновска смисла – неговата спонтаност, недовршеност и капацитет за сопствено континуирано рекреирање. Со оглед на ваквата комплементарност, романенскната интертекстуалност се манифестира како еден од привелигираните и експлоатираните видови, варијанти и верзии на интертекстуалноста во доменот на книжевноста; се манифестира во знакот на продуктивен стимулатор на книжевно- уметничкиот развој и на реаниматор на карневалското јадро на книжевноста.

Дворскиот поет во апарат за летање (1996) од Влада Урошевиќ и *Папокот на светот* (2000) од Венко Андоновски се текстовите-парадигми преку кои ќе се егземплификуваат особеностите на интертекстуалноста, пред сè во нејзината постмодернистичка варијанта. Она што е заедничка, интерпретативна база за двата романа тоа е употребата на *цитатноста* како доминантен модел на нивно интертекстуално структурирање.

Цитатниот модел во *Папокот на светот* ги инкорпорира елементите на она што во теоријата на Дубравка Ораиќ-Толиќ се именува како *вакантна (празна) цитатност*, обележана со отсуство на односот на интертекстуална еквиваленција помеѓу цитатот и прототекстот. Псевдоцитатноста и парацитатноста се

двата подвида вакантност, во зависност од тоа дали постои или не постои реален прототекст (Ораиќ, 1990: 18). Во согласност со оваа типологија[181] во романот на Андоновски доминира псевдоцитатната варијанта, која се користи со техниката на пронајден ракопис, техника која, несомнено, станува актуелна и атрактивна по планетарниот хит на Умберто Еко, романот *Името на розата* (1980). *Папокот на светот* е конструиран како типично цитатен облик текст во текст, со експлицитно назначување и интегрално, „автентично" вградување на туѓите, цитатно повикани прототекстови (предговорот на приредувачот; приредениот ракопис, т.е. псевдо-романот *Папокот на светот*, како постхумно објавена книжевна мистификација; судско сведочење; поговор-рецензија; дополнение-коментар кој се однесува на уште една, поетска мистификација; псевдостихозбирката *Енигма* и приватно писмо). Во цитатната целина на романенскниот текст, овие цитирани текстови имаат хетероген статус на пара-текстови, мета-текстови, хипотекстови и хипер-текстови (Женет, 1982: 2-16).

Во романот *Дворскиот поет во апарат за летање* е инсталиран моделот на *каталошка цитатност*, обележан со: глобална цитатна релација, во смисла на тоа дека прототекстот не се идентификува со поединечен и конкретен, авторски текст, туку со институцијата на современата и на модерната цивилизација и со цитатната постапка на каталогизација/каталошка монтажа (Ораиќ, 1989: 157). Авторот ги користи топосите и конвенциите на научната фантастика (темата на т.н. посткатастрофичен свет и темата на паралелните светови) за да го мотивира присуството на цивилизацискиот корпус како предлошка (глобална цитатна релација) и на синхронијата на различните цивилизациски остатоци по пат на каталошко попишување (монтажна цитатна постапка). "Институцијата на современата цивилизација е срушена и сега остана само исцрпно да се инвентаризираат нејзините расфрлани делови" (Ораиќ, 1989: 158). Цитатниот архив во романот ја спроведува таа инвентаризација како потврда на состојбата на "онтолошка имплозија" во постмодернистичката култура, со тоа што ги нивелира сите онтолошки граници и ја елиминира и физичката (просторно-

[181] Псевдоцитатите и мистификациите се посочени како основни форми на постмодернистичката интертекстуалност и од страна на Павао Павличиќ во *Moderna i postmoderna intertekstualnost*, во *Umjetnost riječi*, Zagreb. 1989, br.2-3 стр.36

временска) и вредносната логика, што, впрочем, е сигнализирано и во самиот наслов на романот.

Имајќи го предвид ваквото цитатно-интертекстуално структурирање на овие романи, се поставува прашањето за функционалноста на ваквата структура, не само во контекст на авторската поетика туку и во поширокиот контекст на постмодернистичка поетика. Меѓу другото, тоа значи идентификување на метатекстуалните реперкусии на интертекстуалните модели вградени во текстовите на Андоновски и Урошевиќ. Во согласност со ставот на словачкиот теоретичар Антон Попович дека „во односот спрема традицијата секоја авторска стратегија е метатекстовна операција на повисоко рамниште" (1982: 26) интертекстуалните постапки на двајцата македонски романисери се ослободени од секаква наивна игра, насочена кон ефектот на необичност и желба за трендовска актуелност. И покрај бројните констатации за „исцрпеност", резигнираност, скептичност и песимизам со кои се обременува или за кои се обвинува уметничката практика на Постмодерната, постпозицијата на чисто хронолошка последователност, па и на затекнатост, во никој случај не ја редуцираа таа практика на пасивност, стерилност и непродуктивност.Напротив, со посредство на интертекстуалните техники и средства се обезбедува продуктивно преосмислување по пат на "претворање на критичката енергија на скепсата во творечка енергија на катарзата" (Палавестра, 1983: 15).

Во тие метатекстуално-автореференцијални свртувања кон традицијата, кон нејзиниот уметнички корпус, овие романи, меѓу другото, се ориентираат кон преиспитувањето и преосмислувањето на веќепонудените наративни модели. Во таков случај, она што добива приоритет, тоа е позицијата од која се воспоставува дијалогот и начинот на кој тој ќе се води. "Сосема е сигурно дека јазикот на постмодернистичката епоха ќе биде присилен да биде метајазик во смисла на цитатен јазик, а духовната основа ќе биде иронијата" (Жмегач,1991:407). Впрочем, сите интертекстуални варијанти во современата литература покажуваат идентична ориентација, чија позадина е несомнено метатекстуална: говорот да се претвори во раз-говор за веќе постоечкото, раскажувањето да се сведе на пре-раскажување, креацијата на ре-креација, а сето низ процесот на комбинаторно искушување и испрашување на можностите на раскажувачката/творечката потенција воопшто. „Нам не ни е битно она што се повторува, туку нѐ интересира начинот на кој се сегмен-

тирани компонентите на текстот, и потоа како тие сегменти се кодирани со цел да воспостават систем на постојани компоненти" (Еко, 1986: 25).

По однос на метатекстуалните модалитети, односно начинот на кој се организира и се спроведува коментарот на традицијата, теоретичарите нудат неколку насоки: едни ја посочуваат иронијата (Умберто Еко, Гордана Слабинац, Ихаб Хасан, Виктор Жмегач, Линда Хачон), други пародијата (Линда Хачон), а трети пастишот (Фредерик Џејмсон) како преферентен облик на постмодернистичкиот дијалог. Позицијата што ја застапува Линда Хачон (инаку блиска до ставовите на Умберто Еко) се однесува на потенцирање на двојнокодираната постмодернистичка практика на репрезентација и на иронизација, на афирмирање и на испрашување. Канадската компаратистка, анализирајќи ја постмодернистичката проза, ги обединува аспектите на интертекстуалноста, иронијата и пародијата, чија синтеза ја открива постмодернистичката парадоксална контрадикција на признавање на континуитетот низ димензијата на неговото проблематизирање. „Пародијата е перфектна постмодернистичка форма, која на некој начин, парадоксално, го инкорпорира и го предизвикува она што го пародира" (Хачон: 1988: 11). „Иронијата ги обележува разликите од минатото, но интертекстуалните ехоа симултано работат да ја афирмираат - текстуално и херменевтички врската со минатото" (Хачон, 1988:125).

Во *Дворскиот поет во апарат за летање* ефектот на пародично-ироничното двојство на „негување и на испрашување" е остварен преку жанровското комбинирање на „високата" и на „ниската" книжевност, што имплицира симултана употреба и поткопување на познатите конвенции од двата вида уметност. Во структурата на еден уметнички, романенскен текст, авторот ги инсталира конвенциите и постапките на наведените тривијално-популарни облици, градејќи ја нарацијата во првите четири глави во знакот на нивните тематски комплекси. Во последната глава, во која се оголува интертекстуалната постапка, тој ги поткопува еднаш афирмираните жанровски кодови преку нивното иронично-пародично субвертирање: крајот на романот го изневерува хоризонтот на очекување што беше ветен на неговиот почеток, затоа што приказната не се расплетува во согласност со наративните конвенции и постапки артикулирани во претходните глави. Научно-фантастичните теми се „оголени" низ ретроактивна мотивација, но

на начин кој ги прави учесници во свесна и пресметана манипулација: се сугерира дека сето тоа е само облик на поигрување, што резултира со конструкцијата слика во слика, текст во текст, приказна во (филмска) приказна, но и текст за текстот, приказна за приказната (за снимањето на филмот).

Според Ихаб Хасан, постапката на „хибридизација или мутабилното повторување на жанровите" (низ пародијата, травестијата, пастишот) е еден од начините преку кои се реализира комуникацијата помеѓу Постмодерната и традицијата: „Со ова се доаѓа до поинакво сфаќање на традицијата според кое континуитетот и дисконтинуитетот, високата и популарната култура се испреплетуваат не за да имитираат, туку за да го прошират минатото во сегашноста" (1987: 28). Идентичен став за интертекстуалните импликации на овие процедури среќаваме и кај хрватскиот теоретичар Павао Павличиќ, според кого основната функција на постмодернистичката интертекстуалност лежи во намерата на новиот текст да му се додадат веќе постоечките значења, односно да се афирмира старото и вечноста на старото (1989: 37).

Позицијата од којашто се прави и се осмислува ова иронично ревидирање на традицијата е свеста на постмодернистичкиот уметник за онтолошкиот релативизам на епохата, свест што допушта книжевноста „во отсуство на битни принципи/парадигми да се свртува кон играта, меѓуиграта, дијалогот, алегоријата, т.е. кон иронијата" (Хасан, 1987: 27). Иронијата, како доминантен модус на интертекстуално оликување во постмодернистичката литература станува метатекстуално функционална и оправдана токму на рамништето на коешто се прејавува како знак на *ре-креативна самосвест*. Таа, пак, самосвест е перманентно присутна во творечкиот процес: на самиот почеток, кога авторот е интертекстуално самосвесен за неизбежниот дијалог со традицијата, та затоа, творечки ја интегрира во сопствениот текст; и во текот на реализацијата на интертекстуалната релација, со самото тоа што се одлучува за стратегии на намерно поигрување со постојните облици, кои потоа треба да ги ре-интегрира во новиот контекст. Значи, се работи за свест за неминовното прифаќање на она што е дел од постоечкиот корпус, но и за самосвест, што се манифестира низ потребата од избор на сопствена авторска, активна стратегија, како единствно можен начин на креирање во актуелниот миг. Оттаму, Гордана Слабинац ја посочува двојната метатекстуална функција на постмодернистичката иронија, која се препознава

во односот кон традицијата, но и во односот спрема сопствениот текст (1990: 118-119).

Постапката на цитатна каталогизација може да се земе и како реализатор на основната цел на Постмодерната за сеопштото преосмислување и испитување, пред сè во знакот на онтолошката доминанта на постмодернистичката литература, за којашто говори Брајан Мекхејл (1989: 286).

„Живееме во еден свет во кој ништо не е сигурно. Освен едно; дека не можеме да задржиме ништо трајно . . .Ова е еден стравотен свет во кој сè се распаѓа. Ништо не може да остане цело, ништо докрај доследно на себеси, ништо исполнето со смисла.“[182]

Во текстот на Урошевиќ вградувањето на моделот на научната фантастика, поточно темата на паралелните светови е само повод за да се воведе една онтолошка тематика, за да се постави прашањето за границите меѓу постоечкиот и непостоечкиот свет, значи и на границите на самиот постоечки свет. Во испреплетувањето на книжевноста и на стварноста (со посредство на транссемиотичките цитати во каталошката цитатност) во прашање се доведуваат и светот на книжевноста и светот на стварноста. Ако, според Мекхејл, текстот развива стратегии со кои на преден план ќе ги постави онтолошките прашања, тогаш каталогизацијата ги открива можностите преку кои уметничкиот текст, односно фикцијата воопшто, станува облик на имагинарно создавање на светот или облик на „онтокреација“, како текстовна „архивизација на изгубениот свет“ (Ораиќ, 1989: 157). Идентичен аспект на испрашување на границите помеѓу световите постои и во романот на Андоновски, тематизирано на релација уметност-неуметност-псевдоуметност.

Генерално, метатекстуално-авторефеpенцијалните зафати во анализираните романи, проследени низ наведените интертекстуални релации и постапки, остваруваат двојна функција на обнова/преиспитување на моделот на раскажување и на конституирање/афирмација на моделот на теориска фикција.

Манипулацијата со моделите на тривијалната литература, освен тоа што ги реализира „синтагматско-комбинаторните“ интертекстуални модели во Постмодерната и нивните ориен-

[182] Урошевиќ. *Дворскиот поет во апарат за летање.* стр.157

тации кон преосмислување на минатото, станува сигнификативна и на друго, авторeференцијално, односно метатекстуално рамниште: имено, како интертекстуална варијанта жанровскиот микс во истовреме станува и модус на автотематизација на книжевноста, затоа што „жанровската свест е недвосмислен знак за преокупираност на литературата со себеси" (Павличиќ, 1989: 42).

Во таа насока, со постмодерните амалгамирања помеѓу високата и ниската уметност фокусот е поставен врз сондирање и преосмислување на творечката потенција, факт што е констатиран од повеќе автори: Миливој Солар го одредува како обид за „обнова на раскажувањето" (1988: 14), а Виктор Жмегач како можност да се сочува „исказот на оригиналност" во услови кога е изгубена секаква „спонтана иновација" (1991: 401). Според Умберто Еко, станува збор за нужната употреба на раскажувачка маска и цитатна референца како авторска стратегија во епохата во којашто пишувањето станува залуден напор во борбата со стереотипите (Еко, 1985: 182).

Во секој случај, основната смисла на оваа трансгресија на жанровските граници е имплицирана од генералниот песимистично-скептичен став на постмодернистичката литература. Во услови кога резигнирано се констатира неизбежното постоење во бескрајниот простор на déjà, кога се респектира континуитетот на традицијата, кога книжевноста ги актуелизира онтолошките проблеми и прашања, кога се констатира „исцрпеност и истрошеност" на сите можности и облици, литературата, реално, сé повеќе, се соочува со сомнежот во поглед на понатамошните развојни можности и насоки на книжевното творештво. Меѓутоа, ако таквата состојба сепак не е повод за очајување, како што охрабрува Џон Барт во својот есеј *Книжевност на исцрпеноста*, ако „книгите секогаш говорат за други книги, а секоја приказна ја раскажува веќе раскажаната приказна" (Еко,1985: 182) тогаш, недвосмислено, решението кон кое треба да прибегне постмодернистичкиот уметник е потрагата по нови модуси и ефекти на кажување на познатото, на истото. На тој начин, постмодернистичкиот песимизам станува продуктивно прилагодување кон состојбата, што во крајна линија ќе резултира и со своевидно хедонистичко адаптирање кон актуелниот миг: „Според пост-модерната естетика задоволството треба да произлегува од фактот дека серијата можни варијации е потенцијално бескрајна " (Еко, 1986: 25).

Во ваквиот став лежи и една од точките во која се интерсектираат постмодернистичката поетика и концептот на интертекстуалноста, точка во која се реализира нивното идентично барање: препрочитаното и преосмисленото да се издигнат до степен на креативен акт: „А впрочем денес се раскажува сешто. Можеби тоа се само приказни.“[183] Влада Урошевиќ во својот роман интегрира неколку различни жанровски модели, наративни стратегии и конвенции, чиј спој во структурата на текстот треба да понуди регенеративен ефект. Затоа, суштината и смислата на нивната постапка не треба да се бара во насока на доследно применување и почитување на применетите раскажувачки кодови и конвенции, ниту во насока на нивно радикално отфрлање, туку во насока на нивна реинтерпретација, во контекст на иронично испрашување и искушување на границите на нивната употреба.

Еден модалитет на (авто)тематизирање на книжевноста е понуден и во романот *Папокот на светот*. Конвенцијата на пронајден ракопис и техниката на приредувачка маска (интертекстуалните и паратекстуалните аспекти) се искористени како автореференцијално конструирање на текстот со подалечни, метатекстуални реперкусии. Се соочуваме со „имплицитната автометатекстуалност“ (Ораиќ, 1993: 137), бидејќи таквата постапка, всушност, е искористена како повод и параван за да се проблематизира книжевноста и за да се испрашува моделот на раскажување, што, во дадениов случај, се конкретизира со прашањето за творечкиот акт, за границите оригинална-плагијарна книжевност, за односот книжевност-критика, книжевност-публика.

Автометатекстуалното исчитување на *Папокот на светот* е имплицирано двојно:

- на рамниште на сугерирање на двојната природа на дискурсот - референтна и автореферентна. Во согласност со теоријата на Крешимир Немец, за автореференцијалноста како експонент на романенскната самосвест, цитатната структура на *Папокот на светот* покажува во колкава мера романот може да биде самосвесен за сопствениот медиум-печатен текст/книга. Во тој контекст, свое оправдување наоѓаат и цитатната доминанта и постапката на приредување туѓ ракопис и паратекстовите, бидејќи сите тие се стратегии на потенцирање на графичката страна на текстот. „На тој начин на читателот му се сугерира

[183] Урошевиќ. *Дворскиот поет во апарат за летање*. стр.135

дека печатениот текст припаѓа на едно рамниште на искуството, со него создадениот фикционален свет на друго, а проверливата стварност на трето" (Немец, 1993: 120).

- на рамниште на наративните постапки, односно начините на кои е артикулирана нарацијата во романот. Раскажувачкиот облик за кој се одлучил Андоновски може да се сведе под одредницата *дедуктивна нарација*, која е детерминирана со „превласт на приредувачот и на раскажувачката самосвест, која од аспект на средување туѓи ракописи ќе завладее со приказната и со раскажувањето" (Јерков, 1991: 169) Во романот, граден според моделот на експлицитна цитатност, нарацијата е практично сведена на цитирање туѓи текстови, чие присуство се оправдува со нивната партиципација во нечиј приредувачки труд, а пак романенскната приказна се деривира од и преку интеракцијата и координацијата на текстовните извори. Како што, впрочем, забележува и хрватскиот писател и теоретичар, уметноста денес е лишена од амбициите да биде сведоштво или обид за промена на стварноста, та затоа се свртува кон сопствената историја и кон сопствените ресурси за, со нивна помош, да се обнови себеси, да се преиспитува себеси и да ги искушува своите конвенции (Павличиќ, 1989: 34).

Во тие рамки, во *Папокот на светот* референцијално-миметичката ориентација кон светот е заменета со автореференцијалната свртеност кон текстот, кој пак е виден како текст составен од други текстови: уметничкиот текст на Андоновски е генериран низ цитирањето туѓи текстови, добиени преку препишување на други текстови, кои најверојатно се интертекстуално ехо на други текстови и така во бесконечно мултиплицирана низа. Јукстапонирањето на различните цитати, кои се во меѓусебна сижејна интеракција станува начин да се истражат, да се споредат, да се сопостават, да се комбинираат различните можности и облици на раскажување. Во согласност со тоа се конципира и нарацијата во романот, каде што „постои само раскажувачкиот материјал" (вистинските или лажни прототекстови) од кој ќе се дедуцира приказната, а самото раскажување/дедукција станува „внатрешно испрашување на принципите на приказната" (Јерков, 1991: 169).

Жанровските компилации и прераскажувањето/цитирањето на туѓите приказни/текстови исполнува идентична функција и доведува до истиот ефектот на „обнова на раскажувањето ". „Духот на раскажувањето излезе на сцената на романот за да покаже дека сè што може да се каже е кажано, но морало да се

повтори...Од духот на раскажувањето, кој ги обезбеди сите култури со приказни се раѓа поетиката која ќе ги обнови, ќе ги толкува и одново ќе ги направи уметнички битни" (Јерков, 1991: 184). Со тоа постмодернистичкиот роман ја надминува честопати сугерираната апокалиптична визија за сопствениот крај, токму како што вели Џон Барт, проговарајќи за крајот.

Во една генерална смисла, метатекстуалните коментари што постмодернистичката литература ги гради и на интертекстуално и на автореференцијано рамниште, ја конципираат оваа проза во знакот на она што Марк Кари го означува како *теориска фикција*, односно фикција со критичка и/или теориска намера, чија цел е да го "води романот до наратолошка територија, во истражување на теоријата на фикцијата преку пишување фикција" (1998:53). Станува збор за можноста авторе-ферентните и хетерореферентните стратегии, т.е. интертекстуалните процедури воопшто да посредуваат во инсталирањето на теориско-критичките рефлексии во романот, кои ќе ја означат неговата наратолошка свест, меѓутоа не од вообичаената метајазична, критичка дистанца, туку од иманентно интертекстуално и метатекстуално рамниште.

И двајцата автори, предмет на нашава анализа, го носат во себе тоа двојство и биографски и творечки: од една страна, тие се афирмирани теоретичари и практичари на фикцијата (универзитетски професори, книжевни критичари/теоретичари и писатели), а од друга страна, своите романи ги структурираат според моделот на „перформативна наратологија" (Кари,1998: 52). Типолошки, *Дворскиот поет во апарат за летање* и *Папокот на светот* се подведуваат под одредницата романенскна фикција, но тие недвосмислено ја интегрираат во себе и критичката димензија, како облик на нагласена метатекстуалност. И двајцата автори, честопати, во своите текстови инкорпорираат експлицитни изјави, кои вообичаено претставуваат дел од дискурсот на критиката/теоријата, меѓутоа, интегрирани во романенскно-наративната форма тие го губат статусот на строго академски, метајазични изјави.

Во насока на перформирање на интертекстуално-метатекстуалните интенции на романот како носител на „наратолошко знаење" односно како теориско-критички рефлексии, во *Папокот на светот* индикативна е постапката на двоен коментар по однос на цитираната мистификација: еден некомпетентен (предговорот на приредувачот) и еден компетентен (поговорот на рецензентот), чии заклучоци се наполно идентични – иска-

жуваат резервираност околу уметничката валидност на текстот. Но, на повисоко рамниште тоа ефектуира и метатекстуално, како критика на одредени реални состојби во македонската книжевна средина, произлезени од „отсуството на учење по пат на макотрпна писателска и теориско-стручна работа.“[184]

Во текстот на Андоновски интенционално е поставувањето на приредувачот и на неговиот лаички коментар, чија цел е да се евидентира не само појавата на давање стручни квалификации од страна на нестручни лица (критика на критиката или подобро речено на квази-критиката), туку и за да се евидентира степенот на деградираност на естетските вредности во уметничкото дело, во услови кога неговите уметнички недоследности се очигледни и низ семантичкото исчитување на текстот од страна на „наивниот“ читател, или како што тоа е прикажано во романот, кога дури и сметководителите стануваат свесни за наратолошките пропусти. Вториот коментар, рецензијата на доцентот по литература, се состои во научна елаборација и аргументација на она што веќе беше констатирано од страна на приредувачот, пред сè бројните пропусти од наратолошка гледна точка. Рецензијата, паратекстуално интегрирана во романот, исполнува метатекстуална функција, што, секако е во склад со барањето на Ролан Барт: „Нека и самиот коментар биде текст“ (1986: 1109). Рецензентскиот осврт станува метакоментар на она ниво на коешто се разоткрива како апострофирање на оние чија стручна компетентност ја допушта таквата хиперпродукција и квазипродукција. Тоа се потврдува и со фактот што доцентот по литература одлучил да го рецензира второто издание на романот, затоа што што се двоумел дали треба да прифати да расправа за дело кое е апсолутно сомнително, односно се граничи со плагијаризам (критика на критиката по порачка):

„Точно е дека тој роман освои две крупни литературни награди, но моја должност, како на критичар-рецензент е да говорам отворено за делото, неоптоварен од признанијата. Јас дури искрено се чудам како критиката и луѓето во жиријата не ги виделе досега овие пропусти. Дали тоа, Ве молам, значи дека во оваа земја никој, освен доцентите по литература не чита книги и не се занимава со логика?!“ [185]

---

[184] Андоновски. *Папокот на светот.* стр. 319

[185] Андоновски. *Папокот на светот.* стр. 321

„Идејата за критиката како интертекстуална, а не метајазична релација е она што ги обединува теориските фикции на границата меѓу фикција и критика. Интертекстуалноста поставува модел на референцијалност кој не може да дистингвира помеѓу референцата кон светот и референцата кон другите текстови, додека текстуалноста е исткаена во сè" (Кари, 1998: 70). Ваквиот сплет на релации и постапки и семантичките интенции кои лежат во нивната основа ја откриваат вистинската природа на постмодернистичката проза, која е неизбежно интертекстуална и метатекстуална. "Во таквата книжевност, каде што е најважен односот на текстот спрема текстот, на литературата спрема литературата, на преден план неизбежно избива оној тип текстови во коишто таквиот однос најпотполно се воспоставува. А таквите текстови се секако критичките текстови, металитературата воопшто. Навистина, текстовите за книжевноста се, може да се каже, водечка книжевност на постмодерното време" (Павличиќ, 1989: 41).

Цитатноста како доминантен и конститутивен принцип во структурирањето на *Папокот на светот и Дворскиот поет во апарат за летање* станува повеќекратно функционална, но секојпат во насока на демонстрирање на интертекстуалните, па и на пошироките постмодернистички концепции:

1. На рамниште на *интертекстуална релација*: во услови кога современоста нуди бројни примери за "бескрајната уметничка, научна и животна цитатност" (Ораиќ, 1990: 210), романите на македонските автори, предмет на нашата анализа, илустрираат една од хиперцитатните варијанти преку која се манифестира типичното постмодернистичко релативирање на границите во сите насоки: уметност-стварност, уметност-неуметност /псевдоуметност. Во *Папокот на светот* тоа се реализира преку постапката на цитатно калемење и компилирање на хетерогените текстови, покажувајќи при тоа како еден псевдокнижевен текст (роман) и еден животен текст или текст од/за животот (дневник) може да се инсертираат во друг уметнички (кон)текст, да се најдат во непосредно соседство, да се прелеваат, во смисла да имаат идентична содржина, а нивните ликови идентична судбина, откривајќи ја можноста едното да го препишува и да го содржи другото или да се огледува во и да се угледува на него, едниот да биде *Клучалница*, а другиот *Клуч*.Таквата структура на романот наоѓа своја поткрепа и во тезата на Брајан Мекхејл за онтолошките

доминанти со кои се преокупира постмодернистичката проза, и, во тој контекст, особено со прашањето за импликациите од спротивставувањето и нарушувањето на границите помеѓу различните светови (1989: 286-287). Во уметничкиот текст под наслов *Папокот на светот* од „реалниот" автор Венко Андоновски се интегрираат неколку експлицитни интекстови-уметнички, псевдоуметнички и „транссемиотички" со што се добива една мултиплицирана цитатна конструкција, од типот текст во текст во текст...според принципот china boxes. Цитирани се две книжевни мистификации: едната, псевдороманот *Папокот на светот,* (кој не случајно има идентичен наслов како и „реалниот" уметнички текст на „реалниот" автор), компилиран од различни уметнички, неуметнички и полууметнички текстови; другата е псевдостихозбирката *Енигма*, која пак е микстура на песни од македонски автори.

Во романот на Урошевиќ тој ефект е остварен преку архиварската каталогизација, каде што „се негираат причинско-последичните врски помеѓу цитатите, текстовите, културите и подрачјата на стварноста, се негира нивната временско-просторна омеѓеност и одредена онтолошка модалност, но тоа повеќе не се прави за да се негира смислата на севкупната европска уметност и култура, туку за да се презентираат модерната и современата европска цивилизација во лудилото обесмислени цитати" (Ораиќ, 1989: 157). „Светот стануваше огромен, таинствен, ги ширеше своите граници до в бескрај"[186], коментира еден од јунаците во романот. Хрватската теоретичарка, во обидот да ги дефинира процесите на онтолошки нивелации во постмодернистичката книжевност и култура, се определува за метафората „perpetuum mobile", со објаснување дека: генерално, постмодерната состојба е состојба во која не постои никакво цврсто упориште, никаква идеја или пак стварност кон која би се ориентирале, која би нè насочувала, па, од тие причини, допуштено е движењето в бескрај (Ораиќ, 1996: 119).

2. На рамниште на *метатекстуална функција*, која е во служба на илустрирање на постмодерната критичко-превреднувачка ориентација. Моделот на вакантна цитатност во *Папокот на светот* се открива во светлината на своевиден коментар за актуелните случувања во книжевно-уметничката и во

[186]Урошевиќ, Влада. *Дворскиот поет во апарат за летање.* Скопје, Култура, 1996, стр.106

книжевно-научната сфера, во смисла на критичко превреднување на параметрите што владеат и во творечката продукција и во нејзината критичка верификација. Каталошката цитатност во *Дворскиот поет во апарат за летање* меѓу другото, го потенцира и вредносниот релативизам на Постмодерната. Многу често јунаците во романот ја потврдуваат сопствената немоќ за верификација на случајно предизвиканите асоцијации или на перципираните предметите како дел од сопственото цивилизациско, а пред сé уметничко минато и наследство (тоа се однесува, на пример, на цитатите од *Одисеја* на Хомер и од *Леди Магбет* на Шекспир). Од една страна, целта е да се евидентира процесот на обезвреднување и на обесмислување на кој се подложени уметничките вредности, вклучително и уметноста во целина, во рамките на она што Фредерик Џејмисон го означува како „свет на плошноста, плиткоста и површноста" (1988: 195) но, која во услови на информатичко-медиумската револуција и експанзија почнува да ја губи својата некогаш централна позиција. „Во современото општество нашето искуство со уметностите е генерално преку нивните технолошки репродукции. Новите артистички медиуми на XX-тиот век - филмот, ТВ, видеото се базирани на технолошките методи на репродукција" (Ален, 2000: 182). (Оттаму, не случајно една од темите во романот на Урошевиќ го отвора прашањето за улогата на моќта на визуелните медиуми - сликата, ТВ, сателитскиот пренос). Во таквиот свет, вредностите на автентичната уметничка продукција остануваат неидентификувани и неверификувани како вредност, дури се и обезвреднети во услови на нивното префункционализирање, како во случајот со античката статуа на Нике од Самотрака пренаменета во предмет за ставање крпи за бришење под.

3. И, конечно, цитатната интертекстуалност станува сигнификативна и на рамништето на коешто го експлицира моделот на *илустративната цитатност* (Ораиќ, 1990: 43-51) во Постмодерната. Илустративноста во постмодернистичкиот роман се манифестира во потребата да се илустрираат туѓите текстови, кон кои се поставува репрезентативно, а со цел да ги преосмисли, да ги превреднува и да ги сочува на едно ново рамниште. Следствено на тоа, коментирајќи ги туѓите текстови (метатекстуалност), постмодернистичкиот роман ќе се толкува и себеси во намерата да ја ре-афирмира сопствената релевантност во актуелниот миг и да се придружи кон веќе постоечкиот книжевно-уметнички корпус (автореференцијал-

ност). Во духот на „постмодерните парадокси“, анализираните романи токму со посредство на интертекстуалните процедури ја сугерираат сеопштата поврзаност на различните текстовни остварувања и го сугерираат неминовното постоење на текстовни предлошки, односно на традицијата воопшто.

Литература

1. Allen, Graham, *Intertextuality, The New Critical Idiom*. London and New York, Routledge, 2000

2. Barth, John, "Književnost iscrpljenja," *Književna smotra*, Zagreb, 1980, br. 37, стр. 98-103

3. Barthes, Roland, "Teorija o tekstu", *Republika*, Zagreb,1986, br.9-10,стр.1098-1120

4. Genette,Gérard, "Cinq types de transtextualité, dont l'hypertextualité", *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, стр. 7-19

5. Eco, Umberto,"Napomene uz *Ime ruže*", *Delo*, Beograd, 1985, br. 3/4, стр. 167-185

6. Еко, Умберто,"Иновации и репетиции меѓу модерната и постмодерната естетика", *Трета програма на Радио Скопје*, 1986, бр. 26, стр.13-28

7. Žmegač, Viktor, *Povijesna poetika romana*, Zagreb, GZH, 1991

8. Jerkov, Aleksandar, *Od modernizma do postmoderne*, Priština: Jedinstvo/Gornji Milanovac:Dečje novine, 1991

9. Currie, Mark, "Theoretical fiction", *Postmodern Narrative Theory*, St. Martin's Press, New York, 1998, стр. 51-71

10. McHale, Brian, "Postmodernistička proza", *Delo*, Beograd, 1989, br. 4-5 стр. 275-294

11. Nemec, Krešimir, "Autoreferencijalnost i romanenskna samosvijest", *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić-Tolić i Viktor Žmegač, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993, стр. 115-125

12. Oraić-Tolić Dubravka, "Citatnost u avangardi i postmoderni", *Umjetnost riječi*, Zagreb, 1989, br. 2-3, стр. 149-163
_____, *Teorija citatnosti*, Zagreb, GZH, 1990
_____, *Paradigme dvadesetog stoljeća*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996

13. Палавестра, Предраг, *Критичка књижевност*, Београд, Просвета, 1983

14. Pavličič, Pavao, "Moderna i postmoderna intertekstualnost", *Umjetnost riječi*, Zagreb,1989, br.2-3, стр. 3-50

15. Popovič, Anton, "Opozicija prototekst-metatekst", *Delo*, Beograd, 1982, br. 2, стр. 22-40

16. Slabinac,Gordana,"Metatekstualne funkcije ironije i groteske u avangardi", *Republika*, Zagreb, 1990, br. 9-10, стр.115-126

17. Solar, Milivoj, "Obnova i kritika mitske svijesti o jeziku u romanu postmodernizma", *Postmoderna-nova epoha ili zabluda*, ur. Ivan Kuvačić/Gvozden Flego, Zagreb, Naprijed, 1988, стр. 9-16

18. Hassan, Ihab, "Pluralizam u postmodernisitčkoj perspektivi", *Quorum*, Zagreb 1987, br. 3-4, стр. 23-41

19. Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1988

Љубинка ДОНЕВА

ДИВ(-иот) ЗАНЕС НА АТАНАС ВАНГЕЛОВ

Во книгата *Забрането читање,* Дубравка Угрешиќ, вели: „Како писател, копнеам по својот читател". „Како читател копнеам по својот писател". И секој читател копнее по својот писател. Во одредена фаза од својот читателски век, се среќаваат читателот и писателот. Веројатно токму во оваа читателска фаза, не случајно и јас се сретнав со мојот писател. И по прочитувањето на неговата книга кај мене веќе ништо не е исто во однос на читањето. Од сè она што ме раздвижи од оваа книга тоа и ќе се види.

Истата Дубравка Угрешиќ, пак во истата книга, вели: „Каква правда, кога лошите книги сè повеќе се „надуваат", а добрите се премолчуваат?" Од излегувањето на *Див занес* (2002), барем јас не сум сретнала некоја критика, осврт или нешто слично за *Див занес* на Атанас Вангелов. Јас, Љубинка Донева, македонски читател на македонска книга, го добив *Див занес* и безмерно му се радувам. Како дете на ново ѓиче! Всушност, мојата радост е еден занес. Предизвикан од творечкиот занес на Атанас Вангелов во таа книга. А и творењето е занес како што занесот е состојба на творење. „Занесот додава, не може да биде занес ако не додава. Може да се на нарекува тоа илузија, вера, идеја или цел. Јас ќе ја наречам (таа сила) сосем просто: див занес, без кој не би можел човек. Тој се разликува по сила, но не и по нарав". Занесот е чувство. А на чувствата им се верува. Тие се потврда на искреност. *Див занес* е најпрецизниот наслов за сè она што е сместено на 400 страници меѓу двете корици. А добриот наслов е „Како добра шифра: заведува, не наведува". Но тоа не е заведување на погрешен пат, туку токму заведување. Да се втурне читателот со сиот занес, див можеби, во исчитувањето на осознавањето на еден друг (можеби) поинаков свет, но и на

самиот себе. Занесот како состојба на духот или можеби и на душата, на срцето, е состојба која надвор „бара бина и публика". Каква, зависи од наравата и обемот.

Книгава е составена од единаесет лирско-филосовски наслови, од кои десет се со по два наслова, а само еден со три. Тој наслов неслучајно е *Сведенија. Додаток.* Всушност, ова обемно дело е тоа, Сведенија. Во нив авторот ќе нѐ стави во дилема дали е точно тоа што го кажува дека: „Има повеќе склоност кон убавината, а помалку кон точноста". Сепак, се чувствува една мазна избалансираност и на двете. *Див занес* на Атанас Вангелов е книга што првин се чита со еден занес, лакомо. Тој занес ве носи во второ читање со особено длабока љубопитност, желба, страст и копнеж по разгатки. Бидејќи чувствувате дека имате пред себе еден раскошен вруток од знаење што ќе ви ја освежи жедта за надградба на сопственото знаење за себе, од еден друг агол. Тоа знаење, тој изблик на кусата реченица, раѓа завидливост. Креативна. Поттикнувачка. Книгата ве влече, ве носи со својата длабока мотивираност низ густата, стегната композиција, надоврзувајќи ги сосема спонтано и најприродно нештата едно во друго и едно со друго. Ја потврдува народната „зборовите се како цреши, фатиш една, се закачуваат многу". Во зборовите на оваа книга „нема, 'ѓурлук'". Но, verba volant, skripta manet (зборовите летаат, запишаното останува). Запишаното во таа книга е многу нешта запишани од и за животот. За целиот македонски 20 век, но и со сериозно завлегување (со посебно одбрани научни методи, практично применети) во други времиња (од антика, среден век, просветителство, романтизам) и во други (европски) простори (Русија, Франција, Германија). И тоа не што било и каде било, туку токму таму и токму сѐ нужно и важно. Ова е книга која ве тера да живеете со неа, да ѝ се навраќате, да истражувате, зашто истражувањето е очигледно, а „очигледното е мошне остроумно, направено невидливо". Се однесува и на минатото, и на сегашноста, а според она меѓу редовите и на иднината. Наша. За да се „прочита" ДЗ на Атанас Вангелов, потребно е и многу предзнаење. Ова е книга за сериозни (про-) чит (-ув) ачи. По прочитувањето знаете многу повеќе. Имате чувство дека многу темни завеси ви се тргнале од пред очи и воздивнувате од болка зашто

„знаењето боли“, зашто „блажени се само бедните по дух“. Она што го кажува, го кажува преку слики на ситуации и луѓе, луѓе во ситуации. А „секоја низа конкретни слики, бара своја генерализација“. Ова што го кажува авторот и го применува. Од низа конкретни слики, прави генерализација на истото. За сите конкретни слики и за сето генерализирање авторот има и знаење и аргумент. И знаење – аргумент. Говори одмерено, разборито, не напаѓа, не фали. Анализира. Искрено. Зашто „искреноста сплотува“ и таа му е најважна. А секој од нас има свој искрен поглед. Иако „секој поглед искривува“, оваа книга ни создава илузија, нé уверува дека во неа авторот го гледа светот објективно, таков каков што е, трезвено, непристрасно. Всушност, тој направил сè да му веруваме. Атанас Вангелов го пишува *Див занес* место нас кои се плашиме човекот што го носиме во себе да го ослободиме, да гледаме од високо зашто „да е малце човек на рид качен, појќе гледа од тие под ридот“. Приказната почнува со кажувањето на Аргир von Doiran (наречен Гирца) за неговата прва средба со книга на стихови и фотографија од бугарскиот поет Гео Милев, полиглот и иден доктор по филолошки науки, пријател на Теодос Антигон von Doiran. Двајцата пријатели се две личности со „предикат” (како што вели Гирца). Тој предикат не е случаен, туку дебело заслужен, добиен во Романија. Во фуснота, авторот говори за заслужни Македонци по европските земји, поткрепувајќи го тоа со научните истражувања на големиот историчар А. Матковски. Доказ дека нам, другите, ни делеле признанија кога доаѓа ситуација да ни делат милост, а „свирепост и онака си имаме“ меѓу себе. Она von Doiran е важно. Зашто и „презимето е она кое побрзо кажува за кого станува збор, отколку личното име“. Теодос von Doiran е син на Antigon von Doiran. Теодос ја отвора својата жива книга на светот. Тој е човек кој има секакви книги: за огнот, за карпите, за дивината, за дрвјата, за тревите,...

Токму такви книги, сместени во само една слика или дури и реченица, наоѓаме во Див занес. Сеќавањето е навраќање и на смртта на бабата, која како и секој човек „никако не сака да умре“. Притоа сфаќаме дека „ние ги напуштаме мртвите, не тие нас“. Асоцијацијата е очигледна, алузијата исто така, а „алузијата е пристојност и деликатност. Тоа што можеш да го

кажеш на фин начин не мораш на простачки и дрзок. Треба да знаеш меѓутоа дека алузијата не исклучува јасност". Низ целата книга Атанас Вангелов го потврдува тоа. Алузијата ја користи на различни начини и во прикажување на различни ситуации и слики. Притоа тој е деликатен, но јасен. И искрен над сè. Внимателно, со концентрација на еквилибрист се движи со алузијата (наизглед) лесно и едноставно, затоа што е искрен. Оти што е животот без искреност?! А „главен закон е законот на животот". Животот пак си има свој континуитет. „Континуитетот дише само кога има сродност со разлики и разлики со сродност". Таква е сродноста на континуитетот во времето (Антигон, Теодос, Гирца). Често генерациите сакаат да го менуваат светот, посочувајќи ги разликите кои скокаат и стануваат гласни.

Во првите три наслови тече сеќавањето за училишните денови на говорителот, неговата прва книга на којашто се сеќава мошне јасно. Тоа не е буквар, туку антологија. И веќе со тоа читателот го менува својот однос кон раскажувачот. Тоа е книга што оставила силен печат врз младата личност. Се сеќава на сините и црвените букви од книгата. Веќе бојата на буквите на самиот почеток од романов напоменува дека и во оваа книга (кој знае да ја прочита) читателот ќе се соочи со двете страни на истото нешто. Таа симболика на сината, студена, трезвена боја на разумот која смирува како езерото и на црвената како страв или возбуда што наидува ќе тече понатаму како противположност во целата книга. Авторот соумева на сините, мирни нешта да им даде страст, огин, возбуда. Тој ја знае точката на возбудата. На црвените пак, не им ја одзема страста, туку знае да ја смири и да ја канализира, да ја успокои страста, објаснувајќи мошне стрпливо и движејќи се лесно, вешто, сигурно и суптилно низ моќната шума од детали. Гео Милев од таа книга е клучниот лик што го поврзува овој свет и оној. Поетот кој е мошне близок со Теодос Антигон и кој е директен и активен учесник во настаните (а индиректен) во книгата. Тој сиот е од црвени букви, во занес, див, со страст. Наспроти него е неговиот пријател Теодос. Гео се служи со очите на возбудата. А „кога се гледа со очите на возбудата, вие сте на две места истовремено. Наспроти него, „дедо зборуваше некако рамнодушно и меко". Значи трезвено. Гео Милев е поет, лексикограф, полиглот и интелектуалец со страст, но како војник е само „старши подофицер". Гео Милев е таков во една ситуација,

бидејќи има склоности, во друга ситуација е друг. Преку Гео Милев, Атанас Вангелов проговара и за многу македонски премрежја, ситуации, за луѓе од минатото, директни учесници и творци на историјата кои биле исто со занес како и Гео. Лицето Гео Милев е и личност и затоа лик-инструмент преку кој ќе се покаже историската неправда што му е нанесена на еден македонски поет, на Венко Марковски. Нему „оној свет" му подметнува памфлет и така го одмакедончува неговиот занес и го свртува на спротивна страна. Гео пак е авторитет кому треба да му се верува зашто е компетентен. Тој е германски ученик, но за своите германски професори знае да каже дека па и не се којзнае што. Слично на Гео Милев и нашиот Блаже Конески ќе си го каже своето мислење за своите професори. Поетот знае да ги спознае работите поубаво од обичниот човек и токму за тоа не случајно токму Гео Милев е појдовна точка. Зборувајќи за овој германски ученик АВ, со германска точност, дисциплина, ред и педантност (познавајќи го сето тоа) зборува за сѐ што ни става на увид, а се однесува на 20 век. Во освртот кон Сведенијата АВ (како впрочем и во цела книга) користи аналитички методи на претпоставки и противставувања, со логички извлечени заклучоци, дискретни и директни силогизми, сведенија на сведенијата. Тоа го прави со силата „на авторитет кој се следи". А тоа е авторитет на зналец, на научник аналитичар и структуралист кој своето теоретско знаење на најубав можен начин го применува практично во својот роман. Неговиот поетски немир исто така избликнува овде на најубав можен начин. Од реченица во реченица се чувствува и дарба и знаење и мерка. Земајќи си обврска да го доближи 20 век до читателот, виден од многу агли, авторот успева да нѐ доближи до (и во) дното на зборовите. А „оној што не знае(л) или што не сака(л) да се спушти до дното на зборовите, тој никогаш не може да разбере каква сила се крие во зборовите. Тие управува(ле)ат. Токму тие решава(ле)ат, што и како ќе прави некој во ситуација". И во нашата желба да дојдеме до дното на зборовите од Див занес се појавува проблем со нив. Зашто речиси сите од книгава, се туркаат, се пикаат кон врвот од пенкалото, се наметнуваат убедени дека токму тие се тие без кои не се може да се објасни таа книга. Во таа наезда од зборови остануваме затечени од прашањето како да се редоследат. Зашто она за што се обидуваме да проговориме е многу повеќе од толкување слики од различен агол на гледање. Повеќе

е од среќавање луѓе, настани, ситуации, повеќе од доближување на вредностите на македонската и европската литература. А колку ќе разбере човек зависи од тоа „колку сакаш да разбереш“. И „можеш да разбереш некого и нешто само кога сакаш". А ова се однесува посебно на луѓето во турбулентни и критични ситуации на војни, несреќи, зла. Во времиња и ситуации кога човек се бори да преживее. А „секој човек кој се борел да преживее станува друг човек. Во таа борба умира(л) не само подобриот дел од неговото лице, туку и подобриот дел од неговата душа. Полошиот дел повеќе издржува(л)!“ Истото ова се однесува и на народите. Народот се тие поединци чијшто подобар дел умира. Тоа е затоа што никој „не сака да умре“. Само по тоа сме исти и само „гробот порамнува“. Зборувајќи за преживувањето на полошиот дел на човекот, авторот наоѓа оправдување за сите човекови слабости и го разбира зошто во одредени ситуации е слаб. Вели:“...по малку старински речено имате со еден збор разбирање“. Тоа разбирање за слабите го имаат пред сите силните, длабоки личности како тие од *Див занес*. Гео Милев е еден од нив кој заради ситуација учествува во војната иако ја мрази. А војната гази по душата на светот. Според Достоевски, дека газиш по душата на светот „кажува(ла) детската солза пролеана". Досега употребивме многу цитати извадени од самата книга. Ќе ги користиме нив и понатаму во разгледувањето на *Див занес* затоа што сме убедени дека така ќе можеме нешто повеќе да кажеме зашто цитираме реченици кои носат длабочина, знаење, мудрост. Сметаме дека се посебно погодни „да ги разуверат и најупорните скептици“ дека ова што го говориме за *Див занес* на А. Вангелов е токму така. Зашто иако е фикција вам ви се чини токму така. Авторот вели: „човек се служи со туѓа уста кога му се допаѓа нешто кое го рекла таа. Кога му се допаѓа, тоа е некако негово". Тој се повикува на докажани авторитети што се потврдиле и го издржале судот на времињата.

Потребно е првин огромно знаење, па концентрација, максимална и енергија, сето тоа да се вкомпонира и со точност и со убавина за да заведе, да збогати, да поучи, да научи, да облагороди. Затоа цитираме пак: „Му кажав сè. Во детали му кажав каква златна жица се Сведенијата на мојот дедо Теодос Антигон von Doiran, во кои навлегов. Има ликови и судбини во нив оцртани. Па потоа како сето тоа е завиено во атмосфера.“ И токму таа златна жица низ романот се разлева и филигрански се

згустува контрапунктирајќи и блескајќи одвнатре. Така е во *Див занес*. Атмосферата е таква што читателот не е начисто што е уметничка(та) фикција на писателот, а што стрварност. За малку. Се уверува во наредната страница дека сè е вистина. Сè се одвивало токму така. А чувствува, се убедува дека е така, затоа што сè е поткрепено со умешност, со многу знаење за минатото, за сегашноста, за животот. Таква поткрепа писателот нуди во зборовите на големи луѓе, потврдени авторитети. Ним им се верува зашто „секој голем човек (бај Теодосе) знае да претвора очај во вера и срам во гордост". Најважното што авторот го кажува како уметничка вистина го поткрепува со научна вистина и податоци, преку фусноти, за кои пак може да се напише посебна студија. Само писател од посебен ков употребува толку објаснувања, обработки, анализи. Во освртот на *Сведенија* дивиот занес се обработува како посебно поглавје. Не случајно тој момент е поместен речеси на средината на романот, значи има централно место. Синтагмата Див занес е употребена како основа (но и нешто повеќе) да се објаснат многу збиднувања, настани и ситуации во општеството, но и да се протолкуваат нечии постапки, отстапки, покорност, покорливост и слично. Во оваа клучна синтагма едниот збор, занес, е стожерот околу кој се врти сè, а ортомата е атрибутот кој затега или отпушта. *Див занес* на Вангелов е аналитичка дијахронија и поетска хроника на 20 век, но и синхронија, слика на препознатливост и блискост. Близина. Слична на таа што авторот ја кажува за Б. Конески: „Земете ги песните на Конески. Копнете ваму и таму, дајте му доверба на случајот. Со што се соочувате? Само со близина која прави повеќе од вас. Поправо, со небески сфери кои ги имало кај Пушкин и Русите". Чувство на таква близина постигнува и Атанас Вангелов преку *Див занес*. Читателот се среќава со луѓе од „оној свет". Значајни, па иако можеби на прв поглед не е така, по длабокото „копкање", ќе му потврди дека тоа се „небески сфери". Не само заради страдањето кое е една состојба во која „човек страда кога трага, но и трага кога страда". Тоа е истоветно со страста, а коренот на двата збора го потврдува тоа. Човек ја чувствува таа близина и заради невидливата тупаница што авторот ја внесува меѓу страниците, а заради патриотизмот. Тој пак има „два сурата: еден ангелски, милолик и друг ѓаволски, рогат". Тој рогатиот е како тој на Германецот Рихард Демел со кој се соочил Гео Милев. А таков е и патриотизмот на неговиот современик и

сонародник генералот од Првата светска војна, В'лков кој наредува физичко истребување, сотирање во корен на сите македонски интелектуалци, сотирање до целосно пеплосување, до геноцид. Таквиот „патриотизам" авторот го подложува на длабока анализа, на вивисекција преку анализа на германската гордост која се претвора во агресија, во црно знаме на смртта. А „смртта прави намерни работи и од случајни и небрежни". Во *Див занес* сè е патриотизам. Ова дело и е резултат на еден стамен, здрав патриотизам зацврстен со многу труд, истражување, знаење, зрелост. Тоа е скенирање на 20 век иако се чини бегло, но всушност мошне внимателно одбрано што и како ќе се каже. Авторот употребува многу модални зборови да каже повеќе. Изнесува повеќе објективни гледања за една работа и не само еден агол на гледање. Со таквиот уметнички пристап спречува приговор и противречење. Има многу расправи, разложувања, теоретски разработки и критички осврти и мини есеи за македонската, но и за европската литература. Посебно за руската и француската (а и за германската). Во тие навраќања, е кажано малку, а „кажано е сè". Потврдено е дека знаењето е моќ. Откако ќе се исчита *Див занес*, непотребно е да се исчитаат огромни томови литературна критика за да се сфати суштината на авторите што во *Див занес* ги споменува Вангелов. А не се ни малку, ни неодминливи. И како што само тој (структуралистот, вивисекторот, Атанас Вангелов) знае, си го кажува не своето субјективно, а професионално мислење. Искрено. Пред нас не дефилираат, а живеат, не ликови, личности, огромен број, а многумина од нив и наши современици што ги знаеме, па ги препознаваме во книгата. Од такви, кои се „една симпатична збрка, жална", преку musca invectiva, musca domestica која е една мува специјалист за „лактомахија" (патем, овде мошне речито А.В. сецка, ситни, образложува, па зглобува, составува, потврдува. Чиста вивисекција.), преку: „како и да е „р"-то е кај него најмногу упадливо. Другото е само просек и сивило, класично. Би бил дури и безличен без тоа". Но, Атанас Вангелов исто така зборува за поедини автори со восхит до апологија на нивната уметност. Со вистински кратки фалбоспеви како што е случајот со литературата на Чинго. Тие фалбоспеви и апологии се конкретни, а оној што ги заслужува е спомнат со полно име и презиме. „Чинго беше беспоштеден како Исак Бабељ." Сите ги „засени во еден налет. А и некако природно засени. Откако засени, Чинго стана тврдина. Освен тоа

беше и златоуст". И сосем лесно и едноставно, многу логички, златоустиот Чинго, Атанас Вангелов го поврзува со златоустиот Св. Климент и Охрид и неговото свето слово, колку да потсети на континуитетот. Таква ода, таква апологија како за Чинго, сосем дискретно, но и мошне отворено авторот ќе каже и за „колосот Денко Драганов" именувајќи го и со неговото вистинско име Гане Тодоровски, во контекст на поезијата, а како паралела со лирската градина на еден Конески. Не е одмината ни македонската драма. Тоа не се белешки на некој од ликовите. Сè е кажано во една прекрасна форма и атмосфера на долги, лесни (не секогаш) боемски кафеански седенки и уметнички диринчења најчесто во кафеаната на Нове Јолески, т.е. „Кај Јоле", боемското собиралиште на скопската уметничка елита.

Едно богатство од теми е овој роман. Ако речеме историски, не е, љубовен не е, општествен не е, а сепак е сето тоа во едно. Овие есенцијални литературни забелешки што ги искажува авторот се мошне смели и можеби некој во нив ќе препознае еден агресивен однос. Може некој ќе ги дефинира како загатки, заплети, зборови со шифри и слично. Може некој овде ќе препознае јасна потреба од духовна надмоќ: „Инфантилна хистерија по духовна надмоќ, класична". И следствено на тоа ќе каже дека „зад тоа се крие цинизам и само цинизам." Но авторот не бега од тоа. Дури отворено, исповедно, доблесно и самоуверено, искрено признава: „Не велам дека немало леви нешта кај мене, откачени. Не одрекувам сосема. Не гледам ни зошто да се скрива тоа. Не може да се игнорира и да се биде на страна на вистината истовремено". Мошне отворено за авторите што ги споменува кажува: „Толку знае, толку прави". Има сликари, музичари, политичари, интелектуалци, универзитетски професори, а најмногу писатели од втората половина на 20 век кои на преминот во третиот милениум наместо со активна авангардност, се однесуваат со индигнација. Примерот на авторот на *Див занес* може да им биде сосем логичен патоказ.

Интелигенцијата од овој период најверојатно се оние луѓе претставници на генерациите од 50-те години на 20 век. Понесена од учењето на Фоербах, таа генерација не само што сака(ла) да го објаснува, туку сака(ла) и да го менува светот. Кај нас тоа е генерација што доаѓа диво, скитски. Како и други пред неа, сфаќа дека светот „дефинитивно е променет". А него го промениле нашите родители. „Нашите родители беа носители и учесници. Тие беа во темелите". А „темелот на овој свет е оној свет". Темелот на секој свет е оној свет. А ако сакаш да го

менуваш светот „тебе ти треба позиција“. Генерацијата што сака промени иако го има Фоербах, нема позиција. Свесна е дека нивните родители се вградиле во она време, во темелот, иако не биле којзнае какви луѓе со знаења. Сепак, успеале „од лошо да влезат во добро“. Нивните потомци со сиот свој жар и желба за промени се срамат од своите родители, а тој срам е всушност „срам од себеси“. „Тој што се срами од себеси е нула, ништо“. Ништото ништо донесува.

Самокритички, претставник на таа генерација ќе рече: „Нашата (младост) се совпадна со еден општ гест, инает и арогацнција, сето тоа под капата на арогацнцијата“. Многу е веројатно со тој општ гест да се совпаднала и младоста на авторот. А авторот преку својот јунак кажува, дава повод, тема, аргумент за разговор, па ги повикува: меѓутоа, ама, но (има многу но во *Див занес*)... го објаснува тоа со многу за и против, вака и поинаку, па на крај заклучува, изведува, сведува. И веќе на читателот му е јасно дека се вдлабочува во четиво кое има дебела подлога што поткрепува да се верува дека сè произлегува од сè и сè се вградува во сè. Меѓу другото... и дека еден свет произлегува од друг, т.е. овој свет произлегува од оној. Кој е овој, а кој оној свет, кој „привлекува и убива истовремено, иако можеби го нема?!“ Одговорот секој сам си го пронаоѓа. Зборувајќи за креаторите на општествените состојби, за луѓе на позиција, за луѓе кои значат нешто во општеството, авторот го става на увид директното создавање на историјата. Истовремено, ткае нова свилена и златна жица, кажувајќи ги своите размисли (професионални, но и на страствен читач) за убавините на руската и францускатa литература. Го кажува само главното, зашто како што вели: „... сè што е главно, бара малку примери“, ама „примери со десет усти кои зборуваат одеднаш“. И не трупа податоци. За да не го затрупа главното, оти „трупањето затрупува“. Книгава не бара, туку нуди мошне внимателно и будно читање. Заведува. Затоа што читателот присуствува на прекрасни часови по теорија на литературата и литературна критика. Практично, *Див занес* е роман - прирачник или поточно роман - учебник по литература.

Авторовиот приод кон задачите што си ги поставил, ви се наметнува беспоговорно. Се фаќате себеси како ве обзема токму тој негов аналитички стил, како „ве турнал во некој див и незапирлив занес“ и ви сугерира за да го ... сугерирате, секако. Крупните потези ги користи само за нешта кои не ги допираат небеските сфери. Кога зборува за љубовта, за поттикот, за

емоциите што човека го прават различен, избликнува Атанас Вангелов поетот. Вонредните описи на убавините на Кара планина, потсилени со длабока лирска рефлексивност, персонифицираните поетички слики на езерото и над сè топлата, црвена возбуда на љубовта, на оваа книга покрај атрибутите учебник и прирачник и ги додаваат епитетите на поезија во проза со рефлексивна и философска поетика. Тоа е поетска и поетичка хроника на 20 век (симфонија и) полифонија. И како многу други автори и тој го внесува својот роден крај во литературата и ја исправа неправдата што Дојран не е споменат „ни во народната, ни во ненародната литература". И не е претенциозно да се каже дека со *Див занес*, Атанас Вангелов испишува Дојранијада, своевидна епопеја заради сеопфатноста на македонскиот 20 век, низ слики со луѓе. „Сите луѓе во Дојран со чија помош го видов првпат јасно тој див занес, мене ми се видоа слични на оние кај Хомера. Слични одвнатре. Тој див занес е некоја, нивна Дојранијада", вели на едно место авторот. Тие луѓе не се обичниот просечен човек. Тие се македонствујушчите Дојранци и други. Тие се сонцељубивите, тие се луѓе со занес. Тоа се врвни интелектуалци, луѓе кои втиснале трага во своето време и подалеку, на својот простор и пошироко. Тоа се елитни не ликови, а лица и личности кои го живеат својот занес и (за, во) со него создаваат. Стаменити се, здрави мажи, вонредни, прекрасни умови, вонсериски иако со ситни човечки слабости. Ја креираат сегашноста што одминува и станува историја. Кога зборува за историјата вели: „Значи изнесувам структури. Нафрлам структура. Само тоа нафрлам, in grosso modo (наспроти литературата, кадешто ликовите во романот ги нарекува супстанци)".

Искрен и палав каков што е, тој е „самокритичен со нагласен самопрекор за својата палавост", но не отстапува. Умот е тој кој го става човека пред избор. А изборот е различен. Ако „човек е ставен пред изборот човештина или корист, тој постапува како лајно. Гази по човештината за да стекне лична корист. А тоа води кон пропаст". Тогаш врз лице во блесок, паѓаат сенки. Ако се доаѓа до победа, до блесок, се доаѓа преку многу фактори и нема неважни. Читателот ги препознава своите современици (според изборот што го направиле), препознава лица (дали и личности) од современото општествено-политичко милје, ги препознава од сцената на која царува занесот. На лицата што во времето непосредно пред излегувањето на романот му даваа(т) печат на нашето живеење, авторот им

одржува лекција од етика зборувајќи за оние прекрасни умови со див занес, од НОВ. И пак нагласува дека темелите на овој свет (во мир), се во темелите на оној (во војна и жртви). Во времиња кои пијат крв и земаат глави, живеат Јосиф Јосифовски-Свештарот и Цветан Димов. Тоа време-сениште и ги зема. Тие стремеле за влез во добро. И тие се од време како она на Гео Милев и Теодос Антигон. И се успеало со коските на такви да се премости лошото, да се влезе во доброто. Но и „од добро се влегува во лошо". Тоа се случува како што вели авторот: „Кога ситна боранија станува тајфа", а тајфата фаланга со занес за радикални промени. Меѓу луѓето е така: „Едни служат, други се служат". Но „доаѓаат моменти кога оној што се служел почнува да служи". Така се создаваат материјали за нови сведенија. И ако се направи паралела меѓу Сведенијата од буарето на Теодос von Doiran, со оние две кутии документи (и нешто повеќе) за нови сведенија, ќе ни биде јасно што „некогашната трагедија се претвора во фарса." Во тој контекст е и нашата поставеност меѓу немањето избор и погрешен избор. Од една страна грчевитата желба за Европа (таа е онаа истата од почетокот на 20 век и почетикот на романот) од друга способноста, умот и упорната работа што од Ника Чемерика прават Ники Крамер, успешна Македонка во Европа. Очигледно неслучајно е ракометарка. Ники е метафора на борбеност, полнокрвност и исполнетост. Покрај сè, останува своја, убава, умна, вредна, напредна. Таа е врската меѓу овој и оној свет. Поимот „оној свет" е повеќезначаен. Тоа е живиот наспроти светот одамна мртов; масите наспроти креаторите на општествената стварност (и животот на тие маси); светот на слабите, наспроти оној на силните; овој на социјализмот и оној на капитализмот; овој на колорит и сиромаштија наспроти оној студенобогатиот; балканскиот наспроти оној од Европа. Во сето ова спротивставување има еден изразито сериозен пристап кон сè. Восхитува големиот број ликови, случки, слики, документи, професионални оценки и слично. И покрај многуте ликови со видливи човечки слабости, голем е бројот на ликови, силни личности како Цеко Цитка: „Сè шо влеве уф Цеко, стануве Цеко. Уф се шо влеве Цекто, устаневе билег ут него". Атанас Вангелов, од своето дело, многу храбро, прави сцена за да го покаже занесот во толку варијанти колку што има и ликови. Материјалот на таа сцена, на таа бина е цврст: искреноста, обврската и честа. Во својот занес, авторот е на страната на правдата (има многу докази за тоа во романот). А „не може да

се игнорира и истовремено да се биде на страната на правдата". Таа цврста градба, покрај што е функционална, етички и естетски е особено примамлива. Компарациите се своевидана поезија, речита, сугестивна, раскошна, исто колку и поетичките описи, метафорите, деталите. Тоа е уметност par exelence, каде што сè е со мерка, чисто, уредно обоено, впечатливо, со ритам кој се дише, кој ја полни душата, покрај тоа што го нахранува духот. „Душата пак има своја мерка и строгост, а телото своја попустливост. Не може да се очекува од човек натчовечка издржливост". Особено впечатлив е коравиот (непран) чорап како метафора за душата која се втиснува во свеста на читателот како „усвитен жиг во живо месо". И детаљот е во службан на функционалната естетика. Токму затоа е спомнат еден карактеристичен и неслучаен детаљ-јаворот. Симбол и метафора, синоним за Дојран кој е реален, кој постои. Тој некако му доаѓа и како извор и како метафора (стариот, разгранет јавор) на духот на Дојран. Од неговите гранки (и во наши дни) се случуваа(т) важни настани од кои се храни Дојранскиот занес и дух како тој на Христифор Жефарович, Теодосиј Синаитски, Антон Панов, Ѓорѓи Абациев, Христо Андонов-Полјански, Исидор Папо, Теодос Антигон, Гирца, Ники, ... Тоа се претставници на македонскта духовна елита која го одржува континуитетот. Верен на тој дух и во име на тој континуитет, авторот го наоѓа „кључот от чилик", за да зирне(ме) во ризницата на историјата, да ни ја подотвори (море, сосем отвори) вратата и блесокот на тој дух дојрански и македонски да нè зплисне со сиот сјај на еден занес од време во кое од лошо се влегувало во добро. Но, и занес-опомена. Со силата на својата дарба на научник и уметник, а над сè умешник, Атанас Вангелов прави реконструција идентична на животот, поречита и од самиот живот. Затоа што моќта на дискретен, а сугестивен наратор со мерка, ве тера да му верувате безрезервно. Затоа што кажува многу. Кажува сè. Нечии престапи не се премолчени. Но на престапниците не покажува со прст. Зашто „тој што покажува, пред сè за себе кажува". Оти на престапите „во основа им се додава по нешто за да се осудат". Оној што додава си го потхранува егото и чувството на сигурност. А престапи имало секогаш и секаде. И во толку фалениот ни социјализам. Светот на социјализмот е спротивставен на капитализмот. Истокот на Западот, но и нашот социјализам на рускиот. Нашиот социјализам со сите благодати, со сето денешно чувство (не без резигнација) дека ние сепак сме

живееле во социјализам во однос на таа „напредна“ Европа. Капиталистичка. А капитализмот не го интересираат потекло и припадност. Тој знае и „вештачки да спакува некои работи и да ги пласира... Ако види интерес. Интерес.“Интерес, само гол интерес е капитализмот.“ Настаните пак од европската социјалистичка сцена (60-те години од минатиот век) се презентирани со едноставна суптилност на научник и истражувач, пасиониран. Со обврска. Споменат е рефератот на Хрушчов и неговиот став по однос на Тито, а во врска со Сталин. Хрушчов ја вратил вербата во социјализмот со својот реферат. Атанас Вангелов зборува (преку рефератот за Хрушчов) за сериозноста и силата на авторитетите на кои им се верува и кои социјализмот ги негува(ше), („Денко Драганов беше голем љубител на подробности, познат, со пасија.“). Авторот го следи подемот на општеството во социјалистичка Југославија која во 70-те е навистина силна. Нараторот е претставник на тие генерации, па може да му се верува кога вели: „Јас знаев, на пример, кон почетокот на 70-те години (и тоа до најмали подробности) што сакам и како сакам... но не знаев што е тоа што пречи. Потоа почнав да дознавам“. Откривањето на тоа што пречи е она што тој знае дека го сака. Оној пак што чувствува дека нешто му пречи се соочува со конформизам. Но, антиконформизмот е она што ве дефинира и ве наредува кај оние што се држат до принципот *да се биде, не да се има*. Мотото *да се биде* е ѕвездата водилка на божествените, на македонствујушчите. Со својот живот тие бранат туѓи животи, а тоа е божествено. Нивните идеали, саможртва и хероизам, како што и доликува (и дури е должност) авторот ги издигнува на степен на документ, што всушност и се, бидејќи преку уметничката стварност, делува постварно од самата стварност. Со тоа, им се оддолжува во име на сите нас им подига споменик во македонската намачена душа. И тие (и многумина слични на нив), веќе не се само борци за слобода, тие се многу повеќе. Тие се самата слобода (па читателот го менува својот однос, авторот овде одржува лекција по паметење и чествување). Затоа што: „Ми дек биве некој да ти носе слубуда на диско? Ми слубудата е кути брашно. Слубудата е брашно. Имиш брашно, имиш слубуда. Немиш брашно, немиш слубуда“. Наспроти ваквите има и херои, кои останале живи, плаќајќи со алтани за своите глави. Има и такви пак, кои останале живи и продолжуваат да бидат херои во мирот. Прекрасниот Гриша Громов е компетентен да коментира постапки и ситуации. Рационален,

искусен и свој, тој ја познава длабочината на зборовите и не ги злоупотребува и не се расфрла со нив.

Има многу историја, многу социологија на дипломатијата, многу интелектуална и интелектуалистичка и философска проза во ова дело. Има иронија и почит, има еден став пристрасен, но два аналитички со аргумети за и против. Ова дело не е прозивка, туку повеќе повик до современата македонска интелигенција да се предаде себеси во прегратките на занесот независно див или скротен. Од тука и впечатокот дека уметничката акрибија на Атанас Вангелов се стопува со научната и обратно. И не може (и добро е што е така) да се прави граница помеѓу. Зашто уметничката вистина ви остава впечаток на документација на животот во уметнички облику-вана форма.

Вангелов рошка по архивите на историјата со вештина на страстен истражувач и исто така по душата и духот на луѓе со занес. Чепка по книгите и за нас исчитува и испишува роман-документ. Ни нуди уметничка, историска читанка во која се сублимирани, згустени, огромен број судбини и настани на поединци и на цел еден народ. Таквата длабока и широка сеопфатност, поетска обоеност, разложност, понудена е преку еден „ефикасен и страшен" стил истовремено. Ова е книга во која е присутна една „блага дрскост која вознемирува со силата на авторитетот кој се следи".

Неговите кратки и едноставни реченици со точност на микронска прецизност, насочени како нишан кон одредени нешта погодуваат и ослободуваат. Посебно кога станува збор за нечиј и физички и психолошки портрет. Тој кажува и прерас-кажува, а не остава впечаток дека се прави најпаметен (а најпаметен е). Неговото нишанење во самата суштина на нештата и разложувањето на таа суштина, а потоа прине-сувањето на истата со ново, чисто лице, ве ослободува, но и обврзува. Вангелов, храбар каков што го знаеме, не се снебива да удри по интелектуалните квазипатриоти. Не се воздржува да удри по „слабоста и расипаноста кои се брат и сестра", но и по нивните „први братучеди бездушноста и безогледноста". Сосем лежерно покажува нечии видливи карактеристики (лактомахи-јата како начин на живеење, како стил, животен). Во *Див занес* на Атанас Вангелов има епика, широка, занесна; има лирика, длабока, волшебна, поезија. Има драма. И како содржина на самата книга, на животот, но и критичко-теоретски и раскажу-вачко- поетски однос кон сето тоа. И токму затоа ова е една

жестока книга. *Див занес* на Атанас Вангелов е онаа квинтисенција (Аристотеловска) на 20. век, презентирана со суптилно вешто движење во надмоќта на деталите. Таа квинтисенција е златната жица на *Сведенијата* на Теодос Антигон von Doiran. Ова е роман-сведенија, кој почнува со вовед во сведенија, сведенија и документи и материјали за нови сведенија."има исти луѓе во различни светови и исти светови во различни луѓе".

Покрај користењето на литературниот јазик употребата на францускиот, бугарскиот, српскиот и над сè на необично интересниот певлив дојрански дијалект, долеваат нов блесок во текстот. Тој текст пак, и авторот долеваат повеќе во буренцето на вашата гордост. Тоа е книга која ве тера да живеете со неа, да и се навраќате, да истражувате. Вселува во вас блага вознемиреност, гордост и ви го проширува погледот. Ви иде да верувате дека широчината и питомоста, раскошот на мириси (морски) и бои, езерото на Дојран се тие што се поттикот да се прозбори вака.

Ваков каков што е во *Див занес,* Атанас Вангелов е вистински антипод на современиот западен писател за каков што зборува (повторно) Дубравка Угрешиќ во своето "Забрането читање".

ПРОПУШТЕНИ РЕФЕРАТИ ОД XXX НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА

Билјана МАЛЕНКО

ЈАЗИЧНИОТ ИЗРАЗ ВО ТЕКСТОВИТЕ НА ДИМЧЕ МАЛЕНКО

На 2 август 1944 г. на I заседание на АСНОМ е решено македонскиот јазик да биде службен во македонската држава. Во врска со овој датум директно се поврзани уште други два датума:

Датумот на донесувањето на решението на Народната влада на Федерална Македонија за македонската азбука - 5 мај 1945 г., како и датумот на донесувањето на резолуцијата за оформување на правописот на македонскиот литературен јазик - 2 јуни 1945 год.,

Да се донесат две вакви значајни, а можеби и најзначајни одлуки за македонскиот народ, сигурно не било ни едноставно ни лесно. Но, колку било тешко да се оформат овие два документа, можеби е уште потешко да им се даде живот.

Одеднаш сè она што беше запишано во овие документи требаше да се покаже и докаже во практиката, во секојдневниот живот на Македонецот. Требаше да се согледа што е сторено, колку е сторено, дали е добро или лошо, што треба понатаму да се направи.

Во тој момент сите беа ученици, сите мораа да ја сфатат тежината на задачата која им беше доделена и која мораа да ја остварат.

Имајќи ја предвид новосоздадената ситуација - под итно требаше да се оформи кадар кој ќе може да ја остварува наставата на македонски јазик, но едновремено тој ист кадар и самиот да биде способен да обучува, педагошки и образовно да воспитува и да учи нови генерации ученици.

„Оваа императивна потреба ги собра оние луѓе што дотогаш се занимаа со прашањата на својот јазик, како и оние што практички работеа со јазикот, та така – фило-

лози, писатели и журналисти уште од ноември 1944 година почнаа да дискутираат по прашањата на нашиот литературен јазик"[187] - пишува Крум Тошев.

Овде сакам пред сé да се задржам на состојбата на учителите, како што беше Димче Маленко, кои тргнувајќи од својот сопствен јазичен израз, пред сé домашниот, дијалектот, кои за кусо време требаа да ја извршуваат учителската должност, но едновремено го чувствуваа своето јазично непознавање, но ја чувствуваа и потребата да се создава литература, која толку им беше потребна на сите.

Димче Маленко, роден охриѓанец, спаѓа токму во оваа прва повоена генерација наши први учители и писатели. Тој сакаше да даде и свој придонес во развитокот на македонскиот литературен јазик, но и во создавањето на оригинална македонска литература (Збирката песни МАЧНИЦИ ја создаваше во периодот од 1939-1944), ПАРКОТ НА ЈОНОВЦИ (1973), ОХРИДСКА НАРОДНА ПЕСНА И ПРИКАЗНА, како што самиот вели *Како настанале некои охридски лирски народни песни*, романот СЛОБОДОЉУБНИ ЧОВЕКОЉУПЦИ, како и романот ВОЗНЕМИРЕН ВОДОСВОД, како и многу други статии објавувани во тогашните списанија за јазик и литература).

Денес ќе разгледаме два негови оригинални текста - песната „Портрет" и расказот „Ликвидаторка", кои ги добив од неговото семејство, а за кои немам информација дали се објавени, како и првите прилози што се објавени во првите броеви на списанијата ***Македонски јазик*** и ***Литературен збор*** (1952-1957).

Првиот текст е песната „Портрет". Таа е посветена на Андон Дуков, машинопис, 48 стиха, и е напишана веднаш по смртта на Андон Дуков.

Песната „Портрет" има и поднаслов, ставен во загради - **на художникот Андона Дукето,** и најверојатно е пишувана на машина со бугарска азбука, односно отсуствуваат буквите *ј, џ* и *ќ (боии, твоиот, калџиа, варџиа, чужџа, оџарени, ке).*

Оваа песна содржи 48 стиха.

---

[187] Крум Тошев. *Пет години развиток на нашиот литературен јазик.* **МЈ**, год.I, број 5, Скопје 1959, с.107

Што се однесува до гласовните промени може да го забележиме следново:

1. како и за другите западни говори, така и за охридскиот, карактеристична е употребата на фонемата /в/. Во овој текст среќаваме примери каде што таа се губи: во интервокална позиција (*чоек, оттојќе, остаи, Таткојната*), од множинската наставка -ови (*синој, студој, снегој, калој, дождјој*); но се јавува како /ф/ место /х/ во формите за множинските форми на минатите определени времиња - вте (*рекофте, бефте)*, а се јавува и во глаголските образувања на -в-, односно формата за сегашно време во 1 л.ед. гласи *кадросвам* (еден пример).

2. фонемата /ј/ од групата -ија исто така се губи, па има: *Албаниа, калджиа, Македониа, агониа, варџиа*; но е секундарно добиена (од вокалните групи *ее, ае* во глаголските форми за сегашно време во 1 л. множина) во примерите *сејме, развејме, пејме, знајме.*

3. присуство на консонантска група *см*: *песма;*

4. што се однесува до едначењето по звучност, постои двојство: *редки, предсмртни*, но и *потсинати*, како и при
едначењето на крајот од зборот: предлогот *од* > *от*: „*от* жива боја, *от* тазе по тазе во вазна“, но и *пргав, убав, здрав*;

5. губењето на некои гласови, па и слогови, како што е кај заменките *заш* и *шо*, и кај сврзници: *оту, от', ко, зато.*

Од правописен аспект поинтересно е следново:

1. компаративната форма ја пишува одделно од придавката ***(по-арен, по-убав, по слаб)***, односно прилогот (*по тазе*).

2. исто така, за поетска творба е необично да се употребува скратеница и тоа на самиот почеток - ***Не сум спец. по боии и по четки.***

3. што се однесува до употребата на големата буква, освен во ситуациите каде што е нормално да се напише, таа е и наменски употребена - за персонифицирање на апстрактни поими, како што се *Таткојната, Земја Македонска.* Интересно е и запишувањето на името на цвеќето *Кара-Орманско оче* - сложенка со цртичка и двата составни дела се напишани со големи букви.

Од морфолошки аспект го забележавме следново:

1. како дијалектна црта на охридскиот говор се јавува наставката -т, во 3 л. ед. сегашно време, па оттука: *чинит, умират, есаит, живит.*

2. застапени се и членските морфеми -от и -ов: *твојот портрет, песмава моја, животиве, смрта.*

3. личната заменка за директен предмет за женски род гласи *е* место *ја*: *Е остај Татковината, слободна ќе е направиме, шо е есаит дар*; а за машки род *и* место *ги* - *животиве ќе и дајме.*

4. заради поетско-стилски потреби, употребени се и следниве множински форми: *смрти, рани и крви.*

Од лексички аспект, поинтересни лексеми се: именките *рамненство, домен, девиз, обноска*; придавките *победно, скаинат* (зн. уморен) *жар, мачнички* и глаголот *клицаме.*

Расказот „Ликвидаторка", во ракопис, содржи 12 страници. Не можеме точно да го определиме периодот кога е напишана, бидејќи нема датум, но според содржината, како и според јазичните особености, сметаме дека е напишана во првите повоени години (1945-50).

Овој текст е малку подолг од претходниот, а овде ќе претставиме само некои позабележителни црти. Тие се:

а) од фонолошки аспект:

1. односот меѓу фонемите *к-ќ*:
2. /ќ/ е напишана пред /е/, самогласката од пред ред, па има *ќецот, деќември, Маќедонка*, но има и *кеиф* - со /к/; додека во наставката за глаголскиот прилог *-јќи* има двојство, па се среќава и како *-јќи* и како *-јки: наследувајки, поврзувајки, советувајки, прашајки, оставајки, мазнејќи, заборавајќи, доведувајќи, служејќи, повеќе.*
3. фонемата /в/ се среќава во: *чавки, бавчулчиња, мовчиња, мевлем, памвук, боревме,* како /ф/ во *ниф.*
4. што се однесува до фонемата /л/ таа се јавува во примерите *луби-лубат*, додека, во еден мал дел од текстот што е напишан на машина за пишување, како *љуби.* Палаталното л се пишува со /љ/ во: *иљадагодишниот* и *воља.*
5. фонемата /s/ се среќава во: *ѕидчиња, солѕи,* а во името на една детска игра има *циздија.*

6. исто така, интересно е што множинската наставка за именки од среден род гласи *-ања*: *бавчулчиња, мовчиња.*
7. фонемата /ј/: во иницијална позиција пред /е/ ја има во името на една детска игра *јесир,* додека вокалните групи, во кои втор елемент е самогласката /а/ се јавуваат без /ј/, но и со /ј/, па има: *криеа, секоа, изучиа, чиа, заборавиа, и постојани, овија* жени, *некоја, чујат.* Само во примерот *претпријатије*, во финална позиција, има /ј/ пред самогласката /е/.
8. замената на з-ж: *ѓежвиња, мазот, каза* (м. кажа).
9. за разлика од првиот текст, во овој што е напишан со рака, ја има графемата /ѓ/: *ѓежвиња, туѓи, маѓија.*
10. /г/ м. /х/: *ѓероинава.*
11. /ч/ м. /ц/: *черпеа,* а во овој пример
12. место вокално р /ер/.
13. постои двојство, односно пример во кој отсуствува фонемата /х/: *иљадагодишниот*, но и со нејзино присуство - *хиљада девет стотини четириесет осмадевета.*
14. се губи /в/ во консонантската група /вн/, па има: *натрешно.*
15. едначење по звучност, исто така недоследно се забележува, па имаме примери од двете ситуации, со бележано и со незабележано едначење по звучност: *одкога, сладка, ѕидчиња, плоштадче, производство,* но и: *раскалени улички, отселило, оттуска, оттобргу, натфрлувал.*
16. што се однесува до удвоените самогласки, особено во множинските форми на сегашното време, речиси редовно тие се упростуваат, т.е. има само една самогласка: *посетуват, преживеле, се расрснуват, описменуваат, да играт, живат, се сакат, да читат,* а се чува во лексемата *саат;* двојство има кај показната заменка за женски род: *ова своја работа,* и *оваа година.* Во еден пример, пак, самиот автор си додал уште едно /а/: па има *сликат* (корег. уште едно а);
17. интересно е што во овој текст интервокалното /в/ во наставката /-ува/ скоро редовно се бележи, па имаме: *качерисува,* ***зборував, пристапуваше, описменува, поправувал,*** во лексемата **шивачка,** а се губи од множинската наставка -ови: *саноите, зборои,* како и од

глаголот *прави -праеле, праеше;* /в/ не преминува во /ф/ во множинските форми на минатите определни времиња, па има: *описменавме, боревме.*

18. консонантската група /пч-/ се јавува без иницијалното /п/: *ченка;*

б) од морфолошки аспект:

1. мошне жива е употребата на тројниот член, па оттука има: *првион, второрион, третион, неговиот, помалиот, помаливе, поголемкиве, нашиов расказ, нашава стварност, снаиве;*

2. употребата на -т (3л.ед. сегашно време): *не фатит, влезит, куландерисат, кандисат,* но во еден пример самиот си го прецртал ова /т/, *да ги сликат* (корег. без т);

3. исто така, мошне жива е и употребата на збирната множина, па има: *враќето, роднање, машање, очање.*

4. акузативната форма на заменката за женски род гласи *е (сега да е прашаш)*, а м. дативната од тие, ја употребува *му*: *на мажите в куќи му се разотвораше муабет, на сите му ги знае дамарите.*

5. доминира и-глаголската група (односно глаголите од е-група > во и-група): *ќе дојдиш, нејќи, да не можи, ќе земиш, грабниш, знаит, можиш, некој дрва садил;*

6. турската наставка /-лак/ се јавува како /-лок/: *јавашлок.*

7. жива е и наставката /-ние/: *основание, уважение, постиженија, задоцнение;*

8. интересни се и придавските образувања од именките Воска (месност во Охрид) - *восканскиот,* корзо - *корзовските шетачи;*

9. уште поинтерсени се феминитивите: *терзица, победница, колегиница.*

в) од лексички аспект:

1. можеме слободно да кажеме дека покрај народните и дијалектните лексеми (голем број лексеми од турскиот јазик, како што се *чоцуци, кумања, јесир, бинек, селамет, сефтето, измет, кајмакли кафе, минсофа*), забележителна е лексиката на *новото време*, па затоа има: *кога сонцето и прави* ***примопредаја*** *на месечината, распределението, агитација, контрола, курсистки, довер-*

ба, отпуска, уважението, шеќерната дажба, активистка, реонски афежиња, декуражираност, постојанството.

2. интересни се и придавските образувања: *здоговорно место, стрелести очи, кравајчесто во лицето, куклести очи, поспретнати, бајамести очи, калемлија нос.*

Што се однесува до правописот во вториот текст можеме да кажеме дека за разлика од првиот, компаративните и суперлативните форми се пишуваат заедно *(најстариот, најголемиот, помалиот, најубава, најблизок, помаливе, поголемкиве, поарно)*, негацијата, пак, одделно од глаголските форми *(да не можи да дојди)*, а слеано со глаголската придавка и гл. именка *(неоправдани, неофаната, неидење).*

Интересно е што е правилно употребена големата буква: *Охрид, Горна чаршија, Струшки пат, Учкале, самуилова доба, Турчинки, Албанки, Комисијата за борба против неписменост, Месокастранско маало, Нова година,* како и пишувањето на броевите (*над триесет и седум, сто и седумдесет и четири, шеесет и пет, шеесет и две, сто и дваесет книги, двегодиначе,* освен *четириесет и пет годишна жена,).*

Кратката заменска форма /ти/ заедно е напишана во примерот *кај свекрвати,* а одделно во примерот *мнука ти.*

Овде сакавме да претставиме само дел од јазичниот израз на Димче Маленко. За нас беше интересно да разгледаме оригинални текстови врз кои постои само авторска интервенција, па затоа и на крај од текстот авторот, кој сигурно го подготвувал за печатење, напишал ***Се молите за одговор во врска со недостатоците.*** Со оваа молба можеби мислел и на текстуални и на јазични недостатоци.

Од изнесеново можеме да го констатираме следново: имајќи го предвид периодот кога се создадени овие текстови, станува збор за еден изграден јазичен израз, во кој се присутни елементи на сопствениот говор, но и елементи свесно вградени за приближување кон централните говори, стремеж кој во тој момент можел да се постигне со високоразвиена јазична свест.

Во периодот што следува, по ослободувањето и по донесувањето на нормативите за употребата на македонскиот јазик, Димче Маленко покажува особена грижа за развитокот на јазикот, за неговата правилна употреба, како

и за развитокот на наставата по литература. Тоа се гледа пред сé од неговите статии и ситни прилози објавени во првите броеви на списанијата за јазик и за литература *Литературен збор* и *Македонски јазик*, (1952-1957), поточно, тоа може да се види и од самите наслови на неговите прилози - за јазикот: *Грешки во писмените задачи, Ученичкиот јазик слабо лексички расте, Јазикот во колекцијата што содржи 12 најубави и најпознати бајки, Реченици со изоставен прирок и др.*, а од литературата - за него се интересни народните песни, поточно охридските, како што се на пример: *Една лирска песна од интимниот живот во Охрид, Како настанала песната* ***Фанче оjде во Калишча****, Рашанец во народната песна, Песна за дертот на Осман-бег.*

Во овие свои први работи за јазикот тој укажува главно на:

граматичките и лексичките недостатоци (на личната заменка за 3 лице, акуз. *ја-е*; испуштање на некои гласови во зборовите - што е карактеристично за секојдневниот разговорен јазик, како и употребата на стари форми: *межца, вежца, врекча* и др.; како што самиот вели за„произнесувањето на некои глаголски форми"; односот на фонемите *в - ф*: *каве-кафе, ваврика-фабрика* и др.; непишувањето на *-т* на крајот на зборот кај апстрактните именки од женски род: *болес, радос*; во употребата на бројот кај заменките: *кој=кои, својте=своите*).

Своите забелешки тој ги класифицира според дијалектната основа, поточно, грешки во охридскиот, струшкиот, ресенскиот итн.

Кога се работи за лексичките недостатоци на учениците, Димче Маленко укажува на употребата на србизмите (*допринос, запета, хвала, појам*), на неупотребата на македонските зборови коишто сé уште не заживеале во јазикот на учениците (*настан, сушност, суштество*, потоа, *сосед, облека, спротивност* и др.; а и на неупотребата на терминологијата од страна на учителите (како што се *напоредник, утока* итн.).

Димче Маленко, исто така, укажува и на големата потреба од Големиот речник кој ќе им помогне на учителите и на учениците „за обогатување на нашиот литературен јазик", „но дотогаш, секако не треба да се стои

со скрстени раце, ами со сите сили треба да се работи на лично усвојување на речничкото благо, што придонесува за зголемување на јазичната култура на ученикот"[188].

Во првиот број на списанијата ЛЗб Димче Маленко, задржувајќи се на речениците со изоставен прирок, укажува на проблемите што ги имаат учителите, односно како што вели тој „има моменти кога ние предавачите, се наоѓаме во незгодна положба, немаме за ошто да се фатиме, и ние тогаш се фаќаме за сламка. Затоа, осеќавајќи ја сами тешкотијата, се служиме или со земени назаем примери од туѓите јазици, ако можеме да ги адаптираме (..), или со она што ќе ни дојде прво до рака"[189].

Димче Маленко како практичар, исто така, укажува на проблемите и потребите што ги имале тогашните учители, дава свој придонес и во однос на методиката за изведување на наставата по предметот мајчин јазик,

Димче Маленко спаѓа во онаа прва генерација учители и писатели, како што вели Крум Тошев „Ослободувајќи се малку по малку од формите и изразните средства на нашата народна поезија и земајќи го од неа она што е во неа најцено - објективноста, вистинитоста, класичната простота и сочниот јазик, таа побара нови поетски средства, нови јазични комбинации"[190].

---

[188] Димче Маленко, *Ученичкиот јазик слабо лексички раст*е, **МЈ**, год IV, бр. 4, Скопје 1953, с.94

[189] Димче Маленко, *Реченици со изоставен прирок*, **Литературен збор**, год. I, број 1, Скопје 1954 с. 48.

[190] Крум Тошев, *Пет години развиток на нашиот литературен јазик*. **МЈ**, год. I, бр. 5, Скопје 1950. с. 108;

Драги СТЕФАНИЈА

60 ГОДИНИ ПРАВОПИСЕН ЖИВОТ

1.

Пред 60 години и некој ден македонскиот парламент АСНОМ, исцимен во борбата за слобода на Македонија го донесе решението дека „во македонската држава како службен јазик се заведуе македонскиот народен јазик". Во еден текст од Блаже Конески „Како работевме на азбуката и правописот" објавен во „Нова Македонија" во август 1974 (датумот не го знам бидејќи имам само исечок од весникот без записи за датумот) ќе прочитаме: „...Како неодложена задача по тоа се поставуваше да се изврши кодификација на нашиот литературен јазик. Многумина со поголема или помала подготовка за таа работа, но со подеднакво благороден ентузијазам, беа покажале готовност да придонесат за установувањето на неговиот дефинитивен облик. Не треба да се заборави дека - во тешките услови на фашистичките затвори наши политички затвореници живо го дискутирале тоа прашање и создале проекти за македонската азбука и правопис." За потоа да продолжи дека во септември 1944 години работел во редакцијата на весникот „Млад борец" во село Врановци, Велешко, каде што бил сместен Главниот штаб на македонската војска. Се спомнува на уште еден важен податок: „Се сеќавам дека тогаш веќе имаше еден текст со наслов **Времени правила за македонскиот јазик**. Не знам дали се има сочувано од него некој егземплар. Тоа претставуваше недоволно издржан обид, но послужи како добар повод за дискусиите по јазикот што се одржа во Врановци, ако се сеќавам добро, во октомври 1944 година... Навечер, при светлост од петролејска ламба, седнати повеќето на рогозина наземи, со редок жар се расправавме за тоа каква треба да биде

нашата азбука и како да се установи македонскиот литературен јазик.“ Ќе биде интересно, на 60-годишнината од излегувањето на првиот македонски правопис, догодина, некој од колегите да се впушти по архивите и да ги најде, да ги донесе и да ги разгледа тие **Времени правила...** Белким не ја доживеале судбината на старите кирилоклиментови текстови од 9-от век?

2.

Ама ова сево не го велам туку-така. Причини за тоа има повеќе. Во оваа статија на покојниот академик Блаже Конески има интересни податоци за тоа како се дошло до идејата за нормите на литературниот јазик и македонскиот правопис, за дискусиите, слогите и неслогите на често менуваната *правописна комисија*, но единствениот концензус за прифаќање на централните говори како основа за книжевниот јазик. Иако чудно изгледа тоа што многучлената и многуменувана *правописна комисија* не го почитувала дословно мислењето на Мисирков дека контурите на македонската јазична норма не се само на линијата и од околините на Велес, Прилеп, Битола, туку продолжуваат до Охрид. А точно тоа е познато дека тој македонски културен светилник е центар на една милениумска писмена традиција од Климент и Наум, до генијалноста на Прличев и подвигот на стружаните Димитар и Константин и фолклорните неповторливости на Кузман Шапкарев. Па дури и првиот, ако е навистина прв македонски отпечатен текст, *Даниловиот четиријазичник* носи охридски белег. Во тој говор и фолклорните и книжевните записи оттаму, ќе сретнеме многу култивирана и рафинирана реченица, којашто ја нема во другите краеви, ниту во централните и со тоа, можеби, би се постигнал поголем и поизграден јазичен стил што носи милениумски траги. Да кажам, ова се само размислувања како ќе беше, ако беше поинаку. А и така искуството со македонскиот литературен јазик зацртан од *правописната комисија* ја издржа пробата на времето и тој го покажа своето оправдување. За тоа голема благодарност на таа *правописна комисија.* А такво било и мислењето на многу членови од *правописната комисија,* и не само од неа, туку и од јавноста македонска. Меѓутоа,

големи и разногласни биле дискусиите за азбуката. За тоа академик Блаже Конески ќе напише: „Можам да кажам дека поостри контраверзи имаше во однос на составот на азбуката, а помалку во однос на многу посуштествено прашање за самите форми, за системот на литературниот јазик...“ И тука можеме да поставиме повеќе прашања: дали оваа и ваква азбука ги сочува почетните форми на разновидни фонеми коишто беа и денес се присутни во јазикот? Дали трите правописи во последниве шест децении ги задржаа сите морфолошки предлози? Дали правописните норми ги почитуваа сите правописни и правоговорни норми во подрачјето на лексиката, посебно при користењето на народниот збор од сите дијалекти?

3.

Одговорот на овие прашања не е ни лесен, ни еднозначен, ниту пак само позитивен, како што не е ниту само негативен. Зошто?

По прашањето за азбуката, дали е добра или лоша, професорот Крум Тошев уште тогаш на *правописната комисија* ќе рече дека можеби денешната азбука не е совршена, ама по 20-30 години ќе дојдат луѓе коишто ќе поправаат тоа што не чини. Да додадеме дека ниту едно писмо, дури и идеографското не е идеално и 100% не го означува изговорот на зборот. Нашата азбука генерално го оправда своето постоење, со кое е напишана огромна литература, силна наука, писмо што се употребува на многу училишта и универзитети во Македонија и надвор од неа. Тоа е неоспорен факт што радува и осмелува. Но дали навистина со нашето писмо можеме да ги одразиме сите фонемски варијации, коишто реално постојат во македонскиот јазик. Мислам дека не!

4.

Не знам колкупати го поставувам прашањето јавно и на повеќе собири дека во денешниот јазик зарди нашата инертност го загубивме мекото *л*, зашто тоа и пред тврдите вокали (*у, а, о)* се изговара тврдо како и пред меките само-

гласки *и* и *е*. Мислам дека главната причина за тоа е некритичното примање и примена на *љ* (како и на *њ*) со кое означувавме, како што означуваме и денес дваесетина зборови, главно со корен *љуб*...(*љубов, љубопитен, љубезен* итн.) и измисливме уште состав *лј (ролја, волја, Билјана)*, а немаше ништо да фали ако пишувавме исто и *лјубов, лјубопитен, лјубезен,* како и *ролја, волја* . Тогаш не ќе можевме да го затврдиме мекото *л*! Штета! Епасбир.. Им се веруваше на правописните правила дека пред *и* и *е, л* се изговара меко. Да напомнам дури и некои професори на самата македонистика го затврднуваат мекото *л* пред вокалите од преден ред!

И да продолжам. Имам исечок од *Јазичното катче* на благородниот македонист Благоја Корубин од не знам која година објавено во *Нова Македонија* под име **ЛЕ, ЛИ, ЉА, ЉО, ЉУ(за мекото л во разни позиции),** во кој, како одговор на некој господин Дробицки, објаснува... „Тешкотијата во научувањето на тоа си има..., подлабоки причини, од кои некои се содржани во самата јазична стварност, а некои и во самото решение за буквениот знак Љ. Истиот овој знак го има и во српската азбука, како што знаеме, та луѓето навикнати да се служат со таа азбука, а и со тој јазик, му ја дадоа истата вредност нему и во македонскиот јазик. А ја нема тој таа вредност во него, т. е. гласот што го означува таа буква во македонскиот јазик нема еднаков изговор со тој глас во српхрв. јазик. Тука е основното недоразбирање" (подвлекол Д.С)..., а потоа продолжува: „За да го објасниме тоа, ние овој пат прибегнуваме кон онаа малку необична техника што ја истакнуваме во насловот: ЛЕ, ЛИ, ЉА, ЉО, ЉУ. Кон овој ред можеме да ги додадеме уште и: ЛЈА, ЛЈУ, ЛЈЕ. Во сите овие слогови го имаме мекото *л*, со еднаков изговор (или скоро со еднаков). Тоа значи дека како ќе го изговориме Л во ЛЕ, така ќе го изговориме и во ЉА, ЉО итн. На пример: **леб, лице, Љаме, Љоко, Љубе,** - во сите овие зборови почетниот глас Л има ист изговор, иако е во последните три обележан со друг знак. Исто така е со гласот Л и во овие зборови: **пиле, мали, беља, Коњо, пељуш** - - во сите нив тој има ист изговор, иако обележан во последните три со друга буква. Значи можеме да извлечеме еден ваков заклучок:

Л пред Е, И се изговара како Љ пред А, О, У; или обратно Љ пред А, О, У се изговара исто како Л пред Е, И." Драги мој Корубине, велам како што би рекол нашиот народ: *ушре сабајле*, или *мало морген*, како што рече некој пред години. И ти, како и јас бевме убедени дека со таа буква, и не само со таа, решението ни е утнато, ама ти бараш квазиобјаснување, а јас решение: да се исфрли непотребното Љ и да се замени со ЛЈ! Зашто бележењето на иста гласовна вредност со два разновидни знаци го нарушува елементарниот фонетски принцип на македонскиот правопис: *пишувај како што слушаш и читај како што е напишано*, највредниот принцип на староиндиската лингвистичка школа: *сандхи*. Не смееме едно да пишуваме, друго да изговараме. Освен тоа, јазик којшто има малку или воопшто нема двојни знаци е попрецизен, поразбирлив и подолготраен. Таква е нашата намера за овој проблем.

5.

И така по ред некритички, судејќи по сè, политички го примивме и *њ*, иако по сите лингвистички закони фонем не може да биде ако го нема во сите позиции. А во македонскиот јазик го нема во стартна позиција (освен во туѓи зборови), па и во финална (и повторно во туѓи зборови). И така, место Њ да се воведе составот НЈ и никому ништо нема да му фали. Ниту да се сомнева и се плаши како јас. Кога работев на македонски речници, посебно на фреквентен, откако се публикува „Малиот македонско-словенечки речник", и кога ги преброив буквите утврдив дека македонската азбука има 30. Си помислив, со страв, сум испуштил серија зборови на *њ*. Ама се утешив кога видов дека ниту тритомниот македонски речник нема ниту еден збор што почнува со *њ*.

Да напомнам дека и во Хрватска се размислува за намалување на бројот на абецедните знаци како што се дублетите LJ, NJ.

6.

Со паничен страв многумина повикани и неповикани јазични добродетели се згрозуваа од помислата за

воведување на ъ (големиот ер, јор) во нашата азбука, сметајќи го до ден-денешен за бугарски знак.

Зарем во самите типично српски лигатури: *љ* и *њ* не постои ер, навистина сокриен малиот ь, ама ер, како знак за омекнување. А од тој дебел или тенок ЕР се плашеа пред сé политичарите и политизираните членови на *правописната комисија* за да не се приближуваме кон бугарското писмо, а се приближивме кон српското, примајќи го двапати скриениот знак за мекост, малиот ер - ь (л+ь=ль, н+ь=нь, место да го употребуваме големиот ер -ъ, како Русите, Украинците, Белорусите, па и Бугарите.

Не разбирам до ден-денешен зошто на јазикот му се одзема еден општоупотреблив, универзален знак, *како* **џокер** во картите, како **протеза** во ортопедијата или стоматологијата, знак што може да одигра некаква улога за пополнување празнина, омекнување, полувокал, затемнет, редуциран вокал. Зашто и таму каде што ставаме висока запирка за означување на вокалното **р** = 'р, многу е тешко и нелогично запирка да означува буква, односно глас. Уште поголем отпор кон тој општословенски знак или знаци внесоа нашите дијалектолози, коишто измислуваа некакви умлајтунзи, вокали со по една, две-три точки горе, за да ја покажат редукцијата на вокалноста, како да се нотни записи, а не изговор. Чуда божји! Зарем творците на глаголицата и кирилицата беа глупи и ќе го употребеа непотребниот товар на тие најпрецизни општословенски писма, какви што ги немаат другите јазици, со коишто можеше најпрецизно да се пишува и ден-денес на сите словенски јазици.

Од друга страна, не прифаќајќи го ерот, којшто секако ќе го сметавме повеќе за чист вокал, а не полувокал, а уште помалку за консонант, ќе ја зголемевме музикалноста на јазикот. Како? Вака. Со намалувањето на односот на *консонантите спрема вокалите*, ќе се приближувавме кон идеалниот закон за отворените слогови (консонант + вокал, вокал + консонант), иако не ќе го постигневме ниту старословенскиот или латинскиот просек од приближно 50 вокали: 50 консонанти. Ама јазикот ќе ни беше помелозвучен, иако и сегашниов не ни е лош, ако

ги исклучиме грчењето со вокалното *р* како во *'рж, 'рѓа, 'ржи* или акањето _во *ветар, Петар, тапан,_Јано* (Ј'но – кварт во Охрид), *саклет, алал* (кај нас турцизам изведен од старохебрејското алелуја), грешките со наставката – *лак*: пијалок место *пијалак*, сефалок место *сефалак* итн. Несомнено е веќе доцна да се бара доследност и во замената на назалот ѫ (он) како што е редот со А, ама не насекаде, зашто ги добивме веќе затврдените форми со у: *круг, мудрост, оружје, отсуство, отсутен, судбина.* Кај мнозина, дури и високообразовани луѓе им доаѓа да го изговарат или да го напишат со *А* на местото од *У*!

Иако е надвор од овој контекст, одамна чувствував отпор околу името на царот на животните: *лавот!*. По сите принципи стариот јат или двојното **е,** е заменето **е.** Овде замената е со а! И од убавото **лев** ни испадна *лав.* Не личи книжевниот руски цар – Толстој да го наречеме Лав Толстој. Не оди, грдо е. Тој си е Лев Толстој.

7.

Еден од принципите врз кој се градеше и денес расте лексиката на македонскиот јазик беше оти ќе се земат зборови не само од централните говори откаде што е основата на нормираниот јазик, туку од целата јазична територија. Иако во основа овој принцип е запазен, сепак многу зборови од периферните македонски дијалекти се испуштени, прескокнати и заменети со некакви калки од туѓи заемки или се директно туѓи. Се спомнувам на еден збор, а тој во литературниот јазик гласи *чамец,* а во мојот крај гласи кајче. Ако го употребев потцртаниов, некои лектори ми го поправаа, иако и едниот и другиот се позајмени од турскиот јазик. Во Струга и околните крајбрежни села за *чамец* се употребува чудесниот збор **чун, чунче** (дем., а во Охрид и Охридско тоа големо кајче што служи за ловење риби и транспорт на стока и луѓе, веќе исчезнат од употреба и може да се види само во музеј, како сувенир или на фотографија), е наследен и трансформиран од старословенскиот јазик. А ние, ете, го позајмивме од Србите тој турцизам. Нели Скопје е поблизу до Србија, а струшко-охридскиот лексем е далеку?! А да не зборуваме за зборови надвор од државните граници на Македонија, во егејскиот,

пиринскиот или албанскиот македонски етнос. Се плашевме како божем, плаќаме царина и тоа за наши, македонски производи на духот!

Можат да се набројат и стотици пропуштени зборови од ваков тип. За тоа не треба да се бара само кај нашите први лексикографи. Тие направија колку што можеа. А можеа и повеќе. Нејсе. И вака не е лошо. Ама, секако вина треба да се бара и кај нашите дијалектолози, коишто повеќе се занимаваа со структурата на говорите, а помалку со нивната лексика, што можеше да се вклопи во македонскиот лексички фонд. Ми се чини дека една од задачите на идните дијалектолози е да бележат и зборови, сместени како речник, со толкувања на значењето на зборовите. Тоа би била и задача на помладите македонисти да го збогатуваат македонскиот речник од целата јазична територија. А не треба да се занемари и лексичкиот фонд на народното творештво.

Допишано: Можеби и овие правописни проблеми ќе ни ги решат Американците, наметнувајќи ни ја „доброволно“латиницата, која ќе ја прифатиме „доброволно“ како Охридскиот договор!

Душко БОГДАНОВСКИ

НАСПОРЕДНАТА УПОТРЕБА НА ТЕРМИНИТЕ ЛИТЕРАТУРА И КНИЖЕВНОСТ И НА НИВНИТЕ ФОРМИ ВО ПРАКТИКАТА

Незапирливиот ȍд на творечкиот дух на полето на литературата воопшто постигнува забележителни успеси на домашно, регионално и меѓународно рамниште, при што тој станува сѐ почесто препознатлив за љубителите на убавиот збор. Со тој чин на творење се збогатува и лексичкиот фонд на јазикот, а со тоа и терминолошката определеност, уточнетост, дефинираност на зборовите, називите и сл.

На тој пат на богатство на форми и на изразни средства во практиката се среќаваат и термини со исто или со речиси исто значење, кои наспоредно се употребуваат. Таков е случајот со термините **литература** и **книжевност** и нивните форми, кои ќе бидат предмет на натамошното мое излагање.

За да се елаборира поопширно оваа материја, потребно беше да ги евидентираме можните форми содржани во одделни лексикони, речници, книги, написи и сл. и да понудиме извесни решенија за нивната употреба во секојдневната практика.

I

Во продолжение ќе ги евидентирам можните форми на овие два термина.

Имено, во **Лексиконот на странски зборови и изрази** од Милан Вујаклија (Лексикон страних речи и израза, Просвета, Београд) се нотирани следниве форми:

литература (lat. Litteratura) книжевност, писменост уопште; нарочито: лепа книжевност, песништво; **стручна литература** она која обухвата само поједине струке (на пр:

техничка, медицинска, музичка, војна, филозовска, педагошка литература).

литераран (лат. Litterarius) који се односи на књиге, који је у вези са књигама, који спада у писменост; књижеван, који има књижевне вредности, који је од значаја по књижевност; **литерарна историја** историја писмености и књижевних дела једног народа.

литерат (лат. Litterator) онај кој се бави књижевношћу, који познаје књижевност, књижевник.

Речиси со исто значење тие се евидентирани и во **Големиот речник на странски зборови** од Братољуб Клаиќ (Велики рјечник страних ријечи, Зора, Загреб, 1974):

литера (лат. Littera) слово; литерарно – дословно, буквално.

литература (лат. Litteratura) писмо; напишан текст) 1. у широком смислу ријечи књижевност, т.ј. сва писана и штампана дјела (знанствена, умјетничка, филозофска и сл.) појединог народа, неке епохе или читавог човјечанства; 2. у сваком смислу - умјетнички производи изражени ријечима, т.ј уметничка литература, белетристика; 3. сва дијела, сва књижевна граћа о неком предмету, питању; литератан-рнарно-књижевни, који се односи на књижевност итн.

Во Речникот на рускиот јазик од С. И. Ожегов (СловарЬ русского ЯзЫка „СоветскаЯ ЭнциклопедиЯ", Москва – 1973) не е евидентиран терминот **книжевност** и неговите форми туку само литератор – писателЬ, публицист; литература, литературниЫй ЯзЫк и сл.

Терминот книжевност не е одбележан и во **Бугарско-српскохрватскиот речник**, од Марин Младенов (Нолит, Београд, 1967), но само: **книжевен прид**. книжевни ч **език** книжевни језик – **книжевно наследство** книжевно наслеђе, додека за другиот термин се нотирани следниве форми:

литератор м. **литераторка** ж. стручњак за књижевност, критичар или историчар књижевности.

литература ж. књижевност, литература, белетристика – **художествена, политическа, научна, шунд** књижевност – **теорија на литературата** теорија књижевности итн.

литературен прид. књижевни – **литературно списание** књижевни часопис.

Во **Бугарско-македонскиот речник**, од М. Младенов, Д. Црвенковски, Б. Благоевски (Просветно дело – Скопје,

Нолит – Београд, 1968), исто така, не е нотиран терминот **книжевност**, но само: **книжовен** прид. литературен - ч **език** литературен јазик – **книжевно наследство** литературно наследство; начитан.

Другиот термин е одбележан со следниве форми:

литературен прид. литературен – **литературна историја**, литературна историја – **литературна критика** – литературна критика – **литературно течение** литературен правец итн.

Односните термини во **Српскохрватско–македонскиот речник** од Ѓ. Милошев – Б. Груиќ, М. Ќорвезировски – Б. Благоевски – А. Цукески (Просветно дело – Скопје, Обод – Цетиње, 1964) се одбележани на следниов начин:

књижеван а. литературен, книжевен (književna nagrada, награда за литература – književnik писател, книжевник – књижевност, литература, книжевност (историја књижевности, историја на литературата, на книжевноста).

литерарни а. литературен, литерарен (literarni istoričar литературен историчар – literarni kritičap литературен критичар) – литература ф. литература.

Речникот на македонскиот јазик (том. I, Скопје, 1961) упатува на користење само на терминот литература и на неговите форми:

книжевен–вна adj v. литературен

книжевност f v. литература

литерарен-рна adj literarni, književni

литерат и литератор м. Literat, književnik

литература f literatura 1. književnost 2. bibliografija o određenom predmetu

литературен – рна adj književni, literaturen jazik književni jezik.

Со **Правописот на македонскиот литературен јазик** (Просветно дело, Скопје, 1986) овие два термина и нивните форми семантички се рамносилни, што значи се одбележани двата во нивните форми.

книжевен, книжевниот, **книжевност**, книжевноста.

литерат и **литератор**, **литература**, **литературен**, литературниот.

II

Составувачите на речникот на македонскиот јазик (Тодор Димитровски, Благоја Корубин, Трајко Стаматоски) и неговиот редактор – почитуваниот професор Блаже Конески останаа доследни на употребата на терминот литература и на неговите форми во нивната повеќедецениска лингвистичка дејност.

- Во книгите „Јазикот наш денешен" (I-VI) на сега покојниот Благоја Корубин се содржани следниве називи на одделни поглавја: **Македонскиот литературен јазик и неговата норма, Литературните јазици денеска и грижата за нив, За стихијата и свеста во развитокот на литературниот јазик, Практичната проблематика на македонскиот литературен јазик (книга И, Наша книга, Скопје, 1969 година), Литаратурниот јазик како национална норма, Изграденоста, стабилизацијата и широкото усвојување на нормите на македонскиот литературен јазик (книга ИИ „Литературен збор", Скопје – 1976); За литературнојазичната норма врз примерот на македонскиот литературен јазик** (книга III „Студентски збор" – Скопје, 1980) итн.

- Во рефератот на почитуваниот лингвист Трајко Стаматоски, поднесен на XXXV меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура (Охрид, 5 август 2002 година), под наслов „ЛИНГВИСТИЧКОТО ДЕЛО НА БЛАЖЕ КОНЕСКИ" се среќаваат извонредни податоци од терминолошки аспект, т.е. останува доследен и ден денес на употребата на терминот литература.

Еве неколку наводи од рефератот:

- „... **Со какво само чувство за перспектива се издигна во овој документ народниот македонски јазик до статусот на литературен јазик**".

- „... Се претстави прв пат јавно пред пошироката културна јавност со предавањето на Народниот универзитет (26 мај 1945) **Македонската литература и македонскиот литературен јазик** и остави неподелен впечаток на сериозен проучувач и мислител? "

- „... Следниот голем труд на Конески е **Граматика на македонскиот литературен јазик** во два дела ..."

- „ ... Конески ја напиша книшката **Македонскиот јазик во развојот на словенските литературни јазици** (1968, 35 стр.). Основната идеја на овој текст е да го покаже патот на настанувањето на македонскиот литературен јазик ...“ итн.

III

Писателската асоцијација на културни дејци сè почесто ги употребува и обата термина и нивните форми, во зависност од својот субјективен однос кон нив. Така, на XXXIV меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура (Охрид, 13-14 август 2001 година), поднесени се реферати за Зборникот на Миладиновци со следниве наслови:

- **„Зборникот на браќата Миладиновци и средновековната македонска книжевност“**; и
- **„Зборникот на македонски народни умотворби на браќата Миладиновци – книга над книгите во македонската литература“**, или
- **„Димитар Митрев и книжевната критика“;**
- **„Местото на Димитар Митрев во македонската култура и литература“;**
- **„Националната боја во литературната критика на Димитар Митрев“.**

Чести се случаите кога ист автор ги употребува наспоредно во ист текст, а понекогаш и во иста реченица, што е неприродно и недозволиво. Примери (истата книга):

- „Додека **италијанската литература** му припаѓа на кругот на „големите“ **европски книжевности**... македонската литература, заедно со соседните балкански и **јужнословенски литератури**..., се одликува со својата, атипичност и изделеност токму во однос на европскиот нормативен код“;
- „Со своето страсно истражување на **литературниот феномен** ..., Димитар Митрев не беше само основач на македонската критика... туку и еден од највидните претставници на **книжевната критичка мисла** во СФРЈ ...“.

Како одговор од одделни писатели на односното прашање следеше нивното мислење дека терминот **книжевност** е со пошироко значење од терминот

литература; дека средновековните дела не претставуваат **литература** во вистинската смисла на зборот, а за нивната непосредна употреба во ист текст на реченица е поради избегнување на нивното повторување (тафтологија) во реченицата, иако за тоа се измислени заменките.

IV

На крајот, а врз основа на погоре изнесеново, да констатираме следново:

- за стручните области: техничка, медицинска, музичка, воена, филозофска и сл. се користи терминот **литература** (стручна, медицинска, филозофска итн.);

- за наведувањето на користените дела, книги и сл. за определен реферат, учебник и сл. се користи терминот **литература** (на пр: консултирана литература, користена литература, литература и сл.);

- при пишувањето на дела од најразличен вид би било упатно да биде застапен само еден термин во ист текст по избор на авторот, бидејќи тоа го дозволува правописниот речник, но не и нивна наспоредна употреба во ист текст. Во науката за јазикот се вели дека „постојат одделни дублетни форми, како на пример: полза – корист, здобива – стекнува и др., но дека треба да се избегнува нивната наспоредна употреба во ист текст".

Би било корисно да се развие и соодветна дискусија околу наводите и нивната елаборација во овој реферат, со што би се придонесло за натамошната работа на јазичните редактори и на преведувачите на дела од странски јазици.

Литература:

Милан Вујаклија *Лексикон страних речи и израза*, Просвета – Београд
Bratolub Klaič *Veliki rječnik stranih riječi*, Zora - Zagreb, 1974;
С. И. Ожегов *Словаръ русского языка;*
Марин Младенов *Бугарско-српскохрватски речник*, Нолит – Београд, 1967;
М. Младенов, Д. Црвенковски, Б. Благоевски *Бугарско-македонски речник*, Просветно дело – Скопје, Нолит – Београд, 1968;
Ѓ. Милошев, Б. Груиќ, М. Ќорвезировски *Српскохрватско-македонски речник*, Просветно дело - Скопје, Обод - Цетиње, 1964;

Б. Благоевски, А. Ачески *Речник на македонскиот јазик*, том I, Скопје, 1961; *Правопис на македонскиот литературен јазик*, Просветно дело, Скопје, 1986;
Г. Корубин *Јазикот наш денешен*, книга I, II и III, XXXIV меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, Охрид, 13-14 август 2001 година.

Георги СТАЛЕВ

ИСТОРИСКИОТ ИЛИНДЕН ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

До неодамна се сметаше дека по насловеното прашање македонската индивидуална книжевност е далеку поскромна по естетски квалитет и по квантитет од реализациите во нашата народна поезија. Но, за кратко време состојбите се подизменија, а статистиката покажа и на димензиите на таа промена.

Ќе падне в очи дека во ова усно излагање нема да стане збор за некои дури и најзначајни автори и дела, а тоа се должи на меѓусебниот договор со некои од учесниците на годинашнава научна конференција кои поопстојно ќе го изнесат своето видување, да речеме, за делата на В. Чернодрински, Н. Киров–Мајски, Ѓорѓи Абаџиев и други.

Но, меѓу првите, сепак ќе мора да биде споменат токму **Никола Киров–Мајски** со неговите две песни од периодот 1902–1904 и со Манифестот на Крушевската Република од август 1903 г. Песните се *„Војвода Веле Марков"* и *„Питу Гули"* и двете напишани на македонски народен јазик и во духот на народната поезија: првата во осумсложници (осмерци) од видот (5+3), втората од другата варијанта (4+4), конкретно:

Загрме небо/засветка, (5+3)
Зафучи тешка/ планина...(5+3)
Односно Млад јунак си/ коњ изведе, (4+4)
Напои го/ с рујно вино...(4+4)

Не навлегувајќи во естетските вредности на овие (и вакви) негови стихотворби (а ги има, но на други мотиви и повеќе), сепак треба да се одбележи версификаторското умеење на нивниот автор и чистотата на јазикот на кој се испеани и така прифатени од народот како свои, народни песни! Само по себе се разбира дека токму тие и такви,

тогаш, испеани од учесник во востанието, биле обнародени и ширени многу брзо. За споменатиот Манифест, историјата се има искажано во врска со неговите цели и содржини, иако остана небулозата дали имено тој текст, подоцна инкорпориран во драмата *„Илинден“* (за која денеска овде станува збор) е оној, оригиналниот, прочитан на денот на прогласувањето на Крушевската република како проглас и повик за борба против заедничкиот непријател што го чувствувале христијаните, но и дел од сиромашното муслиманско население во Македонија.

На ваков начин реагирал и **Марко Цепенков**: *„Редењето на дедо Марко Цепенков“*, *„Мајка Македонија ги советува своите чеда да востанат против тиранијата на Турците“*, *„Македонско тажење“*, *„Прокламација на Георги војвода за востание“*, *„Мирче Војвода“*, *„Глигор Војвода“* и други чиешто дејство за судбоносните предилинденски и илинденски денови навистина не ни е познато, но останале песниве како сведоштво, објавени во печатот во Бугарија од 1905 и 1906 год. Иако со тематика не толку директно поврзана со Востанието, кон стихотворбиве би можело да се приклучи и неговата драма *„Црне Војвода“* која, како што е познато, била напишана порано и без некоја особена врска со Македонска крвава свадба од В. Чернодрински, освен и пак независно од неа во изборот на темата. Сите овие Цепенкови текстови се напишани на македонски народен јазик, што не значи дека не пишувал и на бугарски. За содржината, темите и мотивите на ваквата поезија речито говорат самите наслови на сочиненијава.

Од тој период неизоставено треба да се споменат и поетите – борци **Атанас Раздолов** (1872–1931), **Лазар Поп – Трајков** (1878–1903), **Арсениј Јовков** (1884–1924). Сите тројца пишувале на бугарски јазик.Сите тројца мислеле со македонска глава, но во оваа смисла Раздолов бил со многу чиста македонска национална свест, искажувајки го тоа во секој можен момент. Тој и не можел да пишува на друг јазик од причина како и други софиски кружочници Н. Вапцаров, С. Матракалев (Жаров), А. Попов и другите, со исклучок на Венко Марковски и Коле Неделковски, а тие причини биле: непостоење на македонски литературен јазик, школовка во туѓи училишта, особено пак, блискоста на источномакедонските говори до бугарскиот, така што и

немал некоја посебна потреба (да се потсетиме на мисла од Мисирков!) од познавањето на некој од „поцентралните“ македонски наречја! Уште во 1898 год. ја објавил стихозбирката „*Свобода или Смрт*“ широко прифатена од учесниците во подготовките за востание. Раздолов му бил многу близок соработник на Гоце Делчев: од курирска врска со другите револуционерни пунктови и разнесувач на оружје до личен придружник, а и нему и за живот и по смртта на легендарнава личност му поветил неколку свои стихотворби. Заедно со оружјето поетот ги делел и своите песни (по споменатата збирка, во Јамбол ја отпечатил и втората своја позначајна книшка поезија „*Бунтовни песни на револуционер – емигрант*“ 1905 год. Но некои од стихотворбите се печатени и како летоци на само две страници!). Објавувал и брошури во кои недвосмислено, дури и изрично пишувал за самобитноста на македонското име и на македонскиот народ. Самиот Гоце Делчев ги прифатил неговите книшки со голема симпатија. (Меѓутоа А. Раздолов скршен од трагедијата на Македонија и од семејните несреќи се самоубил врз гробот на својата сопруга!)

Лазар Поп–Трајков е автор на поемата „Локвата“ и „Винари“ а тоа е и единствената негова сочувана, подоцна за првпат објавена книжевна творба. Во насловот се посочени двете локации во Македонија на коишто се одвивала борбата на 31 мај 1903 год., а во која учествувал и поетот: тогаш загинале тринаесетминатa комити – четата на Дичо Антонов Поповски – а овој нивни војвода се самоубил за да не им падне жив во рацете на душманите, но изгледа и дека не можел да ја издржи загубата на другарите. Дваесет дена подоцна Лазар Поп–Трајков успеал да ја заврши поемава во местото Берик, кај своето родно село, кај Кондови ливади (како што е запишано во изданието на Костурското благотворително братство од Софија од 1940 година, што беше се сочувало во библиотеката на Стале Попов). Таа содржи 252 стиха организирани во 63 катрени, главно римувани АБАБ и, во основата десетерци. Поделена е во тематска смисла на два дела: во првиот е отсликана самата борба, а вториот претставува навидум дигресија од главната тема со поетова осуда на рамнодушноста на Европа спрема македонскиот страдалнички народ и со неговата увереност дека борбите ќе продолжат со уште поголема жештина до ис-

полнување на она хамлетовско „да се биде или не“ . Лазар Поп–Трајков не е искусен стихотворец(ни оддалеку како Арсениј Јовков), но успеал да создаде оживеана фреска на настанот што самиот и физички и духовно длабоко го доживеал. (Да се потсетиме дека во една од следните вакви борби поетот бил потешко ранет, но одбил да го испратат на операција во Софија, оставајки писмено сведоштво: „Не! Мене ме чека пат: ќе се вратам таму од каде што тргнав, ќе одам да го видам ужасот во Костурско“. Ќе се вратам при своите. Му се доверил на својот должник, Коте од Рула, истиот оној Коте Ристов кого што Лазар двапати го спасувал од судот на ВМРО. Тој, пак, за да се потврди којзнае по кој пат „македонскиот синдром“, се разбира не за последен пат! Му ја пресекол главата на немоќниот човек и му ја предал за грст златници на грчкиот митрополит Германос Каравангелис, а богољубецов ја фотографирал мртвата глава на младиот човек и тој фотос и денеска служи како доказ за човековото отчовекување! Лазар Поп–Трајков, бездруго, сочинил и други творби. Но уште само една се сочувала во сеќавањето на народот(песна за селото Џмбени) којашто овде онде може да се чуе како народна песна. Така живеат и неколку фрагменти од поемата, „сосема помакедончени“. Денеска постојат три целосни препеви на ова дело на современ македонски (книжевен) јазик: од Ташко Саров, Блаже Конески и Стојан Ристески – што самото од себе сведочи за неговиот денешен предизвикувачки статус.

Арсениј Јовков е учесник во востанието, на својата едвај 19–годишна возраст. Ги преживеал сите тогашни судири, па и трите последователни војни како бугарски војник. Поезија започнал да пишува на самиот премин од еден век во друг, а во 1905 год. ја објавил својата прва стихозбирка *„Проклетина“,* всушност, поема , а потоа и уште најмалку четири книшки: *„Комитски сон“, “Раздел-ба”* и други. На бугарски јазик преведувал и дела од светската класика (и тоа поголеми поетски творби како, на пример Чајлд Харолд!. Бил мошне солиден познавач и на посложената версификација. Добар дел од неговата поезија е свртен кон илинденските настани, а целосно и романот во стихови Илинден кој досега е објавуван само во пократки фрагменти, а манускриптот денеска се чува во фондот

на МАНУ. Тој веќе послужил за неколку повеќе фрагментарни елаборации, а прв кај нас, по 1924 год., осврт направи книжевниот критичар Димитар Митрев. Увидот во ова поетско дело покажа дека тоа има над 2000 стиха организирани во катрени, класични римувани, со претежно дванаесетеречкиот трохеј во нивната структура. Фабулата му е развиена, со испреплетените судбини на јунаците, додека на фонот постојано се наоѓа инспиративниот дух на Марко Крале. Делото не е публикувано во целина и не е преведено (препеано) на македонски јазик.

Благодарејки на педантните научни истражувања на Гане Тодоровски, Блаже Ристовски, Васил Тоциновски, Стојан Ристески и други нашата јавност се здоби со нови сознанија за творци и нивни творби поврзани со нашава тема, но ограниченово време не ни дозволува поголем комодитет со којшто би се ползувале во случај на идно претставување во посебни зборници (кои и по сфери би биле импозантни!)

Илинден е одразен и кај речиси сите наши софиски кружочници: кај некого наивистички, кај некого занаетски рутинирано, но само кај Н. Вапцаров суптилно, мисловно, машки достоинствено, ангажирано и критички. Додека повеќето од нив, главно асоцијативно го споменуваат востаничкиот Илинден и неговите корифеи, изразувајќи ја својата апстрактна одушевеност од нивната борба и од нивните револуционерни ликови, **Венко Марковски** во повеќе наврати поетски (се покажа и драматуршки) се наврати на оваа голема тема во првите две свои стихозбирки („*Народни биѓори*“ и „*Оѓиноѿ*“) и двете објавени во Софија, 1938 год. Повеќе квазиромантично, апострофирајќи некои од познатите историски личности, некои свои измислени јунаци па дури и девојки на кои ропството им дошло преку глава, па повикуваат:...тргни, да тргнеме,/сите пушки да земеме /времето дошло, не чека ...Така реагира и војводата, така исто и синот во разговорот со мајката кој не ги слуша нејзините преплашени совети и, се разбира, нарамува пушка, заминувајќи со комитската дружина у тие гори зелени. Поамбицозни му се поемите „*Гоце*“ (1939) и „*Илинден*“ (1940), а таква требаше да биде и истонасловената драма „*Гоце*“ (1951), напишана во јамб стихови. Првопосоченава поема е составена од 16 кратки пеења со

претежно катренски строфи (12 песни), со метричка структура на стиховите позната од народната поезија, со угледување (до позајмувања) на други нејзини изразни средства. Во оваа творба целата содржина може да се сведе под синтезата на психо–физичките особености на главниот јунак Гоце Делчев од петтата строфа на првата песна:

„По срце мајка надминал,
по тврдос татка достасал,
око му искри трешници,
вера му мерка не мери“

Се работи за една задоцнето романтичарска поема создадена во антиромантично време. Тоа што може да ја подоправда, сепак, е настојувањето на поетот да го следи (во она време) советскиот соцрелистички тренд, поттикнат непосредно од Тодор Павлов кој тогаш имал позитивен став по однос на македонското прашање, а кревајќи го на пиедестал Венка Марковски со цела книга што ја посветил на неговите две први стихозбирки... За поемата *„Илинден“* овде ќе зборува поподробно друг учесник на Собиров (се надевам со помодерен пристап од нашава упростена информација). Наш општ впечаток за тој текст бил и останува дека се работи за стихуван проглас, за стихувано резиме на историскиот настан, а версификациска особеност му е т.н. скалест (искршен) стих што го употреби прв В. Мајаковски, а по него црногорскиот поет Р. Зоговиќ и Н. Ј. Вапцаров... Драмата „Гоце“ според која е компонирана и првата македонска опера од Кирил Македонски) беше повод за дефинитивна детронизација на В. Марковски од поетскиот врв. Обемната постпремиерна критика на Димитар Митрев беше повеќе идеолошки акцентирана, но во неа имаше и поглед врз некои естетски неотпорности на делото (што од денешна гледна точка којзнае дали би биле земени предвид). Во секој случај ова дело може да се подведе под знакот *битово историска драма* што од нашата меѓувоена драмска книжевност се разликува по стихуваната форма и со потенцирањето на историската ролја на Гоце Делчев. Патем да обележиме дека В. Марковски во истоимената поема и во ова драмско дело за првпат во македонската литература од индивидуален карактер го оживува ликот на најактивниот деец на првата ВМРО. И, пак патем речено: ако некој сакаше навистина да го рехабилитира овој поет,

можеше оние 70.000 германски марки и не толку да ги вложи во рестартирање токму на драмата Гоце, а не во грубо–идеолошкиот проект, текстот на Србиновски. Со преголема увереност може да се каже дека претставите ќе течеа и денеска, и не толку поради В. Марковски, колку поради потребата на широкиот македонски аудиториум свој да го гледа своето: доказ ни се „*Беґалка*“ , „*Свадба*“ од В. Иљоски, „*Солунскиѿе иаѿрдии*“ на М. Поповски.

Никола Ј. Вапцаров беше, без сомневање, најсилната творечка личност меѓу досега споменатите автори. До вчера бугарската политика и политизираната книжевна критика манипулираа околу неговата национална припадност, служејќи се со фалсификати и бесмислени толкувања на неговата поезија и покрај толку јасните негови определби. Во последно време тамошната наука сфати дека е апсурдно да се крие тоа што не може да се скрие и призна дека поетот и кругот околу него во Софија биле со чисто македонско национално сознание (Тодор Балкански), меѓутоа префрлувајќи ја топката на друг терен: дека Н. Вапцаров, следователно и А. Жаров , А. Попов и другите кружочници биле предавници на својот бугарски народ ... Нашиот народ пак вели *"Мрѿва усѿа да се насмее!..."* Во поезијата на Н. Вапцаров често се среќаваат апострофирања на илинденски историско–топонимски признаци во функција на потсилување на македонското национално чувство кај поетот, а во песната „*Илинденска*“ тој жестоко ги обвинува виновниците за предвреме кренатото востание што се претвори во македонска народна трагедија:

"Вината не беше наша :
таа кај друг се крие"

вели гневниот поет, укажувајќи на фактот дека токму грдите сили со своето лицемерие ги предизвикаа тој масакр: тие заслужуваат:" грст кал по суратот", но се покажа дека народот обичен со својата крв внесе (со тој Илинден) сопствена содржина во својата историја. Утрешните македонски револуционери ќе се идентификуваат со легендарниот Питу Гули , со јуначниот Никола Карев: и би така како што вели библијата се присетуваме да речеме, на Кузман Јосифовски Питу, на Борка Талески, Мирче Ацев, Цветан Димов... Уште во тоа време, во времето на бујатата сила на фашизмот, Н. Вапцаров за својата татковина

Македонија громогласно извика дека: *„Слободата ја сакаме и без протекторати!“* и за таа слобода, за човечките правдини загина една година пред Кочо Рацин.

Една презентација на тема *Илинден и македонската литература* имаше на времето Димитар Митрев со свој текст и мал избор панорама од смешани видови и родови. Но тогаш нашата книжевност беше скудна и релативно лесно можеше да се подготви таква книшка. Денеска тоа е далеку потешко без специјален проект, доколку не би сме се задоволиле со импровизација или со текстови што ни се при рака. Извесен напор има вложено Тамара Арсовска со нејзината книга *„Илинденски раскази“* издание на *Култура* од Скопје, 2001год. Во неа се застапени текстови од: Атанас Раздолов (*Стојан Војвода*), Стојан Христов (*Очите на мојот дедо, Камбана*), Ѓорѓи Абаџиев (*Табакерата* , *Саблерските фабриканти, Двајцата другари, Како Веле го спаси Гоцета Делчев, Господин Модијано, Последната средба*, – за кои веќе беше споменато по нешто), Ангел Жаров (*Во црквата*), Иван Точко (*На Мечкин Камен*), Радослав Петковски (*Рашанец*), Славко Јаневски (*Прикаски за коњот што љубел вино, Цер, Смрт),* Јордан Леов (*Длабока рана*), Јован Бошковски (*Време за одмазда, Време за прошка*), Ацо Филип (*Закопани звезди* , *Седум пресуди),* Мето Јовановски (*Задгробниот живот на Срмена Срмобожева*), Глигор Поповски (*Дрварите*), Симон Дракул (*Смртта на конзулот*)... Патема да споменеме дека овој автор на Илинденската епопеја ѝ посвети неколкутомен роман, ... или смрт, што остана, така да се каже, неелабориран од страна на нашата критика. Таква елаборација овде, и сега, би била повеќе од невозможна. Но, критиката му го должи тоа на веќе починатиот автор! , Цане Андреевски (*Остануваме на Ножот*), Ката Мисиркова Руменова (*Предзорнина на Илинден*), Видое Подгорец (*Пирински цар*), Трајан Петровски (*Сага за Дејан–војвода, Побратимите Чаулеви*), Киро Донев (*Недопирливиот од Козица, Злосторството во Дреновската Клисура*), Атанас Вангелов (*Сенката на Петар Манцуков*), Велко Неделковски (*Солунските атентатори, Борјан, висок како бор*) и Крсте Чачански (*Око*). Расказите на Ѓорѓи Абаџиев веќе беа предмет на денешното внимание. Текстовите, во целина погледано, се од автори што

припаѓаат на повеќе генерации. Кај повеќето од нив разликите во пристапот не се големи, со исклучок на примерите кај Славко Јаневски, Атанас Вангелов, Крсте Чачански и Трајан Петровски. Времето на создавањето на расказот за *Коњоѿ шѿо вино ѿиел* се совпаѓа со свртувањето на С. Јаневски кон кукулинската тема и кон кукулинскиот исказ (но во некоја видливо поблага форма): текстот на А. Вангелов е типичен есеј под превезот на постмодернистичкиот манир; кај К. Чачански само времето е идентификувано како илинденско додека мотивот е вонвременски или ежевременски, универзален: судењето на жените – бесници, згарјасани по маж во отсуство на нивните стопани печалбари а во време предвостаничко; прилозите на Трајан Петровски, исто така во дослух со најновите настојувања, ја покажуваат тенденцијата – редењето на информации да прерасне во претпоставен расказ итн.

Што се однесува до современата македонска поезија, би можело да се рече дека нема наш поет кој не му посветил стихови на легендарниот Илинден: од Блаже Конески со неговите денеска не многу почитувани *Илинденски мелодии* и (условно) *Девсѿвеници*, преку саркастичното видување на ножот и братоубиствените катилства од Каинавелија, и Евангелието според Итар Пејо и не само до М. Ренцов, Ч. Јакимовски, Т. Чаловски, Р. Јачев, Ј. Котески... Во оваа смисла незаобиколен е Анте Поповски, летописецот на земјава македонска и многу други. За разлика од состојбите во расказот, во поезијава сé е во знакот на оние транспозиции од некогашното кон новото, и не толку во смисла со духот на дедовците во нас колку со асоцијациите од историјата кон (во) сегашноста.

Горан МАКСИМОВИЋ

МАКЕДОНИЈА У ПУТНИЧКИМ ЗАПИСИМА СПИРЕ КАЛИКА

У огледу је анализиран путописни поступак Спире Калика у књизи *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом* (1894). Указано је на три доминантна наративна обиљежја његове прозе: – путничке биљешке у форми извјештаја о седмодневној турнеји *Београдског певачког друштва* у Солуну и Скопљу у љето 1894. године, – монолошке лирске дигресије и медитације, подстакнуте природним љепотама и грађевинама, које је писац посматрао приликом путовања, – путописне опсервације о људима, поднебљима и градовима, историјске реминисценије, предања о мјестима, документоване студије о становништву, које су пропраћене и фотографијама природних љепота и знаменитих грађевина.

Кључне ријечи: Београдско певачко друштво, "путничке белешке", путопис, нарација, монолог, дескрипција, Македонија, Вардар, Солун, Скопље, Врање.

***

Обновљена интересовања српских путописаца за просторе Македоније нарочито постају интензивна послије Српско-турских ратова 1875-77. године и Берлинског конгреса одржаног средином наредне 1878. године. Послије ослобођења од Турака и присаједињења српској матици Јужног Поморавља и великих градова Јужне Србије, као што су Ниш, Лесковац и Врање, на Македонију се и на Повардарје, као и на Косово и читаву Стару Србију, у тадашњем националном и патриотском заносу гледало као на дијелове поробљеног и неослобођеног Српства. Захва-

љујући томе ови простори су постали прави изазов за путовања и путничке записе српских писаца и њихова свједочења о земљи, људима, поднебљу и језику, све до почетка Балканских ратова 1912. године. Три таква путописа издвајамо као веома значајна и драгоцјена за обликовање умјетничке, путописне слике македонског поднебља: књигу Стојана Новаковића *С Мораве на Вардар* (1886), Бранислава Нушића *Крај обала Охридског језера* (1894) и Спире Калика *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом* (1894). О књизи Спире Калика говорићемо подробније у нашем раду.

Све што данас можемо рећи о ученом Дубровчанину Спири Калику налази се на пожутјелим и прашњавим страницама књига и часописа XIX вијека, а запретано је дубоким заборавом и немаром савременог доба према знаменитим и вриједним људима из наше прошлости. Родио се у српској грађанској породици у Дубровнику средином 1858. године. У родном граду је завршио основну школу и гимназију, а од 1876. године студирао је класичну филологију у Бечу (1876-78) и Грацу (1878-79). По завршетку студија радио је најприје као учитељ у Грађанској школи у Дубровнику (1879-82), да би иза тога прешао у Србију и службовао као наставник гимназије у Нишу (1882-89), гдје је заједно са Стеваном Сремцем и Живаном Живановићем просветно и културно уздизао овај тек ослобођени град. Од нарочитог значаја била је његова улога у оснивању *Народног позоришта* у Нишу 1887. године. Српско држављанство, Спира Калик је добио 1887. године. Потом је радио као професор гимназије у Крагујевцу (1889-90) и Крушевцу (1891-92), да би од 1892. године, истовремено кад и Стеван Сремац из Ниша, прешао у Београд и постао професор Прве београдске гимназије, све до обољења од шизофреније и преране смрти у душевној болници у Трсту 1909. године.

За Калика слободно можемо рећи да је био полиглота и одличан зналац језика, јер је говорио грчки, латински, њемачки, француски и италијански, а преводио је с латинског и италијанског језика. Захваљујући томе, хонорарно је предавао француски језик у Војној академији у Београду (1895-1909), а превео је и три знамените и радо читане књиге онога времена, једну историографску

расправу, један уџбеник и једно прозно белетристичко остварење. Са латинског: *Живот славних војсковођа од Корнелија Непота* (Београд, 1897), те са италијанског језика: *Српску синтаксу Петра Будмана* (Ниш, 1887, Београд, 1892, 1897, 1901) и *Срце од Едмонда де Амичиса* (Београд, 1895, 1901, 1911, 1922). Поред свега тога, изгледа да је посебна и највећа страст Спире Калика била музика и хорско пјевање. Одмах по доласку у Београд укључује се у рад *Београдског певачког друштва*, чији је тада познати диригент био Стеван Стојановић Мокрањац. Био је најприје његов потпредседник (1893-96), а иза тога и предсједник (1897-1909). Нарочито су била позната два гостовања тога друштва: једно на прославу годишњице Ивана Гундулића у Дубровнику 1893. године, а друго у Солун и Скопље 1894. године. Управо са тог другог путовања и настале су "путничке белешке" Спире Калика *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом*, објављене исте године у Београду, у "Штампарији Петра К. Танасковића – до Делијске чесме".

У полемичком предговору, којим нас Калик уводи у "путничке белешке" од Београда до Солуна и Скопља, исказана је основна намјера пишчева да у књизи укаже на умјетничку и националну мисију *Београдског певачког друштва*, те да одговори на бесмислене паланачке предрасуде о његовом раду и презрива исмијавања и тобожње сажаљење, којима су често били изложени чланови хора. Спира Калик посвећује књигу женским чланицама *Београдског певачког друштва* које "ретком истрајношћу и необичном ревношћу припомажу напретку друштва и извођењу његових родољубивих замисли".[191] Иза тога указује на активности друштва и дугорочне циљеве. Вјерно својој програмској девизи "Песмом за Српство" ово друштво је за неколико година прешло унакрст цијелу Србију "ширећи српске песме и изводећи их у дивним и хармоничним композицијама наших најомиљенијих уметника: Мокрањца, Маринковића, Топаловића, Јенка, Хавласа

[191] Спира Калик, *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом*, Путничке белешке, Штампарија Петра К. Танасковића – до Делијске чесме, Београд, 1894, стр. 4. (Сви каснији наводи узети су из истог издања. Број у загради након цитираног текста означава преузету страну).

итд."(V). Доцније је пронијело исте пјесме у српске крајеве изван Србије: у Митровицу и Нови Сад, у Дубровник, на Цетиње, у Солун и Скопље. Да би се, охрабрено тим успјешним гостовањима, одважило и на походе у Пешту и Беч "да тамо пред образованом публиком двеју великих светских метропола изнесе српске композиције и покаже, да Србија и у тој грани уметности заузима знатно место"(VI).

Спира Калик не жели даље да улази у расправу (јер то није циљ његове књиге), о паланачком менталитету, о погубном "црву раздора", који подгриза све српске установе и као демон омета Српство да "смело и решително корача" путем умјетничког напретка, "који сви културни народи поштују и с највећом заинтересованошћу прате и потпомажу"(VI). То је основни разлог што у највећим варошима у унутрашњости не опстају пјевачке дружине, "те се услед тога по нашим селима не чују лепо отпеване српске песме, ни по нашим црквама складно црквено певање, које загрева душу побожношћу и привлачи побожни свет Богу на молитву"(VII). Шта је томе криво – пита се аутор "путничких бележака" – да међу нашом интелигенцијом "има више људи *од рачуна*, него људи *од срца?*" И шта је то што их тјера да у "сујетном прецењивању свога знања и занимања потцењују знање и занимање других?"(VII) Избјегавајући даљу полемику о наведеном проблему, Калик могући одговор нуди у облику питања: "Да не лежи томе узрок у нашем правцу образовања и наставе?"(VII).

Мада назнака из поднаслова књиге *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом*, да се ради о "путничким белешкама", указује на ауторову књижевну непретенциозност и скромност, јасно је да се ради о успјешно осмишљеном путопису, у којем су занимљиво описани догађаји са пјевачке турнеје *Београдског певачког друштва*, затим простори Јужне Србије, Македоније и Повардарја, те нарочито знаменитости и људи два велика града овога поднебља Солуна и Скопља. Отуда је у књижевном, путописном казивању Спире Калика, могуће издвојити сљедеће наративне поступке: – приказивање седмодневног путовања и турнеје *Београдског певачког друштва* у Солуну и Скопљу, што је и била почетна намјера

и циљ ове књиге, – медитативне дигресије у форми унутрашњег монолога о природи, о грађевинама, о историји, које су слике с путовања будиле у пишчевој машти и свијести, – опис поднебља и људи са успјешним опсервацијама природе, са легендама о мјестима, са панорамским приказима градова, са документованим пописима њихових житеља, са фотографијама знаменитих грађевина и природних љепота.

У оквиру првог наративног сегмента, посвећеног приказу седмодневног путовања *Београдског певачког друштва* у Солун и Скопље у љето 1894. године, долази до изражаја Каликова умјешност вођења динамичне нарације и сажете а ефикасне опсервације хорских наступа пјевачког друштва у Солуну, Скопљу и Врању, а затим и приказа простора и људи на жељезничком путу од Београда до Врања и Скопља, затин долином Вардара преко Велеса и Демир капије, до Солуна, а потом и повратак од Солуна до Скопља и Врања, преко Лесковца и Ниша до Београда. Калик, при томе, нарочито усмјерава пажњу на приказ људи, који су их дочекивали, пратили и угошћавали на томе путовању. Попут српског конзула у Скопљу Тодора Станковића и вицеконзула Милојка Веселиновића, затим српских индустријалаца из Солуна, браће Алатини, српског конзула у Солуну, Васиљевића, трговца Антонија Јакшу, солунског српског учитеља Вука Иванића и слично.

Путовање возом кроз просторе неослобођеног Српства, како се тада у још увијек живом патриотском заносу послије 1878. године говорило за Македонију, подстиче аутора "путничких белешки" на разноврсне реминисценције о историји, о савременим данима и судбини српског народа у Повардарју, о погубном политичком странчарењу у Србији и недовољној просветној бризи за подизање српских школа на просторима тадашње Турске. У тим путописним сегментима доминира излагање у форми унутрашњег монолога, а дијелови у којима Калик у ведрој ноћи медитира о небу и звијездама, о мору у Егејском заливу у Солуну и слично, прерастају у лирску прозу и успјешну поетизацију простора, који упућују на несумњиви а потиснути пишчев пјеснички таленат.

Трећи наративни поступак, у којем су изложене путописне опсервације Јужне Србије са Врањем, Македо-

није са Скопљем и егејског Повардарја са Солуном, са излагањем легенди о појединим локалитетима (као што је предање о Момином камену у Грделичкој клисури, које Калик казује знатижељним сапутницама из пјевачког друштва), са одличним описима вардарске котлине, међу којима доминира приказ Велеса и Демир капије, са панорамским описима Солуна, а потом и Скопља, што је пропраћено и одабраним фотографијама које значајно обогаћују путописни доживљај (Демир капија на Вардару, Тријумфалне капије у Солуну, солунска чаршија), са ненаметљивим подацима о броју становника, националном саставу, школама и занимању народа, најближи је путописном поступку у ужем смислу и најизразитије показује пишчев књижевни таленат.

Путовање возом буди у писцу "путничких бележака" различите успомене и размишљања. Подсјећа га на предјеле Далмације, у којој је пјевачко друштво претходне године боравило, а озвездано небо које посматра са прозора купеа подстиче у њему пјесничку егзалтацију и национални занос: "Ох! лепо ли си, српско небо, било да си над Србијом, било да си над Далмацијом или Мађедонијом, било да си над Босном, било да те сунце обасјава, било да те месец расветљује, ти си доиста божанствено дело!"(3-4). Патриотска осјећања, национална и културна мисија *Београдског певачког друштва* у неослобођеним српским крајевима, неминовно намећу размишљања и о српској неслози, о партијским размирицама и нетрпељивости, која даје непријатељима снаге да нас савладају и потискују и тамо гдје су неупоредиво слабији од српског народа. Спира Калик се зато у својим путничким медитацијама и пита зашто цио српски народ није опијен овом врстом жарког родољубља које краси чланове *Београдског певачког друштва*, а Србију види као лучу Српства, "која мора да бди, да се не утули плам родољубља у срцима неослобођене браће твоје, ти си Весталка Српства, и као што је Весталкама смрт претила, ако се ватра угаси, тако смрт и теби прети, ако српска срца престану бити за тобом"(5).

Из таквог узвишеног расположења писца "бележака" је разбудио долазак у Ниш и прво разочарање. На Жељезничкој станици, у граду гдје је годинама радио као професор гимназије, путнике су дочекали чланови *Јеврејског певачког друштва*, али никога није било из нишког

пјевачког друштва *Бранко*. Спиру Калика то збуњује и у невјерици се присјећа како су их на величанствен начин у току прошлогодишњег путовања у Дубровник, дуж пруге од Земуна до Ријеке, дочекивала пјевачка друштва да им са својим заставама и пјесмама пожеле срећан пут, а овдје у Србији владала је апатија и незаинтересованост.

Наставак путовања и пролазак кроз предјеле "романтичне Грделичке клисуре", сусрет са "Моминим каменом", као величанственим споменником природе, који подсјећа писца и на предање о постанку тога локалитета које је читао у Милићевићевој *Краљевини Србији*, а затим и лијеп дочек у Врању и уговарање хорског наступа у овоме граду, послије повратка из Солуна и Скопља, знатно поправљају претходне суморне утиске путника које су понијели из Ниша.

Послије успјешно пребројених неспоразума са турским цариницима на граници у Зибевчу, због неповјерења и подозрења према нотним књигама које је пјевачко друштво носило, или према књигама које су ради забаве носили поједини путници (Калик помиње пјесме Милутина Илића које су биле у лијепом повезу и тиме додатно подстакле сумњу цариника), улазак у Македонију и прво велико насеље Куманово, путописац сажето описује у форми извјештаја о броју становника, националној и вјерској заступљености, те стању српских основних школа, што јасно упућује да се претходно добро информисао и припремио неопходну грађу за писање "путничких бележака".

Мада је у Скопљу дочек *Београдског певачког друштва* био изузетно присан, захваљујући труду генералног српског конзула Тодора Станковића и вицеконзула Милојка Веселиновића, Калик хотимично одлаже опширније писање о овоме граду за касније, кад се послије повратка из Солуна буду смјестили у њему и одржали уговорени концерт. Даље путничке записе и пажњу писац посвећује Вардару, као највећој природној знаменитости Македоније и најљепшој ријеци Балканског полуострва: "Један мој друг упоредио је Вардар са женом, приметивши да је ћудљив као и жена, сад миран и тих, сад опет бујан и силовит, али увек леп и поносит"(19). За најљепшу варош на прузи Скопље – Солун, путописац проглашава Велес, а пошто се укратко осврнуо на његово византијско поријекло (звао се некада Виласора),

детаљно описује дивни положај, какав се ријетко виђа: "Лежи на странама два велика гола брда, кроз које протиче Вардар и дели варош на два дела, спојена међу собом мостовима. Куће допиру до половине ових голих брда и све су сазидане у турском стилу и већим делом ишаране. Воз пролази средином вароши кроз саме улице, станица је удаљена од Велеса једно по часа"(20). На жељезничкој станици у Велесу, кроз разговор са дјечаком од којег је купио тестију воде, Калик се суочава са посљедицама тада наглашене и упорне великобугарске пропаганде у Македонији, која је вршена кроз добро организовану мрежу бугарских школа. Кад је запитао дјечака да ли је Србин, овај му је одговорио да је Бугарин. На додатно пишчево питање, откуда то, кад говори српски као и он, одговорио му је: "Такој ми казаја учител, да сум Блгарин, а татко ми каже да сум Србин, как и он"(21). Природне љепоте у долини Вардара потпуно су окупиле пажњу путника, да би послије неколико часова путовања наишли на још већу природну знаменитост, на "величанствену Демир-капију", чији просјек од стијена, које су се савиле над Вардаром у облику "врата", подсјећа писца на Сићевачку клисуру и на Ђердап. Излазак из клисуре указује и на климатске благодети јужне Македоније, на медитеранско растиње, на смокве, на бројна стабла дудова који се његују ради свиларства и слично.

Долазак у Солун, у пријеподневним часовима, послије 25 сати напорног љетњег путовања, орасположио је чланове *Београдског певачког друштва*, како због лијепог дочека који су им приредили отправник српског конзулата Васиљевић, а затим и богати српски трговци из овог града (међу којима писац нарочито издваја четворицу браће Алатини који су били власници пиваре и фабрике леда у Солуну), тако и због удобног смјештаја у хотелу "Империјал", који се налазио на најљепшем мјесту у граду "на самој обали морској са дивним изгледом на Солунски залив и на Олимп, који лежи на западу поменутог залива"(28).

Сусрет Дубровчанина Спире Калика са морем буди у њему узвишене емоције, успомене и одушевљење, а затим га инспирише да ослика површину залива у послијепоноћним часовима: "Попех се у собу и отворих прозор, да се надишем чистога морскога ваздуха, пре него што легнем. Мојим очима пружи се импозантан призор. Киша беше

престала а месечина растеравши облаке сијаше над тихом површином морском и обасјаваше својим сребрним зрацима широки Солунски залив. Мртва тишина владаше у простору, никаквога гласа сем потмулога зујања зрикаваца и ноћнога даха; над успаваном природом спустило се било неко тајанствено величанство. А море – никада ми се није оно учинило величанственије од те вечери, не знам да ли је то било услед мога доброг душевнога расположења или услед тога, што га давно нисам гледао, па сада сам тим већма уживао, као што човек ужива, када се после дугога растанка нађе опет са својим старим добрим пријатељем. Сада се оно одмараше лавовским одмором; ни један ветрић није узнемиравао његову плаву површину, није се чуо ни један вал, да се разбија о околно стење; изгледаше као огледало, у које небески свод с уживањем огледа своју лепоту"(32-33).

Сутрашњи дан писац и чланови пјевачког друштва искористили су за упознавање знаменитости Солуна. Најприје посјећују Српски конзулат, на крају *Марине*, у најљепшем дијелу Солунског залива, а затим су обишли турску чаршију на чијем су се почетку и крају налазиле добро очуване античке тријумфалне капије. Она на југозападној страни је припадала цару Хадријану, а она на сјевероисточној страни, или на Вардар-капији, била је дјело двојице конзула, Октавијана и Антонија. Црква Светог Ђорђа, која је била сазидана за вријеме цара Константина, а архитектонски знаменита због свог округлога облика, била је претворена у џамију. Исто тако су биле претворене у џамије и стародревне цркве Свете Параскеве, црква Дванаест апостола и црква Светог Димитрија, које потичу из деветог вијека. Посебну љепоту Солуна чинила је морска обала или кеј, позната под именом *Марина*, која се протеже све до дијела вароши *Парадиза* или *Каламарије*, гдје су се налазиле најљепше богаташке куће и виле у Солуну. Калик пажљиво описује и дивне кафане у томе дијелу града, међу којима је била најљепша *Алхамбра*, а затим и зграду *Позоришта* у којој је било предвиђено одржавање концерта *Београдског певачког друштва*, те *Канли-кулу* коју су сазидали Ђеновљани за одбрану од напада с мора, а Турци је послије окренули у тамницу. Првога дана боравка чланови пјевачког

друштва су били у гостима и код браће Алатини, богатих Срба из Солуна и посједника фабрике пива и леда.

Сутрашњи дан, у недјељу, Спира Калик је искористио да у друштву дама осмотри град с мора. Изнајмио је јеврејске весларе и тек кад су се одвојили од обале и са пучине сагледали Солун, могли су схватити сву љепоту овога великог лучког пристаништа и трговачког центра на егејској обали. Град је имао амфитеатралан облик, а нарочито су га красили стародревни бијели бедеми, те византијска тврђава опасана дебелим двоструким бедемима и сачињена из седам омањих кула, због чега су је касније Турци и назвали *Једилуке*. Калик користи овај панорамски опис града и за навођење података о економској снази и успону Солуна, о укупном броју становника, о националном саставу. При томе се нарочито осврће на бројност Јевреја, те на њихову потурчену секту Дунме, која датира од 1667. године, а оснивач јој је био учени рабин Сабатеј Леви из Једрена. Приврженици секте Дунме имали су скоро сав Солун у својим рукама, јер су били повлашћени од турских власти, били су најобразованији и најбогатији, а председник општине је редовно биран из њихових редова.

Иза тога, Калик са београдским дамама посјећује Српску школу, која се налазила у *Парадизу*, те кроз разговор са учитељем Вуком Иванићем упознаје број и школска достигнућа српских ђака, али и бригу што српске власти из Београда нису предузимале одлучније акције за оснивање српских гимназија на овим просторима, у којима би се уписивали ђаци по завршетку ове и основних школа у Битољу и Скопљу. "Није лепо, господине, да Бугари, који Македонцима намећу своју народност, имају у Солуну вишу гимназију и вишу женску школу, у Битољу вишу гимназију, у Скопљу нижу а по осталим мађедонским варошима свуда по неку средњу школу, а да ми сем неколико основних школа не отварамо нигде ни један средњи завод. На тај начин није ни чудо, што се мало помало од нас отуђује мађедонска младеж, ма да она, у пркос свима бугарским и грчким сплеткама и ујдурмама, још добро чува своје српско име и своју српску славу"(46).

Сам солунски концерт *Београдског певачког друштва*, Калик описује подробно. Извјештава нас о бројности публике и знатижељи с којом је ишчекивала наступ угледне

српске пјевачке дружине, о њеним реакцијама и одушевљењу, о пјесмама које су извођене на концерту (доминирале су Мокрањчеве *Руковети*, али и Топаловићева пјесма *Ој, облаци*, Менделсонова *У шуми*, те по једна пригодна турска и бугарска пјесма, да би концерт био окончан вијенцем *приморских напјева*). Ноћ послије концерта, пјевачко друштво је провело у пријатној вечери и разговору са солунским домаћинима, тако да се славље продужило све до зоре. Иза тога им је преостало само да се брзо спреме и укрцају на воз за Скопље. Растанак на жељезничкој станици је био дирљив, домаћини су замолили београдске госте да им још једном дођу у Солун, а они су им у знак захвалности на гостопримству, на опроштају отпјевали пјесму *Ој, у гори бели двори*.

Боравак у Скопљу био је много краћи, тако да путописац брзо и сажето описује пријем и припреме за концерт, чији је распоред пјесама углавном био сличан као и у Солуну. Осврће се на одушевљење бројне публике док су слушали српске пјесме, на појачане патриотске емоције и слично. Сутрашње предивно јутро у Скопљу, Калик користи за разгледање и упознавање града, а напоредо с тим укратко се осврће и на његову историју од времена кад је цар Душан Силни био окрунјен у њему царском круном, преко аустријских запосједања града 1682. године и непотребног спаљивања и уништавања његове древне архитектуре, све до савремених дана и трговачког значаја који је имао у турској империји. Нарочито успјешно Калик описује панораму Скопља, коју је на двије неједнаке половине пресјецао моћни Вардар, а на десној обали красио масив *Водна*, са богатим виноградима. Иза тога, чланове пјевачког друштва је са одушевљењем подстакнутим успјешним концертом из претходне вечери дочекао руски конзул у Скопљу Лисијевић, а потом су посјетили знаменити скопски *Безистан*, смјештен на лијевој обали Вардара. Трговачка гужва и мијешање различитих језика и несвјесно подсјећају писца на стихове из Дантеовог *Пакла*, а такво шаренило ствари, људи и атмосфере тешко је било видјети или пронаћи на неком другом мјесту, а још теже исказати и описати: "Све то стоји онако без реда и системе: сваковрсно јело сирово, печено, кувано, покрај казана, ковачких справа, чувених скопљанских бритава, манифактуралних производа, стра-

нога и домаћега платна, готовога одела сеоскога и варошкога, лонаца и калупција, који на својим калупима дотерују у пређашњи правилан облик фесове пролазећега света за један металик. Све је то помешано вревом, лупом заната, гурањем, виком трговаца, који нуде свој еспап на свима могућим језицима..."(64). У повратку, Калик нарочито пажљиво описује велики камени мост на Вардару, који је саграђен од бијелих блокова: "Мост је овај праве римске конструкције, висок, саграђен на сводове, међу којима је средњи највиши, тако да се пресеца на две падине, једна се пушта левој а друга десној обали. Калдрмисан је и ограђен каменитом оградом, метар високом, а на средини има четвртаст балкон"(67). Интересантно је напоменути, да писац, који је, иначе, сколон историјским коментарима, не помиње кад је саграђен мост, нити ко је његов задужбинар. Умјесто тога, нуди нам једно имресивно поређење. Док су застали један час на балкону моста и гледали у "чаробни Вардар", путописца таква слика подсјећа на Мостар и сличан доживљај који је осјетио док је гледао у Неретву са Старога моста. Једину разлику чиниле су околне бројне водоваће на Вардару, које су служиле за наводњавање скопских башти и вртова.

Након одласка из Скопља, писац "путничких бележака" примјењује технику путописног извјештаја. Укратко описује долазак у Врање, саопштава нам да је концерт у овоме граду протекао успјешно и поред умора пјевача од напорног пута, али да су били непријатно изненађени малобројношћу публике. Тек пошто је сутрадан кренуо у обилазак Врања, Калик са више знатижеље описује панораму града, планинске масиве и околне богате винограде, а од грађевина издваја знамениту *Крстату џамију*, сазидану на мјесту некадашње цркве Свете Петке и "названу крстатом, што у стрелици, која је на врху мунарета, има крстић"(75), те велику и пространу врањанску цркву која је красила овај град.

Пошто је у Врањској Бањи била смјештена жељезничка станица, београдска пјевачка дружина долази на кочијама у ово богато насеље. Калик то користи да одушевљено опише предивни крајолик и искрено зажали што нико од богатих Срба није прегао да овдје подигне модерна и уређена купатила, паркове и шеталишта, који би у таквом

природном амбијенту били неупоредиво љепши од гласовитих европских бања.

"Путничке белешке" Спире Калика *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом*, завршавају се слично како су и започете, похвалом прегалаштву женских чланица хора и афирмисањем умјетничке, али и националне и патриотске мисије друштва, које је основано 1853. године на подстицај младог Милана Миловука, који је дошао у Београд из Пеште, а снажан замах у раду добило десет година касније са доласком великог музичког педагога Корнелија Станковића у Београд, да би у посљедњој деценији XIX вијека, предвођено генијалним Мокрањцем, доживјело највећи углед и славу. Непосредни прегалац, учесник и свједок тих активности био је и сам Спира Калик. Отуда су странице Каликове књиге једна од аутентичних потврда необориве истине о умјетничком и националном значају, те о развоју хорског пјевања у Србији.

Књижевне амбиције Спире Калика су биле много скромније од постигнутог крајњег умјетничког резултата. Кад се из данашње непристрасне позиције стави у други план све оно што је у његовој путописној књизи насљеђе времена (полемика са недобронамјерним критичарима *Београдског певачког друштва*, узвишени патриотски и национални занос), пред нама искрсавају изврсне путописне слике и утисци о Јужној Србији, о Македонији и Повардарју, о Солуну и Егејском заливу. Калик је пошао од намјере да напише "путничке белешке" о музичкој турнеји пјевачке дружине из Београда у Солуну и Скопљу, те да разбије злобне предрасуде које су у престоници оптерећеној паланачким предрасудама пратиле рад овог друштва, а на крају је створио изнад свега умјетничко дјело, књигу која иде у ред лијепих српских путописа с краја XIX вијека.

Радомир В. ИВАНОВИЋ

ВЕЛИКИ ПОРЕДАК ПЕСНИКОВОГ БИЋА

Психологија стварања и филозофија егзистенције у аманетној књизи поезије Анта Поповског

(Света песма)

Георги Старделову

"Уметност је тамна жеља
свих ствари; све оне хоће да
буду слике наших тајни".

Рилке

Увод

У првих десетак збирки поезије, објављиваних у периоду од четири деценије (1955-1995), реномирани македонски песник Анте Поповски (1931-2003) превасходно трага за антрополошким одгонеткама стварања и егзистенције, дајући предност регионалном над универзалним.[192]

---

[192] Првим песмама Поповски се јавља још као средњошколац. У књижевни живот ступа почетком педесетих година. До краја прошлог века објавио је збирке песама: "Одблесоци" (1955), "Вардар" (1958), "Непокор" (1964), "Камена" (1972), "Тајнопис" (1975), "Љубопис" (1980), "Сина песна" (1984), "Ненасловена" (1988) и "Провиденија" (1995). Такође је објавио и књигу средњевековних записа - "Глас од дамнината" (1985) и занимљиво конципирану есејистичку књигу - "Окото, светлините" (1996).

Интересовање савременика за поезију овог песника показују бројни и зналачки конципирани избори из његове поезије: "Макови" (1966,1969), "Триптихон" (1966), "Корен единак" (1979,1985), "Родопис" (1983), "Необјатија" (1981), "Песни" (1988), особито "Избрана дела " у

Аналитичари кои су се сериозно бавили овим сегментом македонске поезије (Димитар Митрев, Димитар Солев, Миодраг Друговац, Георги Старделов, Атанас Вангелов, Слободан Мицковиќ, Сретен Перовиќ, Раде Силјан, Санде Стојчевски, Александар Петров и многи други) једногласно су закључили да постоје три фазе стваралачке метаморфозе овог песника. Међутим, посматрано са становишта психологије и филозофије стварања, може се закључити да се ради о целовитом поетском корпусу, мозаично састављеном. Целовитост корпуса се нарочито истиче уколико из његовог креативног и интелектуалног обиља издвојимо мали број релативних идеографских или симболичких чворишта у којима се без тешкоћа могу убицирати основе песникове парадигматике и синтагматике, начин његовог певања и мишљења, односно битне премисе интенционалног и лингвистичког лука.

Свестан чињенице да је неизљечиво оболео, удовољавајући стваралачком нагону и преосталим временом интензивираној амбициозности, Поповски је пола деценије (од збирке "Провиденија", 1995, до краја 20 века) посвећ ен остваривању аманетног пројекта лирско- епског спева "Света песма" (2001). У тај пројекат он је уложио максимум физичке, креативне, интелектуалне и интуитив-

---

три тома, које је приредио Слободан Мицковић: "Поезија" (1990), "Оковано време" (1991) и "Меѓу животот и знаците" (1991), као и "Дрво што крвави" (1991) и ауторски избор "Тишина" (1994) - на македонском језику.

Двадесетак избора поезије Поповског издато је на страним језицима: на српскохрватском - "Самуил" (1963), "Тихо лето" (1973), "Песме - Песни", двојезично издање (1977), "Огњена" (1978) и "Песме" (1989); на италијанском (1972); на албанском (1975,2000); словеначком (1976); румунском (1981); грчком (1983); турском (1991,1996); енглеском (1994,1996); пољском (1998) и француском језику (2000). Осим тога,његове песме и циклуси песама објављивани су још и на немачком, шпанском, кинеском, хинду, бугарском, мађарском и другим језицима, као и у низу антологија, од којих издвајамо "Антологију светске поезије" (Атина, 1982), коју је приредила Рита Буми Папа.

не енергије, у потрази за најбитнијим онтолошким загонеткама стварања и егзистенције, дајући предност универзалном над регионалним. Већ сама промена "тачка гледишта" указује на чињеницу да се песник овога пута не задовољава уобичајеним, поетским описом егзистенције, него да свим творачким потенцијалом настоји, уз примеру античких принципа (ентелехије и синергије), да се домогне - есенције, како поетске тако и егзистенцијалне.[193]

Слична настојања, али изражена у знатно мањој мери, показана су у аманетним књигама поезије Аца Шопова "Дрво на ридот" (1983) и Блажа Коневског "Црн овен" (1993). Међутим, оне се по силини творачког замаха и елементарности креативне и интелектуалне енергије, у вредносном смислу, не могу ваљано мерити са аманетном књигом Поповског "Света песма" (2001), почевши још од интенционалне фазе, од етимона - "Долина на јадрите ѕвезди", састављеног од преко хиљада стихова. На телеолошком плану посматрано, промена "тачке гледишта" А. Поповског у другом поетском корпусу, који чини "Света песма", огледа се у томе што је први девет збирки песама посвећено поетемама, којима је примаран Орфички мит, док је "Света песма", као други поетски корпус, in extenso посвећена митемама и филозофемама, којима су примерени Антејски и Промётејски мит. Истини за вољу, потребно је рећи да песник у експлицитним изјавама (есејима, поговорима збиркама или књизи есеистике "Окото, светлините", 1996), није двојио мит од поезије.[194]

---

[193] У кратком али садржинском предговору "За мојата Света песна" (стр. 5-6) Поповски најприје тврди: "Што има повозвишено и псвето од тоа својот разум и својата душа да ги опиташ во јазикот на својот народ?", потом сведочи о сопственом "сакралном поштовању језика", да би на крају, обавестио читаоца о гигантској замисли - спеву који ће, према пишчевом предвиђању, садржати 40 певања (око 22 000 стихова). У првом тому те замисли - Светој песми (Македонска академија на науките и уметностите, Скопје, 2001) објављена су прва 22 певања (9085 стихова, на 490 страница зборничког формата). У иницијалној фази радни наслов спева био је - "Долина на јадрите ѕвезди". који је доцније замењен много примеренијим и индикативнијим - "Света песна".

[194] У предговору збирци "Љубопис" (1980) Поповски најпре пише: "Денес трагите на пепелта водат точно во тој предел во кој лесно се распознаваат запретаните (не изгаснатите!) огништа на првата средба

Такође је приметно да се аутор поетиком, аутопоетиком и метапоетиком декларише као присталица елиотовски схваћеног закона филијације, односно као приврженик закона логогоније (стварања света помоћу речи), јер по његовом најдубљем уверењу "зборовите најдалеку досегнуваат".

Аманетном књигом поезије Поповски је изразио сопствено, "длабоко метафизичко неспокојство", с обзиром на то да је у њој испевао химну Животу и химну Смрти истовремено (као два равноправна ентитета). У оквирима традиционално схваћене литературологије све три врсте интенција Поповског (intentio operis, intentio auctoris и intentio lectoris) могле би се свести у јединствену, бахтиновску схваћену категорију -хронотоп (спој хроноса и топоса),[195]

со видливото", а на другом месту резолутно записује: "а поезијата и митит е едно исто".
Поповски је у трећој, најзрелијој фази стваралачке метаморфозе (која обухвата збирке песама: "Сина песна" - 1984, "Ненасловена" - 1988, и "Провиденија" - 1995), почео да тумачи архетип, односно архетипско мишљење - као "маѓепсано дејство", тако да је сасвим у праву естетичар и литературолог Георги Старделов када у најобухватнијој монографији о Поповском до данас ("Величанија", Ѓурѓа, Скопје, 2000, стр. 280) издатој као седми том његових "Избраних дела", тим поводом тврди да је архетип "апсолутна материја на позијата".

[195] У обимној расправи "Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике", објављеној у књизи М. М. Бахтина "Вопросы литературы и эстетики (Исследования разных лет)", "Художественная литература" - (Москва, 1975, стр.234 -407), аутор категорију хронотоп, која постоји и у другим областима духовних делатности, у оквиру литературологије дефинише на следећи начин:"Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном перевíде - "времяпространство").
Термин хронотоп употребляется в математическом естествознании и был введен и обослован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда - в литературоведение - почти как метафору (почти но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвртое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально - содржательную категорию литератури (мы не касаемся здесь хронотопа в другух сферах культуры)", стр. 234 - 235.

као ознаке интеракције поетике времена (а) и поетике простора (б). Отуда је сасвим у праву Георги Старделов када у монографији "Величанија"(2001) тврди: "За Анте Поповски, имено, поезијата не е само временска, туку исто толку и просторна уметност".

Имајући на уму само песников, до данас недовољно анализовани, садржајно и формално богати аманетни спев "Света песма", чини нам се да је за ваљано, а то значи и интердисциплинарно и мултидисциплинарно (уз примену постулата релацијске теорије) тумачење и разумевање свих садржаних, сугерисаних и скривених, парадигматских и синтагматских односа било веома важно анализовати: најпре однос литерарног (а) и идеолошког дискурса у спеву (б); затим однос две врсте рефлексивности: лирске (а) и филозофске (б); као и две, по нашем мишљењу најбитније области духовне делатности, које увелико шире и песниково и аналитичарево "поље духа": психологију стварања (а) и филозофију егзистенције (б).

Са становишта поетике, естетике и филозофије књижевности нама се чини пресудним песников напор (креативни, интелектуални и интуитивни) да допре до најдаљих етимона и недомашених смисаоних дубина аксиологије, гносеологије и онтологије, области којима се Поповски бавио као песник, а не као филозоф; области које он метафоричним језиком именује као: "Љубопис", "Провидение" и "Тајнопис". Укратко речено, песник је аманетну књигу посветио Бићу света, Бићу стварања и Бићу ствараоца, што без посредника указује на амбициозност овог, јединствено замишљеног, ретко сретаног и на необичан начин реализованог стваралачког пројекта, у националним и наднационалним оквирима

Очевидно, Бахтин стваралачки хронотоп сматра сугестивним и продуктивним у области књижевности и науке о њој, те му управо стога и посвећује толику пажњу, особито када је у питању примењена раван проучавања. Занимљиво је , такоЂе, да је аутор највећи део расправе (стр. 234-391) написао 1937-1938 године, али да су најновија аналитичка искуства, саопштена у завршном делу расправе - "Заключительные замечания", написао тек 1973 године (стр. 391 - 407).

посматрано. Речено језиком филозофије и филозофије науке, ради се о Великом поретку песниковог бића.

1. ПСИХОЛОГИЈА СТВАРАЊА

Потстакнут колико потребама времена толико и потребама изражавања вишестране и несумњиве даровитости, А. Поповски је током пет деценија непосусталог књижевног рада (1953 - 2001) постао један од најистакнутијих македонских полиграфа, оних који књижевну полиграфију користе и као вид испољавања стваралачког нагона и као могућност за саопштавање међусобно разнородних, животних и стваралачких визија. Податак да је саставио, изабрао и превео, сам или у коауторству са другим ауторима, двадесетак антологија песничких избора, међу којима су и књиге: Мака Диздара, Еуђенија Монталеа, Ивана В. Лалића, Агјеја, Чеслава Милоша, Алихаја, Јосифа Бродског, Јоргоса Сефериса, Јаниса Рицоса, Одисејаса Елитиса, као и посебних превода: Вишеславе Шимборске, Ханса Магнуса Енценсбергера, Дерека Волкота, Артура Лундквиста, Томаса Шапкота, Умберта Ека, Никите Станеска и других, - већ сам по себи указује на потребу компаративноестетичких истраживања, будући да се , nolens - volens , у средишту тако конципиране анализе, која инсистира на повећаном степену егзакности, нађе однос продукцијског и рецепцијског модела, тј. избор једне од четири теорије које се тим односом баве.[196]

Као што је познато , пред аналитичарем су четири могућности избора: миметичка теорија (која проучава однос дела и света), потом прагматичка теорија (која проучава однос дела и читаоца), односно експресивна

[196] Теоријским аспектима ове проблематике и тематике исцрпно и систематично смо се бавили у огледу "Естетика и теорија тумачења у делу Умберта Ека (Отворено дјело: Границе тумачења)" објављеном у међународном зборнику радова - "Критика данас" - (Институт за стране језике, Подгорица, 2004) и студији "Поетика и ноетика Виктора Борисовића Шкловскога у тумачењу Вука Филиповића", објављеној у часопису "Баштина" (Лепосавић, св.16, 2004, стр.13 - 43) и као сепарат, те радозналог читаоца упућујемо на њих.

теорија (која ставља акценат на аутора) и на крају, објективна торија (која ставља акценат на само дело).

У оваком конципираном раду ми смо се определили за објективну теорију, јер је она не само најнужнији избор него је истовремено и најпримеренија предмету истраживања, будући да је за исцрпљивање свих звучења и значења "Свете песме" потребна читава монографија, како би се практично остварио Бесјеров основни захтев - да се писањем стигне до видљивог.[197]

Поповски је, како сам експлицитно каже, изазвао језик на сверешавајући двобој. Он је настојао да аманетном књигом надмаши сопствени творачки потенцијал, да знатно надопуни и беспоговорно обогати како конкретну тако и виртуелну енергију поетског језика, да НОВОМ КЊИГОМ НАПИШЕ Књигу света, Књигу - свепесму, која би заменила све остале књиге, односно да створи Свету књигу (Трећи завет), којом би се могао наслутити ако не и одгонетнути сав постојећи, видљиви и невидљиви, рационални и ирационални свет, сви његови феномени и ноумени. Ембрион таквог естетског, филозофског и креативног опредељења наговестио је Поповски својевремено кратком и ефектном песмом "Кобна":

"Време се отвара и почиње у мени да говори
Преводећи ме у небо, у тужну исповест
У молитву после које у пустињи пада киша.
Време се отвара и прастарим језиком одгонета
Ожиљак по ожиљак рану за раном запис душе
И зато што је земља замирисала на мене".

---

[197] О поезији А.Попоповског писали смо до сада у два маха, са различитих аналитичких аспеката: најпре у огледу "Особени поетски свет", објављеном у књизи "Македонски писци и дела"(Народна књига, Београд, 1979, стр. 59 - 75), а потом у огледу "Лирски паралелизми у поезији Душана Костића и Анта Поповског", последњи пут издатом у књизи "Душан Костић "("Пегаз" - "Змај", Бијело Поље, Нови Сад, 2003, стр. 175 - 191), која претставља седми завршни том наших "Избраних дела" (у њима су заступљене још и монографије о Његошу, Љубишу, Марку Миљанову, краљу Николи, Р. Ратковићу и Михаилу Лалићу).

На радикално преиначење сопствене психологије стварања Поповски је, без икакве сумње, био иницран изванредним Рилкеовим есејем о природи уметности, те се поуздано може тврдити да постои потпуна сагласност македонског песника са немачким, који тим поводом исписује неколико десетина реченица у виду поетичке, естетичке и филозофске апофтегме:

"Уметност је тамна жеља свих ствари; све оне хоће да буду слике наших тајни. Радо се отресају свог увелог смисла да би понеле неку од наших тешких чежњи. Оне се, дакле, ствари, појаве, тискају у наша уздрхтала чула и жедне су да буду поводи за наша осећања. Оне беже из конвенције, оне хоће да буду оно што ми сматрамо да јесу, а не оно што стварно јесу. Захвално и предано служећи, хоће да понесу нова имена којима их обдарује уметник. Оне су као деца које моле да их поведемо на пут; неће све схватити али хиљаде расутих и случајних утисака ће се једноставно и лепо налазити на њиховом лицу. Тако исто ствари желе да стоје пред признањима уметника, кад их он изабере за повод свога дела, пређуткујући и одајући у исто мах тамне али обрубљене његовим духом, као и многа распевана лица његове душе, тоје позвање које уметник разабире, жење ствари да буду његов језик. Он је тај који ће их из тешких и бесмислених облика конвенције уздићи у велике поретке свога бића".[198]

Основна интенција Поповског у "Светој песми" дала би се дефинирати као стваралачко, натприродно настојање да све сопствене и туђе конвенције претвори у нове, смислене и лепотом прожете песничке интенције, у складу са познатим Андрићевим ставом да би требало тежити далеко и високо, а да ће при томе резултати доћи сами по себи. Поповски је "Светој песми" подарио

[198] Сродно мишљење о природи уметноси и природи уметника саопштио је Борис Пастернак, те се оно у потпуности може применити на стање у коме се Поповски налазио пишући сопствену Цантика сацра "За мене је уметност обузетост, уметник је обузет човек, дирнут, зачуђен стварношћу, свакодневним постојањем, које живој, снажној рецепцији изгледа још волшебније, баш због поседовања таквог неулепшаног, прозаичног елемента". Иначе је познато Пастернаково мишљење, саопштено у роману "Доктор Живаго", да Језик и Говор претстављају последњу оазу смисла и лепоте.

целокупан улог бића, бића без остатка, како би рекли фиозофи егзистенцијалисти. Стога и аманетна књига није ништа друго до ли последње рвање Судбином, са неумитним Фатумом нестајања, са узалудном Надом, Чежњом и Утопијом - да се може избећи неумитно и остварити неоствариво!!! Сам Поповски своју поетику назива "внатрешним писмом", при чему превасходно мисли на одвајање поетског од непоетског, односно на законитости ендотопије (бити у стварима) и егзотопије (бити изван њих).

Стваралачком дестилацијом поетског флуида свака реч увећава сопствену радијациону моћ, своју експресију и импресију, постајући семема у смислу о коме пише Мајкл Рајфатер. Нови дескриптивни систем подразумева специфично трајање у времену, каже он и тим поводом додаје:

"Секој збор е семема, сложен систем од меѓусебно сврзани семантички својства или семи преку една нивна непроменлива синтакса; тие семи можат да се актуализираат под формата на лексички претставувања (...) Бидејќи актуализацијата е секогаш можна, семемата може да се сфати како почеток на некој иден текст, а приказната како експандирана семема во која на просторните синтагми им е придодадена и темпорална димензија. Понатаму, секој елемент од дескриптивниот систем стои во метонимиски однос со нуклеусниот збор" (1990).

Дискусију о специфичној поетској темпоралности у поезији А. Поповског започели смо стога што се у "Светој песми" као ни у једној другој књизи песама показује прожимање различитих врста времена (од искона до кона). Једно од њих има првенство. Ради се о библиски схваћеном Пра - времену (Uhrzeit), у коме је дошло до стварање света, било уз помоћ логогоније, било уз помоћ фотогоније, било уз помоћ теогоније. На то упућују стихови попут следећег: "И самиот се обидуваше да влезе во пределите // на исконите". Као што смо већ имали прилике да кажемо, у књизи "Његошева психологија и филозофија стварања"

(1997),[199] ради се о међусобном односу Бога као Великог демијурга (deus absconditus) и Песника као Малог демијурга (deus revelatus). У највећој могућој мери њих повезује само стварање као врхунаравни смисао постојања. Стога не чуди као што с правом тврди познати психолог Пол Дил у књигама "Симболика у грчкој митологији" и "Симболика у Библији" ("Универзалност симболичког језика и његово психолошко значење"), то што попут многих претходника и Поповског више интересује Бог - Стваралац него Бог - судија и Бог - отац.[200]

У уводној - Песми I: "Каин и Авел" (стиховима 220 - 227) Поповски експлицитно сведочи о положају Бога као Великог демијурга и Адама као Малог демијурга; односно о првом ствараоцу као субјекту неограничених, а о другом субјекту као ствараоцу ограничених моћи. Они се јављају као два усамљена бића, а познато је да је самоћа одувек претстављала велику тему и велику инспирацију сваке аутентичне поезије:

---

[199] Најпре смо објавили монографије "Његошев поетски говор" ("Дневник", Нови Сад, 1991) и "Његошева психологија и филозофија стварања" (Градска библиотека, Нови Сад, 1997), а потом и књигу "Његошева поетика и естетика" ("Змај", Нови Сад, 2002), у коју су инкорпориране обе претходно објављене књиге. Најновије издање "Петар Други Петровић Његош", објављено као први том "Изабраних дела" ("Пегаз" - "Орфеус", Бијело Поље - Нови Сад, 2003, стр. 554) обновљено је следећим прилозима: "Жртвовање и саможртвовање" (стр. 385 - 414), "Страдање и стварање као вертикале хуманитета" (стр. 415 - 432) и "Молитва као завјетно писмо (Библијски алегоризам у Његошевој медитатвној поезији)", стр. 433 - 455.

[200] У одељку "Бог - тајна и име Бога" Дил пише о важности "надсвесне лингвистичке мудрости" и том приликом препоручује неке од мерила ваљаности: "Постоји , међутим једино мерило ваљаности које измиче свим правилима семантике. Оно се темељи на једној латентној мудрости језика која далеко надмашује њихову уобичајену употребу. Енигматски затворена у корене појмова, лингвистичка мудрост је једна психолошка пред - наука која - баш .као и митска мудрост - може бити само надсвесног порекла" (стр.51).
Дил с правом тврди да Језик великим делом припада сфери надискуственог, тако да је он "дужан да именује и оно што је неименљиво". Уосталом, пише надаље Дил, и сама лексема ец - систере дословно значи - бити истиснут из тајне или трансценденције.

"Стоев јас, Адам, само со невиноста моја
и со силата на Словото во мене:
Словото ми беше светлина со која гледав,
клуч со кој ги одгатнував сите сенки -
освен мојата и сенката на Создателот.
Нив можеше да ги одгатне само Тој
зашто јас и без тоа останав само сенка
на неговите соништа."[201]

Према очекивању, све песникове симпатије су на страни Адама као страдалника, будући да се његова побуна не завршава ни мирењем, ни фатумом жртвовања, ни трагањем за последицама праисконског греха. Људску стварачку енергију, дух који ствара и душу која пати, и даље карактерише неутежива жеља за сазнањем, коју Поповски метафорично именује као Дрво живота или Дрво сазнања. Но, без обзира на стваралачку моћ и моћ усаосећавања, проблеми и даље остају делимично решиви, али зато апорије остају аподиктички нерешиве, те није никакво "хибридно чудо" то што иза осмишљеног питања увек остане више упитника него узвичника (одгонетки). Поповски, пре свега осталог, мисли на Дрво сазнања, када је реч о библијској равни тумачења, али и на Дрво живота,

---

[201] У продужетку цитираног пасажа Поповски елаборира митолошку тему о усамљености како макрокосмоса (Бога) тако и микрокосмоса (Адама), при чему је више него евидентно да оно што спаја два стваралачка бића (космички и планетарно) истовремено их и раздваја.То је још један парадокс више у песниковом начину певања и мишљења, најчешће грађеном на бинарној логици и неочекиваним антиномијама (стр. 228 - 238):

"Словото мене ми беше единствена слобода
но и окрвавен меѓник кој ме делеше
од Создателот:
во ноќите, низ зорите, квечерините -
се нишаа само нашите сенки,
неговата и мојата;
и беа ставени две трпези -
неговата и мојата:
едната на небесата - другата на земјата;
Создателот на една трпеза,сам со себеси,
јас на другата трпеза,уште посам од себеси... ".

када је реч о митолошкој равни тумачења. Наиме, од давнина је познато да Дрво у свим митологијама претставља космички модел (оно отелотворује и човека и све четири стране света); Крст на коме је распет човек због претераних хтења, видних нарочито у етици и егзистенцији. Укратко, Дрво је дендроморфно божанство и у паганству и у хришћанству, те се оно може узети као месокосмос (биће које повезује макрокосмос и микрокосмос).

Раније споменутој категорији - логогонији, песник сада припаја и законитост - фотогоније (стварање света помоћу светлости), тако да му Слово / Писмо / Језик / Говор / Мишљење остаје као последње уточиште смисла:

"Словото ми беше светлина со која гледав
клуч со кој ги одгатнував сите сенки".

Свако стварање, међутим, истовремено или наизменично прати и процес пре-саздавања, о чему сведочи дистих:

"Писмото оставаше свои лузни низ времето -
раката врз облиците".

Слово / Logos, закључује песник у изванредно креираној аманетној књизи, претсавља "Мост меѓу можното и неможното". Ради се о специфичној стваралачкој метаморфози: облик → простор → време, уз чију помоћ, in ultima linea, најдубљи песимизам и агностицизам ("црна ћирилица" и "црни знак на челу") бивају доведени у какву-такву равнотежу са стоичким оптимизмом, грађеним на стваралачким моћима (Слову / Logosu). Поповски се, очигледно, определио да створи "моћну синтезу". Он се служи свим доступним му знањима и поступцима моделовања света и света уметничког дела при чему најчешће користи "језик истине" (episteme), а много ређе "језик убеђивања" (doxa). Честе су директна или индиректна позивања на библијске гноме или апофтегме, као што је она о Језику ("не живи човјек о самом хљебу, но свакој ријечи које из уста Божјих").

Основу психологије стварања чини апсолутно поверење у животну и стваралачку мисију коју стварање обавља, при чему се делови бинарних опозиција у начину певања и мишљења А. Поповског не дају одвојити. Њима, наиме, влада принцип дијалектике и међусобне, природне и логичке зависности (један од примера бинарне логике претставља афазија и ре- афазија). Границе међу половима бинарних опонената веома су флуидне. Оне уједно омогућују, у појавном и трансцендентном облику, извесно преплитатање појава и процеса, тумачења са разнородних "тачака гледишта", у зависности од контекста у коме се саопштавају. Узмимо као пример често елаборирано симболичко чвориште - сан:

"Знаеше и тој дека она кое се сонува
е повистинско од она што постои
и дека се што постои - постои само во името".[202]

На тај начин се односи стварања и егзистенције (реалне и имагинарне) увелико усложњавају, особито уколико се читав стваралачки процес повеже са поетском темпоралношЂу, о којој занимљиво пише Слободан ТомовиЂ у књизи "Филозофија времена"(1997).[203]

---

[202] У којој мери и у ком смеру се разастиру поједина симболичка чворишта најбоље ћемо показати начином елаборације већ спомињаног чвориштa - сан. У петој и најобимнијој песми - "Сами себеси и земја и крст" наведено је на десетине врста сна: сан - писмо, сан - молитва, ноћни сни, изненадни сни, неразумљиви сни, ветровити сни, сни који улазе, сни који излазе, народни сни, историјски сни, зли сни, добри сни, сни мртвих, сни живих, време "великих несаница" (страдања), "скржави сни", богати сни, једри сни, звучни снови, украдени сни и други. По мишљењу песника, важнијим од јаве и сна он сматра књижевну јаву и књижевни сан, јер они обитавају у специфичном контексту, времену и простору.

[203] Томићеву књигу објавили су заједнички цетињски "Обод" и подгорички "Унирекс" 1997 године. Аутор тврди да је "Вријеме стални прелазак из небића у биће", наводећи на десетине туђих дефиниција (Аристотела, св. Августина, И. Њутна, И. Канта, Шопенхауера и других). Он такође дефинише десетине различитих врста временитости: "темпорални минимум", "физичка празнина", "темпорални максимум", "каузалитет времена", "проток енергије", "хроничко вријеме", "хронолошка мензура", "хронолошки систем", "трансцендентални схемат", "аналогно вријеме" и слично. У "Закључку" књиге (стр.109 - 116) понудио је 109 модела / подмодела у којима се промишља време.

Посматрано у том контексту, основно становиште Поповског о односу стварања и трајања постаје блискије и прихватљивије, особито у деловима лирско-епског спева посвећеног овој тематици и проблематици:

"зашто трагите на зборовите
живеат подолго и од душата
и од рацете што ги напишале нив".

Уколико је тачна песникова констатација -да онај који је створио нешто, никада више неће бити сам- онда се без тешкоћа може закључити да је он припадник делатне филозофије ("Чини и бити!"), односно да је заговорник оне идеје по којој чињење / стварање није само пут осмишљавања овоземаљске и оноземаљске сфере него истовремено и пут превладавања смрти и ништавила. Песник је, такође, заступник идеје по којој се свака енергија (а међу њима и стваралачка) може само трансформисати из једног облика у други, али не може нетрагом нестати. Стварање Поезије је по његовом најдубљем уверењу, - "човековата вечност".

Као присталица естетске епифаније (изненадних открића уз помоћ "пробљеска духа"), основну космичку, планетарну и стваралачку енергију Поповски налази у дијалектици саздавања и пре-саздавања, што је најбоље показано у Песми XII -"Првин ние одевме по сабјата - а потем сабјата по нас" (стр. 265, ст. 5034 - 5052). Нешто даље (на стр. 280) налазимо средишње место не само овог певања него и лирско-епског спева у целини, у дистиху који претставља место са "издигнутим значењем", управо стога што се може сматрати индикативним надтекстом:

"телесната смртност кога се пресоздаваше
во духовна бесмртност".

У питању су четири идеографска чворишта: енергија, материја, дух и душа, о којима ће више речи бити у нредном одељку, посвећеном истовремено и филозофији стварања и филозофији егзистенције. Захваљујући стварању, човек није само "pulvus et umbra" него је и "свето и дуговечно

писмо", под схватљивом претпоставком да се ради о аутентичном уметничком делу и аутентичном уметнику и да је присно и неотуђиво усвојена позната латинска сентенца: "Mors janua Vitae" (Смрт носи Живот).

2. ФИЛОЗОФИЈА ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ

Почетак расправе о филозофији стварања и филозофији егзистенције у аманетној књизи "Света песма" (2001) Анта Поповског посветили смо односу двају културних модела. У првом реду ради се о односу Истока као "аморфне цивилизације" и Запада као "кристалне цивилизације", тј. о односу "мистичног источњачког универзализма", који је ствараоцу попут Поповског много ближи, и "западњачког грађанског идивидуализма" који му је много даљи; док се у другом реду ради о односу наративног (патријархалног) и грађанског (скриптивног) модела културе. За нас најинтересантнији процес њиховог међусобног преплитања у два културна и цивилизацијска ареала: на Балкану и у Медитерану, о чему занимљиво пише Фернан Бродел.[204]

У првом поетском корпусу (састављеном од девет збирки поезије) Поповски увелико користи традицију и једног и другог културног модела, уз напомену да му је веома блиска и традиција фолклорне имагинације, односно византијска традиција, отелотворена у великом броју средњевековних врста и жанрова, које је неговала и чија је достигнућа користио Поповски.[205]

---

[204] У знаменитој књизи "Медитеран и медитерански свет у доба Филипа Другог" ("Геопоетика" - ЦИД, Београд - Подгорица, 2001, у преводу Видака Рајковића и Марине Вукићевића), чије је прво издање објављено у Паризу 1949 године, Фернан Бродел тврди да се све особине источног и западног културног модела највидније манифестирају у граничним подручјима. Видети такође и занимљиво конципирану књигу Предрага Матвејевића "Медитерански бревијар" (Графички завод Хрватске, Загреб, 1987), које је издавана више пута и преведена на италијански језик (Милано, 1987). Аутор је најавио скоро објављивање и "Јадранског бревијара".

[205] Упутно је видјети књиге: "Ријечник библијске теологије" (Кршћанска садашњост, Загреб, 1988), који је уредио Џавиер Леон Дуфоур са сарадњицима, а превео Мате Крижман, "Азбучник српских средњевековних књижевних појмова" ЂорЂа Трифуновића ("Нолит",

У питању је "воља жанра" која, као што с правом тврде С. С. Аверинцев и К. Гиљен, често бива снажнија од "воље аутора". Користећи модерна достигнућа савремене версологије, у којој посебно место добија супра-версификација, потом генологије, у којој посебно место добијају "саморазумљива полазишта", као и наратологије, у којој посебно место добија однос лирске и епске нарације, - закључили бисмо да аманетни спев "Света песма", као и свака друга Књига света, у неједнакој мери обухвата сва три књижевна рода - лирику, епику и драму. При томе су доминантне прве две, тако да се спев може дефинисати као лирско-епски, са честом и ритмичком сменом лирске и епске нарације. Уз то је веома важно нагласити да обе врсте нарације служе истом циљу или систему циљева - откривању најдубљег смисла настајања, постојања и нестајања, односно процесу генезе и палингенезе, тј. открићу елементарних онтолошких загонетки.

Однос лирске и епске нарације пресудан је у свакој врсти расправе о односу песничке слике и поетске идеје, које су у спеву "Света песма" тако међусобно испреплетене да би се у коначној категоризацији морао одвајати стих по стих, строфа по строфа , строфоид по строфоид и одсечак поодсечак. Пре свега осталог, овај спев карактерише строфична разлисталост. Песничке слике, махом визуелне, медитативне и синестетичке, углавном су посвећене лиризацији спева, тачније литераризацији доживљаја појавних и латентних процеса; док су поетске идеје, међу којима преовладавају оне посвећене интегралној слици света (а у њеном оквиру и интегралној стваралачкој визији), пантеизму и панкализму, углавном су посвећене егзистенцији. Прва врста рефлексије (лирска) упућује на процес естетске епифаније (изненадних, али брилијантних открића, која често припадају сфери емоционалистичког доживљаја света), а друга врста рефлексија (филозофска) упућује на откривање законитости по којима свет

Београд, 1990), Ж. ле Гофа "За другачији средњи век. Време рад и култура на Западу" (1977), Умберта Ека "Уметност и лепо у естетици средњег века" (1992) и Нортропа Фраја "Велики код(екс) - Библија и књижевност" ("Просвета", Београд, 1985), састављену из два дела: "Поретка речи" и "Поретка типова".

егзистира, било да је реч о реалијама (конкретном), било о идеалијама (виртуелном свету). Укратко речено, лирске рефлексије најчешће налазимо у асоцијативним низовима, које функционишу по мало познатим стваралачким механизмима (будући да једно инспиративно језгро рађа друго), док филозофске рефлексије најчешће налазимо у догађајним низовима.

Послужимо се примерима. У Песми VI - "Крстици сончева светлина", већ на самом почетку налазимо изванредно креирану песничку слику у стиховима 2203 - 2212:

"одминатото јаве: пештери во кои договор
со Новалис се вкрстуваа прсти и птици
и се правеа стрели. Тие пештери беа полни
со виолетови довици на знајни и незнајни,
со харфи и кавали, скакулци и бумбари,
со палави реки кои носеа пред себе
и снопја и крстици, и српја и сорови, беа полни
со деца качени на црвени пастуви
кои бодињаа накај летните огнови во планината:
високо над ѕвездите - ниско под соништа"

а непосредно потом и сугестивно остварену поетску идеју у стиховима 2213 - 2222 који непосредно следе иза претходно наведеног примера:

"Се допирав и себеси и продолжував да барам
зашто друго ништо и не знаев
ниту пак некој или нешто мене ме знаеше.
Се допирав и себеси се чипчев, плашејќи се
самиот во себе и низ себе да не се загубам;
неповратно во ништото и без себеси
да не би да стигнам. Копнеев по тој прапламен
на сите огнови и по таа прапесна
на сите песни кои никогаш веќе
нема да се испеат".

У композиционој и конструктивној схеми заветног писма "Света песма" пресудан је однос фрагментације

спева на уже лирско-епске целине, као и однос интеграције ужих лирско-епских целина у веће и обухватање, почевши од песме, преко поеме до спева у ужем смислу и спева у ширем смислу. Из 22 индикативно насловљена певања могу се издвојити не само појединачне поеме него читави низови поема посвећени опсесивној тематици и мотивици (такве су поеме посвећене Земљи, Речи, Камену, Икони, Кости, Времену, Облицима, Самоћи, Мосту, Миту и многим другим).[206]

При томе ваља истаћи видну испољену цикличност или мозаичност конструкционе и композиционе схеме, јер је свако од 22 певања у спеву компоновано на истоветан начин: на првом месту се налази "Пролог", састављен од оних стихованих целина, обележених бројевима, у којима се крије основна песникова порука, односно збир парадигматских оса које индицирају садржај и сугестије појединог певања, што истовремено значи и вредновање; затим следи једна или више поема инкорпорираних и певање епа in continuo, јер само тако обухватна лирско-епска форма, попут спева, може песнику еруптивног талента омогућити исказивање свих дарова од којих је састављен његов несумњиви таленат; на крају, као трећи, печатом издвојени део долази "Епилог", којим се резимирају садржаји по песниковој скривеној сугестији, претстављају уједно и композициони прстен сваког појединачног певања.[207]

---

[206] Више од свих других аналитичара и критичара Георги Старделов у монографији "Величанија" (2000) инсистира на епским компонентама у првом поетском корпусу Поповског. Сопствену склоност ка поеми као лирско-епском жанру показао је Поповски низом веома успешно креираних поема, као што су: "Самуил", "Вардар", "Караорман", "Мечкин камен", "Сончогледи" и друге. Мада је овладао и кратком поетском формом (особито у песми "Кобна"), са сигурношћу се може тврдити да поема претставља најпримеренији образац за испољавање песникове креативне, интелектуалне и интуитивне енергије.

[207] О значењу процеса уоквиравања, у који убрајамо и композициони прстен, веома занимљиво пише руски научник Борис А. Успенски у књизи "Поетика композиције", која је заједно са књигом "Семиотика иконе" објављена на српскохрватском језику, у преводу и са предговором Новице Петковића ("Нолит", Београд, 1979). Када је у питању епска нарација аналитичару је од велике помоћи тротомна књига Пола Рикера "Време и прича" (Париз,1983, 1984, 1985), заједно са књигом "Зива метафора" (Загреб, 1981). Упутно је видети књигу Е. Б. Грин

Уколико је реч о филозофији стварања, неопходно је егзактном анализом указати на ствараочеву "критичку свест", високо развијену, јер он издвајањем "Пролога" и "Епилога" као места са издигнутим значењем, односно као места у којима се налази жижа идеографског или симболичког чворишта, жели a posteriori да сумира, оцени и преоцени домете сопственог творачког потенцијала у одређеном лирско-епском сегменту спева, у појединачном случају; односно домете сопственог творачког потенцијала у целокупном спеву; а на индиректан начин и у оба поетска корпуса који чине његов опус. При томе његова прикривена амбиција усмерена је на оцену и процену сопственог доприноса књижевном развоју еуфоничног македонског језика. Уједно, показују се и његове примарне књижевне симпатије, од којих најзначајнију претставља дело Блажа Конеског.[208]Проширивање поменутог контекста са македонске националне оквире мора бити предмет посебних, специјалистички заснованих, компаративнокњижевних студија и расправа.[209]

"Филозофија тишине" (Њујорк, 1940), у којој су на занимљив начин конфронтирана научна сазнања и мистичка искуства Истока и Запада.

[208] Две раније издате монографије о Конеском , објављене на српскохрватском и македонском језику истовремено - "Поетика Блажа Конеског" (Београд - Љубљана, 1982, и Скопје, 1982) и "Говор пун дарова (поезија Блажа Конеског)"-(Никшић, 1988, и Скопје, 1988) инкорпориране су у нашој најновијој књизи "Места и мудрост (Поезија и поетика Блажа Конеског)"-"Змај" Нови Сад, 2004, стр.380. Раније објављеним књигама у
најновијој су додати прилози (студије и огледи) који су настали у међувремену (1988- 2004).

[209] Релативно је велики број цитата који је Поповски инкорпорирао у поетски спев, сматрајући га веома пластичним и адаптивним. Сви цитати морају бити разматрани са становишта расправе о интертекстуалности, односно теорије цитатности (образац претставља књига Дубравке Орајић-Толић "Теорија цитатности" (Загреб, 1990), односно њено редиговано издање на немачком језику "Дас Зитат Литератур унд Кунст. Версуцх еинер Теорие" (Њиен, 1996).

Осим Библије, Поповски користи текстове или спомиње имена следећих стваралаца или мислилаца: Хомера, Шекспира, Новалиса, Шагала, Димитра Кондовског, Ериха Фрида,. Питагору, Лајбница, Пенчева, Милтона, Ференца Јухаса, Сен Џон Перса, Борхеса, Октавија Паза, Л. да Винчија, Јехуду Амихаја, Архимеда, Хорација, Еуклида, Кандинског, Теда Хјуза, Платона, управо набројаним редом, а неке чак

Уместо средњевековних, општеусвојених принципа, као што су тиховање, молитва и медитација, Поповски је изабрао: усамљивање, посвећивање и стварање, јер му једино они гарантују досезање "филозофије властитих дубина" (Innerlichkeitsphilosophie). Бавећи се ускоодређеним временским одсечком (историјом света у време Адама и Еве, односно Каина и Авела, више него историјом светих дела), тј. ускоодређеним циљем или системом циљева - да на једном временском одсечку покаже универзалност свих протеклих цивилизација, које подједнако током историје прати праисконски грех (Адам и Ева) и мит о братоубиству (Каин и Авел), Поповски је "Светом песмом" успео да у свет белетристике, литературологије, компаративистике и културологије уведе нову врсту библиогностике, што илустрирано показује строфа преузета из Песме XVIII - "Копнееше себеси да се вдвои" (ст. 7261 - 7267):

"Сите букви, заедно,
стоеја повисоко од вселенската свест,
секоја самогласка, посебно,
беше надинтелигентно
суштество: низ нив се остваруваше
потресниот предизвик на судбината:
да се воскресне пред да се - умре!"

Мање заинтересован за проблеме теологије и теозофије, а више за проблеме егзистенције, митологије и поетологије, песник је у потпуности усвојио Хегелово начело - "Историја света јесте суд света" (Weltgechichte ist Weltgericht), при чему основни задатак Малог демијурга није да суди колико да ствара, тумачи и објашњава видљиве и невидљиве процесе и појаве. Уколико је наша претпоставка тачна, а надамо се да јесте, тада би се, условно дабоме и уз велики број додатних ограда, могло закључити да други поетски корпус А. Поповског ("Света песма") може бити роман у стиховима, тачније лирско- епска драма препуна

и више пута. На изворе коришћења често упућује фуснотама. Понекад се интертекст препознаје и без навођења извора (на пример, Поповски је сасвим сигурно користио есеј И. Андрића о мостовима, на стр. 366 спева).

драмске тензије, која управо рађа драма стварања и драма живљења. У светлу ендотопије посматрано, битну новину у стваралачком поступку Поповског не претставља генолошка иновација колико еруптивна творачка енергија која не губи интензивности чак и у случајевима када је лирско-епска нарација видно осиромашена, када, због понављања извесног броја слика и идеја, инспиративне оске постају очигледне.[210] Колики је значај Речи као космичке, планетарне, цивилизацијске и историјске енергије најречитије сведочи Песма III - "Зборот. Патријархот" или њен најрепрезентативнији катрен (ст.1125 - 1128):

"Зборот беше единствен патријарх
кој го предводеше својот народ
и кој му ги објаснуваше знаците
низ кој му ги проникнува во иднината".

За разлику од Конеског, на пример, који све облике духовних делатности сматра равноправним, Поповски очигледно предност даје уметничком стварању, и то без икаквих дилема или полилема.

У аманетној књизи "Света песма" песник је више пажње поклањао интериоризацији него екстериоризацији стваралачког, лирског и епског субјекта, што такође претставља битну новину новоизабраног стваралачког

[210] Строга књижевноестетска класификација издвојила би као најрепрезентативније делове спева: Песму И - "Каин и Авел", Песму ИИИ - "Зборот. Патријархот", Песму ИВ - "Втроени камени врати", Песму ВИ - "Крстици сончева светлина", Песму ВИИ - "Коските потпевнуваат: врати ми го нереченото", Песму Ц - "Вини и дамнини", нарочито Песму ЦИ - "Голема преселба на облиците", која претставља сам врх ове литерарне грађевине, затим Песму ЦИИ - "Првин ние одевме по сабјата - а потем сабјата по нас", Песму ЦВИИ - "Мостови, љубовни мапи и знамиња", Песму осамнаесту - "Копнееше себеси да се вдвои" и Песму ЦЦИИ - "Време како исушен смил", уз неопходну напомену да су поједина певања уједначено остварена у свим сегментима, а нека неуједначено. На другој, нерепрезентативној страни налази се невелик број певања, којима песник није потврдио амбициозност стваралачког пројекта: Песма ИИ - "Земјата не љуби зборови", Песма ЦИВ - "Бели ветрови со црвени гриви" и Песма ЦВ - "Скриј се во осама".Сва остала певања налазе се између ове две групе, ближа првој него другој групи певања.

проседеа. Његов субјекат је - homo viator. Он се неуобичајеном лако˚ом кре˚е просторима сопствене интиме, али у пределима митологије, историје, Библије, само њему знаних простора и времена. При томе његову "тачку гледишта" обога˚ује несвакидашња патња и трагично осе˚ање живота, што се, изме□у осталог, види у троструком процесу хибридизације: 1. хибридизацији култура, 2. хибридизацији језика и 3. хибридизацији жанрова, о чему је занимљиво писао М. М. Бахтин. По свему судеÊи, Поповски је с апсолутним поверењем прихватио неке од сугестија руске формалистичке школе (на челу Јакобсоном и Шкловским), особито када је реч о две премисе које се односе на стваралачки поступак као главни субјект белетристичког дела (а) и употребу заумног језика (б), о чему и сам непосредно сведочи у Песми XI - "Голема преселба на облиците" (ст. 4626 - 4628):

"Како започна така и не престана
големата преселба на облиците: низ сеќавањето,
преку духот и се до заумното".

Креативно, интелектуално и интуитивно Поповски је дубоко свестан закона дијалектичности у свих сферама материјалне и духовне културе. СматрајуÊи да је сваки облик веÊ сам по себи шифра, он се декларише као присталице старе латинске сентенце по којој се читав универзум репрезентативно претставља у најмањем делу. У ту сврху он ствара читав низ бинарних опозиција као уметничку и научну потврду наведених законитости и могуÊности откривања нових (слика и облик; свитак и палимпсест; покретне и непокретне форме; част и нагон и сл.). При томе главно идеографско чвориште претставља палимпсест, као ознака историјских и цивилизацијских наплавина које морамо открити, протумачити, класиковати и додати им нова, субјективна тумачења, као потврдузакона дијалектичности певања (као "првог основа") и мишљења (као"последњег рачунања"), као што каже М. Хајдегер у књизи "Певање и мишљење"(Београд, 1982).

У том смислу Поповски савременом и потенцијалном реципијенту нуди такво обиље успелих и неочекиваних асоцијација да их је немогуÊе савладати чак и

при вишекратном читању. У питању је веома сложен однос архитекста, генотекста, фенотекста, текста, контекста, метатекста, интертекста, па и паратекста, да би смо овом проблему ваљало посветити обухватну расправу.[211] Основна сврха постојања свих врста облика је - да стварају нове облике, и то је процес који тече in continuo и који служи као крунско објашњење зашто књиге попут "Свете песме" нису и не могу бити никада завршене, упркос постојању априорне концепције, настале још у интенцијалној фази настајања спева. То се најбоље види у катрену Песме XI - "Голема преселба на облиците" (ст. 4414 - 4418):

"Скришум и се отимаа на мислата,
ја напуштаа и ја оставаа
сама да осмислува
нови и непознати облици".

По свему судеÊи, не служи стварање ствараоцу, него се стварање служи ствараоцем као медијумом, на што је својевремено указивао још и Конески, изме□у осталих.

[211] Категорију интертекст увела је у употребу Јулија Кристева. О односу свих наведених категорија упутно је видети књигу Зорана Константиновића "Интертекстуална компаративистика" ("Народна књига", Београд, 2002). На српски језик је недавно преведена књига Мике Бал "Наратологија" ("Народна књига ", Београд, 2000), чији је изворни наслов "Теорија о наратологији" (1977). Наведени аутори тврде да интертекст веома доприноси подизању нивоа литерарности и ширењу значења "поља духа", вајтовски схваћеног.

Закључак

Као ретко која друга књига у савременој македонској књижевној продукцији, лирско - епски спев "Света песма" (2001) Анта Поповског може да послужи истовремено и као изазов у тумачењу продукционог модела и као изазов у тумачењу рецепцијског модела, с обзиром на то да се ради о ековски схваћено отвореном делу на које треба применити поперовски схваћено објективно сазнање.[212]

Прененесемо ли овај захтев из теоријске у примењену раван проучавања, увидећемо како се видно померају и "смирено" или "чисто контемплативно" сазнање (које је својствено науци) и "динамично сазнање", које прати "кретање сазнатог" (које је својствено уметности), како каже Дмитриј С. Лихачов у огледу "Уметност и наука (Мисли)". Сродно мишљење саопштио је и Владан Деснице у теоријском огледу "Записи о уметности (искуства и рефлексије)", чиме нас упућује на значај аутопоетичких. експлицитних исказа А. Поповског, саопштених у његовој књизи есејистике "Окото, Светлините" (1996).[213]

---

[212] Будући да се у средишту расправе налази интеракција продукционог и рецепцијског модела, потребно је наново рећи да се сва звучења и значења не могу аподиктички ("исцрпити без остатка"). На ту околност скренули смо пажњу читаоцу у оделу "Наука о умјетност као облици моделовања стварности (прилог филозофији науке)", објављеном у нашој књизи "Књижевно обликовање стварности" - (Институт за српску културу, Лепосавић, 2003, стр.173 - 194) као поговор, у коме смо посебну пажњу посветили књигама Умберта Ека "Отворено дело" (1962) и Карла Р. Попера "Објективно сазнање" (1979). Основни циљ стваралаца и мислилаца у последњим деценијама је да смање јаз између појединих области духовних делатности, као и да провере одрживост хипотеза уз помоћ следећих принципа: потврђивања (цонфирматион), поткрепљивања (цорроборатион) и оповргавање (фалсификатион).

[213] Наведеној интеракцији посветили смо довољно пажње у монографији "По сунчаном сату (Поетика и естетика Владана Деснице)"- (ИТП "Змај" - Задужбина "Петар Кочић", Нови Сад - Бања Лука, 2001, стр. 312). Вредна пажња је књига Мирка Зуровца "Умјетност као истина и лаж бића" ("Матица српска", Нови Сад, 1986), у којој аутор расправља о филозофским и естетским системима Карла Јасперса, Мартина Хајдегера, Жан - Пол Сартра и Морис Мерло - Понтија.

Такође је очито да аманетном књигом Поповског доминира трагична визија живота и да јој је, као противтежа, супостављена "стоичка стваралачка визија ". На тај начин је бар у извесној мери ублажен "топос трагичности", било да је реч о ејдетском (у сликама) било о логичкодискурзивном начину мишљења (у појмовима). По нашем мишљењу, песничка слика служи да се паралише трагиком обојена и разорна поетска идеја, често саопштена у виду поетске или филозофске апокалипсе. БудуÊи да се есеј јавља као другостепена категорија у начину певања и мишљења А. Поповског, одмах након поезије, то је јасно што стваралац и мислилац настоји да у аманетној књизи смањи јаз или укине границу изме□у поетског и прозног говора. Тиме тумачимо често присутну високу реторичност или високу чујност аманетног или заветног текста, затим употребу логаедског стиха и беседовог стила како читалац не би био излаган "мукама вишег реда", као што каже Чеслав Милош у програмској песми "Ars poetica":

У огледу "О интертекстуалном приступу у српској књижевности (Метод и перспективе)" Зоран Константиновић предлаже да се појам цитат замени појмом реминисценција. Нови појам је, свакако, делотворнији од претходног. Он упућује на поступак непосредног подсећања, а истовремено служи и као синоним за означавање новог центра иницијације звучења и значења.[214] Аутор је доиста био срећне руке, јер се појам реминисценција може с подједнаком смисленошћу применити на први и, нарочито на други поетски корпус А. Поповског. Она, реминис-

Зуровац тврди да нас на свим путевима аналитичког ислеђивања уметности прате низови метафизичких питања.

[214] Константиновићев оглед "О интертекстуалном приступу у српској књижевности (Метод и перспективе)" објављен је најпре у зборнику радова "Либер амикорум" (Филозофски факултет - ИТП "Змај", Нови Сад. 2001, стр. 139 - 148). Треба споменути и раније објављену Константиновићеву књигу "Увод у упоредно проучавање књижевности" (Српска књижевна задруга,. Београд. 1984). Аутор указује на међусобне разликепојединих поддисциплина: општу књижевност (литтературе генерале) и упоредну књижевност (литтератуте цомпарее), као и на три врсте компаративних проучавања: 1. проучавање генетских или контактних веза (имагологија), 2. проучавање типолошких аналогија и 3. проучавање интердисциплинарне повезаности.

ценција у "Светој песми" најпре показује суштински важне премисе интенционалног и лингвистичког лука (а); потом, уз њену помоћ се лакше, брже и систематичније откривају новодосегнути "дубински слојеви" аманетног спева (б); такође се лакше и брже може сачинити каталог поетских идеја (в); а, на крају, брже и лакше се могу регистровати релевантна симболичка чворишта.

На такву врсту интенције упућује Поповски не само сваким стихом 22 "Пролога" и 22 "Епилога него и оним парадигматским осама које служе као вертикалне осе значења или "обједињавајућа начела", са схватљивом и предвидљивом "залеђином тумачења". Тако на пример, веома су чести пасажи посвећени филозофији природе (лирско-епском пантеизму), као и процесима естетизације слике и идеје (поетском панкализму), јер свака слика или идеја непосредно зависи од књижевноестетских домета уметнине. Еклатантан пример споја пантеизма и панкализма налазимо у Песми IV- "Втроени камени врата" (ст. 1275 - 1287):

"Сами чекореа и тие:
го одгатнуваа шепотот на плодовите
дури зреeја,
препознаваа која светлина
во која доба
кон кој корен на цветовите
дотечува,
го распретуваа огнот
и во пепелта негова
и себеси се распознаваа сред
големата месечина застаната
над гумното во дворот
кога чукаа по небо и веeја ѕвезди!"

Као поштовалац грчке, словенске, афричке и азијске митологије, Поповски из њих преузима четири космотворна елемента: земљу, ватру, воду и ваздух, али им потом као надредни припаја и Реч као космотворни елемент. Она, Реч, Служи као кључ или као шифра помоћу које се могу одгонетнути "сите знајни и тајни писма под сонцето...".

"Знајни и тајни" знаци нису само Речи него и поједине графеме од којих су састављене, тако да и кроз елементе Речи / Писма и кроз саму Реч / Писмо и кроз њихове спојеве у смислене реченице, еманира космичка, планетарна и творачка енергија конкретног и виртуелног поетског говора, обогаћеног новим могућностима, јер како је тврдио још Аристотел -могућности су увек нешто више од реалности. Осим процеса вербализације и визуелизације текста, Поповском је и веома стало и до испољавања графичке енергије, која не пребива само у Речима / Писму него и у елементима, односно у простору који раздваја те елементе. На то без посредника указује песник у другом делу Песме V - "Сами себеси и земја и крст". У пределима Бића разазнају се "волшебна писма", било да је реч о процесу актуализације, било о процесу проблематизације слике и писма, уз напомену да је Поповском више стало до проблемског него до системског.[215]

На крају, није на одмет указати на још једно креативно и естетичко опредељење Поповског по коме у стварању, као што је тврдио још Лав Виготски, знатну улогу имају рационални подстицаји и поступци, али то не значи да су из њега искључени и ирационални. До ове констатације смо дошли након вишекратног враћања тзв. "тамним", недовољно јасним или "нагорелим местима" у аманетној књизи "Света песма". Таква места показују важност закона опализације или опалесценције који ће, могуће, потенцијалним корисницима пружати много више

---

[215] Навешћемо као илустрацију један пасаж из Песме ВИ - "Сами себеси и земја и крст" (ст.1588 - 1598):

"Таму, во пределот меѓу а и о
и меѓу о и е,
во пределот на Битие,
го разбираа нејасно запишаното
волшебно писмо на младите ѕвезди
и доаѓа до заклучок
дека во тој предел
мислата со светлосни години
трча пред времето
и дека таму секој си има
и своја светлина и свој пат."

повода за херменеутичку или алтернативну интерпретацију него што то пружа савременицима (узмимо само у обзир две тријаде: Празбор, Збор и Надзбор, у првом, и Време, Вечност и Надвреме, у другом случају).

Заједно са Поповским, хтели бисмо на тај начин да укажемо на значај закона алеаторности или избора модела читања којим би истовремено и у подједнакој мери били задовољни и стваралац и читалац. За прецизну анализу "Свете песме" аналитичар мора бити посебно припремљен, образован, сензибилан и не сме робовати методолатрији. Једном речју, он мора бити са-стваралац, мора пронаћи дејствене и запретане изворе конкретне и виртуелне енергије поетског говора; мора открити песникову "ризницу језика" или "депо вербалне енергије"; мора указати на посебно важне ознаке поетске вербализације, вербализације света и књижевноестетске домете, а да при томе не оштети Филигранско ткање слике и идеје, посвећене Животу као реалности и Смрти као претпоставци, што у осталом показују и ст. 2772 - 2777 Песме VII - "Крстици сончева светлина":

"Затоа на зборот
ако му го замаглите значењето -
од него ќе останат само траги на изгорено:
мртва долина, јагленосан глас,
извалкана хартија,
мртваја... Мртваја...".

Песник живи речима, како би рекао Љесков. Његово дело, уколико је аутентично, претставља продужени облик егзистенције, на чему песник инсистира следећом терцином завршне, Песме XXII - "Време како исушен смил" (ст. 8548 - 8550):

"Им стануваше
се појасно дека ќе живеат низ зборот
и зашто животот е пократок од зборот".

Аманетном љиигом или луцидно спеваним лирско-епским спевом "Света песма" (Cantica sacra) Анте Поповски

је испунио у великој мери свој песнички завет и одређен део рилкеовски схваћеног захтева -да своје речи "из тешких и бесмислених облика конвенције уздигне у велике поретке свога бића". "Света песма" је доиста аутентична Књига живота, Књига љубави и Књига мудрости, моћног и непоновљивог, привременог опроштаја од Живота. Њоме се песник самосвесно, дефинитивно и тријумфално упутијо стазом трајања - у Незаборав.

- Резиме -

У првих девет збирки поезије (1955 - 1995), које смо назвали првим поетским корпусом Анта Поповског (1931 - 2001), песник је превасходно трагао за антрополошким загонеткама стварања и егзистенције, дајући предност регионалним над универзалним. Аманетну књигу "Света песма" (2001), која претставља лирско-епски спев, састављен од 22 певања и близу десетак хиљада стихова, назвали смо другим поетским корпусом Поповског. У њему је песник, улажући максимум "стваралачког бића", трагао за онтолошким одгонеткама стварања и егзистенције, дајући предност универзалном над регионалним.

Наш рад смо поделили на пет делова: "Увод", 1. Психологија стварања", 2. Филозофија егзистенције", "Закључак" и "Белешке". Примењујући захтеве објективне теорије, дајући предност релацијској над супстанцијалном теоријом, показали смо нескривену песникову амбицију да напише аманетну или заветну Књигу света, Књигу свепесму или Свету књигу, која би садржала све оне парадигматске и синтагматске осе до којих је Поповски било стало током пуних пет деценија стварања. Стога је три најзначајнија идеографска чворишта посветио: усамљивању, посвећивању и стварању, било да је реч о дијахроној, било о синхроној равни тумачења.

Лирско-епским спевом "Света песма" (Cantica sacra) Поповски је испунио свој завет и остварио ван серијски аутентично дело у савременој македонској поезији написавши Књигу живота, Књигу љубави и Књигу мудрости истовремено.

Стана СМИЉКОВИЋ

НЕПРОЛАЗНА ЛЕПОТА ЛИРСКИХ НАРОДНИХ ПЕСАМА ЈУЖНЕ СРБИЈЕ И МАКЕДОНИЈЕ

"Месечино, џарева девојко, што не грејеш д'њу како ноћу!"

Старовременска јужносрбијанска и македонска лирска народна песма кроз векове живи и говори о дубини душе и слободи срца човека. Она осветљава скривене жеље, спутане страсти, луде снове, страхове и лепоте. Лепоте доживљаја света и свега онога што око човеково види, а сила срца осети и предосети. Открива жудње и боли, патње и радости, рађања и страдања. Скривеним поетским знацима објашњава и осветљава тегобни живот, борбе тајанствених светова душа, снагу мисли и ума, доживљаја живота. Доживљаји живота откривају далеке светове и мудрости старина, наталожено искуство које се у безброј облика јављало и јавља стварности и савременом човеку.

Како се нама јавља глас лирског јунака из давно насталих и у више варијанти забележених песама? Да ли заиста дух народног певача и јунака тако дуго може да живи и преноси специфичну садржину и мелодију? То потврђују песме различитих збирки са српског и македонског говорног подручја. Језик дијалекта, његова мелодија и акценат на посебан начин сликају менталитет, обичаје, веру и наду у спасење. "Играјте, пајте, девојке", "Момче, перјаниче, црн ти образ био", "Јелено, Солун девојко, не држи главу високо", " Каде се је чуло, видело", " Стамено, &ш*г шарено"... стихови су који дочаравају неке од наведених особина. Човек се обраћа човеку, природи, животињама, небеским телима и појавама, предметима, води, цвећу. Пита се шта се то чудно дешава и изазива страхове, стрепње, радости, болове. Пита се и даје одговоре језгровитим и метафоричним стиховима у којима има боје, звука и мелодије јужносрбијанске и македонске средине. Има и узлета, најчешће лирских дијалога са члановима породице, али и са осталима, падова и узвика. Нису мимоиђени ни бајковито-чудесни елементи који чине лирски оквир неких песама:

" *Расти, расти мој боре зелени, да се пењем на твоје врове, да ја видим моје мило драго..."*

На македонском:

"Стројници вино пијее, девојка слуга служеше со бисер-венец на глава.

Бисерје се ронеше свекар си чаша расеше..."

Лирски догађаји уткани су у садржине многих песама и омогућавају да разноликост певања народа ових јужних крајева дође до изражаја. Човек пева у свакој прилици, боље речено, ствара песму и када му је најтеже. Јака осећања у појединим моментима рађала су врхунске песме. Могу се издвојити тужбалице, љубавне, сватовске, песме са историјским сећањима и др. Лирске приче о историјским догађајима народни певач је добро упамтио и обликовао драматичним стиховима.

"Прошетала ми сирота Јана, прошетала ми крај црно море, што мије нашла мраморна плоча, и си сопаса од бело срце, од бело срце свилени појас, и си опаса мермерна плоча..." или:

"Што Морава мутна течи, мутна течи свакувечер? Да л' девојке пла тно белив ? Ил' невесте вуну перев ? Нит 'дево/ке платно белив, нит невесте вуну перев, но сејмени сабље мијев."

Духовне вредности које су македонског и јужносрбијанског човека очувале од свакојаких зулума и нереда представљају светињу пред којом се ти пађеници клањају. Зато загонетке душе, тајне мисли и снови о животу, као и тежња да се у свакој прилици буде бољи. тече од сваког стиха и строфе песме, независно од врсте. Зато песма представља рад, љубав, живот, и смрт. Теме су универзалне, из њих избија патина и звук који дају специфичну мелодију и припрев. Из њих се наслућује туга и борба, лепота и смрт, љубав и страдање. У основи сваке песме присутна је животна филозофија стваралаца. Њихове вековне креације и наталожене мудрости уче животу и опстанку. Из песимизма извире оптимистички крик који тежи да спасе човекову душу и продужи јој трајање. И тамо где има смрти, патње и страдања, има живота: живот је у песми која се наставља и изграђује у мислима или машти потомака.

На први поглед једноставне, песме поседују необичну чудесност која се граничи са фантазијом и сном. Ево примера:

" *Нишна се благајабука, јудари цара Јусера, из цара излете пиле, на крило изнесе књигу, на књигу црно писано... "*

"Поминувам, заминувам, пусти порти затворени, прелазени, преградени, со две сламки, 'ржаном; Моме спиет среде дворје Среде дворје на одорот.

Над глава му бардак вода,
во бардакот киско цвеке.
Не сум вода да прелеам,
не сум змиа да се проврам,
не сум еленда прескочам,
не сум пиле да прелетам."

Највећи број песама има љубавну тематику. Млади се заволе, али, увек се јави препрека: или су то родитељи, или је гора и вода која их раставља, војска или печалба. Доминантни мотив у њима је лепота девојке или момка и незаобилазни детаљи: густа коса, алтан чело, црне очи, куке веће, бело лице. Потребан је само уздах оних који уживају у природној лепоти: "Ух, ала имаш бело лице!"

Иако у песмама има туге и патње, у њима има и светлости, месечеве светлости. Сјајна месечина осветљава поља и долине река, а сјајнија од месечине је лепота девојака које, у сенкама ноћи, тихом песмом осветљавају душу. Оне светле у својој психичкој снази, као и у физичкој, носе воду са шумских извора или беле платно на реци и језеру. Интензитету њихових осећања доприносе птице и животиње, нарочито соколи и коњи. И они су, на известан начин очевици догађаја далеко од села и старијих. Соко лети у гори зеленој, тражи хлада и студене воде, коњи путују и носе коњанике, момке патнике до скривених извора на којима ће се њихове очи опијати белином девојачког лица и жаром црних очију:

" Вода ми се пије песмуда запојем, Песмуда запојем, глас да ми се чује, Гласдами се чујепреко белиграда!"

У овим, као и у другим стиховима, заблистале су слике природних појава којима се открива снага и жеља лирских јунака који у нетакнутој природи виде сјај росе, или се загледају у жубораве потоке који симболизују проток живота. Прате и дотоке вода ослушкујући у њима мелодије крајева и предела са којих се спуштају у низине. Природа говори својим немуштим језиком, а њену мелодију разуме само веселник или патник, нека душа која у свакој сенци, сваком покрету тражи лепоту. То није скривена лепота, видљива је онима који умеју у њу да се загледају дубље но што су бистри извори, сјајнији покаткад и од најсјајније јутарње звезде или белог месечевог зрака.

Највидљивије су светлости душа лирских јунака песама насталим на овим врлетним просторима. Манифестују

се у различитим приликама и граде јединствену космичку хармонију. Престају да живе овосветски-крећу као омађијани просторима ванземаљским из жеље да осете најфиније трептаје који се могу сагледати само духовним очима. Прозори света се њима отварају јер умеју да их угледају и тамо где их не очекују. Те чари које човека опчињавају и за трен, али само за трен улепшавају живот. Има се утисак да се никада из мисли и ума српског и македонског народа неће истргнути сазнање да је девојка лепша и од звезде, месеца и сунца. Она својом лепотом може сагорети и турско и каурско и начинити од њих суво дрво јаворово. Изнад свега плени девојачка душа којој је у песмама дато прво место. Она опија, рањава, снажи; од ње се болује, бежи, враћа, пада у севдах, умире, игра, бисер ниже, по гори ходи. Све је то живот који тече и из којег зрачи воља да се достигне оно што испуњава човека у потрази за лепотама:

"Што се сјаји, Дуде, месечина, што сукоњи, Дуде, зајашење, што сумоме, Дуде, за крадење!"

"Девојко, девојко, моме црнооко, не стај спроти мене, изгорев за тебе! Гори лудо, гори, гори да изгориш, горида изгориш, пспелда се сториш..."

Када лепота опчини и човека звуци који избијају, мелодија речи и стихова понесу, човек изађе из себе, заборави све што га тишти у реалности, предаје се духовном свету: спаја неспојиво-небо и земљу. Мелодија настала на земљи, усправно се пење до ведрог неба. Јавља се ехо: ведро небо загрмело.

Фантастични су стихови са митским елементима из којих се сагледава не само магични сјај небеских тела, већ и њихов персонифицирани живот: Сунце је у своме "ходу" застало зачуђено догађајем који је сагледало на земљи; у другим песмама љути се девојкама што су лепше од њега. Ту су и звезде чији сребрнасти сјај на трнутак усталаса емоције, али и затрепере када треба јасније да осветле радоснике. Месечина је као царева девојка која достојанствено посматра призоре и чини равнотежу између Сунца и звезда.

Не само светлост, већ и звици многих добрих песама показују велику снагу која је била кадра да створи стихове незаборава. Све у њима трепери од неког унутрашњег живог звука који је дочаран вокалима и звучним сугласницима. Краткоћа песама и згуснутост стихова још више доприносе да се та песничка мелодија најпре доживи, па онда схвати. Звук носе речи, речи казују емоције, мелодија са враћа срцу.

Невидљиви круг се стално окреће, шири и сужава око човека. Он покушава и успева да уђе у њега и изађе, размахне се. У тренуцима највећих усхићења, звук и човек лебде ка свемогућем и немогућем:

"Под ноћ ми магла притала, Дунуше але ветрови, Дигоше маглу под небо. Виде се лојзе загорско, По њега шета Загорка. Бел Вој се тулбен белеје, Бел вој се вистан лелеје, жут вој се дукат жутеје"

Народни песник, наивни стихотворац, гради тако прецизне поетске слике са пуно смисла и мајсторства. Ниже он стихове који по својој згуснутости израза могу да се мере са најбољим остварењима других великих и песмом надахнутих народа. Вредне су помена и песме о Краљевићу Марку које у јужносрбијанској и македонској лирици стварају други слој о јунаку-емоционални. Таква је, између осталих, "Марко седи на високу кулу" у српској и "Марко и Цвета" у македонској лирици у којима је мотив женидба и удадба малолетних. У првој песми Марко је задивљен лепотом и физичком снагом девојке. Она коси детелину-босиљак. Уздах Марков је дубок и искрен, казује исконску жељу ожењеног мушкарца да поред себе има још једну гиздаву девојку-стара жеља са новим доживљајем лепоте. И разумевање жене у попуности као и њен предлог да је узме за сина који је још у пеленама. У македонској песми Марко се разболео на смрт одмах после женидбе. Жеља да види девојчицу-вереницу Цвету јача је од патријахалних осећања. Последњи поглед, испуњена жеља и смрт Марка. Једна смрт повлачи другу-умире Цвета. Персонифицирана слика на крају говори о љубави која се тек рађала. Да ли има драматичније животне игре од ове која је узбудила човека у песнику, или песника у човеку да испева, затужи над судбинама?

Живот под Турцима доносио је многа зла, неправде и несреће. Проблем турчења постао је централни у многим лирским и епским песмама. Љубав између младих различите вере увек је изазивала драму. Али душа и срце не знају за разлику у вери, како се понекад лирским јунацима ових песама чинило:

"Гајтано, моме мори, Гајтано,
Гајтан ти веђе, мори, на чело!
Куде си била, Гајто, д'н'ске?
В'зден ти очи, море не видо,
Ни залак лебац, мори, неједо!"

Опчињен лепотом младе Гајтане, Турчин заборавља на стварни живот. За њега је она једини и прави доживљај света и збивања у њему. Дијалог између лирских јунака открива чудо: Српкиња жали због растанака са лепим турским спахијом који ће морати да оде у свет. Саопштење девојке и Турчинов поглед без коментара говори колико знаци у животу вреде, колико песнички знаци психичког простора омогућавају јунацима да искажу своје најдубље мисли и осећаје.

Несумњиво је, исповеда се лирски јунак, трагика у свему што је лепо, што се воли, што постоји. Животне манифестације не могу остати саме за себе, оне су увек праћене песмом, речју, звуком. Појави се и по које зрнце хумора да би се народу ставило до знања да у животу није све црно, као у песми "Ој Струмо". Али у печалбарским песмама, којих има много, болови достижу врхунац. Једна од песама на српском и македонском језику је "Јован из Станбола". Лирски десетерац дочарава бол човека-печалбара који се после дуго година враћа са зарађеним белим парама, а не затиче жену. Скривена љубав која је у даљини тињала, и поред патријахалног васпитања и осећања достиже врхунац у моменту када је млади печалбар изашао хитро на чардаке да пронађе љубу. Разочарење исказано болним питањима одсликава дубок емоционални свет човека пађеника-јужњака, печалбара. "Мајка има жали да ти каже"-поента је пуна животне филозофије обичног човека навикнутог да се у реалности мири са постојећим стањем, а у скривеном свету душе пати и ломи се.

Амбијент породице и растанка због одласка у комите, хајдуке, војску представљен је лирским сценама бола. Жалост је све, бол и туга, растанак, одлазак, неповрат, плач. То је реалност коју лирски јунак прихвата. Морање које рађа грч, стах, ишчекивање. Ишчекивање је богато мислима, мисли рађају врсне слике које је само танана природа човека могла да испева. Подсећање да ће, све што је вредно, и духовно нестати, једино може остати у мислима вољених: сунце које ће огрејати, није сунце, то је бело лице чија ће светлост допрети до вољене. Ветар који ће подухнути подсећа на благу душу човека који је у реалном свету дужан да се са тиранијом бори, а роса које ће заросити- то ће бити крупне сузе као круна свеукупног бола. Зато:

" А ко умрам, да не жалаш да не жалаш, да не пла чиш"

служи као опомена и завет. Даљине одзвањају, чини се, уздасима нема краја, а полустихови који се понављају, појачавају драматику.

Лирска песма и јунаци у њој, настала на топлом југу тужна је, загонетна, симболична и пуна. Својим специфичним виђењем света, песничким знацима, открива оно што оку обичног човека измиче. Остаје звук који ће нас враћати прошлом времену и човеку у њему. Те такве песме више нема у народној креацији, ишчезла је пред надолазећим временом и приликама. Остао је записани текст који нас увек може повести човеку и животу прошлости, који врсним лирским сликама и тоновима, макар за тренутак разгрне душу, и сазна оно што је резултат најдубљих осећања-патњу, тугу, тешко кад радост. Јер све иде са песмом и враћа се песми.

С О Д Р Ж И Н А

ПОЕЗИЈАТА НА АНТЕ ПОПОВСКИ

МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА НАСПРЕМА ДРУГИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

МАКЕДОНСКИОТ РОМАН КОН КРАЈОТ НА XX ВЕК

ПРОПУШТЕНИ РЕФЕРАТИ ОД
XXX НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА

CIP - Каталогизација во публикација
Народна и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

811.163.3(063)
821.163.3(063)

МЕЃУНАРОДЕН семинар за македонски јазик, литература и култура (37 ; 2004 ; Охрид)
XXXI Нучна конференција на XXXVII меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура : (Охрид 16 - 17 август 2004 г) / [главен и одговорен уредник Максим Каранфиловски]. - Скопје : Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, 2005 (Скопје : БороГрафика). 918 стр. ; 24 см

Фусноти кон текстот. - Библиографија кон повеќето трудови

ISBN 9989-43-218-X

1. Гл. ств. насл. 2. Каранфиловски, Максим
а) Македонска книжевност - Собири б) Македонски јазик - Собири
COBISS.MK-ID 58164490

ISBN 9989-43-218-X

9 789989 432101