

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ  
МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

**XXXIII НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА**  
НА XXXIX МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ  
ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

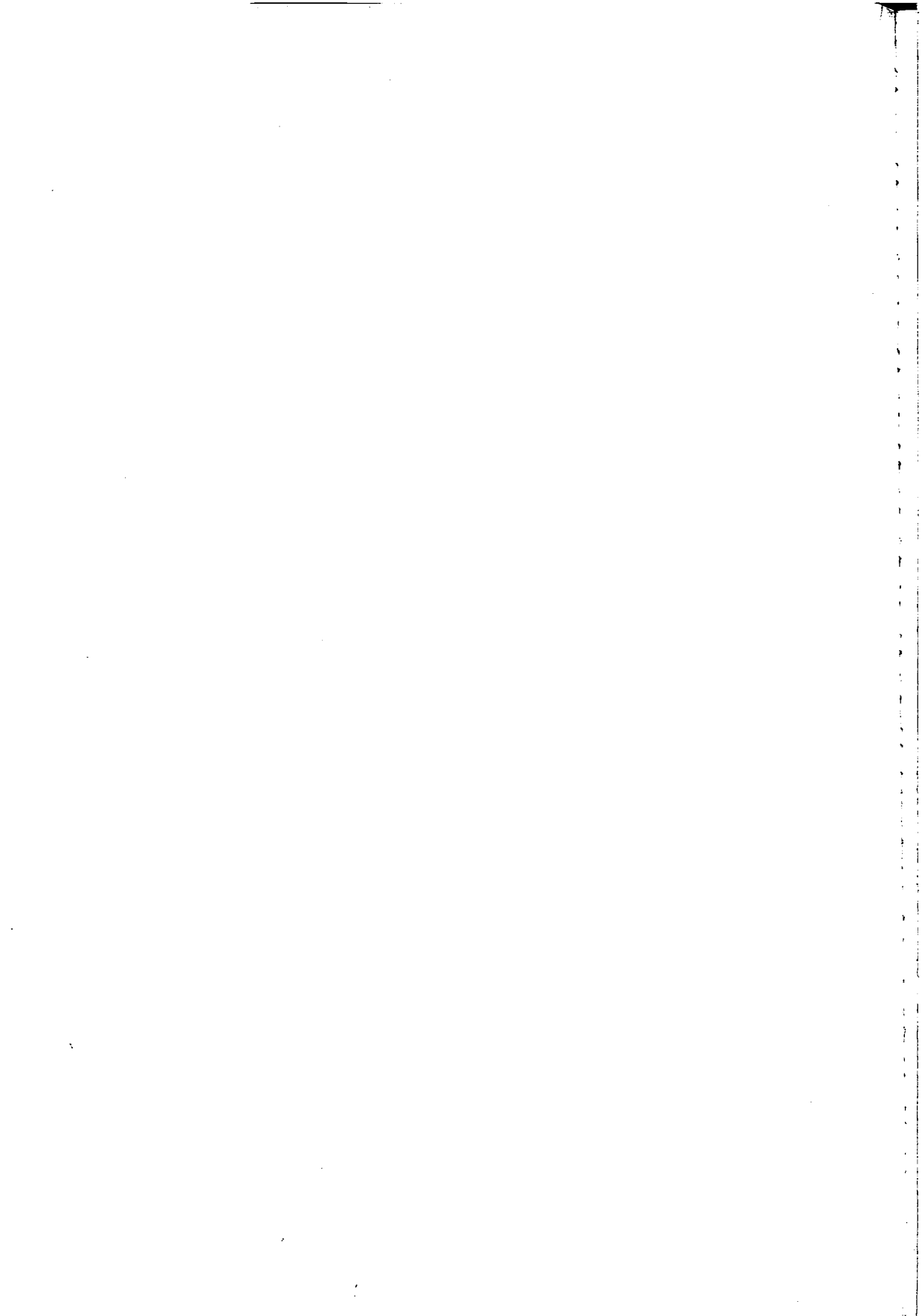
ОХРИД, 28. и 29. VIII 2006

ЛИТЕРАТУРА





**УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ**  
**Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура**





**УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ**  
**Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура**

# **XXXIII НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА**

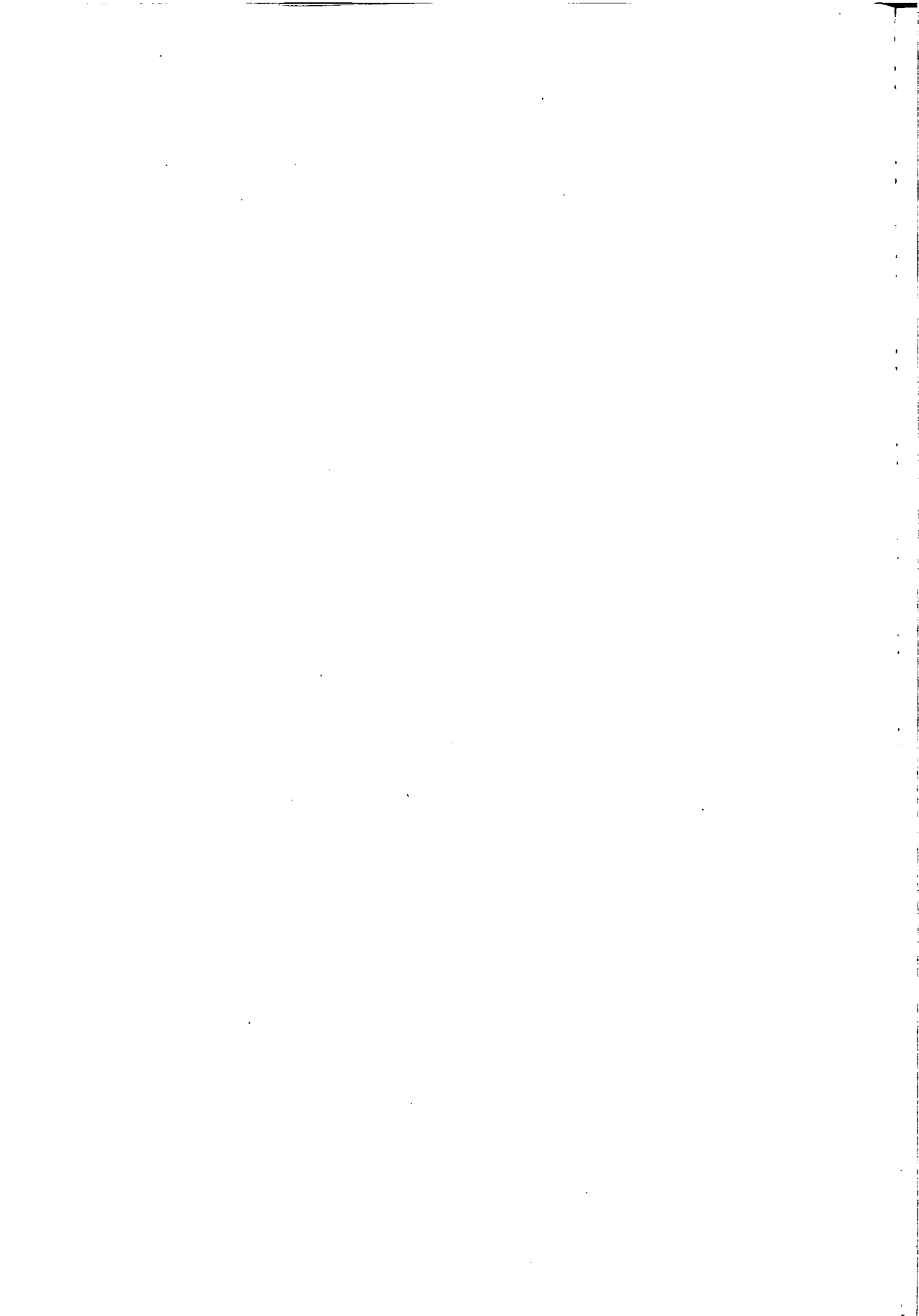
**на XXXIX меѓународен семинар  
за македонски јазик, литература и култура**

(Охрид, 28. и 29. VIII 2006 г.)

*ЛИТЕРАТУРА*



Скопје,  
2007



**ТВОРЕШТВОТО НА  
КОЛЕ ЧАШУЛЕ**



Рина Ускова

## ЈАЗИКОТ НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ

Коле Чашуле е еден од основачите на современата литературна македонска проза – тој е автор на раскази, романи и драмски дела. Во рефератов ќе го разгледаме јазикот во уметнички дела на К. Чашуле од лингвистичка гледна точка.

Првите публикации на К. Чашуле (како и публикациите на други автори од првата генерација на македонските писатели – Блаже Конески, Јован Бошковски, Владо Малески-Тале и други) се печатени во првите броеви на сп. „Нов ден“. Во Москва во библиотеката на С. Б. Бернштејн ги пронајдов расказите на К. Чашуле „Денот“ во бр. 2 од 1945 г. и „Разделба“ во бр. 1-2 од 1946 г. Истите раскази во преработен и редактиран вид се публикувани во книга 1 од одбраните дела на К. Чашуле во 8 книги, Скопје 1978 г. Ќе ги споредиме тие изданија во однос на промените во литературната норма на македонскиот јазик.

Споредбата на двете изданија од јазична гледна точка покажува доста промени на фонетските и морфолошките, а исто така на лексичките норми во македонскиот литературен јазик меѓу првите години на неговото постоењето и во периодот на развиените современи норми. Коле Чашуле како талентиран писател ги следеше сите норми, а исто така внесуваше свои новитети и неологизми.

**А. Одраз на промениите во фонетските правописни норми.** Во изданијата од 1945-46 г. доследно се употребуваат форми со пропуштени меѓувокални консонанти: *гревои, синои, њојк'е, коа, љраев*, при што глаголите од несвршен вид според тогашните норми се употребуваат со наставката *-уе*: *осијануе, излегуе, зајшојуе, ѡекнуе* итн. Во текстовите на К. Чашуле (изданието од 1978 г.) таквите зборови прецизно се нормирани според правилата изведени во правописот од 1950 г.: *гревови, синови, ѡвеќе, кога, ѡравев* итн., а несвршените глаголи се употребуваат нормативно со наставката *-ува*: *осијанува, излегува, зајшојува, ѡекнува* и сл. Воопшто во текстовите на К. Чашуле литературните норми не се нарушуваат.

**Б. Лексикаиџа** во неговите текстови уште во 1945 г. е многу богата, но има и доволно многу дијалектизми. Можеби треба да укажам на *сиџаја*





(на човека, од Пребонда). Стилска улога играат форми на двојна определеност (Оној ѝрокудениој со ногата).

Г. *Стилистички карактеристики*. Посебно би сакала да анализирам еден од «Прилепските раскази» – «Прекар», а исто и една пиеса – «Веда». Во «Прекар», како и во другите «Прилепски раскази», авторот К. Чашуле настапува во улога на еден од ликовите под псевдонимот «јас», а во «Веда» – во името на единствениот лик – жена по име Веда, и фактички пиесата претставува еден монолог («обид за монодрама», како што ја квалификува авторот).

Во «Прекар» «јас» е едно прилепско дете, со детска психологија и разговорен (но горе-долу нормативен литературен) јазик. Во лексиката има дијалектизми и разговорни зборови: *чаршиузлија, ишиав, дрчен, бушини, арслан, скон(и), чуйерок, риза(аи), угурсуз*.

Како и во другите дела, К. Чашуле често употребува овде синонимични повторувања: (а) *Тој веруваше дека мислише на умниој човек, на философот како што велеше, се разликуваат од мислише на човекој чаршиузлија само то што се искажуваат зајлейкано. За највисок знак на замршеност, чичко ми ја смејаше библијата; (б) да ја фатиме, да ја врземе*. При карактеристика на луѓе или на некои поими (предмети), како во разговорниот јазик, честопати се употребуваат желбени зависни реченици со сврзникот *да* што претставуваат ритуални формули: *чичко ми, мир да му е таму нему; нешто, што да е скраја од нас; црковната ѝевница, да си е благословена; чорбаџилакот на Миџка Дрџка, да му е добар часот во кој го сномнуваме*. Во текстот се среќаваат и разговорни изрази од типот *то гаволише*, во одделни случаи изделени во посебни реченици, што им дава повеќе стилска тежина.

Текстот на «Прекар», како и на другите «Прилепски раскази» е полн со иронија, која пред сè се гледа од неговата содржина. За илустрација ќе наведеме два пасуса од тој расказ:

*Чичко ми одеше в црква секој Божиќ и секој Велигден. Во црквата си имаше свое место. Ситоеше од десната ѝевница малку то кон олтарот, тоштоеваше заедно со тојот и ја напушташе црквата уверен дека сити неговите смејки со Господа се израмнети и исплатени.*

*Чичко ми беше добар човек. Не им мислеше зло на ближните, освен кога тише ќе му направеа, ги љубеше колку што и тише го љубеа, а штоом некој ќе му удеше шлаганица, тој не го вршеше другоот образ, току ја крваше тоштаницата и најмалку тојно се оштлакаше. Не крадеше, не лажеше освен кога тоа си го бараше еснафот или работната, и горе-долу беше пријател со сити божји заведи.*

На Коле Чашуле, како на човек, воопшто му се својствени хумор и ироничност, коишто тој може да ги изразува не само со лека насмевка туку и со разговорни (дури и нелитературни) зборови и изрази, на пр. *бујрум* на место *добредојде, ѝовели*. (За тоа имав пишувано.)

Монодрамата «Веда», публикувана во третиот том на одбраните дела, претставува монолог на главниот и единствениот лик – жена по име Веда. Во монолотот се зборува за многу трагични работи, за политика, за љубов, за власт, за чесност и правда. Веда е доста образована жена и К. Чашуле во својата јазична карактеристика не употребува разговорни зборови, освен, можеби, *бербајти се*. Во овој текст секако нема иронија, бидејќи Веда е во очај, дури во хистерија. Кои јазични средства ги користи писателот за да го покаже тоа?

Пред сè тоа се синтаксички средства кои му се својствени на разговорниот јазик – (а) прекинати или недовршени реченици и пауза како најважниот дел од реченицата: *Што... што ќе остане, во нас, од она што... што ни е... што ни е свето?* При тоа делови од реченица во испрекинат израз може да се повторуваат како што тоа се прави воопшто во устен говор: *Сирез... јас... јас, ако не се лажам, дојдов овде, кај тебе, исто вака глујаво... исто вака глујаво како и што ќе си одам, нели?*; (б) повторување на исти реченици, што посилено ги изразува емоциите на Веда: *Тој ќе изнајде сили! Ќе изнајде сили и... ..Не молчи Сирез! ..Ќе изнајде! Ќе изнајде! Ќе изнајде!*; (в) изделување на еден реченички член со неговото повторување во друга посебна реченица: *За што: за што се работи, всушност, Сирез? За што? За што ли дека јас и Пребонд усртивме чеворица младичи?... За што дека обајцата молчине и се криеме, еве, зад Тебе и зад мојот Драгудин? ... Дека се обидуваме да ја избегнеме одговорноста? ...Која одговорност, Сирез? ...Која?* При тоа речениците можат да имаат испуштани делови со помала информација за да се истакне главниот информациски дел. Со такви и слични примери е напишан целиот текст на пиесава. Во воведот кон монодрамата К. Чашуле пишува: *Текстот нема намера да гоучува. Уште помалку да избличува. Единствената негова премисла е: истоведнички да се обиде да фрли штогоде свештина врз што како би се однесувал секој еден од нас кога би се нашол во ситуациите во кои се нашла Веда. Авторот, затоа не сугерира ни крај, ни разврска. Разврски ќе има толку колку што ќе има гледачи и читатели.* Значи, за К. Чашуле е најважна психологијата на Веда во многу компликувани ситуации, и со јазични средства тој многу добро го покажува тоа, иако секој читател или гледач ќе да има свое сопствено мислење по тој повод.

Иако анализираме само две дела од богатото творештво на К. Чашуле, може да направиме некои поважни заклучоци:

1. К. Чашуле е еден од македонските писатели што постојат творечки во целиот период на развојот на македонската уметничка литература. К. Чашуле доследно ги следи литературните норми во целиот тој период, редактирајќи ги постарите текстови.
2. К. Чашуле користи богат лексички фонд, употребувајќи, зависно од уметничките цели, не само литературни, но и разговорни зборови.

3. Разговорниот јазик лексички и синтаксички служи за карактеристика на ликовите. Исто така разговорните елементи служат за емоционално-експресивен израз – иронија, хумор и сл. Инаку разговорниот јазик во уметничката литература на други јазици (на пример во рускиот) ги врши скоро истите функции.
4. К. Чашуле е доста стриктен во следењето фонетски, морфолошки и синтаксички литературни норми. Покрај тоа дел од синтаксичките особености може да создаваат убедливи експресивни впечатоци.
5. К. Чашуле е еден од најталентираните класичари во македонската литературна уметност. Тој знае да создава со јазични средства најразлични реалистички и експресивни смисли.





*Вера Стојчевска-Аниќ*

## **КОЛЕ ЧАШУЛЕ И СОВРЕМЕНИОТ СВЕТ**

Во нашата литература името и присутноста на писателот, публицист, општественик, културолог и политичар Коле Чашуле е една од најприсутните во периодот од НОБ до денес. Предизвик и чест е што денес можеме да му посветиме внимание, кое верувам дека ќе биде недоволно за да се резимира нескротливиот и широк опус.

Со оглед на одреденото време за излагање, се определив за една публицистичка книга на авторот, и тоа токму на насловот што го привлече посебно моето внимание во 2003 година, а тој е: „А, бре, Македонче“, во издание на издавачката куќа „МИ-АН“.<sup>1</sup> Интересно е дека во 1941 година во создавањето на незаборавната македонска револуционерна песна „А, бре, Македонче“ учествувал со текст младиот Коле Чашуле, покрај композиторот Ордан Михајловски-Оцка. Токму тогаш преку тие „директни и директивни стихови“ во летото 1941 година ја составил „програмската платформа“ на своето идно литературно дело.<sup>2</sup> Токму затоа, интересно е што по 60-годишниот литературен сестран опит Коле Чашуле на оваа шеста по ред книга на тековни политички есеи, ѝ го дава токму насловот од песната, како метафора на зацртаниот македонски од од 1941 до денес. Да го објаснам својот посебен однос што ме мотивира да го одберам токму овој наслов. Причината е едноставна. Пред неа со големо внимание ја проследив нашата историја во неговиот наслов „Болно племе“.<sup>3</sup> Интересно е што во неа таа историја се споредува со книгата на боливискиот писател Алцидес Аргуеда „Болно племе“, а се однесува на земја за која авторот смета нема своја историја. Осознавајќи одредени ситуации во својот подолг престој во неа, Чашуле недвосмислено додава за нашата состојба: „Кој е, всушност, поттикот што ме инспирира при темелното

---

<sup>1</sup> Коле Чашуле, А, бре, Македонче, МИ-АН– Скопје 2003.

<sup>2</sup> Од резимето на книгата од Коле Чашуле.

<sup>3</sup> Коле Чашуле, Болно племе, МИ-АН, Скопје 2000.

читање на неговите дела, на асоцијации со нашиот, македонски, контекст и пат низ историјата? Како прво: Вековниот дисконтинуитет во историскиот пат... Потоа односот кон старите цивилизации...“<sup>4</sup> Во оваа книга авторот открива своевидни согледувања: проклетството на историјата, митот-прагмата и манипулацијата, востанието низ документите, за да се допре до големиот човек Чомски во САД, кој со своите анализи на современите состојби на САД и светот го допреле Чашуле сериозно и љубопитно. Во интервјуто на Ноам Чомски објавено во 1994 година<sup>5</sup>, буквално стои: „За Запад вистински приоритет е интеграцијата на другите земји во глобалната економија, значи можност да бидат искористувани и ограбувани.“ Смелите потези на Чомски на Чашуле му наметнуваат дилема: „Кратковидо е да се очекува претстојниот период да биде без длабоки кризи, тектонски поместувања. Со постојните и нови, воени жаришта, та дури и со можност од глобален конфликт.“

Како директен учесник во НОБ, во Востанието, Коле Чашуле не може да не запре врз светилата од биографиите на Борка Талевски и Кузман Јосифовски, сметајќи ги првиот како парадигма на мисловната сила, а вториот за парадигма на стратегијата и државништвото, кои искажувања ме потсетуваат денес на истите заклучоци слушани од устата на Блаже Конески.

Со други зборови, очевидно е дека го насочувам денешново излагање кон денешната актуелна мисла како ќе ја напишеме нашата историја најдобро? Очевидно е дека во своите публицистички записи Коле Чашуле е неделив учесник во овој процес, и како учесник во неа, но и како автор кој директно ја пишува историјата. Деновиве беше промовирана книгата „Светот во 2005 година“, која со самиот вовед заклучува: „2005-та година ја потврди тезата дека човештвото сè уште се наоѓа во фаза на динамични промени, кои се далеку од јасна завршница. САД ја потврдија својата глобална доминација, но на нивната домашна и надворешна агенда, бројот на отворените прашања се зголемува. Редифинирањето на трансатлантското партнерство, претстојната реформа на НАТО, како и состојбите на Блискиот и Средниот Исток во комбинација со незапирливиот економски, а со тоа и политички растеж на Кина и Индија се само дел од предизвиците.“<sup>6</sup>

Во однос кога денес се размислува за историјата, кој, каде и како неа ја пишува, се наметнуваат сериозни прашања. Така, на пример, по повод новата МИ-АНОВА енциклопедија, се нагласува во интервјуто со Јован Павловски: „Помалите народи, кои на овој начин излегуваат

<sup>4</sup> Болно племе, 16.

<sup>5</sup> Исто како земјите на третниот свет, Нова Македонија, 23 јануари 1994.

<sup>6</sup> Светот во 2005, Центар за истражување и анализи, Скопје 2006.

на светската сцена, секогаш се среќаваат и со заматеност на историските факти.“<sup>7</sup> На 7 мај 2006 година се појави насловот: „Кој создава нова историја“, по повод новонастанатите настани во Струга.<sup>8</sup> Во неа е посебно нагласено мислењето на големиот албански писател Исмаил Кадаре: „Секоја одмазда секогаш е кукавичлук, секој реванш не е и херојство – никогаш. Реваншот е кукавичлук!“

Мошне интересен е објавениот наслов „Колку останавме писмени?“ од епископот Велички Методиј.<sup>9</sup> Во неа семантички се проникнува во смислата на описменувањето, читањето, со заклучок: „Во еден свој есеј Иван Илин вели: „Според читањето може да се препознае или определи човекот. Зашто, секој од нас е она што го чита; и сите ние незабележливо стануваме она што го исчитуваме од прочитаното...“. Тоа нè прави помалку или повеќе зрели во писменоста на нашите предци и потомци.“

Токму овие современи истражувачки резултати показателно ги открива, потврдува и зацртува насловот на Коле Чашуле: „А, бре, Македонче“, како значајна содржина, како пример како свидетелот, учесникот, во современите збиднувања, ангажирано ги ниже своите исчитувања во нашата историја. Самиот вовед се надоврзува на современите одгласи на нашиот човек изразени најчесто во слободоумните колумни, написи, писма, а мислам на следниве крупни заклучоци. Во 1991 година на Собранието на МАНУ академикот економист Никола Узунов ми направи силен впечаток со искрениот занес и заложба да ги забравиме во овој период сопствените стручни преокупации, а да се свртиме кон настаните што се случуваат во нашата земја. Во „Утрински весник“ од 7 октомври 2005 година д-р Ванчо Узунов во својата редовна колумна истакнува: „Кога говориме за Илинден, односно за нашите државно-творни настани и востанија, мислам дека е во ред во Македонија да се случи, т.е. да се направи ново востание! Буквално така, да се направи ново востание, кое, всушност, требаше да се случи уште најмалку пред десетина години. Ама не се случува...“<sup>10</sup> А Коле Чашуле во својот воведен запис од книгата, на 15 март 2001 година запишал: „Попатно, денес додека се враќав од мојата прошетка и додека пред Владата демонстрираат избеганите пред агресијата од Тетово граѓани, ни се доближи еден човек...слезе од велосипедот врз кој јаваше, и – покажувајќи на страната каде што демонстрантите се обидуваа да ја пеат државната химна – ми рече: Те гледав на телевизија. Имаш право, зашто е денес врвен цинизам да се пее „Денес над Македонија се раѓа ново

<sup>7</sup> Невена Поповска, Разговор со Јован Павловски, Утрински весник, Скопје, 9 мај 2006, 17.

<sup>8</sup> Наум Бајо, Чудно време во Струга, Неделно време, 7 мај 2006, 15.

<sup>9</sup> Епископ Велички Методиј, Колку останавме писмени?, Неделно време, 7 мај 2006, 20-21.

<sup>10</sup> Вера Стојчевска Антиќ, Утрински весник, 7 октомври 2005, 27.

сонце на слободата“...Туку треба да се пее твоето „А, бре, Македонче, борба те чека, борба за слобода, за Македонија...“ Ми ја подаде раката, опцу, и си замина. Навистина што да се запише денес?“ Поводот да ги започне овие дневнички записи му го дал неговиот пријател: „Ме праша сум размислувал ли за векот што одмина како за век на мојата генерација. Мислам мислиме ли ние за него, за векот кој замина, со отворени очи, со темелна и критичка размисла или одбегнуваме дезертерски да се соочиме со вистината на – поразот? И за нашата одговорност за него... Ова што следува е само првичен обид да се побара одговор на прашањето.“

Навистина, по „Болно племе“ овие редови се надоврзуваат на претходните и сметам помагаат да се долови континуитетот на вистината и за нашата неодамна измината историја, но и за оваа сегашната. Токму затоа Чашуле ги изнесува свежите реминисценции за дедо си Пере Тошев, потоа се обраќа до врховизмот, за да премине кон актуелните колумни и коментари, кои толку дневно го привлекуваат македонскиот читател. Под заедничкиот наслов „Независен протекторат“ Чашуле незапирливо ги отвора прашањата со лични последични заклучоци за ново-старите антимакедонски сеништа. Во однос на записот „Евро-НАТО заговор“ во самиот вовед заклучува: „Мразна морница ги запишува овие редови. Во тек е заумна, заговорничка и насилничка агресија врз Македонија. Силите што ја реализираат се домашни, но позаканувачки се оние – странските. Иноземните се режисери, домашните-статисти. Кукли.“<sup>11</sup> Понатаму, писателот запира врз сликите на Евро-НАТО заговорот за кој Балканот е идеален партнер. Не ги превидува корените на безизлезот, истакнувајќи: „Која стратегија разгледувате која знае и умее да го насочува светот? Која е темелна и не е роб само на голиот интерес за доминација. Ако ја има, која е, каква? Го поиставувам вака прашањето затоа што мислам дека ја нема и дека наместо темелна стратегија ни се крчми нешто кое нема докрајно јасна свест ни за себеси. На прашањето каква ќе биде Македонија после, да ги истакнеме следните претпоставки, напишани на 14-15 јули 2001 година: Евро-НАТО факторот ги трие радосно рацете и прогласува своја нова историска победа и триумф; Домашните измеќари го имитираат; Мирен живот, идила? Оаза, пак? Нејсе!“ Уште поинтересен е дневничкиот запис од 22 септември 2001 година. Откако објавил Коле Чашуле напис за безизлезноста и одродувањето, еден негов пријател реагирал со писмо до него, префрлувајќи му дека самиот тој се одродува со таа анализа, дека не отвора излез од хаосот за младите. Меѓутоа, самиот критичар во продолжение на писмото истакнува: „Свесен сум

<sup>11</sup> Дневнички запис, 8 април 2001.

дека сега не можам да зборувам за излез, затоа не се ни обидувам да им се мешам на младите. Тие мораат самите да најдат излез...”

Во случајов има уште многу дополненија на оваа тема кои ги открива Коле Чашуле во книгава, посебно насловите: „Стварност сидана врз илузии“, „Мирот наш македонски?“ „Независен протекторат со хунта на чело“, „Која Македонија е оваа?“ „Апокалипса ни чука на врата“, итн.

Ова мое излагање ми се наметна како потреба на денот, зашто ваквите провокативни наслови и мислења, и анализи, се провлекуваат до денес. Како граѓани на оваа наша држава сигурно сакаме да ги знаеме вистините од историјата, за да го извлечеме и вистинскиот заклучок за современите состојби. За да го најдеме вистинскиот излез од хаосот. И Коле Чашуле бил и е длабоко заинтригиран не само да ги изнесе проблемите туку и да ги изнаоѓа патиштата за излегување од безизлезот. Во бројните размисли токму и тој застанува на пресвртни становишта: „Бездруго затоа што приказната која ме тескоби и тишти, штрека во мене додека ги пишувам овие редови: приказната за вистината – која среде црнилава од слобода ги живееме – ме обвинува и мене за новосоздадената болештина на прогон на македонската литература од нашите македонски очи, од нашата македонска свест, од нашата победителска гордост, па прочитаната книга како востанички белег во нас се изродува до-небитие. За да секне?“

Сметаме дека нашата историја треба да се изградува врз вистинските настани, кои единствено така претставени ќе ги издржи и добие и вистинските коментари. Во прилог на така изградуваната историја публицистичките анализи прикажани, како на пример, во изданијата од видот на изнесениве од Коле Чашуле, па од Петре М. Андреевски, Јован Павловски, и други автори, само ќе придонесат за заземањето на вистинскиот став и однос кон нашата историја, научно, хронолошки, дијалектички.





*Нада Пејковска*

## ОСОБЕНОСТИТЕ НА ДРАМСКОТО ПИСМО НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ

1. Овој симпозиум, посветен на делото на К. Чашуле, а по повод неговиот 85-годишен јубилеј, покрај научен, има и извесен свечен карактер, заради што се чини неизбежно да се даде и една генерална оценка на неговиот опус.

Творештвото на К. Чашуле може да се разгледува од многу аспекти. Тој е автор со речиси заокружен опус, активен повеќе од половина век во македонската книжевност и во театарскиот живот.

Оттука сакам да нагласам дека денес можеме да зборуваме за К. Чашуле како за класик на македонската книжевност и театар. Тој е автор што секогаш мошне ангажирано реагирал на актуелните, но и на клучните настани во рамките на еден систем, во историјата, или во светот воопшто. Чашуле стана класик со пасионираниот интерес кон македонското минато, во кое инвентивно ги открива корените на многу проблеми од современиот живот, но и на менталитетот и идентитетот на Македонецот.

Коле Чашуле, заедно со својата генерација беше поставен пред потребата од разрешување на клучните прашања на уметничкото творештво – да се твори според наследените, но веќе застарени норми на македонската книжевна и театарска традиција, да се остане во рамките на соцреализмот или да се следат достигнуањата на пошироката европска и американска книжевност и театар. Тој стана класик точно со успешното разрешување на оваа дилема, клучна за секој творец, особено за творец на т.н. мали литератури. Без јасна определба за стилско-естетската платформа, сите значајни теми и идеи застапени во неговото творештво ќе ги покриеше правта на книжевната историја. Интуитивното свртување кон светските искуства како резултат го имаше раѓањето на едно од првите класични дела на современата македонска драмска книжевност, *Вејка на вејројџ*. По неа се појавија *Црнила*, *Виџел*, *Партишџура за еден Мирон*, *Како шџо милувајте* итн. Високата оценка за делото на Чашуле произлегува од фактот што

наведените текстови, секој на свој посебен начин, донесоа нешто ново во естетиката на македонското драмско писмо, ги отворија перспективите на модернизмот во македонската драмска книжевност и театар.

Посебно значајна е и улогата на Чашуле во формирањето на македонскиот театар, затоа што без вредна домашна книжевност тешко е да се создаде национален театар.

Чашуле го заслужува називот класик и поради отворањето перспектива на новите генерации драмски писатели, за кои неговото дело е здрава појдовна основа врз која го надоградуваат својот опус. Тука не станува збор за некакво буквално или епигонско следење на еден веќе зацртан пат, туку повеќе се работи за патоказ кон барањето вистински вредности.

Според познатата констатација на Т. С. Елиот, во книжевноста постојните дела формираат идеален ред меѓу себе, но со секое создадено дело, со неочекуваната појава на новината, целокупниот постоен ред мора барем малку да се промени, така што односите, пропорциите и вредностите на секое уметничко дело спрема целината се менуваат. (Т. S. Eliot: 1953) Применета на богатиот опус на К. Чашуле оваа констатација можеме да ја формулираме во прашањето: какво е неговото место во македонската книжевност, какви поместувања тоа предизвика со својата појава, и каква е неговата позиција по појавата на новите генерации драмски писатели? Веднаш може да се потврди дека тоа изврши значајни превреднувања и поместувања на вредносниот систем во не толку богатата македонска драмска/театарска традиција, со него се отворија нови перспективи со воведувањето нов начин на гледање и прикажување на работите. Од денешен аспект можеме да потврдиме дека овој опус, само си ја зацврстува својата позиција, своето значајно место во македонската книжевна и театарска историја.

2. Иако уште самите почетоци на творештвото на К. Чашуле, покрај со песни и раскази се обележени и со неговите драмски обиди, тежиштето на неговото драмско творештво е фокусирано во периодот од крајот на шеесеттите некаде до деведесеттите години.

Уште со својата појава, драмското писмо на Коле Чашуле се одликуваше со неколку специфични карактеристики: актуелноста, ангажираноста, што во неговиот развоен пат претрпеа значајни трансформации.

Друга значајна карактеристика на делото на К. Чашуле е своевидната единственост на тематско-идејниот свет, што му дава изглед на заокружен организам, во кој доминираат темите на црнилата и простумот. Затоа овој опус може да се определи како еден единствен 'голем текст', (И. Цанкар) или за него да се употреби определбата дека

писателот низ целиот живот создава едно исто дело (В. Иго), дека постојано се навраќа на одредени појави и проблеми. Во истата смисла применливо е и сфаќањето на Ј. В. Гете дека секој писател уште од почетокот ги создава своите собрани дела, што значи дека при проследувањето на неговиот целокупен опус, без разлика колку е богат и разновиден на прв поглед, секогаш ќе се открие извесна постојаност во изборот на темите, ликовите и идеите. Според него, секој автор зајмува од себеси, односно со секое дело гради нови верзии на претходните. Таква константа во творештвото на К. Чашуле претставува неговата определба на светот како недоглед од црнила, кои се сменуваат во историјата, со кои човекот се бори, простуми, за да изнајде некаква смисла и да го оствари своето човечко достоинство, својата егзистенција или својот идентитет.

Ова единство на тематско-идејниот свет ги опфаќа и неговите раскази и романи, така што во повеќе случаи може да се зборува за верзии и варијанти на дела од ист вид (драма-драма), но и на дела од различен вид – (расказ-драма, роман-драма, драма-роман). Со промената на книжевниот вид значително се менува и значењето на делото, па затоа, единственоста, целовитоста на опусот на К. Чашуле од една страна ја наметнува потребата секое дело да се чита како дел од поголема целина, а од друга – да се обрне поголемо внимание на формата, на начинот на структурирањето на материјата.

Оттука произлегува заклучокот дека драмското писмо на Чашуле се покажа како најделотворно, најсублимно за изразување на неговите дилеми. Тоа е резултат на самата драмска форма, која бара концизност, јасна структура, дејство поделено на чинови, што се заснова на јасно дозирање на материјалот, без можност за претерани дигресији и ширење на мислата (иако критиката напати му забележува точно за есеизирањето дури и во драмската форма), и на крај – јасни ликови, како реализатори на одредено дејство и идеи.

Во прилог на ова мислење е и фактот дека карактеристично за Чашуле е инвентивното пронаоѓање на драмски ситуации – нагласени гранични ситуации кои бараат избор: терористичка акција, затвор, истрага во тоталитарен систем/политичка истрага, бесмислата на диктатурата (од аспект на самиот диктатор, а не на потчинетите). Чашуле е автор кој се наоѓа во активен однос со светот што го опкружува, кој сака да дејствува врз него покажувајќи ги заблудите на минатото, неправилностите на сегашноста и опасностите што демнат во иднина, доколку човекот не ја преземе судбината во свои раце и доколку не влијае на промената на аномалиите на светот, виден како недоглед од црнила. Во прилог на овие констатации одат и карактеристиките на неговиот стил, како сатирата, иронијата и гротеската, средства што искажуваат критички однос кон светот, но истовремено и

нагласен личен став на авторот, што кажува дека тој никогаш не е рамнодушен посматрач на појавите, туку жесток борец за нивно надминување. Тука секако треба да се спомене и симболиката, со која Чашуле успева на проблемите да им даде универзално значење.

Во тесна врска со идејата на црнилата, во драмите на Чашуле посебно интересна е преокупацијата на овој автор со проблемот на власта, што е една од доминантните теми во неговото творештво, опфаќајќи широка палета мотиви за судирите на единката и власта, но и на трансформацијата на човекот под влијание на власта.

Во повеќето драми на Чашуле власта е прикажана како моќна сила што ги влече конците на дејството, но не се појавува на сцената, туку, според Е. Сурио (Е. Surio: 1982), дејствува како атмосферска, и затоа е уште позастрашувачка.

Во средиштето на интересот на Чашуле е реакцијата на единката, која директно зависи од волјата на власта и тука понудува повеќе релации. Еден од најкарактеристичните модели на однесување на неговите јунаци е простумот, што е негова специфична варијанта на егзистенцијалистичкиот ангажман. Тука треба да се нагласи дека ваквиот чин на простумот или изборот кај Чашуле значи избор на смртта. Но, тоа е судбината на жртвите на власта. Власта, олицетворена во конкретен драмски лик се јавува во драмата *Како што милуваше....* Карактеристична манифестација на нејзиното однесување е достагата на диктаторот, заморот од владеењето. Диктаторот, како и другите ликови, е карикиран, тој е претставен како сатирично-гротескна фигура чии реални контури се нарушени, така што со помош на хиперболизацијата е доведен до апсурд. Претставникот на власта се појавува на сцена и во драмата *Диверџисман за еден Стрез*, текст што се надоврзува на *Партијашура за еден Мирон* и според темата и според драмскиот модел. Тоа е драма за сонот на Стрез, во кој во вид на мрачна визија на иднината, ја осознава бесмислата и залудноста на извршените политички убиства, бидејќи историјата си има свои текови, независни од желбите на власта која мисли дека ја создава. Сонот на Стрез, како крајна консеквенција, ги покажува залудните обиди да се спречи паметењето на 'другите', за да се овозможи власта (Стрез) да биде единствениот пишуваач на историјата, заради што се уништуваат сите сведоци што имале контакт со вистината. Со други зборови, проблемот на човекот поставен во врвот на власта, Чашуле го согледува од повеќе агли – преку ангажирањето пристап кој подразбира можен избор на смртта (Каин во *Партијашура за еден Мирон*), како достага (*Како што милуваше*), и на крај како иронизирање на целата ситуација, со обидите на власта, т.е. со нејзината моќ/немоќ да ја задржи комплетната контрола над историјата (*Диверџисман за еден Стрез*).



Посебен проблем во творештвото на К. Чашуле претставува обидот проблемот на власта да се поврзе со една поконкретна ситуација – повоената Југославија кога власта ја понесоа борците за нов поредок. Иако и споменативе текстови, на посреден начин, зборуваат за истиот проблем, власта на новите комунистички раководители е директно прикажана во *Веда* (1976), чија прва верзија е делумно објавениот текст *Тројца и висџинаџа* (1967), и во драмите од понов датум, *Сон и њо неџо друџ*, *Lacrimula, dialogus ante mortem* (1997).

*Тројца и висџинаџа*, временски кореспондира со критичкиот бран во македонската современа драма, што се манифестираше во делата на Т. Арсовски, Ж. Чинго, М. Неделковски, Б. Пендовски, во првата половина на седумдесеттите). Во *Тројца и висџинаџа*, како и споменативе автори, Чашуле го поставува прашањето за моралната одговорност на лицата на власт – поранешни борци, кога е во прашање сопствената вина. Преку постапката на истрага околу една сообраќајна несреќа, се открива раѓањето на човековата свест за сопствената моќ, како мошне опасна девијација на оние што се сметаат за исклучително значајни во општеството. Особено е карактеристичен ликот Драгудит, кој по секоја цена сака да задржи сè под своја контрола – и фактите, и истрагата, и вината и невиноста на луѓето, упорно инсистирајќи да се заштити личноста на високиот функционер Пребонд, заради неговите високи заслуги во револуцијата.

Во новата верзија, монодрамата *Веда*, главен лик е Веда, жена на висок функционер инволвирана во сообраќајна несреќа и во недозволена љубовна афера. Чашуле во оваа верзија дејството го гради врз долгите, исцрпувачки монолози на овој лик, во кој се провлекува едно единствено прашање: до каде стигнала свеста на вчерашните револуционери, какво е нивното сфаќање за одговорноста и моќта, каков е моралниот лик на некогашните револуционери што се претвориле во високи функционери. Суштинска е нивната морална деградација, постепеното губење на чувството дека се обични луѓе, сметајќи дека нивните заслуги се толку големи што им даваат право дури и да не ги почитуваат законите за кои самите се бореле. Едно од клучните прашања е оддалечувањето на раководството/власта, од народот, кое започнало многу одамна – уште во деновите по ослободувањето – кога пред вратите на високите функционери се поставуваат стражи, што за Веда претставуваат одбрана од народот. Тој процес на оддалечување сè повеќе се продлабочува така што за функционерите двојниот морал станува практика. А тој подразбира грубо кршење и изигрување на прописите, барање лична корист за сметка на функцијата, јагма за власт, лакомост по материјални добра, себевљубеност... Веда тој процес го дефинира како 'црвојадење на револуцијата', но и како деформација на идентитетот.

Крајот на верзијата *Тројца и вистината* се состои во признанието на вината и оставка на високиот функционер Пребонд, но во *Веда* Чашуле веќе не е толку категоричен. Оваа верзија завршува со редица прашања што остануваат без одговор, кои се сведуваат на следново: дали постои можност да се надминат ситните лични интереси за да се зачува нешто поголемо?

Интересен е коментарот на авторот во врска со втората верзија од текстот. Тој забележува:

„Авторот нема намера да поучува. Уште помалку да изобличува.

Единствената негова премисла е: исповеднички да се обиде да фрли што-годе светлина врз тоа како би се однесувал секој од нас кога би се нашол во ситуациите во кои се нашла Веда.

Авторот не сугерира ни крај, ни разврска...“ (К. Чашуле: 1978, 293)

Со ваквиот коментар авторот не само што ја отвора драмата оставајќи секој гледач или читател да ја надградува според своите разбирања, туку ја покажува и својата скепса што се наталожила во периодот меѓу настанувањето на првата и втората верзија. Додека на почетокот сугерира правилно разрешување на случајот, односно ја застапува идејата дека никој не може да ја избегне казната за стореното без разлика од функцијата на која се наоѓа, во втората верзија воопшто не е дециден каков ќе биде епилогот, затоа што очигледно искуството во изминатите години го потврдило сомневањето дека во ваквите случаи правдата навистина ќе биде задоволена.

На темата на власта Чашуле се навраќа и во драмата *Сон и ѝо неѓо друѓ* (1997) преку судирот на победителите и народот, така што Виктор, ослободителот, 'кој прилега на паметник', при соочувањето со народот, е пречекан со недоверба и со прашања од типот: кој е вистинскиот победник, дали жртвите можат да се платат со слободата, која се штити со оружје. Според народот – сите слободи се јалови, измислени, само за да им дадат оправдување на целатите, на победителите, и дека нема востание/борба што не завршила како предавство. Реакциите на народот се рекапитулација на едно историско негативно паметење, менталитет на страв (оправдан), од секоја слобода, што секогаш е во сенка на предавството.

Овој драмски текст е нова верзија на постојаната дилема на Чашуле за односот на слободата и власта, големата цена на слободата, но и прашањето – за кого е наменета таа? Се работи за познатата идеја за власта составена од мал број луѓе – споменици, со светечки ореоли, што го забораваат народот и неговите жртви. Ако е така, слободата нема никаква смисла.

Во текстот под наслов *Айсурдои и антиутопиизмои во драмиите на К. Чашуле* Билјана Црвенковска, проследувајќи го прашањето на моралните деформации на човекот, забележува: „Марксизмот и егзис-

тенцијализмот беа директни последици од ужаснатоста од капиталистичкото општество кое луѓето ги претвори во машини... Она на што се надеваа марксистите беше новото општество, не согледувајќи дека проблемот не е во општеството, туку во човекот.

Социјализмот (или зачетоците на комунизмот), само го потврдија тоа дека човекот не се менува.“ (Б. Црвенковска: 2002, 323).

Тука треба да се бара и клучната идеја на Чашуле од неговите последни драми: власта дури и во условите кога е добиена како резултат на највисоки идеали, во рацете на најпрекалените борци и најголеми идеалисти – сепак успева да ги деформира, затоа што, како што заклучува Црвенковска – во суштината на човекот е моќта добиена со власта да ја доживува како сопствена моќ, воедно и како начин да ги пробие сите закони над кои ќе ги постави сопствените интереси.

Темата на власта кај Чашуле се јавува во разни варијации. Но, додека власта беше надворешен фактор (адресат и адресант), против неа можеше да се дејствува активистички, ангажирано, преку актот на изборот.

Се чини дека овој проблем за Чашуле е потешко драмски да се изрази кога таа сила, власта, е во прв план, како субјект на драмата. Во вака поставената ситуација – настанува драма во која нема директен конфликт, туку главниот лик поставува пред себеси повеќе прашање, дилеми, кои, најчесто, не знае да ги разреши. Иако проблемот на власта, поточно деформациите на претставниците на власта прикажани во *Партијскиот Мирон*, *Како што милувајте*, се сè уште драмски, во драмска форма не е разрешен односот поединец – власт во нашите повоени услови, и пред сè проблемот на моралните деформации кај носителите на власта, преобразбата на идеалите и идентитетот на носителите на власта. Тука е битен уште еден момент: во последните остварувања на Чашуле, во драмите од книгата *Драмски дивергент* и *Трио фунebre* рамнотежата помеѓу црнилата и простумот се поместува за сметка на црнилата. Авторот открива дека големите идеи ја губат смислата, ја губат вредноста, во онаа смисла во која постмодернистите зборуваат за крај на големите теми. Големите теми не исчезнуваат само од литературата, ами и од животот, во кој владее скепсата, чувството на човекот дека е излажан во своите долги трагања по слобода. За слободата денес не може да се зборува со патетичниот јазик на водачите на Илинденското востание и неговите идеолози, туку само преку горчливата иронија. Во поновите драми, како што истакнавме, нема повеќе место за простумот, што драматуршки реперкуира со губење на егзистенцијалистичкиот активизам, со постоењето на драмски антагонист, односно драмската борба. Оттука споменативе драми се определуваат како монодрами (*Веда*), како драмски етиди (за глас, хор и оркестар: *Сон и ѝо неѓо друѓ*), како онирички фантазмагории

– што резултира со отсуство на драмски конфликт. Нема конфликт затоа што проблемот е од морален карактер, и ќе се појави само дотолку, доколку го почувствуваат главните протагонисти, т.е. претставниците на власта, но тие, очигледно, не го согледуваат проблемот во себе, не се во конфликт со себе, дури и кога декларативно се преиспитуваат за станатите деформации (*Lacrimula ante portem*).

Од драматуршки аспект, оттука, може да се констатира дека драмското писмо на Коле Чашуле во последниве години од неговото творештво доживува видливи трансформации. Станува збор за мошне актуелниот проблем на современата драма, кој П. Сонди го определува како епизација на драмата. Епизација не во брехтовска смисла, за да се постигне ефект на зачудност, туку во смисла на постепено епизирање на драмската форма која, станувајќи сè повеќе отворена (В. Клоц), фрагментарна, ја губи цврстата структура во која имаме борба на протагонистот и антагонистот, или барем спротивставување на одредени идеи. Во овие драми на Чашуле веќе нема ликови што се силни индивидуи, нема антагонисти. На пример, главниот лик, Веда, од истоимената драма е жена на висок функционер, по потекло од богато семејство, премлада за да учествува во Револуцијата, која станува комунист поради сопругот, а не од убедување. Иако како таква има можност одблизу да го следи процесот на 'црвојадењето на револуцијата', таа сепак не е погоден лик за иследување на демисијата на свеста на револуционерите. Несоодветноста уште повеќе доаѓа до израз кога таа прави споредби со судбината на Ѓ. Петров, на ђемициите, паднатите борци, кои со смртта остануваат чисти без да имаат можност да го 'црвојадат' она за што се бореле, што се пренасилени и неуверливи. Веда не е борец, не е претставник на власта – таа само ги ужива сите благодети на жена на функционер, па оттука во клучните прашања, што го надминуваат личното, интимно доживување на овие состојби, изгледа премногу патетично. Уште повеќе од несоодветноста на овој лик, за отсуството на вистински конфликт придонесува и самата форма на драмата. Станува збор за монодрама -единствен протагонист е Веда, која сите дилеми му ги изнесува на следникот Стрез (кој не е присутен како лик на сцената), односно на публиката. На вака замислениот доверлив дијалог, Веда покрај своите интимни дилеми, како што истакнавме и понапред, зафаќа и многу пошироки општествени проблеми, што, искажани во ваква форма, и од ваков лик, од една страна изгледаат неуверливо, од друга – недраматично.

Во *Сон и њо него друѓ*, на главниот лик Виктор му е спротивставен народот, чие дејствување е повеќе дејствување на античкиот хор од почетоците на драмата, отколку на вистински антагонист. Според Ј. Лужина, „субјектот (Виктор) доаѓа во корелација со сопствениот предикат (ослободување). Корелацијата, меѓутоа, не се покажува

продуктивна (...), па така и обидот на субјектот да се 'здобие' со сопствениот предикат (ослободителски да триумфира) автоматски станува илузорен.

Ослободувањето, така, станува илузија“ (Чашуле: 1997, 136).

Виктор, значи, се соочува со народот, тој е еден нов вид на осамен херој (како П. Тошев, Каин, Затвореникот), чие дејствување не допира до народот. Но не доаѓа ни до судир во вистинската смисла на зборот, туку до обострано разочарување. Чашуле и во вториот дел на текстот (*Сон виџор и њо неџо ниџиџо*), ја користи техниката на сонот за соочувањето на Виктор овојпат со сопственото семејство. И во овој случај, тоа е секако лош, кошмарен сон, мачно соочување со последиците на еден чин, кои се рефлектираат на целото семејство. Но бидејќи сè веќе се случило во минатото, и тука не станува збор за драмски конфликт, туку за соочување и констатирање на последиците.

Во *Lacrimula, dialogus ante mortem*, пак, целото дејство се сведува на дијалогот меѓу два лика (Христо и Христофер), кои се во идентична позиција (оттука и играта со нивните имиња), со скоро воедначени гледишта за својата улога во минатото и за сегашнава ситуација и нивното место во неа. Преку едниот лик (Христофер), авторот го објаснува клучниот збор од насловот, лакримула, како нечесна, неискрена, лажна солзичка која се рони со цел да се прелаже соговорникот. Авторот како таков го определува и овој дијалог пред смртта на двајцата поранешни борци, но и нив самите, затоа што, по долгите години уживана благосостојба, дури пред смртта се сеќаваат да ја побараат смислата на своите постапки. Оттука иронијата, која не се однесува само на двајцата протагонисти, туку и на сите големи идеи од типот на победа, херојство, правда, револуција...

П. Сонди, разгледувајќи ги проблемите на модерната драма, која очигледно отстапува, се разликува од познатите традиционални драмски форми, во својата позната книга *Теорија на модернијта драма* забележува:

„Развитокот на современата драма води настрана од самата драма, затоа при нејзиното разгледување не е можно да се работи без спротивен поим. Како таков се понуди 'епското': тоа ги означува целокупните структурни потези на епот, приказната, романот и другите видови, и уште опстојувањето на тоа, што се именува 'субјект на епската форма' или 'епско јас'. (P. Szondi: 2000, 28).

Според Криштов Јацек Козак (P. Szondi: 2000), современата драма се обидува да ги прекине своите врски со традицијата. Оттука, Сонди ја согледува 'ерозијата' на класичната драма врз основа на три битни подрачја:

1. апсолутната сегашност на драмата и нејзината сценска презентација ја надоместува со минатото, кое според Аристотел никако не е драмска категорија

2. дијалогскиот простор на меѓучовечката интеракција го заменува осамената сеќавачка одлика на монолот, или пак 'од надвор' раскажувани драмски ликови
3. акцијата, дејството, според Аристотел тој клучен момент на случување пред очите на граѓаните, се распливнува во статичност и мирување, пасивност и летаргија на драмските ликови. Така, наместо клучната синтагма на современо меѓучовечко случување, добиваме спротивност од секој од нејзините делови – како што истакнува Сонди. Затоа, според него, заедничка карактеристика на современата драма е епскоста. Во традиционалните драмски форми теоријата ја отфрла епскоста.

Во процесот на отуѓувањето на традиционалните драмски форми, Сонди разделува три степени: криза на класичната традиционална драма воопшто, кога авторите се обидуваат да внесат новини во старите форми (Ибзен, Стриндберг, Метрлинк, Чехов, Хауптман), потоа драмски обиди во кои авторите, свесни за кризата, се стремат да ја сочуваат класичната драма (натурализмот, егзистенцијализмот, конверзациската игра) и третата фаза во која свесно се прават обиди за ослободување од традицијата, но истовремено и за излез од кризата во која се најде драмата (експресионизмот, Брехт, Пирандело и др.).

Епскоста, според Сонди, се појавува во вид на негација на трите темелни поставки на традиционалната драма. Една од нив е драмскиот лик-протагонист. 'Епското јас' по функција е еднакво на ликот, кој развива свој внатрешен монолог.

Во процесот на отуѓувањето на современата драма, при продлабочувањето на неусогласеноста меѓу 'тука и сега' во традиционалната драма и 'некаде и некогаш' во современата, игра поимот на времето. Апсолутната сегашност на драмата е реликт на минатото, и затоа современата драма се обидува да ја надмине. Откажувањето од сегашноста значи живеење во спомените и во утопиите (Ибзен, Чехов). Дијалогот најчесто преминува во монолог, кој не се темели на ситуацијата, туку на тематиката, т.е. не е драмски.

Друга битна новина на современата драма е трансформација на формата во едночинка: современата едночинка не е драма во мало – како што вели Сонди (82), туку дел од драмата, кој се извишил до целина. Тоа значи дека едночинката и драмата го делат своето исходиште, ситуацијата, но не дејствата, во кои одлуките на *dramatis personae* често ја менуваат почетната положба, и се приближуваат кон конечниот расплет. Бидејќи едночинката не ја црпи напнатоста од меѓучовечките случувања, напнатоста мора да биде вкотвена веќе во ситуацијата. ...Станува збор (во некои примери), за надоместување на меѓучовечкото со објективното, за поинакво втемелување на драмската напнатост, која

сега ја воспоставува ситуацијата, а не конфликтот меѓу две лица, двајца луѓе.

Последните драми на Чашуле, како што видовме, раскрстуваат со традиционалната драмска структура, каква што сè уште се забележува во драмите од циклусот *Црнила*, па дури и во *Партиијура за еден Мирон*, и тоа во сите точки што ги наведува Сонди: отсуството на драмскиот конфликт се заменува со монолошко толкување на проблемот, или со фантазмагорични визији. (Отсуството на драмски конфликт произлегува оттаму што власта ја уништува можноста за спротивставување, затоа што е премногу оддалечена од народот за да реагира на неговото незадоволство, кое најчесто и не е директно изразено, или пак кога ликовите се точно претставници на власта – тие не се оптоварени со внатрешни конфликти за она што им се случува, односно тие се лажна поза.)

Што се однесува до времето, се работи за минатото, за евоцирање на веќе станатото, но не во форма на драматично 'откривање на превезите' на аналитичката драматургија, туку како набројување, сведување на настаните, без неопходната драмска тензија.

Драмите се кратки, т.е. можеме да констатираме дека се работи за структура на едночинката, додека ликовите, губејќи го драмскиот карактер, се доживуваат само како илустратори на авторовите размислувања.

По ваквата несомнена епизација на драмските текстови, се чини разбирливо што Чашуле сè повеќе се свртува кон прозата. Неговата последна книга *Патиој од себеси* (2006), се занимава со истите проблеми на отуѓувањето на револуционерите, на девалвацијата на вредностите и пред сè – на изневерувањето на идеалите, но формата е нова, и авторот ја определува на невообичаен начин – 'можеби роман.'

## Литература

1. **Чашуле, К.:** *Одбрани дела*, Скопје, Култура, 1978.
2. **Чашуле, К.:** *Драмски диверзијисман*. Скопје, Култура, 1992.
3. **Чашуле, К.:** *Веда*. Во: *Одбрани дела*, кн. 8. Скопје, Култура, 1978.
4. **Чашуле, К.:** *Trio funebre*. Скопје, независни писатели на Македонија, 1997.
5. **Чашуле, К.:** *Пајтои од себеси*. Скопје, 2006.
6. **Петковска, Н.:** *Драмскојто творештво на Коле Чашуле*. Скопје, Детска радост, 1996.
7. **Црвенковска, Б.:** *Ајсурдој и антиутојизмој во драмијте на Коле Чашуле*. Во: *К. Чашуле: Драмаи*, кн. 2. Скопје, Матица Македонска, 2002, 311-341.
8. **Лужина, Ј.:** *Драмајурџијајта како предизвик*. Поговор во: *К. Чашуле: Trio funebre*, Скопје, Независни писатели на Македонија, 1997, 125-140.
9. **Szondi, P.:** *Teorija sodobne drame 1880-1950/ Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Ljubljana, Mestno gledališce ljubljansko, 2000, zv. 130.
10. **Kloc, V.:** *Zaprta in otprta forma v drami / Geschlossene und offene Form in Drama*. Ljubljana, Mestno gledališce ljubljansko, 1996, zv.121.
11. **Stern Eliot, T.:** *Tradition and the Individual Talent*. Selected Essais. London, Faber and Faber, 1953.
12. **Surio, E.:** *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Beograd, Nolit, 1982.



Јелена Лужина

## „ЦРНИЛА“ КАКО НАЦИОНАЛНА ДРАМА

Познатата драма на Коле Чашуле – организирана во прилично нестандартна квадрофониска / „четиричлена“ форма (во четири дела (а не, како што би било вообичаено, во четири **чина**), насловена со прилично стигматична и соодветно конотативна синтаagma „Црнила“ – несомнено е една од клучните македонски драми, едновременно и драма што лаконски („по автоматизам“) се атрибуира како „национална класика“, што и да значи оваа прилично неодредена / неодредлива формулација. Текстот што следува има намера да ги истражи потенцијалните значења на таа формулација, обидувајќи се истите да ги аргументира или да ги проблематизира со помош на егзактни и апсолутно проверливи факти.

Најпрвин оние навидум формални:

Пишувана помеѓу 1956 и 1960 година, драмата најпрвин била објавена / објавувана во делови или во фрагменти: во весникот „Нова Македонија“ (1960) и во списанието „Разгледи“ (1960 / 61). Дури потоа – откако целиот нејзин текст бил публикуван, што значи: авторски „проверен“ – се случи и праизведбата, инсценирана на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје, тогашниот *централен* (најпрестижен / најрепрезентативен / највлијателен...) театар во државата, **национален** по своето номинално (ономастичко), но културално / идеолошко значење. Во режија на Илија Милчин, праизведбата се има одиграно на 26 јануари 1961, со учество на најдобрите актери со кои диспонираше тогашниот ансамбл: Петре Прличко како Фезлиев, Илија Џувалековски како Луков, Вукан Диневски како Иван, Тодорка Кондова-Зафировска како Неда, Ацо Јовановски како Младичот... Постпремиерниот успех беше децентен (како што ѝ доликува на малата средина), ама и – евидентен<sup>1</sup>. Дури по признанијата што оваа драма ги доби надвор од Македонија, нејзината „цена“ во домашниот контекст како да „порасна“.

---

<sup>1</sup> Интересно е да се споредат критиките, пишувани и објавени непосредно по праизведбата, со оние што беа публикувани по првите сериозни признанија и награди, кои уследија по неколку месеци; македонската театарска критика како допрва да ги „откриваше“ метатекстуалните импликации што драмската партитура ги загатнува, препознавајќи ги нивните релеванции.

Во текот на изминативе 45 години, „Црнила“ бележат дури 26 премиерни постановки (14 во Македонија и 12 надвор од неа), станувајќи една од пет-шест најизведувани македонски драми, воопшто<sup>2</sup>. И во текот на последниве две години, оваа драма забележала две исклучително успешни и навидум исклучително радикални инсценации, потпишани од режисерите Дејан Пројковски (2004 во Народниот театар во Штип) и Слободан Унковски (2005, во Македонскиот народен театар во Скопје).

Попатно, „Црнила“ е прва македонска драма наградена на некој од тогашните респективни и влијателни фестивали, што се одржуваа во поранешната заедничка држава (Шесто Стериино позорје, 1961: Специјална Стериина награда за драмски текст, доделена на авторот; Стериина награда за актерство, доделена на Петре Прличко) и прва која била преведена и објавена на повеќе странски јазици (хрватски, 1962; чешки, 1964; полски, 1972; српски, 1975; англиски, 1977 – публикувана во Њујорк, во тогаш мошне важна едиција «Five Modern Yugoslav Plays»). Според мотивите од „Црнила“ е снимен и еден од првите македонски играни филмови (ако добро бројам – седмиот, „Денови на искушение“, кој во 1965 година го режирал Бранко Гапо).

\* \* \*

Што е тоа што „Црнила“ ги прави интригантни на толку долг рок?

Дали, можеби, на театрите и на нивните гледачи постојано им е интересна таканаречената „драмска приказна“ (сиже, *plot*), којашто авторот, како извонреден драматург-занаџчија, мошне вешто ја развива?

На прв поглед, таа „приказна“ е организирана / театрализирана околу експлозивниот мотив на предавство (национално, се разбира!), „комбиниран“ со неизбежно и безочно (политикантско) манипулирање со луѓе и нивните судбини, дополнително гарнирано со насилство и со тероризам. Формално и сосема навидум, таа „приказна“ театрализира (реферира, рециклира, коментира со / преку театарски изразни средства...) еден автентичен историски настан од 1921 година: убиството на Ѓорче Петров, идеолог на македонската кауза и, како што стои во историските книги и странски референтни публикации, „еден од апостолите на револуционерното и националноослободително движење на македонскиот народ“ (Павловски, 2002: 249). Во сигнираната 1921 година, Македонците

<sup>2</sup> Доколку ја „изземеме“ прворангираната и апсолутно нестандартна театарска судбина на „Буре барут“ на Дејан Дуковски (праизведена 1995) – пиеса со само една премиерна постановка во Македонија, ама со уште триесетина во странство – најголем интерес кај домашната театарска публика досега предизвикале драмите од нагласено национален тип: „Бегалка“ на Васил Ѓљоски (од 1928 до денес 24 постановки), „Норбади Теодос“ од истиот автор (од 1936 до денес 23 постановки), „Печалбари“ на Антон Панов (од 1936 до денес 23 постановки – 21 во Македонија и 2 во странство) и „Македонска крвава свадба“ на Војдан Чернодрински (14 премиерни постановки во Македонија и 1 во Софија – легендарната праизведба од 1900-та, која потоа, до 1930 / 35, доживеала повеќе репризни обнови, режирани од самиот автор).

се *народ без ѝпросѝор*, без сопствена држава. Дури и рационалната („хегелијанска“) историја (а не само фабулозната и секогаш поетична, дури и патетична митологија!), ваквиот маркиран, Горан Стефановски би рекол: тетовиран<sup>3</sup> *народносен сѝаѝѝус* го детерминира како исклучително *конѝингенѝен*, односно, колоквијално речено, како *ѝроклейѝ(сѝѝво)*. Самиот Чашуле, ама и неговите читатели / толкувачи, вклучително и овие „најсовремени“, „Црнила“ милуваат да ги декодираат и како парадигма на она што на еден *народ без ѝпросѝор* му се случува низ долгиот и неизвесен процес на неговата мачна територијализација. Доколку воопшто се инсистира на евентуалниот историзам / историцизам (**Historicism**) на оваа драма, тој треба да се бара (но и наоѓа!) предимно преку следење на оваа *конѝингенѝина*, оттука и мошне заводлива („рикеровска“) *ѝпрага*.

Меѓутоа, некои од рецентните толкувања, особено оние што се среќаваат во учебниците – бидејќи наставните програми по мајчин јазик и литература „Црнила“ ги регрутираат во задолжителна училишна лектира – умеат и да се слизнат: не препознавајќи ја „рикеровската“ стапица, неретко се случува одделни толкувачи драмата автоматски да ја квалификуваат како **историска** (по жанр) и, се разбира, како **национална** (по тема, централна идеја, лајтмотив, таканаречената содржина...и така натаму).

Дали ноторниот факт – дека „Црнила“ „допираат“ еден автентичен историски настан (а го „допираат“ така што условно тематизираат и театрализираат некои драмски ситуации, условно поврзани со него) – дали таквиот артифициелен / конструиран факт треба да фигурира како достоин / валиден аргумент за оваа драма да се детерминира како **историска**?

Која драма, воопшто, треба / може / мора да се етикетира како **историска**? Онаа што се случува во некој период што не е сегашен / современ или ги засега ликовите (*personae dramatis*) чијшто персоналитет е автентично / осведочено **историски**? Онаа што настојува спиритистички да ги „оживува“ личностите и / или настаните од минатото? Дали драматургијата треба да се занимава со таквите опскурни задачи? Дали, воопшто, историјата и драматургијата можат да имаат сосема исти цели – да ја сведочат / афирмираат историската вистина? Дали историската и драмската вистина смееме да ги изедначуваме? Нивното трагично неразликување отсекогаш било, та и денес останува „никулец на сите недоразбирања на *реализмоѝ* во / на театарската претстава“ (Pavis, 2004: 277). За среќа, секој добар драмски писател тоа недоразбирање умее да го неутрализира на крајно едноставен начин: така што кон историските факти (настани или личности) ќе се однесува како кон елементарната *граѓа*, сосема идентична / рамноправна со *граѓаѝа* од секој друг вид.

<sup>3</sup> В. Горан Стефановски, 1985, *Тетовирани души*, театарска пиеса

Избирајќи го ваквиот „неоптоварен“, крајно релаксиран, оттука и сосема творечки однос, писателот однапред се ослободува од евентуалната намера – впрочем, крајно опасна по своето битие! – историските настани или личности во своите дела да ги сведочи или (не-дај-боже) да ги „илустрира“. Секој што макар и повремено ја следи рецентната историцистичка / историографска публицистика може да се убеди оти кон својот сопствен предмет – „*историјата-како-џака*“ – на речиси еднакво „неоптоварен“ начин денес се однесува и самата историска наука. Макар што застапниците на „старата школа“ историчари – оние што историјата ја третираат како сакросантната *magistra vitae!* – сè уште не го положија оружјето, *џрендот* што веќе седумдесетина години систематски се развива во повеќе европски центри (Франција, Англија, Италија...) постојано наметнува суштествено поинаков пристап кон практикување на *историографскиот занает*. Овој влијателен *џренд*, кој обично се именува „*Школа Annales*“<sup>4</sup> или, поедноставено, *нова историја* (Италијанците индикативно го преведуваат како *microstoria*), ја освестува, но и ја прагматизира клучната идеја: дека историските процеси не можат да се толкуваат во рамките на ограничените шаблони, калапи или концепти (особено кога тие калапи / концепти се идеологизирани, политизирани, доктринирани... а речиси секогаш се покажуваат такви!); дека минатото и сегашноста претставуваат комплексни појави, кои не можат да се осознаваат само преку истражување на оние исклучителни (важни, големи, „преломни“, репрезентативни, фатални...) настани, факти и ликови – битки, војни, помори, политички ломови...; дека историјата треба да се занимава не само со екстремните туку и со оние банални / тривијални аспекти на човечките животи...

Гледано од аспект на литературната теорија, ваквиот еминентно *џосџмодерен* пресврт (од „висока“ / „елитна“ кон „ниска“ / „популарна“ историчност), кој прилично драматично ја одбележал, ама и ја раздвижил историската наука на XX век, можеби би можел да се нарече и премин од големите кон малите наративи. Како и да е, во последниве декади зачестено сведочиме појави на исклучително интригантни книги, насловени „Историја на приватните животи“ (vol. I-V, ed. by Georges Duby, Harvard University Press, 1998), „Интимна историја на човештвото“ (Theodore Zeldin, 1994) и така натаму.

За мериторно и соодветно да се практикува ваквата *нова историја*, историчарите требало најпрвин да свикнат својот предмет (минатото) да го погледнат од некоја поинаква перспектива, за потоа занаетот да го збогатат со нови методолошки парадигми, нови епистемолошки пристапи, нови „суровини“ од најразлично потекло, нови истражувачки постапки... Но и – најважно! – својата наука да ја „пренасочат“ кон нова и поширока

<sup>4</sup> Според француското списание *Annales*, коешто, некаде од средината на XX век, систематски започнало да го афирмира ваквиот пристап кон историјата.

тематика, која дополнително (и постојано) ќе се проширува, претендирајќи да стане безгранична.

За историзам / историцизам на XX век, вклучително и за во мигот мошне популарниот **нов историцизам (New Historicism)**, кој сериозно ја има допрено / заинтригирано и литературната наука, давајќи ѝ нов импулс, токму множество / полисемијата на *граѓаџа* (а не исклучителноста / уникатноста на *настианои* или на *личностиа*) треба да е предмет на научниот интерес.

Аплицирана врз примерот на драмата „Црнила“, оваа максима треба да значи дека конкретниот историски настан од 1921 година (убиството на Ѓорче Петров) повеќе не се третира / разбира / толкува како *џема / моџив* заради кој Чашуле ја прави својата драма, туку – спротивно – дека драмата на Чашуле, напишана четириесет години по конкретниот историски настан, освен како автентично („независно“) литературно / театарско уметничко дело, треба да биде третирана и како *граѓа* која на историчарите може да им е од полза при разбирање / толкување на еден политички атентат од минатото!

Или, поедноставено:

Пишувајќи ја драмата што за својот формален повод („преттекст“, хипотекст), дури и за својот лајтмотив, избира еден конкретен историски настан, Чашуле не избира да пишува историска драма („костимирана драма“). Напротив, со тангираниот историски настан неговата драма практично и не се занимава, освен што „попатно“ – всушност: тангенцијално! – се поигрува со неговата фактичност. Текстот на Чашуле е апсолутна метафикција, на која историскиот контекст ѝ послужил само како добар повод (референцијална рамка, *point of attack*) за отворање на некои важни, ама сè уште контроверзни, *не-особено-џријажни* (црни!) прашања што го „допираат“ клучниот драмски мотив: идентитетот на *народоџ без џросџор*, кој настојува да се *укотви* не само во територијална туку во секоја можна смисла. Овој сложен историски процес на *закотвување*, процес низ кој европските народи поминале значително порано, ама македонскиот успеал да помине дури на половина од дваесеттиот век, неминовно ги носи и сериозните ризици. Тие ризици однапред се подразбираат. Драмата на Чашуле настојува (и успева!) ефектно да ги тематизира токму тие ризици, именувајќи ги со збирна атрибуција, прецизирана со стигматичната збирна именка впишана како нејзиниот наслов: *црнила*.

За да ја провери / прагматизира својата авторска намера да се „поигрува“ со *црнилаџа на својоџ народ*, Чашуле се определува за една специфична жанровска форма – таканаречена *драма на идеи*, драматуршка матрица која е просто идеална за истражување (експериментирање) со какво решил да се зафати. *Драма на идеи (идејна драма)* е прилично ригиден тип / вид драмска форма, којашто француските егзистенцијалисти (Ками / Camus, Сартр / Sartre) ја доведоа речиси до

пароксизам, ама некои други луцидни автори („од формат“ на Џорџ Бернард Шо / George Bernard Shaw, Оскар Вајлд / Oscar Wilde, Жан Жироду / Jean Giroux...) мошне жовијално ја практикуваа во некои навидум „побенигни“ цели: за да го „искараат“ општеството во коешто живеат, цинично да му се поднасмеат на своето време и на своето племе, да предупредат на опасностите од моралната и етичката ерозија што ја сведочат, пред таканаречената стварност да го исправаат „театарското огледало“. *Драми на идеи* не се занимаваат со театрализации на настаните, ниту ги раскажуваат „историите“ на некои драмски лица, туку функционалната драмска форма ја користат како модел преку кој ефикасно и ефектно го расправаат (дискутираат, драматизираат...) статусот на некои големи / сериозни / респективни постулати или концепти (*идеи-како-џакви*), што ги сметаат за важни за животот на заедницата. *Драми на идеи* секогаш се и *драми со џеза*. Нивната тензија, но и нивната релеванција треба да се проценува / изведува токму од нивниот нагласен / намерен **ангажман**.

Пишувајќи ги „Црнила“, Чашуле приоритетно го искажува токму својот авторски **ангажман**: егзистенцијалистички („сартровски“) по својата определба, реалистички („крлежијански“) по поетиката што ја развива, левичарски и радикален по целите кон кои се насочува. Тие цели не се само естетички. Напротив, тие се приоритетно етички.

Читајќи ги „Црнила“, денешните реципиенти во нив не треба да ја бараат, триж помалку триумфално да ја „откриваат“ тажната македонска историја. Напротив, од беспрекорно развиената текстура на оваа драма, којашто театролозите одамна ја дефинирале како текстура на „добро скроена пиеса“ / *piece bien faite* (Петковска, 1980 / 1996), тие – нејпрвин на ниво на драматуршкиот занает! – можат да ги препознаваат нејзините прегнанти и исклучително интригантни / полисемични интертекстуални релации со некои од најрелевантните драми на XX век. Поточно: со европската модерна / модернистичка драмска традиција воопшто.

Една мала, маргинализирана и „отпатна“ литература, што сопствената афирмација започнува да ја гради дури по создавање на националната држава, по одвај петнаесетина години од кодификацијата на сопствениот литературен јазик (што значи: кон самиот крај на модерната култура!), успева – ете – да создаде драма од калибар на „Црнила“: драма којашто сосема рамноправно кореспондира со најдоброто од европскиот модернизам.

\* \* \*

Меѓутоа, вистинската релеванција на оваа драма – дури и нејзината пресвртна улога во историјата на современата македонска драматика – неспорно е содржана во нејзината автентична, модернистички оригинална *мисија*. Се разбира, во прашање е *мисија* што произлегува од авторскиот

/ авторовиот **ангажман**, егзистенцијалистички („сартровски“) воинствен, ама напоредно и идеалистички безнадежен. Литературен!

Пишувајќи ги „Црнила“, таа дефетистичка, во секоја смисла клаустрофобична драма<sup>5</sup>, Чашуле искрено верува дека тоа го прави затоа што мора. Во времето на „Црнила“ тој е сè уште убеден дека литературата (особено драмската) мора да функционира како совеста на сопствената епоха, за да ја додржува моралната вертикала што поревнатото време постојано ја подрива, заканувајќи се сосема да ја урне. Токму затоа што има таква голема и одговорна задача, литературата (особено драмската!) мора да ги отвора, дури и да ги **наметнува** големите теми – оние што битно го засегаат самото битие на нацијата.

Во случајот на оваа своја најпозната и најизведувана пиеса, Чашуле го расправа – ефикасно и ефектно го **драматизира!** – и денес отвореното (и болно!) прашање за македонскиот национален идентитет: решително (ниту малку нежно!) го испитува карактерот на „замислената заедница“ (Anderson, 1983) којашто ја именуваме како **нација**, нејзиниот статус, емоционален и ментален капацитет, нејзината кадарност од **ethnos** да се трансформира во **demos**, во модерна државна асоцијација. Како и секој друг **ангажиран** автор, Чашуле напоредно ги испитува и модалитетите / аспектите на **патриотизмот** кој таквата (модерна) држава би требало да умее да ги развива, кадарноста таа иста држава да ја овозможи, но и постојано да ја потврдува не само **националната (колективна) слобода**, туку и да ги стимулира **индивидуалните слободи** од секој вид, вклучително и слободата на уметничкото творештво.

Зошто, како и кога Чашуле сето ова го прави?

Пишувана долго и во повеќе верзии, драмата „Црнила“ е завршена во средината на 1960 година. Интересно е што еден фрагмент од нејзиниот текст бил објавен во празничниот илинденски триброј на „Нова Македонија“ (31.07-1 / 2.08.1960). Интегралниот текст, потоа, последователно е отпечатен во три броја од списанието „Разгледи“, за својата праизведба да ја доживее кон крајот на јануари наредната 1961 година. Авторот – роден 1921 година, што значи: истата година во која се лоцирани и историскиот настан (убиството на Ѓорче Петров), но и имагинативното дејство на неговата драма<sup>6</sup> – ја завршува својата можеби најважна пиеса токму во четириесеттата година од животот, на прагот од сопствената авторска и интимна зрелост, најавувајќи се како писател од нерв (а не само како писател од страст и дарба). „Писател од нерв се познава и по културата на насловите на своите книги, ама и по културата на давање

<sup>5</sup> Драмата „Црнила“ и буквално е лоцирана во „пустелија врамена во четири зида“, како што вели нејзината воведна дидаскалија (Чашуле, 1980: 247); несомнено, во прашање е метафора (за Македонија) од која поубиствена тешко дека ќе се најде!

<sup>6</sup> Во авторската ремарка, испишана на почетокот на текстот, стои: *Лицајта и наспаниите во оваа драма се измислени. Секоја сличност со постојаните лица е случајна и ненамерна. Авторот.* (Чашуле, 1980: 243).

имиња на јунаците на своите текстови“ (Коваџ, 2006: 363). Речиси веднаш по својата литературна и театарска промоција, ономастиката на **црнила** на голема порта влегува во македонскиот модернистички дискурс, но и во културен имагинариум, прераснувајќи во моќен симболички топос, постапно дури и во стереотип. Насловот на еден од важните текстови што го тематизираат творештвото на Чашуле, напишан шест години подоцна, ова го потврдува експлицитно. Имено, тој гласи: „Долги години на црнила“, му припаѓа на Матеја Матовски а датиран е во 1967 (Матовски: 1967).

Сигнираната година на појавувањето на „Црнила“, 1961, индикативно се има „преклопено“ со уште две годишнини, исклучително релевантни за тогашниот идеолошки (социјалистички / комунистички) имагинариум, интернационалистички (а не национален!) по своето битие: 20 години од почетокот на антифашистичкото востание (1941-1961) и 15-тина години од конституирање на македонската држава, АСНОМ-ска Македонија, која за *народ без ѝпросѝор* не може да е само политичка констелација туку мора да е и еманација на долго потиснуваната **национална носталгија** (или **носталгија по националното**).

Авторот Чашуле е учесник во тоа историско востание од првиот миг (од фамозниот 11 октомври 1941, дури и од пред него!), ама **националната носталгија** – носталгија по националните митови, по националниот имагинариум, суштествено ќе го модерира не само неговото семејно потекло (дедовците му се Спирос Црне и Пере Тошев!), но и целото негово творештво. Бездруго, во името на таа носталгија, во истата еуфорична и јубилејна 1961, активистот Чашуле интензивно партиципира во уште еден вистински културален подвиг: со архитектот Богдан Богдановиќ, авторот на меморијалниот споменик на востанието во Прилеп, тој го менаџира градењето на ова култно место со моќен симболичен набој, коешто самиот (на крај) успева да го именува со носталгична / патетична синтагма „Могила на непобедените“. (Попатно, Чашуле важи за писател трајно наклонет кон „тешка терминологија“, фиксирана и во насловите на неговите книги: *Црнила, Виџел, Просѝум, Горчила, Имела...* се некои од тие наслови). Меѓутоа, славеничкиот, еуфоричен, помпезен, дури и помпиеристички социјалистички / комунистички **zeitgeist** овој **национален патос** го дочекува со одобрување. Шеесеттите беа некои добри и либерални години, години на дебелите крави. На Македонија, како (впрочем) и на тогашната заедничка држава, ѝ одеше сјајно, на сите полиња.

Токму во таков миг на речиси идилична, **либерална** социјалистичка стабилност, во македонската литература и во театраликата влетува Чашулевиот „**црњак**“. И тоа, парадоксално, најпрвин преку фрагмент објавен во празничниот илиденски број на „Нова Македонија“! Драма што афирмира една необична и прилично неочекувана интеракција помеѓу уметникот и неговото време (Адорно), драма што ја прагматизира онаа амбициозна и славна теза на Сартр за уметноста која што треба да е **одговорна** за свеста и за совеста на епохата (Sartre, 1981 / 3). Денес ова може



да изгледа како провокација: во мигот кога на Македонија ѝ оди од добро подобро, една непријатна драма упорно ја наметнува / театрализира идејата дека таквата *добрин*а стои на стаклени нозе и дека, просто, македонското метафоричко јаболко (на сознанието) го длабее фаталистичкиот црв на сомнежот.

(Попатно, ама не и неважно: во средината на истите либерални шеесетти, во некогашната Југославија ќе расцути – во литературата, особено во филмот – трендот што естетичарите го нарекоа „црниот бран“. Драмата „Црнила“ е неспорен доказ во прилог на тезата дека за еден од автентичните промотори, „првоборци“, дури и предвесници на овој енервантен бран кој комунистичките идеолози во текот на седумдесеттите интензивно го обвинуваа за „ширење на безнадежност и деструкција“, треба да биде сметан и еден македонски автор).

Интересно е што **комунистичкиот романтизам**, како што често велеше големиот филмски режисер Жика Павловиќ, еден од најважните „црнобрановци“ во некогашната Југославија, никогаш (освен, можеби / малкуна, на самите почетоци, помеѓу 1945 и 1949) не успеал да го контаминира творештвото на Коле Чашуле. Напротив.<sup>7</sup> Активист кој интензивно го живеел историскиот миг и непосредно учествувал во најкрупните општествени задачи – формулирање на националната програма, афирмирање / „модернизирање“ на самата нација, создавање и зацврстување на државата... – едновременно се искажувал како автор мачно оптоварен со нејасна / интуитивна свест за некоја херидитарна грешка, што „фабрички“ е вградена не само во системот туку и во целата кауза, во самиот национ. Во една своја подоцнежна книга (објавена 2000), својот **национ** Чашуле го детерминира како **болно племе**.

Всушност, сите книги на Чашуле (класификувани според поединечните наслови, тие се дури 53 на број!), постојано ја варираат – драматизираат, есеизираат, проблематизираат... – фаталистичката реплика на Луков, големиот манипулатор на големиот механизам што ја раздвигува не само драмата со наслов „Црнила“ туку и сите **македонски црнила** (една од честите синтагми на авторот!), ама и „сите црнила на овој свет“ (Чашуле, 1980: 254). Таа реплика е позиционирана на самиот крај од четвртиот дел од драмата со стигматичен наслов:

*Македонија е мртва, одамна мртва, ѝрвин во нашиите срца а ѝошоа ѝшаму каде ѝшо ја бараат ѝши – во Историјата.* (Чашуле, 1980: 346).

Познавам некои циници коишто сметаат дека оваа реплика е поактуелна денес отколку тогаш кога била напишана.

<sup>7</sup> Системот на социјалистичките вредности, каков што континуирано го пропагираше практичната политика (во која, *nota bene*, самиот писател учествува мошне активно, убеден дека помага во нејзината изградба или – дури – во нејзиното спасување, за што е добар, односно лош пример неговиот истап на последниот конгрес на југословенските писатели, 1986), неговата литература трајно и безмилосно го „поткопува“, демитологизира, первертира...

## Литература

1. **Anderson, V. B.:** *Imagined Communities*. London: Verso, 1983.
2. **Ковач, М.:** *Strogo povjerljivo*. Zagreb: Meandar, 2006.
3. **Матевски, М.:** *Долги години на црнила*. Скопје: Разгледи X, 1968, 6, 733-738
4. **Pavis, P.:** *Pojmovnik teatra*. Prev. Jelena Rajak. Zagreb: Antibarbarus, 2004.
5. **Павловски, Ј. (ред.):** 2002, *Личности од Македонија*. Скопје: МИ-АН, 2002.
6. **Петковска, Н.:** *Драмскојто творештво на Коле Чашуле*, Скопје: Детска радост, 1996.
7. **Sartre, J. P.:** *Što je književnost?*, in: *Izabrana dela*, sv. 3, Beograd: Nolit, 1961.
8. **Стефановски, Г.:** *Тејовирани души*. Во: *Собрани драми (2003)*, Скопје: Табернакул, 1985.
9. **Чашуле, К.:** *Црнила*. Во: *Чашуле, Трилогија*. Скопје: Мисла, 1980.
10. **Чашуле, К.:** *Болно ѝлеме*. Скопје: МИ-АН, 2000.

*Виолетта Димова*

**ПАРТИТУРАТА ЗА ЕДЕН МИРОН  
И ДИВЕРТИСМАН ЗА ЕДЕН СТРЕЗ ОД КОЛЕ ЧАШУЛЕ**

Поаѓајќи од дефиницијата на Јулија Кривева за кумулативната енергија на интертекстуалноста, „за текстовната интеракција што се создава во внатрешноста на еден текст“, се определив за овие две драми на Коле Чашуле кои, може да се рече дека претставуваат парадигма во творештвото на овој автор за автореференцијалноста и за „внимателното евоцирање / цитирање / рециклирање / интерактивирање на веќе кажаното и покажаното“.<sup>1</sup> Она што посебно ме привлече кон овие два драмски текста е еминентното текстовно зрачење, експлицитниот дијалог на двата текста. Но, морам да признаам, пресуден беше предговорот на Јелена Лузина кон книгата *Драмски дивертиisman* од Коле Чашуле од којшто бев испровоцирана, поточно од нејзината заснована констатација за начинот на којшто твори Чашуле. Таа вели: „Определувајќи се за напорно, изискателно, мачно пишување, Коле Чашуле својот авторски труд свесно го вложува во текстови кои бараат исто такво читање за себеси, останувајќи за секое друго сосем затворени, нечитливи. И покрај тоа што е доста објавуван – за нашиве услови, дури и натпросечно – и покрај тоа што бил подложуван на многустрани и многубројни критички интерпретации, тој припаѓа во онаа писателска регимента на која судбината ѝ е своевидна неатрактивност. Пишувањето кое пред себеси поставува мошне високи барања, се разбира, самото себеси се изложува на висок ризик!“ Свесна за ризикот и на оној што се дрзнува да продере во виртуозноста на едно вакво творештво, ќе се обидам да направам вертикален след на постапките преку кои се конституира смислата во пиесата *Партиитурата за еден Мирон* и во драмската етида *Дивертиisman за еден Стрез*, која функционира како епилог на претходната и којашто уште со самиот наслов укажува на

---

<sup>1</sup> Теорија на драмата и театарот, приредувач Јелена Лузина, Скопје, *Дейска радосиј*, 1998, стр. 30.

интерактивниот однос на двата текста и меѓусебно и поодделно, внатре во секој текст. Определувајќи ја драмата *Партијийураиѝа за еден Мирон* како прва драма на апсурдот во македонската драмска литература, се чини залудно е да се бара смислата во бесмислата на прикажаните аспекти на основната идеја: *Човекоѝ во функција на идејаѝа*. Па сепак, можеби токму бесмисленоста има смисла. Символиката на темното, мрачното во воведот на двата драмски текста директно укажува не само на перманентната преокупација на авторот со црнилата туку и на фактот дека апсурдот, како темелна одредница и на *Партијийураиѝа* и на *Диверѝисманоѝ* произлегува од хаосот и воспоставувањето ред во тој хаос со поставување строга хиерархија на празното, на ништото, на времените портрети без лик – рамки, раскошни до здодевност, а внатре наместо ликови, распнати и заробени црнила. И во тоа визуелно еднообразие на мрачното, сивото, пустото, се огласува симболот на воениот режим – војничката труба со „химната“ *Сѝрико ѝие боза ѝа нејке да ѝлаѝи...* Маестралната досетка на авторот за земање текст за химна, сосема некомпатибилен со описот на сцената укажува уште еднаш за кумулативната енергија на интертекстуалноста, којашто овојпат излегува од внатрешноста на текстот за да се поврзе со местото на одвивање на дејството. Имињата: Мирон, Кирон, Трон, Стрез, едноличните униформи без ознаки за ранг, хермелинот, жолтиот плат, црната чоја – не го лоцираат дејството, но *Сѝрико ѝие боза, ѝа нејке да ѝлаѝи* укажува на битот и битието што егзистира на овие мрачни простори, на Балканот – рамка на рамките со времени црнила. Кога ќе го додадеме библискиот лик и симбол за братоубиството – Каин, ја заокружуваме постапката на Коле Чашуле во градењето на текстот на овие драми како внимателно евоцирање, интерактивирање на веќе кажаното и покажаното.

Поделена на два дела *Партијийураиѝа за еден Мирон* наликува на една детска игра која се нарекува **бесилка**. Полека, но сигурно, од самиот почеток ликот на Мирон се исцртува пред очите на публиката како жртва на оданоста на системот кој, според него, е совршен поради фактот дека секој што е во него знае само онолку колку што треба да знае и дека знае сè само ТОЈ, раководителот на сите раководители, единствен апсолут, којшто ги има однапред напишано „нотите“ за сите гласови во системот и кому беспоговорно му се потчинети Мирон, Кирон и наизглед недоветниот Трон, кој во хиерархиската поставеност е најдолу, обичен записничар, кој „ништо не знае, ништо не слуша“ – роб на стравот дека ќе го изеде мракот, зашто тој има „лет наврстни деца за гледање“. Всушност и Кирон и Мирон се робови на своите стравови: Кирон, кој како директно претпоставен на Мирон се плаши да не ја загуби својата позиција ако не ја изврши директивата од врвот, и Мирон, кој слично на него и уште поревносно ја врши својата задача на иследник

на Каин, за да остане во системот. Но во таа нивна темнина, мракови, стравови, невидливи за голо око постои и желбата: желбата по саканата/посакуваната жена, со син во утробата, но чиј? На Мирон, на Кирон или на Каин? А кој е Каин? Како митолошки лик, сите знаеме дека е оној кој прв крева рака на брата си и затоа е прогонет источно од рајот, проколнат од Господ на вечен, проклет живот, кој е пострашен од смртта. Во драмава, тој е закана! Закана за Мирон, за Кирон, за нивните кариери, а пред сè за Стрез, врховниот раководител, зашто Каиновит портрет станува циновски, зашто има своја волја, зашто е интелектуалец кој сака да избега од проколнатиот живот. Така Стрез, кој само неколку пати се спомнува како име, а почесто се идентификува како ТОЈ, (алузија на пеколот, во кој името на бог Исус не се споменува) смислува план како да го потчини или ако мора, да го „тргне“ од својот пат. Вистинско лице за тоа е Мирон, обучен и стручен послушник. Мирон не знае (а како би знаел, кога му е достапна само општата вистина на Раководството) дека со секој чекор во својата истрага за наводното убиство на Каин, од страна на „уфрлениот шпион“, со ист образ и со исто име Каин – прави грешки, а оној горе ја исцртува неговата фигура под веќе подготвената бесилка, за на крај и буквално да му ја стават јамката околу вратот. Истрагата започнува во стилот на *Процес* на Кафка, а целиот дијалог се води со силно нагласена интонација на гротескност. Каин веднаш сфаќа дека се работи за замка, па ја започнува својата игра. Автореференцијалноста и способноста за саморепродукција во драмата е особено евидентна. Светот е рамка на драмата, а драмата *Партиципација за еден Мирон* е рамка на измислениот дијалог од страна на Каин, помеѓу Каин I и Каин II. Можеби во овој дијалог треба да ја бараме и поентата на драмскиов текст: **Да се биде слободен, значи да се биде надвор од системот на раководење.** Каин II вели: *Работијата е простија: Додека Вие ќе се движите од оваа сирани на тунелот, слободен, свој, додека ќе уживате неизречено (и во природен вид) во сите земни задоволства – од сиромаштијата до сиењето во женски пазуви, јас...јас ќе треба да Ве заменувам, да се жртвувам, да раководам... А тоа, како што и сами знаете, значи дека ќе треба да живеам од денес до утре и постојано со главата во торба, нели?*

Каин на крајот ја постигнува целта. Ја наоѓа својата слобода во смртта. Затоа што не се покорува на проектите и сценаријата на големиот вожд – тој е казнет, а всушност спасен. Агонијата на Кирон, а особено на ТОЈ – Стрез навидум тука завршува, што е и логично, бидејќи драмските текстови се обично заокружени целини. Но во ушите на авторот уште долги години ќе одзвонува партитурата за Мирон, па така ќе го срочи текстот за етидата *Диверзијан за еден Стрез*.

Коле Чашуле, во својата постојана преокупација со црнилата, повторно и повторно ја преиспитува можноста за книжевното функ-

ционирање на старата идеја: за ујошребайа на Човекои во имейо на идејата.

Како што ќе рече Петер Сонди: „целината на драмата е, конечно од дијалектичко потекло. Таа не настанува благодарение на епското ЈАС, опстојувачкото во делото, туку благодарение на непрекинливото разорување и одново воспоставување на меѓучовечката дијалектика, која во дијалогот станува јазик. Во оваа последна смисла дијалогот е значи носител на драмата“.<sup>2</sup>

Дијалогот во *Диверџисман за еден Стрез* е испрекинат, штур, а основен семантички белег на јазикот, сега веќе не е толку гротеската, туку иронијата. Овде ги среќаваме повторно истите ликови од *Паријураија за еден Мирон*, но на сцената се појавуваат и Танчарките, Жонглерите, кои треба и формално да го оправдаат значењето на насловот, во кој повторно е позајмен збор од музичко-балетскиот речник. *Диверџисман* означува еден вид забавно четиво, а во балетскиот вокабулар значи низа од разнородни игри, вметнати најчесто во некоја опера или драма. Долгите филозофски монолози на Стрез, необично долгите дидаскалии упатуваат повеќе на епиката, отколку на драматиката, па така оваа „социјалистичка драма“ (ако може така да се нарече) има епска сушност и во себе е противречна. Затоа, можеби можеме повеќе да го истражуваме односот: читател : драмски текст, отколку гледач : театар. Односот меѓу означувачкото и означеното во секој случај почива на симболичкиот принцип: микрокосмосот и макрокосмосот се совпаѓаат, но не според моделот *pars pro toto*. А токму тоа е случај во оваа етида. Во секој поглед таа се вкрстува со барањето за апсолутноста на драмската форма: *dramatis personae* претставуваат луѓето – поворките и знамињата, војниците и другите, па ако сакате и советниците кои утврдуваат дека Каин е „неотповикливо мртов“. Сите тие живеат во исти услови, со иста идеја, условена од политичките чинители. Значи, тие се далеку од тоа да бидат субјекти на едно дејство, и во основа се само негови објекти за реализација на основната идеја: *Човекои во имейо на идејата!*

Симнувајќи се од дворецот од *Паријураија*, во сивата пустина на *Диверџисман*, Стрез како да ја става на проверка својата одлука, својата вистина. По негово барање се врши реконструкција на стрелањето на Каин. Стрез, химнично расположен поради херојското држење на Каин, ќе ја открие смислата и оправданоста на својот лик во репликата упатена кон Трон: *Оф, зайамайи Трон, болкаша е највисојинскојо уживање!*

Коле Чашуле во овие сцени од *Диверџисман за еден Стрез* оди до крај во разобличувањето/претставувањето на идејата – *Човекои во*

<sup>2</sup> Види: Петер Сонди: *Кризата на драмата*, во: „Теорија на драмата и театарот“, приредувач Ј. Лузина, Скопје, „Детска радост“, 1998, стр. 337.

*имейшо на идејата.* Во Шекспировски манир, преку сонот на Стрез во кој сите умираат во име на верноста кон великиот, единствен апсолут Стрез, а особено преку овде клучниот лик Трон, со натуралистички постапки на сакатење на неговото тело, укажува на сета иронија на политичките чинители што влијаат врз основната идеја. Трон, кој само сака да си ги одгледа своите пет неврсни деца за гледање, спремен е сепак да се жртвува во името на идејата. Останува само неговото торзо да се движи низ сцената како марионета, но исто така и како симбол на победата на мртвиот интелектуалец Каин врз Стрез, фрлајќи му ја вистинската вистина в лице: *Да Сџрез. Таа е висџинајта. Совршената слика на верността, на џредаността. Трон е сеџа совршено слободен, совршено џредан, и ... најџосле, џрв џаџџ, совршено свој! Да Сџрез. Но ... сиџџ во џебе. Како џвоја мисла! Твое џамеџење! И џвоја соџсџвена... од-мазда! И сџ, само заради џоа џџо имаџе џеџ неврсџни деца за џледање, Сџрез. Ниџџо џовеќе! Освен џвојџџ Диверџисман, кој џџсеџа ќе се разџџрува само... само во џебе!*

Во *Парџџџураџта за еден Мирон*, Стрез е невидлив, но моќен. Невидлив е дури и на портретот што се движи на сцената, но е ГЛАСЕН ГЛАС. Глас кој одлучува, глас кој казнува. Во *Диверџисман за еден Сџрез* – обратно: Каин е гласот – „неотповикливо мртов“, а сепак гласен! И еве го одговорот на прашањето за смислата на човековото постоење: школски и според теоријата на апсурдот на Ками – **во бунтот!**

Коле Чашуле како творец од еден ваков формат, во етидата за Стрез ја покажува својата моќ за интерактивирање и за дијалог со историјата и филозофијата, од античко време, преку Француската буржоаска револуција до денес.

На крајот ќе се запрашаме: Зошто Коле Чашуле пишува вакви драми? Апсурдни, мрачни и дали се тие навистина толку непријатни, непривлечни за читателот? Јас би рекла напротив! Преточувајќи ги во зборови, реплики, дијалози еуфемизмите на веков – аферите за досејата, прислушкувањата, шпионажите, братоубиствата, историските вистини на секојдневието, тие престануваат да бидат тешко „сварливи“ и непријатни, зашто на сцената на автентичниот живот тие постојат и ќе постојат, а поради фактот дека изговорениот еуфемизам престанува да биде тоа и дека кога ќе го „зграбиш“ мракот тој не може да те порази, сите тие стануваат дивертисман, забава, особено за оние кои се гледаат себеси во функција на сопствената идеја и на сопствената слобода.





*Лидија Каџушевска-Дракулевска*

## КОЛЕ ЧАШУЛЕ КАКО ПОЛЕМИЧАР

Коле Чашуле, несомнено, се вбројува во редот на оние творци за кои имаме впечаток дека е сè веќе кажано, напишано, научно елаборирано, но, едновремено, како да останува потребата (и предизвикот, се разбира) одново и одново сè да се каже. Споменатиот парадокс произлегува од фактот што секое навраќање кон личноста и делото на овој *гигант* во македонската литература никогаш не е исто. Од сите лица на авторот, во оваа пригода ќе стане збор за Чашуле како homo polemicus.

Во природата на човекот е не само да љуби туку и да војува. Полемиката е водење војна, според грчката етимологија на зборот „polemos“. Војната со зборови е мошне специфична дарба која ретко кој ја поседува, а уште поретко, и успешно ја практикува. Нашиот денешен славеник, и тоа како, има харизма на добар полемичар.

Чашуле никогаш не бил затворен во својата „кула од слонова коска“; во шестдецениската писателска дејност, тој, доследен на својот сартровски ангажман, бил максимално вклучен во севкупниот општествен, политички и културен контекст на своето време. На маргините на една од најзначајните полемики кај нас во средината на 50-те години – конфронтацијата на т.н. реалисти и модернисти – на почетокот на седмата деценија од XX век (откако во македонската литература и култура ќе победи модернизмот и ќе завладее естетскиот плурализам и принципот слобода во уметничкото творештво), како задоцнет одглас на фантомот на минатите бурни времиња, на страниците на тогаш единствениот дневен весник – „Нова Македонија“ – се води една полемика меѓу двајца наши истакнати дејци: Ацо Шопов и Коле Чашуле, а по повод драмскиот првенец на Симон Дракул – *Немирна рудина*.

Интересен е историјатот на споменатата драма: Дракул ја напишал во 1955 година во своето родно Лазарополе; најнапред е објавен третиот чин (во декември 1959 година во *Разгледи*), потем првиот (во јануари 1960 во *Современосиј*), а на крај и најпроблематичниот втор чин (во март 1961 во *Разгледи*), откако текстот бил одбиен од теагрите на коишто им бил понуден за поставување, а, исто така, одбиен и за објавување кај един-

ствениот издавач во тоа време – „Кочо Рацин“. Драмата ја доживува својата театарска постановка дури во април 1968 година во режија на Мирко Стефановски. Неколку дена по премиерата, на сцената на Драмскиот театар било организирано јавно судење на *Немирна рудина*: „Тоа беше едно од неколкуте јавни судења на 'еретичките' театарски претстави“ – пишува Јелена Лузина во една своја студија („*Немирна рудина* – драмското деби на Симон Дракул“, *Театралика, иџри*, 2006, 242). Според Лузина, генезата на „еретичката линија“ во македонскиот театар започнува со *Задруга* на Коле Чашуле, забранета поради идеолошки скршувања уште во 1950 година.

Значи, Чашуле веќе ја имал почувствувано на својот грб беспштедната моќ на социјалистичката парадигма, во времето кога како главен и одговорен уредник на списанието *Разглед* ќе го објави проблематичниот втор чин на *Немирна рудина*, заедно со писмото на Симон Дракул упатено до Чашуле како уредник и пријател, во кое писмо, пак, интегрално се наведува текстот на рецензијата (потпишана од Јован Бошковски) со која издавачката куќа „Кочо Рацин“ одбила да го печати споменатиот драмски текст на Дракул. Од писмото се дознава дека проблемот со драмата на Дракул се должи на нејзиното содржинско совпаѓање со некој автентичен случај од НОБ.

Дали фабулата на *Немирна рудина* е литерарна конструкција или реконструкција? Фикција или факција? Свесна намера на авторот да ги разобличи грешките на една идеологија или ненамерна коинциденција? Овој текст нема за цел да ја разоткрие енигмата околу овие и слични прашања кои неминовно се поставуваат пред читателите, туку полемичкиот дискурс на Чашуле во дијалогот со Шопов аргументира контроверзната драма на Дракул. Полемиката која се води на страниците на дневниот весник „Нова Македонија“ во четири продолженија во текот на март и во почетокот на април 1961 година, ја започнува Шопов. Погледната од денешен аспект кога полемиката како борба на мислење претставува не само политичко оружје или медиумска моќ туку и секојдневие дури и во една најобична пријателска средба, треба да се истакне дека нашите двајца реномирани автори како антагонисти настапуваат сосема одмерено и достоинствено: Шопов во улога на обвинител, а Чашуле како бранител; или, првиот *контра*, а вториот *за*. Интересен е фактот дека тие и не се разидуваат драстично во поглед на некои клучни прашања, како што е проблемот со творечката слобода на еден уметник, потем, мерилото за естетските вредности на книжевно-уметничкото дело или поддршката и објавувањето на младите, недоволно афирмирани автори. Полемиката е израз на општествените позиции кои ги заземаат нејзините учесници во тоа време. Шопов настапува не како Шопов, туку како институција – реагира по функција, во име на книгоиздателството „Кочо Рацин“ чијшто главен уредник бил. „Грвот“ на Чашуле, според Шопов, е во тоа што на

страниците на *Разгледи* е објавена рецензијата на Бошковски без да биде побарана согласност ниту од рецензентот, ниту од издавачот, постапка, која Шопов ја оценува како еден неодговорен и недопустлив акт (Шопов, „Опачината на една таканаречена одговорност пред литературата“, *Нова Македонија*, 12 март, 1961).

„Со чувство на здодевност се зафаќам да ги пишувам следниве редови. И во чувство на жал по изгубеното време. И не би го сторил тоа никогаш кога би бил во прашање само личен напад на мене и кога тој би бил извршен на страниците од литературно списание, а не на страниците од 'Нова Македонија' (...) Во прашање е списанието во кое работам, неговиот углед, неговата долгогодишна практика“ – со овие зборови го започнува Чашуле својот одговор (*Нова Македонија*, 19 март, 1961). Значи, 1. тој неволно се вклучува во полемика; 2. полемиката, општо, ја смета за „здодевна“, за „губење време“; 3. во полемиката се вклучува не од лично-престижни причини, туку во име на списанието *Разгледи* (впрочем, како и Шопов) и 4. инсистира една книжевна полемика да се води исклучиво на страниците на книжевно списание, а не во дневниот печат, за да може книжевниот и естетскиот полемички дискурс да се заштити од манипулации, во смисла, инволвирање на други дискурси како: идеолошкиот, социолошкиот или политичкиот.

Во продолжение, Чашуле го објаснува вистинскиот мотив за објавување на проблематичниот фрагмент од драмскиот текст на Дракул. Имено, судбината на овој текст, како и создадената атмосфера во јавноста, резултирала со фама дека се работи за еден вид ограничување на творечката слобода кај нас; „пред новиот бран од таа фама“ редакцијата се најде „обврзана преку објавувањето и на последниот дел од пиесата тој приговор и впечаток дефинитивно да го сметне од дневен ред“ – објаснува Чашуле и продолжува: „Сега, драмата на Симон Дракул е објавена во целост, таа е јавна и секакви спекулации околу ограничувањето на слободата на уметничкото творештво не се повеќе можни. Редакцијата 'Разгледи' не можеше да постапи поинаку. Да одбие да го отпечати и последниот фрагмент од пиесата – за нашата редакција значеше да се солидаризира со оние кои во тоа гледаа токму ограничување на творечката слобода“ (*Нова Македонија*, 19 март, 1961).

Од денешен аспект, секаков коментар за постапката, одговорноста и принципиелноста на Чашуле е излишен. Меѓутоа, во контекстот на околностите на своето време, како и во контекстот на суптилната заднина на целиот „случај“, јасно е дека се работи за вистинска смелост, за чин достоин за почит. Оттаму, не случајно, овој чин бил оценет како свесна, намерна ароганција на главниот и одговорен уредник Чашуле, оттаму и мотивацијата да се иницира полемичкиот дискурс кој, честопати, знае да заведе на погрешна трага, да го сврти вниманието од суштината на проблемот кон некои помалку битни или сосема небитни детали. Објас-

нувајќи ја мотивацијата за објавување на контроверзниот фрагмент од драмата на Дракул, Чашуле станува во одбрана на врвниот творечки принцип – *слободата*. На тој начин, тој станува заговорник на една идеја која не знае за време и простор и за која се кршеле копја низ историјата на литературата.

Што се однесува до нападот за објавената негативна рецензија која е од интересен карактер и дел од кореспонденцијата меѓу авторот и издавачот, Чашуле објаснува: „Редакцијата 'Разгледи' смета дека дејноста на издавачките совети и сите слични органи Е ЈАВНА, дека рецензиите и дискусиите имаат ЈАВЕН карактер и можат да бидат како јавно пофалувани, така и јавно критикувани. Токму во таа нивна јавност, редакцијата 'Разгледи' и ја гледа гаранцијата дека од нив ќе биде истеран секој обид политиканството да стане раководно начело во нивната работа. (...) Редакцијата 'Разгледи' предлага книгоиздателството 'Кочо Рацин' како единствено книгоиздателство за македонска литература да почне да издава свој билтен во кој би биле објавувани не само рецензиите за предложените книги, туку и авторизираната дискусија и одлуките“ (*Нова Македонија*, 19 март, 1961).

Аргументот на Чашуле е добро образложен, логички фундиран и сè уште валиден, актуелен, провокативен, иако претставува, можеби, повеќе еден утописки модел отколку во практиката реализиран конструктивен предлог, и тоа не само за времето кога постоел неприкосновен издавачки монопол кај нас, туку и во услови на денес масовно развиена издавачка дејност и комерцијализирање на истата, што, од друга страна е, исто така, сосема разбирливо. „Преплавени со 'бестселери', тие своевидни чеда на глобализацијата, и не помислуваме 'естетски да ги вреднуваме', бидејќи тоа би бил бесмислен и залуден труд“ – пишува Данило Коцевски во една своја статија посветена токму на полемиката и додава: „Еден полемички дискурс содржи и оперира пред сè со вредносни судови“ (Д. Коцевски, „Полемичкиот дискурс и неговите специфики“, *Синџези*, 2006, бр. 4, 10).

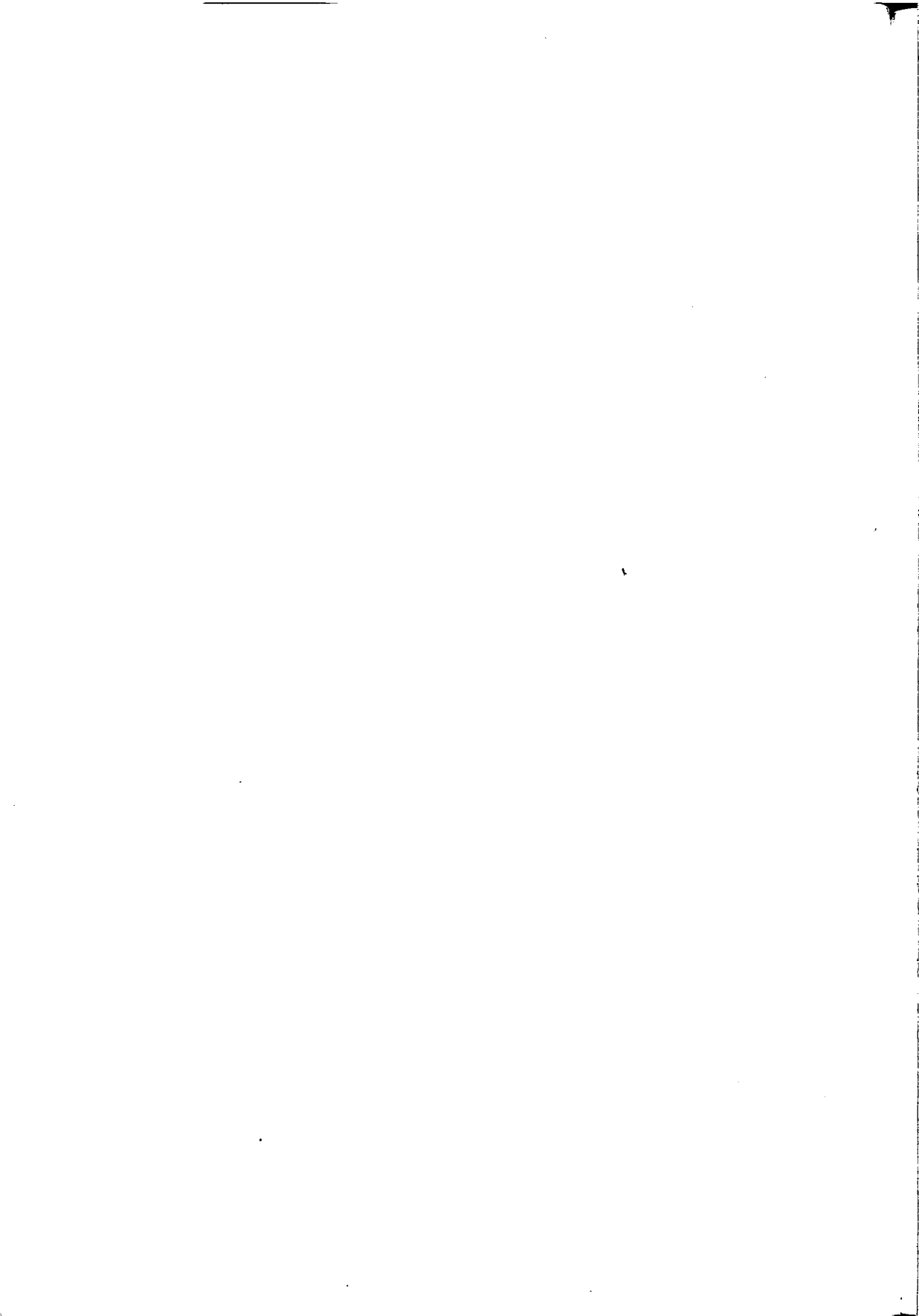
Интересно е што полемиката помеѓу Шопов и Чашуле воопшто не се води околу уметничките вредности на драмата на Дракул. Чашуле се обидува да го насочи вниманието токму кон оваа проблематика околу која, како што искрено признава, биле поделени мислењата во редакцијата на *Разгледи*. Вистинската оценка за *Немирна рудина* ќе уследи подоцна; во мигот на полемиката само јавно се поставени проблемите, но истите не се решени. Од друга страна, како што најчесто се случува со секоја полемика таа да не може во целост да се апстрахира од личното, така и во овој случај постои „мимикрија на личното како дел од војната“. Имено, во својот одговор на одговорот, Шопов („Одговор без одговор“, *Нова Македонија*, 26 март, 1961) одеднаш скршнува од темата на полемиката и се навраќа на литературната конфронтација од 50-те, оценувајќи ја како

желба за литературна власт. Дали Шопов му префрла на Чашуле што се нашол на страната на „победниците“? Или, во прашање се некои лични нерасчистени „сметки“ од минатото? Да потсетиме, Шопов, заедно со Славко Јаневски, како уредници на списанието *Современоси*, им припаѓа на т.н. реалисти, но, и покрај јавно декларираниот став и експлицитно заземената страна во полемиката, интересно е што обајцата во творечката практика ги изразуваат токму ставовите на противничкиот табор групиран околу *Разглед*, а на којшто му припаѓал и Чашуле.

Вториот личен момент во полемиката е забелешката на Шопов дека Чашуле никогаш не се обратил до издавачката куќа која тој ја раководи за објавување на сопствените дела, чувствувајќи го, веројатно, овој избор на својот колега од перо како навреда, нетрпеливост, ароганција или намерно игнорирање.

Во својата „последна реплика“ од „нашава невесела дискусија“ (*Нова Македонија*, 2 април, 1961), Чашуле е доста ироничен, дури и циничен; вели дека не сака да моли едно единствено книгоиздателство, односно „да чука на врата и да чека дали вратите милозливо ќе се отворат или не“; значи, пројавува гордост, држи до својата независност, не им робува на авторитетите, не сака да им се додворува на институциите од лични причини или во име на некаков личен успех и профит. Потем, Чашуле му го задава последниот удар на својот полемички антагонист, со забелешката дека во пресудни мигови Шопов се затскрива зад псевдоним, за разлика од него кој не се плаши отворено и јавно да истапува и да ги изнесува своите ставови колку и да се во спротивност со идеологијата или политиката. Навистина, Чашуле никогаш не ја премолчува вистината, колку и да е болна таа и секогаш „без пардон“ ги изнесува своите ставови, експлицитно се застапува за принципиелност, што е доблест достојна за восхит, но, тоа, очигледно, не го може секој, туку зависи од личниот карактер и природа на секој поединец. Различieto го прави интересно суштествувањето. И изборот, секако. Чашуле знае да оцени кога е доста, има чувство за мерка, па го најавува своето повлекување од полемичката сцена, а и Шопов ја прифаќа одлуката на својот противник, со што дијалогот се финализира. Така, споменатата полемика е кратка, ударна, ефектна. „Досадата не смее да се вовлече во полемичкиот говор. Таа е неспоива со вистинската природа на полемиката“ – истакнува Данило Коцевски (*Синџези* 2006, 10).

Интересно е да се одбележи дека оваа полемика (освен својата манифестација на микрониво како дијалог меѓу двајца писатели-интелектуалци) има и своја макродимензија: имено, редакцијата на весникот *Нова Македонија* зазема страна во полемиката, во име на „интересот на општествената јавност која и го финансира весникот“, но, тоа е веќе една сосема друга тема.



*Најлаша Аврамовска*

## ДРАМАТИКА НА СИМУЛАКРУМОТ ВО ЧАШУЛЕВАТА ИСТОРИСКА ДРАМА

Како драмски писател, раскажувач и есеист, чијшто обемен творечки опус го чинат дваесет и пет драми, единаесет романи, четири збирки раскази и бројни есеи, Коле Чашуле се вбројува меѓу оние неколкумина основоположници на македонската современа литература коишто битно го обележуваат и креираат нејзиниот повеќедецениски развој. Речено е дека со развојот на драмското творештво на Коле Чашуле се одбележуваат и развојните фази на македонската современа драма. Неговата драма *Вејка на вејтерој* (праизведена 1957), го одбележува почетокот на модерната македонска драматика, а, според Борислав Павловски<sup>1</sup>, со драмите *Диверџисман за еден Ситрез* (1974) од Коле Чашуле и *Јане Задрогас* (1974) на Горан Стефановски, е маркиран почетокот на пост-модерниот развој на македонското драмско писмо.

Во проследувањето на драмскиот опус на Чашуле импонира откривањето на неговата творечка опсесија на консеквентно, но секогаш поинакво драматичко конфронтирање на концептите на стварноста и фикцијата. Основата на драмскиот конфликт во Чашулевите драми се состои во распнатоста на јунакот помеѓу рамништата на стварноста и фикцијата (симулацијата на стварноста). Всушност, се чини дека во неговите драми стварноста наполно исчезнува пред напливот на нејзината фикционализација во серија на изрежирани сценарија. Сеедно дали притоа станува збор за обработка на печалбарската тема (*Вејка, Роднокрајци*), за тематизација на тоталитаристичкиот режим (*Вишел, Парши-*

---

<sup>1</sup> Во текстот „Маргиналии за македонската (пост) модернистичка драма“ Борислав Павловски утврдува: „Сметам дека драмите *Како што милуваше...* (1974) од Коле Чашуле и *Јане Задрогас* (1974) на Горан Стефановски претставуваат јазол во македонската драматургија на кој се случил преминот од модернизмот во постмодернизмот. Текстот на Чашуле со специфичната организација на сценскиот говор е зафатен со деконструкција на културните елементи на Историјата, додека текстот на Стефановски се одликува со иноватиска интерпретација и ресемантизација на книжевното наследство што го третира како неискористено поаѓалиште, а во тоа има извонредно талентирани продолжувачи-истражувачи (Дејан Дуковски, Венко Андоновски). (Б. Павловски, 1997:23)

*ѿура за еден Мирон, Диверѿисман за еден Сѿрез*), или за драма која реферира на македонската национална историја (*Црнила, Суд*), основата на драмското дејство секогаш е поставена во соочувањето и неразликувањето на рамништата на стварноста и нејзиниот измонтиран и изрежиран фалсификат (симулација). Всушност, Чашуле во своите драми ја разоткрива скриената, заднинска, *режисерска* инсценација на драмските ситуации. Во неговиот драмски светоглед светот се дели на манипуланти со сценаријата и манипулирани од нив. Во овој поглед драмите на Чашуле ја откриваат **драмата на егзистенцијата** како драма на човековата апсолутна неизвесност во стварноста којашто не се разликува од нејзините бројни симулакруми – што ги режира тоталитаризмот (*Парѿиѿура за еден Мирон, Диверѿисман...*), политичкиот тероризам (*Црнила*) или официјалната сцена на општествениот дијалог/општествената комуникација (*Вејка...*).

За овие аспекти на автореференцијалноста на драмското писмо на Коле Чашуле опстојно се имам занимавано во своите досегашни проследувања на автореференцијалноста на македонската драма, од аспектот на драмата во драма односно театарот во театар. Во оваа пригода би сакала уводно изнесените утврдувања да ги посочам и врз примерот на историската драма на Чашуле. Конкретно, врз примерот на драмите: *Црнила* и *Суд*, коишто од аспектот на распределбата на информациите меѓу комуникантите од внатрешниот комуникациски состав (драмските личности) наспрема комуникантите од надворешниот (читателите/гледачите во театарот) стојат во ист однос како и драмите: *Виѿел* и *Парѿиѿура за еден Мирон*, во коишто низ призмата на театарот во театар се тематизирани режисерските игри на тоталитаристичкиот режим.

*Црнила* е антологиска драма на Коле Чашуле која станува општо цитатно место за означување на македонските состојби во текот на историјата. Во неа е прикажана задносценската режија на убиството на македонскиот револуционер и идеолог на ВМРО, Ѓорче Петров, во Софија. Историскиот датум на атентатот врз Ѓорче Петров (28. VI 1921), како и други фактографски податоци во драмата отсутнуваат, а акцентот е ставен на осветлување на егзистенцијалистичкиот апсурд на македонското опстојување во историјата. За самата историска тема на својата драма авторот ќе рече:

„Во смртта на Ѓорче Петров видов кревање рака на својот сопствен идеал. Усмртувањето на Ѓорчета од македонска рака, а во служба на антимакедонски и народни интереси, за мене стана синоним на македонските црнила воопшто. И не ме остави мирен сѐ додека не се искажа себеси низ *Црнила*. И додека не се разрасте во еден вид опсесија со црнитата воопшто и со простумот против нив. Секаде и во секое време.“



Според својата типолошка определба таа е т.н. **драма на идеја**, односно, **драма со теза**, остварена во рамките на егзистенцијалистички поимниот апсурд на човековата (на Младичот) фрленост среде туѓоста на светот, во кој секој избор и секоја акција се наполно неизвесни. Апсурдот на човековата неизвесност, меѓутоа, во светот на оваа драма има свој препознатлив политички задносценски контекст.

**Компонирана во четири дејства** драмата го прикажува заговорништвото и режирањето на предавничкиот чин на атентатот врз Ѓорче Петров. Драмскиот простор го прикажува домот на Христови, во којшто Луков, Иван, Фезлиев и Методи (режисерски) го подготвуваат атентатот во очекување на атентаторот што треба да допатува. За таа цел домаќинот е „службено“ испратен од дома, а домаќинката, Неда, е претходно заведена и врбувана со Ивановата изведба на „прељубничко сценарио“ со неа. Сè е однапред изрежирано, а стварноста се престорува во драмска сцена. Притоа, пред читателот/гледачот посебно е изложена подготовката на овој терористички акт како *манипулација со погледој* и револуционерните заложби на младиот Орце, кој во Софија ќе допатува за да ја изврши задачата што ќе му ја довери Организацијата. Напегнатоста на драмското дејство произлегува од разликата во информираноста помеѓу драмските личности во поглед на задачата што тој треба да ја изврши. Имено, освен Орце (којшто „пристига“ во вториот чин на драмата), сите други присутни во домот на Христови знаат дека тој треба да го застрела токму Ѓорче Петров. Апсурдот на ситуацијата на овој млад револуционер, односно, апсурдот на терористичката акција што се подготвува да ја изврши и по цена на животот, произлегува оттаму што тој во незнаење треба да го убие токму својот најголем револуционерен идеал. За Орце, меѓутоа, Ѓорче Петров е и повеќе од тоа. Тој е човекот кој родителски ќе го заштити во детството, кога малечок останува без своите родители, тој е човекот со чиј родителски благослов стапува во редовите на Организацијата. Ѓорче Петров е единствениот човек со когошто Орце сака да се сретне за време на својот кус планиран престој во Софија. Оваа кулминативна точка во развитокот на драмската напегнатост е прикажана во третиот чин на драмата, кога Орце им раскажува на заговорниците што за него значи Ѓорче Петров:

МЛАДИЧОТ: (...) Тој дојде во селото, ме повика во дворот, ме погали и ми рече: „Сега веќе, синко, си голем. Ќе те испратам да станеш комита. И запамети: отсега имаш само еден родител: организацијата. И само една цел во животот: слободата на Македонија. Гледај, синко, да живееш како човек и да умреш за неа, ако треба. Та ти за друго и нема зашто да живееш“. Се помисли малку И додаде: „впрочем, како и сите ние.“ Посегна во пазувата, го извади својот часовник и ми го даде. „Кога ќе ти

е тешко, дојди кај мене“ – ме испрати (...) Оттогаш има поминато многу време. За сиве овие години Ѓорче беше за мене сè: и мој животен идеал и совест човечка и самата – Македонија (...)

(К. Чашуле: „Црнила“ 1967:298)

Вака прикажаниот однос помеѓу Орце и Ѓорче Петров во драмата на егзистенцијалистичкиот апсурд на политичкото опстојување на Македонија го внесува и трагичниот мотив на очеубиството (Петковска, Н. 1996). Четвртиот, епилошки чин, ја прикажува разврската на животната драма на Орце по извршениот атентат на Ѓорче Петров, кога конечно и ќе разбере кого застрелал. Неговото бегство во смртта, меѓутоа, не ќе послужи во име на вистината. Нејзините фалсификатори веќе имаат разработено „сценарио“ и за таков случај. Впрочем, темата на инсценијата на туѓите животни судбини во овој чин е прикажана и во заемниот однос помеѓу самите заговорници-предавници, а ја открива долгиот разговор на надмудрување помеѓу Фезлиев и Луков. Се чини дека овој драмски свет, – во којшто никој никому не може да му верува дека е тој за којшто се претставува, – наликува на генератор на фиктивни сценарија и задносценски изрежирани ситуации. Стварноста исчезнува пред напливот на нејзината фикционализација и театрализација. Она што во драмата се обелоденува е токму вителот на идеолошките та задбројните набори на театроликата костимографија исчезнуваат лицата на протагонистите на историската драма престорувачки се во марионети на историографската предумисла на задносценското, безимено и обезличено во недосегливоста – лице на режијата.

Дејството на драмата *Суд* се случува во 1903 година, непосредно пред Смилевскиот конгрес во, како што наведува текстот, „приморска Македонија“. Во оваа драма повторно се тематизира мотивот на братоубиството во македонската револуционерна илинденска историја. За разлика од драмата *Црнила*, која ги обелоденува театроликите механизми на фалсифицирање на стварноста при режисерската изведба на убиството на Ѓорче Петров, во драмата *Суд*, драмското дејство е заплетено во ретроспективната изведба на судската истражна постапка на реконструкцијата на убиството на македонскиот револуционер Црнамара. Драмата *Суд* го обелоденува истото што и драмата *Црнила*, имено, недоброј фалтите на симулакрумот, но од обратна, ретроспективна поставеност пред (обидот за расчитување на) историскиот факт. *Драмата Црнила го обелоденува механизмот на фалсифицирањето на историскиот факт, а драмата Суд, неизвесноста на обидите за неговата реконструкција.* Развојот на драмското дејство во драмата *Суд* не донесува расплет во смисла на конечно аксиолошки поставено видување на улогата на протагонистите во историскиот чин на злосторот: убиството на револуционерот Црнамара. Расплетот парадоксално го расфалтува (обелоденува)

клопчето заплетености во играта на можните перспективи. Оттаму, драмата композирана во две дејства е расплетена небаре заплетена во четири можни епилога соодветни на четирите различни перспективи односно видувања на стварноста од страна на инволвираните протагонисти. Развикоот на драмата, попрво го дозаплетува одошто го расплетува драмскиот конфликт поставен во првото дејство.

Првото дејство ја поставува драмата на конфликтот олицетворена во антитетично поставените позиции на Темелко, обвинетиот за убиството на Црнамара, и Дрен, неговиот обвинувач. Темелко настапува од пасивна позиција на себеодбрана со молчење односно до придржување кон заветот даден на убиениот Црнамара. За разлика од него Дрен во извесна смисла ја олицетворува слепата сила на акцијата и револуционерниот занес. Дејството на конфликтот меѓу нивните директно спротивставени позиции е вешто водено до кулминативната точка кога Дрен физички посегнува по животот на Темелко. Но неговиот обид останува безуспешен.

Второто дејство ги расфалтува скриените, задносценски манипулации со фактите, идентитетите, ја разоткрива режисерската манипулација со сценаријата од страна на Даскал Наум, когошто Дрварот Андон единствено го познава како „Војводата“ и во чие име ја извршува правдата/неправдата врз „предавникот“, односно Црнамара. Кога се чини дека дејството на драмата се расплетува во откривањето на задносценската инсценирација на стварноста на Даскал Наум (единствениот во оваа драма кој носи градска облека), поткрепена и со веста за неговото бегство од логорот, стасува и веста за неговата јуначка смрт во соочувањето со Турците и неговото претсмртно проштално писмо со кое го огласува своето уверување дека умира за Македонија. Ваквата разврска на драмата остава простор за бројни домислувања и недоумици. Бремето на вината е посочено во многумина и останува простор за размисла не е ли таквото утврдување воедно и амнестирачко во поглед на личната одговорност?

Имено разврската во четири различни епилози, поточно, монолошки реплики на Темелко, Дрен, Дрварот и Војводата Дамјан (кој управува со изведбата на истражната реконструкција), има своевиден солипсистички призвук: секој од нив, особено првите тројца, останува на својата првична позиција. Изведбата на драмското дејство за секој од нив останува да значи солипсистичка изведба на сопствената вистина. Во извесна смисла овие три монолози се синтетизирани во последната монолошка реплика на Војводата, која ја објавува колективната вина:

#### ЕПИЛОГ 4

Дамјан:

*(Молчи.)*

*Поштоа ги поодава рацејте да му ги врзат.*

Вршете ја пресудата! И не гледајте ме така!(...) Ни било пишано: во револуцијата на Македонија да сме – виновници!

(Пауза.)

А, можеби, само тогаш човекот е и вистински револуционер?

(К. Чашуле, *Трилогија*, „Суд“, 1980:131)

Се чини дека расплетот е некаков антирасплет, којшто ништо не расплете, туку ја распосла широко сликата на заплетеноста на комуникацијата што ја чини револуционерната историја на Македонија и Македонците во борбата за самостојност и самобитност.

Оваа драма во поглед на историската реконструкција на злосторот/престапот стои во ист однос како и драмата *Партииџура за еден Мирон...* која ја огласува манипулацијата со субјектот на биографскиот односно историографскиот испис. Притоа, драмата *Суд* во однос на драмата *Црнила*, стои во аналоген однос како и драмата *Партииџура за еден Мирон* наспрема *Виџел* – особено што се однесува до идентификацискиот наговор упатен до надворешниот реципиент.

Имено, Вовлекувањето на стварноста во механизмите на нејзината фикционализација ја чини основата на драмското дејство во драмата *Виџел*, а што е, како и во драмата *Црнила*, обелоденето пред реципиентот од надворешниот комуникациски состав (читателот/гледачот). Низата на постапки, кои го престорнуваат субјектот (Затвореникот) во манипулирано тело на режијата на Иследникот, а гледачот, во манипулирана позиција на погледот/набљудувањето – ја чинат нагледна сеприсутната манипулација со даденоста на стварноста, поточно, со прагматските контексти на разбирањето во недосегливоста на задносценската инсценијација на дисциплинското (а не повеќе казнено) општество.

Но и покрај тоа што во Чашулевата драма *Виџел* стварноста е многукратно фикционализирана, – за потребите на Иследниковата манипулација со погледот на публиката 1 и 2 (од внатрешниот комуникациски состав, лик во драмата односно претставата), а што е обелоденето пред погледот на публиката 3 (од надворешниот комуникациски состав) – сепак, рамништата на стварноста и фикцијата, во нивната заемна пронижаност, остануваат препознатливи за гледачот од надворешниот комуникациски состав (оној во гледалиштето на театарот). За разлика од ситуацијата во оваа драма, во драмата *Партииџура за еден Мирон*, на гледачот од надворешниот комуникациски состав Чашуле веќе не му допушта така безбедна набљудувачка позиција. Во оваа драма набљудувачот во гледалиштето не располага со повеќе информации за задносценските инсценијации од набљудувачот на внатрешниот комуникациски состав. Впрочем, како и во историската драма *Суд*. Прагматските контексти на разбирањето постојано се пресвртуваат и веќе не е извесно кој протагонист на драмското дејство ја поставува конечната рамка на инсценијата. Во оваа драма веќе не е сосем извесно разграничувањето на рамништата на стварноста и на нејзините симулакруми од позиција на

идеолошка и политичка моќ. Како вистинско манипулирано тело на оваа *йиранделовска* или *мишимовска* драма драмското дејство го посочува субјектот на биографскиот испис, или ако повеќе милувате, на историографскиот испис (Мирон). Притоа, во поглед на распределбата на информациите, гледачот од надворешниот комуникациски состав е сосем изедначен со Мироновата апсурдна позиција на потполна изгубеност и неснаоѓање во вителот на бескрајни инсценации. Нивната дезориентираност ѝ соодветствува на дезориентираноста на насамарените во инсценациите од типот на „скриена камера“, со таа разлика што во драмата на Чашуле, новостекнатата „стварност“ на насамарените повторно се покажува како само уште една инсценација. И така во недоглед. Во драмата *Суд*, позицијата на реципиентот од надворешниот комуникациски состав е изедначена со Дамјановата, онаа која ги поставува пропозициите на историската реконструкција на злосторот/престапот. Неговата конечна позиција е огласена во епилогот:

„Вршете ја пресудата! И не гледајте ме така!(...) Ни било пишано: и во револуцијата на Македонија да сме – виновници!“.

## Литература

1. **Аврамовска, Н.:** *Во виџелото на дереализацијата (дујлото дно на македонската драма)*, Култура, Скопје, 2004.
2. **Лужина, Ј.:** *Обид за вовед во 'Драмски дивертисман' на Коле Чашуле*, Драмски дивертисман, Култура, Скопје, 1992.
3. **Павловски, Б.:** *Нова (посмодернистичка) македонска драматургија во Македонската драматика / драматургија помеѓу традицијата и современоста*, подготвила Ј. Лужина, Прилеп 1997:21-26.
4. **Павловски, Б.:** *Егзистенцијализмот и филозофијата на айсурдоот во Чашулевиите драми во Во знакот на компаративното читање*, Скопје, 2000.
5. **Петковска, Н.:** *Драмското творештво на Коле Чашуле*, Детска радост, Скопје, 1996.
6. **Чашуле, К.:** *Црнила*, пиеса во четири дела, 1960  
– праизв. 26.1.1961, МНТ Скопје, реж. Илија Милчин.  
– цит. според: Коле Чашуле: *Драми*, Култура, Скопје, 1967.
7. **Чашуле, К.:** *Виџел*, драма во три дела, 1966  
– праизв. 1.3. 1968, МНТ, Скопје, режија: Бранко Ставрев.  
– цит. според: Коле Чашуле: *Драми*, Култура, Скопје, 1967.
8. **Чашуле, К.:** *Партијатура за еден Мирон*, сценска подбивка во два дела, 1966  
– праизв. 5.12. 1967, Драмски театар, Скопје, режија: Љубиша Георгиевски  
– обј. „Мисла“, Скопје, 1970.
9. **Чашуле, К.:** *Суд*, драма во два дела, 1978  
– праизв. 28.12.1975, Драмски театар, Скопје; реж. Љубиша Георгиевски  
– обј. во К.Чашуле *Трилогија*, „Мисла“, Скопје, 1980

*Милена Стојановић*

## АУТОРЕФЕРЕНЦИЈАЛНОСТ МОТИВА ИСЛЕЂИВАЊА У ДРАМАМА КОЛЕТА ЧАШУЛА

Густа мрежа интертекстуалних односа једна је од основних карактеристика, не само савремене, већ и књижевности уопште. Последњих деценија овим се проблемима поклања много већа научна пажња, а теоријско одређење основних појмова интертекстуалности омогућило је проучаваоцима књижевности да јасно артикулишу ставове до којих у својим истраживањима долазе. Управо из наведеног разлога, ако није немогуће, онда је веома тешко говорити о савременој књижевности а не разматрати питања интертекстуалности и аутореференцијалности, односно проблема дијалога који конкретан текст „води“ са другим текстовима из корпуса националне, односно светске књижевности, као и са другим текстовима из опуса истог аутора. Дrame Колета Чашула углавном су сагледаване и анализиране као историјске драме, па су у први план постављани тематски елементи, као и поступци транспоновања историјских чињеница у књижевно-уметнички текст. Међутим, сâм текст његових драма пружа обиље материјала коме се може приступити са становишта искључиво текстуалне анализе. Када је реч о аутореференцијалним елементима у драмском стваралаштву Колета Чашула, посебно је занимљив мотив истраге, односно саслушања. Иако је реч о, на први поглед, једноставном мотиву, скоро литерарном клишеу, Коле Чашуле у свакој од анализираних драма овај мотив обрађује на другачији начин, па се у драмама **Суд**, **Вртлог** и **Црнила**, које су биле предмет моје анализе, могу издвојити различити модели аутореференцијалне обраде мотива саслушања. Обрада овог мотива као примера аутореференцијалности у делу Колета Чашула може да укаже на неке важне поетичке елементе књижевног писма овог аутора.

Драма **Суд** свакако је најексплицитнији пример саслушања јер је цела написана управо у овој форми. У драмску радњу читаоца/гледаоца уводи класична ситуација односа иследника и осумњиченог. Иследник је Војвода Дамњан, осумњичени је Темелко. Међутим, врло брзо се лик иследника удваја увођењем лика по имену Дрен. Чињеница да је реч о

двема психолошки потпуно различитим личностима, додатно усложњава причу. Дрен је импулсиван, брзо доноси закључке, спреман да што пре казни убицу Христа Црнамаре. Међутим, у тој својој родољубивој, осветничкој заслепљености, Дрен не може до краја да сагледа знакове који указују и на сасвим другачији расплет. С друге стране, Војвода Дамњан је прибран, сталожен, мудар вођа који не суди унапред и коме је циљ да сазна праву истину, па макар и спорије, а не да у брзини донесе погрешну одлуку. Његова рационалност у директном је контрасту са Дреновом емотивношћу. Стављајући у први план два иследника-антипода чији поступци и реплике, иако сасвим различити, имају исти циљ, Чашуле лик оптуженог, старог и часног Темелка, гради постепено. Тако Темелко и његова прича коју Војвода разоткрива тек посредно, пошто проговори Андон Дрвосеча, чине ону линију која смирује драмску радњу и сликање карактера усмерава на психолошку раван. Поступак увођења двојника протеже се кроз читаву драму. Даскал Наум се, како се открива из Андоновог простосрдачног и искреног сведочења, сељацима представљао као Војвода и тако их користио за своја лична разрачунавања са члановима Организације. Андон је Даскалу Науму помогао да убије Христа Црнамару, мислећи да Војводи помаже да убије издајника Темелка. Вешто изведеним заплетом, Чашуле је удвојио основну причу: једну паралелу чине догађаји у којима актери имају своја права имена, док је друга паралела она у коју верује Андон Дрвосеча и која се од праве разликује заменом имена и улога. Дакле, исти догађаји сагледани су из две различите перспективе и, парадоксално, за сваког од учесника они су оправдани. Потенцијална статичност коју би могла да услови чињеница да је читава драма заправо једна ситуација саслушања, избегнута је сталном изменом ова два плана. Двоструко препричавање догађаја и брзе промене улога такође доприносе динамичности. И поред описаног усложњавања драмског заплета и неочекиваног расплета, у драми **Суд** реч је о најексплицитнијем и, у крајњој линији, најјаснијем моделу обраде мотива саслушања.

Занимљив пример овог мотива пружа драма **Црнила**, једна од најпознатијих и најзначајнијих драма овог аутора (свакако, поред драме **Вејка на ветрот**). Централна тема драме јесте убиство револуционара Ђорчета Петрова. Драма се бави последњим данима пред атентат и непосредном припремом атентата. Сам атентат приказан је посредно, кроз причу учесника. У драми **Црнила** не постоји ниједна сцена која се може окарактерисати као класична ситуација ислеђивања, односно саслушања. Ипак, овај мотив један је од пресудних мотива који условљавају деловање појединих ликова. У сцени директног контакта Лукова и Неде, која заузима свега неколико страница, и Луков и Неда понашају се као типичан иследник и типичан оптужени. Луков је у позицији да условљава Неду јер зна за њену тајну везу са Иваном, која је, да ствар буде сложенија, била Иванов револуционарни задатак. Неда се на почетку дијалога са Луковим



опиरे, али сваком новом репликом њен отпор бива слабији, мада остаје притајен до последње сцене у којој она Лукова убија. Неда се Лукову покорава не толико што бива суочена са чињеницама, колико што је свесна могућих последица. Чашуле не продубљује њихов однос у сценама које следе. Напротив, како је у описаној сцени сусрета Лукова и Неде њихов однос представљен на самом врхунцу, то је било довољно да и без даљег инсистирања на директном сучељавању, он „обоји“ наредне сцене, све до Нединог пуцња у Лукова. У драми **Црнила** сви ликови су, било да су само скицирани или су активни учесници радње, у занимљивим и пажљиво изведеним међусобним односима. Однос Лукова и Неде није од пресудног значаја за главни ток радње, али је важан за психолошко нијансирање Луковљевог лика. На веома инвентиван начин Чашуле је, транспонујући један историјски догађај у драмски текст, успео да у исто време исприча људску драму, користећи мотив саслушања, иначе чест у његовим драмским текстовима.

Трећи модел књижевног обликовања овог мотива јавља се у драми **Вртлог**. Главни ликови драме су Иследник и Затвореник. Већ сама чињеница да немају конкретна имена, наводи нас на помисао да је реч више о метафори него о конкретној ситуацији. За разлику од драме **Суд** где је типична ситуација саслушања, иако усложњена, реализована, у односу Иследника и Затвореника у **Вртлогу** пре се може говорити о нереализованој архетипској ситуацији. Иследник се стално поиграва овим архетипом, предочавајући Затворенику да се неће понашати као други иследници, тј. онако како Затвореник очекује. Чашуле и у овој драми удваја ситуацију ислеђивања: једно ислеђивање се догађа реално, непосредно пред читаоцем/гледаоцем, а друго, оно које представља архетип, јесте имагинарно и има функцију подтекста, усложњавајући значење основног текста. Овакво удвајање оставља могућност да Иследник и Затвореник замене улоге, што се и помиње на неким местима у драми. Илустративна је следећа Иследникова реплика:

### „ИСЛЕДНИК

Хвала. Нормално, сви сусрети иследника и затвореника, и у књижевности и у животу, почињу узимањем генералија. С обзиром да сте ви овде зато да бисте порекли све, па и своје право име, нећете, надам се, имати ништа против ако започнемо – с мојим генералијама? Дакле, укратко, мој анкетни лист могао би да изгледа и овако... Да, у праву сте. Уосталом, није баш нетачна ваша поставка да иследници, као и проститутке, за сваког новог клијента имају и нову биографију. Не! Молим вас! Још није време да ви проговорите. Мислим да би била интересантнија следећа варијанта: на крају овог нашег разговора ја ћу бити онај у кога ћете се претворити – ви!“

(Коле Чашуле, *Драме*, „Народна књига“, Београд, 1975, стр. 125)

У драми **Вртлог** аутор се не задржава само на могућем удвајању приче и ликова, већ удвајање и буквално спроводи. Наиме, као нови лик, појавује се Затвореников Двојник. Двојник има задатак да глуми Затвореника који ужива све повластице које је добио као наводни издајник својих другова. Наизменичним осветљавањем појединих делова сцене и вођењем двоструке приче остварена је модерна драматуршка структура.

Посебно, и не мање занимљиво, питање које се поставља у контексту анализе мотива саслушања јесте које су улоге иследника и затвореника: да ли је иследник револуционар, или се револуционару суди, да ли су оба лика револуционари и какав је њихов међусобни однос итд. Варирајући ове могућности, Коле Чашуле разоткрива различита лица револуције, али разматрање поменутих излази изван оквира теме овог рада.

Несумњиво је да су драме Колета Чашула, у времену када су писане и извођене, пратиле актуелне догађаје и расположење македонског народа. Међутим, оно што их чини актуелним и занимљивим и данашњем читаоцу, свакако су текстуални квалитети, а међу њима и несвакидашња реализација познатих мотива и драмских ситуација, какав је случај и са мотивом саслушања.

*Катерина Пејровска-Кузманова*

## ТЕАТАРСКАТА КРИТИКА ЗА КОЛЕ ЧАШУЛЕ

Нема ништо ново или непознато во мислата дека по претставата театарската критика останува како ретко сведоштво врз кое понатаму може да се гради и надоградува или реконструира одредена изведба. Исто така е познато дека театрологот во споредба со истражувачите во другите области на уметноста заради краткотрајноста на театарската претстава е лишен од непосредниот контакт со предметот на својата анализа, опис, интерпретација, па според тоа е осуден на дополнителен истражувачки зафат – реконструкцијата на театарската претстава. Реконструкцијата истражувачот може да ја врши само врз основа на документи, а од нивниот квалитет, квантитет и авторитативност, но и од умешноста на истражувачот да се прочитаат овие податоци, зависи степенот на реконструкцијата и адекватноста во однос на претставата. Во теоријата на театарот се вели дека анализата на ниво на контекст и делумно драматизацијата на текстурата не е можна без разгледување на самиот комуникациски настан, изведбата, затоа што театарот е уметност која се изразува со човековиот глас, звук, мимика и движење. Неговата скриена подлога, нормите и поттиците не се дело, иако битно влијаат на сужејното, мотивското, формалното обликување на делото, оставајќи простор за индивидуална креативност. Во оваа смисла Н. Петковска ќе забележи дека феноменот на театарската критика е значаен за секој проучувач на историјата на театарот. Во неа можат да се најдат податоци за поставката, за сценографијата, за актерската игра, па оттаму таа претставува неделив дел од сликата за еден драмски автор, за неговото значење и место во развојот на драматургијата. Исто така театарската критика претставува сведоштво за рецепцијата, за одгласот на претставата кај публиката што ја прави еден од позначајните елементи за реконструкцијата и разбирањето на театарската и репертоарската слика во еден одреден момент. Мартин Еслин за театарската критика вели: „Театарската критика за авторите и актерите е глас на публиката, а за публиката таа е квалификуван портпарол на актерите и авторите.“ Понатаму во текстот „Des divers types de critique theatrale“ тој дава опширна дефиниција во која

ги опфаќа сите видови пристапи кон театарската уметност. Во истиот текст Еслин театарската критика ја дели на следниве видови: 1. критики што даваат основни известувања за една претстава, 2. меморијалистички критики во кои минуциозно се бележат сите детали за претставата; 3. критики кои го користат театарското дело / претставата како можност за истакнување на полемичкиот дух и талентот на авторот; 4. идеолошки, морализаторски или политички критики; 5. критики што следат една естетска линија и 6. критики што се грижат да ги покажат своите познавања од театарската уметност. Секако, и овде треба да се има предвид дека не секогаш овие видови критика се појавуваат во чист вид. Кај нас театарската критика најчесто се појавува во дневните весници и периодичните списанија. Од тоа за каква публика се наменети критиките, зависи пристапот кон претставата, а од барањата на медиумот зависи стилот и изразот на авторот. Секако дека критиките што се појавуваат во дневните весници најчесто се темелени врз првичната импресија на авторот и ги содржат основните податоци за претставата, додека критиките што се појавуваат во списанијата имаат простор за едно нејзино минуциозно разгледување.

Драмските дела на Коле Чашуле даваат добра можност за едно театролошко промислување во кое во преден план нема да биде литературната предлошка, туку сценската изведба и нејзиниот прием од страна на театарската критика. Ако се има предвид дека Коле Чашуле и според бројот на поставените дела и според бројот на изведбите особено на драмскиот текст „Црнила“ е еден од најизведуваниите драмски автори кај нас, соодветно со тоа се движи и бројноста на критичките одгласи по повод неговите дела. За оваа пригода ќе се задржиме на критиките создавани во периодот 1958-1978, објавени во списанијата, „Современост“, „Разгледи“, „Културен живот“ и „Стремеж“, од автори чии имиња се релевантни за нашата театролошка наука како што се А. Алексиев, М. Матевски, Ј. Костовски, Н. Момировска и Г. Старделов, Ј. Плевнеш, И. Ивановски и А. Ежов.

Значи, овде во однос на Чашуле нè интересира пред сè театарскиот текст во неговиот специфичен комуникациски контекст и статус на релација автор – книжевен текст – претстава – публика. Местото што текстот го добива во нови културни и комуникациски односи, од што и произлегува особениот комуникациски статус на театарската критика, која е исто толку интердискурзивна и интермедијална како и самиот театар. Воедно таа не може да биде ниту исклучиво драмска критика која ќе се однесува на предлошката -текстот, ниту исклучиво театарска критика која ќе се однесува на елементите на претставата. Таа при анализата на театарската претстава мора особено да внимава на следните аспекти: комплексност, поврзаност на текстот со конкретната општес-

твена реалност, специфичен карактер на театарската постановка, непосредна улога на театарската публика.

Карактеристика на театарската критика во периодот кој го опфаќам е дека мошне сериозно и студиозно ѝ приоѓа на проблематиката, се труди да опфати што поголем број аспекти на делото што е предмет на анализа, иако најголемиот дел од критиките е посветен на анализа на текстот. Но, тоа го сметам за нормално затоа што текстовите на Чашуле за нив претставуваат едно ново сценско искуство. Доминантна нишка или лајтмотив скоро во сите критики ќе биде иновативноста на текстовната предлошка. Театарските критичари во периодот што го обработувам не ретко се зафаќаат и со анализа на тематските преокупации на авторот во конкретниот драмски текст или во контекст на останатите негови драмски дела, но и неговите прозни дела, особено ако таа релација се воспоставува на тематско-мотивски план. Како што е тоа случај со драмата „Градскиот саат“ со истоимениот расказ, но исто така релацијата се воспоставува и на планот на драмската структура, што е особено забележливо во освртите на драмите „Вител“ и „Партитура за еден Мирон“.

Карактеристично за текстовите на двајцата наши театролози по повод драмата „Градскиот саат“ е тоа што и А. Алексиев и М. Матевски своите согледувања ги насочуваат кон воспоставување релација со истоимениот расказ на Чашуле и полемика со авторовата определба на жанрот на драмското дело како комедија. Во одредена мера може да се каже дека тие полемизираат со оваа определба, особено колку таа е точна и функционална во однос на самата изведба на Македонскиот народен театар, во врска со што Матевски ги наведува и зборовите на авторот: „...Беше очигледен расчекорот меѓу квалификацијата што првично му ја бев одредил на текстот и она што произлегуваше. Квалификацијата – комедија – очигледно не ја откриваше сета вистина, а од друга страна, до поблиска квалификација не стигнав.“ Исто така, од предочените текстови се добива впечаток дека недостатоците во изведбата се рефлектираат и врз приемот на самиот драмски текст.

Од споменатите осврти по повод постановките на делата на овој автор, најопсежни се критиките по текстот „Вејка на ветрот“. Јован Костовски постановката на Прилепскиот народен театар ја разгледува во контекстот на репертоарската политика на театрите, со заложба за поголем број дела од современи македонски драмски автори на театарските сцени во Републиката. Во освртот на претставата Јован Костовски се задржува на градбата на ликовите, како најмаркантна појава што и како изведба и како текст го привлекува вниманието на овој и на останатите театарски критичари, кои ја зафаќаат драмата „Вејка на ветрот“. Тој во својот критички осврт особено го истакнува уметничкиот усет и збор на Чашуле. Костовски оваа драма ја дефинира како психолошка, но и како преломен миг во развојот на драмската литература. флоскула која

понатаму постојано ќе биде употребувана при различните осврти на оваа дело. Матеја Матевски, како автор кој редовно во периодот што е предмет на овој реферат ги следи постановките на текстовите на Чашуле, се огласува и овој пат. Низ конвенционалната рамка на театарската критика каква најчесто е пишувана кај нас ја истакнува убавината на зборот, како што ќе рече тој: „збор драмски сочен, полн, жив, сценски функционален и издржан, што не ретко понесува со својата животна сугестивност.“ Исто така треба да се забележи дека Матевски го забележува и елементот на комуникацијата со публиката, па така тој ќе забележи: „Спонтаните аплаузи во прилепскиот театар во текот на самата претстава сами по себе говореа дека драмскиот текст на Чашуле во изведба на членовите на овој ансамбл успешно го исткаа својот прв контакт со гледачот.“ Старделов пишувајќи за изведбата на „Вејка на ветрот“ во МНТ – Скопје, формално својата критика ја дели на три дела. Така, во првиот дел од литературно-естетски аспект го разгледува текстот на драмата, за потоа да премине на драматуршкото читање на овој текст во текот и определбата на жанрот. Тој овој текст го вбројува во редот психолошки драми. Последниот трет дел од мошне обемната критика ја посветува на самата изведба преку анализата на режијата, актерските креации и другите елементи на изведбата. Критиката во случајот со „Вејка на ветрот“ недвосмислено го препознава и поздравува овој чекор на Чашуле како исчекор кон нов почеток или воспоставување на нови релации и стандарди во развојот на македонската драма. Како особено иновативен чекор го означуваат пристапот кон драмските ликови. Од денешна перспектива се добива впечаток дека како најмаркантна појава во претставите за кои стана збор се токму ликовите и како драмска структура и како театарска изведба.

Во однос на творештвото на Чашуле може да се каже дека во нашата драматургија донесува бројни иновативни постапки како на тематско-содржински план така и на планот на драматуршкото обликување на текстот, што не останува незабележано од театарската критика. Со својата актуелност – содржинска и драматуршка – текстот „Партитура за еден Мирон“ во изведба на Драмскиот театар од Скопје, го привлекува вниманието на театролозите Н. Момировска, А. Алексиев, М. Матевски, кои ја забележуваат актуелноста на мигот присутна во текстот и изборот на темата, но особен белег и место во овие осврти ѝ е дадено на режијата на Љ. Георгиевски. М. Матевски својот осврт на претставата го започнува токму со режијата, означувајќи ја како нова и поинаква сценска постапка од она што било вообичаено во времето кога е изведен овој текст на Чашуле. Тој текстот го определува како авангарден со особен осврт на драматуршката структура на делото. На ова ниво прави релација со драмата „Вител“, истакнувајќи ја низата нови драматуршки постапки забележани во двете драми. Алексиев во однос на постановката на „Партитура за еден Мирон“ укажува на актуелноста на текстот. Во врска

со драмската структура неговото внимание го привлекува начинот на градењето на ликовите. Режијата и во овој осврт има доминантно место, Алексиев се осврнува на претходните постановки на овој режисер и новиот сценски израз што тие го донесуваат на сцените во Македонија. Н. Момировска во својот текст го задржува востановениот ред на презентација во театарската критика, значи, најпрво зборува за темата, потоа се задржува на литературно-сценската ориентација, идеолошката ориентација, експресивноста на авторскиот израз, потоа се насочува кон режијата, актерската игра, костимографијата и сценографијата. Овој пристап кон анализа на театарска претстава Н. Момировска го задржува и во однос на драмата „Вител“ која во однос на жанрот ја определува како херојска поема, во текстолошката анализа таа ги вклучува и анализата на ликовите, на содржината и на судирот, за потоа да се сврти кон претставата и на крајот да се задржи на режијата, актерите, музиката и сценографијата. Во однос на овие постановки низ критиките провејуваат следниве компоненти: актуелноста и авангардноста на текстот и режисерското читање кое мошне успешно ги следи овие елементи. Изведбата на драмата „Вител“ во Македонскиот народен театар ја проследува и Матеја Матовски, којшто забележува дека станува збор за најкнижевен драмски текст на Чашуле. Од изведбата ги издвојува режијата на Бранко Ставрев и улогите на Драги Костовски и Вукан Диневски, како елемент кој во текстот ја открива неговата слоевитост и универзалност на судирот меѓу Иследникот и Затвореникот. Воедно ја забележува поинаквата сценска постапка и пристап кон темата, како еден вид авторско ширење на хоризонтите, како во смисла на отворање на тематскиот круг кон нови хоризонти, така и во смисла на свртување кон нови драматуршки постапки во презентирање на сценскиот материјал.

Од редот на текстовите на Чашуле што го привлекуваат вниманието на критиката со својата иновативност во театарска и тематска смисла е секако и текстот „Досага на самиот врв на највисоката власт“ во изведба на Драмскиот театар од Скопје. Постановката на овој текст со свои осврти ја проследуваат И. Ивановски и Ј. Плевнеш. Ивановски прави релација со останатите текстови на Чашуле во анализата на текстот и ги изнесува своите импресии за другите елементи на сценската изведба. Во фокусот на Ј. Плевнеш се тематските преокупации на авторот, а исто така во својата критика тој ни ја дава и сликата за театарското милје во кое со појавува драмата. Тој ги разгледува: контурите на дејството од една страна и елементите на сценската изведба за да заклучи дека оваа дело е ехо на светскиот третман на денешниот театарски миг, за што говори јазикот на сцената која го обезличува симболот за да го претвори во автохтона метафора што има свој чист интегрален звук, боја и тежина. Најизведваната драма во опусот на Чашуле, „Црнила“, ќе ја проследиме низ рецензијата на А. Ежов, кој според веќе препознатливиот терк се зафаќа

со темата на овој драмски текст, неговата идеја, ликовите драмскиот јазик и дејство. Тој особено внимание му посветува и на дијалогот, како особено значајна придобивка во делото на Чашуле. Исто така, се осврнува и на другите елементи на изведбата: режијата, улогите и сценографијата, означувајќи го овој текст како еден од најзначајните во опусот на Чашуле, кој ги надминува останатите негови драми (кои се појавиле до тој миг), особено во градењето на дијалогот, што понатаму ќе се покаже како точно, бидејќи „Црнила“ ќе биде една од најизведуваните драми во Македонија. Таа и денес со својата структура го привлекува вниманието на новите генерации режисери, да му дадат свои или поинакви од претходните читања на овој веќе антологиски текст на македонската драматургија.

Критиките застапени во овој преглед можеме да ги подведеме под категориите на М. Еслин: импресионистичка, меморијалистичка и импресионалистичко-меморијалистичка критика. Покрај одредените недостатоци, како што се преголемата свртеност кон текстот, шаблонско разгледување на театарските елементи, понекогаш само со наведување на имињата на актерите или уметниците што учествувале во изработката, без да се даде опис или некаква нејзина карактеристика. Пред сè ова се однесува на костимографијата, музиката и сценографијата. Во најголемиот број овие елементи или не се споменуваат или бегло се споменуваат, а за музиката скоро ништо не се бележи или само се споменува авторот на музиката, од што може да се заклучи или дека музиката била незабележлива, или дека воопшто немало музика во текот на дејството. Особено е значајно да се истакне дека критиката ретко се задржува на целиот контекст на претставата, иако некои елементи кои се надвор од текстот се значајни за нејзиното жанровско определување. Така можат за еден ист текст и една иста постановка да се сретнат различни толкувања и различни определби. Како што споменавме, елементот на комуникацијата со публиката никаде не е забележан, освен во еден случај, а доживувањето на критичарот се изедначува со она на публиката.

Од изнесеното може да се забележи дека Матеја Матевски најдолго и најопсежно го проследува делото на Чашуле. Во своите критики не ретко прави релации помеѓу текстовите и изведбите на неговите дела. Воедно покажува сенс за доловување на голем број од чинителите на изведбата. Во текстот „Домашната драма и модерната сценска постапка“ тој тоа ќе го забележи со следните зборови: „Свртувањето на Коле Чашуле, по циклусот национални црнила, кон универзалните црнила на човековото постоење, станува нова инспирација за Љ. Георгиевски за создавање на една модерна сценска метафора. (...)“ Во случајот на Чашуле театарската критика едногласно ја означува и нагласува иновативноста, како во изборот на темите така и во реализацијата, сценската постапка. Според впечатокот што го добивме од посочените текстови може да се



заклучи дека тоа најмногу доаѓа до израз кога и другите елементи на сценската постановка ја следат замислата на авторот, особено кога на иновативноста на авторот се надоврзува режијата со соодветно сценско читање на текстот. Кај критичарите за кои овде стана збор е карактеристично што најчесто се држат до една типизирана формулска структура, најпрво да се зборува за драмското дело, а потоа да се анализираат ликовите, идејата на авторот, режијата, актерската игра и попатно да се забележат другите елементи на претставата како што се сценографијата и музиката. Во критиките забележуваме дека авторите во најголем дел се задржуваат на поврзаноста на текстот со конкретната општествена реалност, спецификата на театарската постановка, комплексноста исто така е застапена како елемент во одреден степен, додека на театарската публика воопшто или малку ѝ се посветува внимание. Имајќи ги предвид сите фактори на крајот може да заклучиме дека низ критиките што ги имаме пред нас добиваме слика за времето, театарот, репертоарската политика, за развојниот пат на режисерите што ги работеле овие текстови, за актерските остварувања и актерските креации на голем број македонски актери, кои учествувале во овие изведби. Но, најголем број податоци сепак остануваат во сферата на текстолошката анализа на драмите што и не треба да нè чуди, ако го имаме предвид фактот дека иновативната драмска фактура што ја донесуваат овие дела претставувала предизвик за театарските критичари да го кажат својот став и однос кон таквата драматуршка постапка. На крајот да заклучам дека предизвикот што го поставува Чашуле пред театарските критичари со актуелноста не само во изборот на темите туку и во другите елементи на драмската структура, особено во дијалогот и градбата на ликовите, тие со задоволство го прифаќаат, а релевантноста на нивните искази и покрај сите недостатоци, произлегува од фактот дека најголемиот број од нив биле литерати по вокација. Значењето на овие осврти на постановките на драмите на Чашуле се огледа во тоа што некои од ставовите искажани тогаш и денес се парафразираат и се цитираат по повод изведбите на делата на Чашуле.

## Литература

1. **Алексиџев А.:** *Градскиот саат – нов драмски појифај на Коле Чашуле*, Современост, 1966, XVI, Нова серија, 3, 258-262;
2. **Алексиџев А.:** *Пледоаје за досјоинсјиво и хуманизам*, Современост, 1968, XVIII, 2, 2000-202;
3. **Алексиџев А.:** *Коле Чашуле: „Парјишјура за еден Мирон“*, Современост, 1968, XVIII, 5, 489;
4. **Ежов А.:** *Коле Чашуле „Црнила“*, Современост 1961, XI, 2, 178-193;
5. **Esslin M.:** *Des divers types de critique thedtrele*, Au dela de l'absurd, 1970, Paris;
6. **Ивановски И.:** *Праизведби на дела од македонски авјшори*, 1. К. Чашуле: „Како што милувате...“, Стрмеж, 1976, XX, 3-4, 298-300;
7. **Костовски Ј.:** *„Вејка на вејрој“ од Коле Чашуле во изведба на Прилејскиот шеајар*, Современост, 1957, VII, 6, 564-572;
8. **Матевски М.:** *Коле Чашуле: „Вејка на вејрој“, йремиера во скојскиот шеајар*, Разгледи, 20. 04. 1958, V,8, (108), 5-11;
9. **Матевски М.:** *Коле Чашуле: „Градскиот саат“*, режија Димитјар Косјаров, Разгледи, 1966, VIII, 8, 821-825;
10. **Матевски М.:** *Акјуелни симболи ујајени кон иднинаша*, Разгледи, 1968, X, 5, 640-644;
11. **Матевски М.:** *Во знакој на домашниот авјшор*, Разгледи, 1968, X, 9, 1089-1092;
12. **Матевски М.:** *Домашнаша драма и модернаша сценска посјаша*, Разгледи, 1977, XIX, 9, 812-821;
13. **Петковска Н.:** *Македонскаша шеајарска кријшика – видови и сосјојби*, Зборник Македонската театарска критика, 1998, Прилеп, 16-20
14. **Плевнеш Ј.:** *Ох шаа слајка дикјашјура*, Современост, 1976, XXVI, 4-5, 313-316;
15. **Старделов Г.:** *„Вејка на вејрој“ на скојскаша сцена*, Современост, 1958, VIII, 4, 389-395;

*Олѝца Додевска-Михајловска*

## **КОН ОСОБЕНОСТИТЕ НА ЈАЗИЧНИОТ ИЗРАЗ ВО РОМАНИТЕ НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ**

Паралелно со повоениот растеж на македонската литература се развива и се збогатува творечкиот ангажман на Коле Чашуле во речиси сите книжевни форми и жанрови. Тој спаѓа во таканаречената прва генерација македонски писатели, но тој и меѓу првите објави прозен текст на штотуку кодификуваниот македонски јазик во 1945 година. Неговата постојана грижа за јазикот ја откриваме во една од белешките што се јавуваат наместо предговор на книгата *Проза* (објавена 1968), која претставува избор од објавени и необјавени ракописи. Од авторовите мотиви за измените што се извршени врз старите текстови го изделуваме овој: *ѝексѝовиѝе се живи и оѝѝука ѝодложни на измени сѝ додека е жив ѝворецѝѝ ѝѝѝ ѝи создал, ѝѝѝ ѝи осмислил, ѝѝѝ ѝи одболедувал, ѝворецѝѝ ѝѝѝ сведочи низ нив и за коѝо сведочаѝѝ ѝѝе* (К. Чашуле 1968: 7-8). Чашуле не го испушта од вид и фактот дека јазикот е жива материја, па оттука тие текстови, за лингвистот, претставуваат извор за проучување на развојот на индивидуалниот јазичен израз, но и за проучување на развојот на националниот јазик во сите негови пројави и разновидности. Улогата на јазикот на уметничката литература во развојот на националниот јазик е толку голема што и самиот национален јазик се врзува за творештвото на големите писатели.

Познато е дека јазичниот израз на писателот (големиот пред сѝ) е постојан обновувач на говорната дејност. Секое, особено големо, дело претставува автономен вербален свет, непознат јазик што треба да се декодира, да се открие значењето на зборовите употребени едни покрај други во него (Л. Минова-Гуркова 2003: 235).

Јазикот на истакнатиот македонски писател Коле Чашуле претставува лингвистички предизвик за сериозни и систематски потфати кои ќе го разоткријат поетскиот свет преку јазичната структура на целокупното творештво.

Ние ќе се задржиме само на некои особености на јазичниот израз во неговите романи: *Просѝум*, *Премреже*, *Вомјази* и *Имела*.

Од фонетските особености на јазичниот израз ги izdelуваме звучните вредности на јазичниот знак кои авторот ги користи и преку творечка постапка на гласовните повторувања во различни позиции на зборот, комбинирани повторувања на ист глас или гласовна група постигнува мелодичност на текстот. Во неговиот јазичен израз се открива потрагата по звукот и содржината и преку играта на зборови градена со асоцијација од признакот прави комбинација на традицијата и иновацијата: *својоѝ дуќан го именува со звучно име „Фризерски салон Зора“, убедувајќи ѝи луѓето дека имено ирејсѝавува висѝинска зора на браздјанскиоѝ живоѝ* (В, 129).

Од фонетско-фонолошките средства како најтипични се izdelуваат: фонетските и морфолошки варијанти (*убиец – убие, болка – боли, радосѝ – радува, се дели – деленици, блаѝослови – блаѝословува*), иновирани зборови со идентична гласовна содржина (*зулум – дозулуми, самјак – самјачи*).

Како графиска особеност се izdelува употребата на конвенционалните знаци (точка, запирка, заграда, пауза, две точки и другите начини на графиско izdelување). Низ индивидуалниот творечки акт Коле Чашуле ја запазува правописната норма, а необична е организацијата на реченицата или исказот каде што се употребени соодветните интерпункциски знаци со што се засилува експресијата на уметничкиот текст, се засилува емоционалната динамика на раскажувањето и се фиксира вниманието на читателот. Употребата на големата буква надвор од правописната норма се јавува поради нагласената улога на јазичната единица на контекстот во кој се употребува.

Како посебна одлика на јазикот во романите на Коле Чашуле го izdelуваме образувањето на нови лексички единици врз основа на постојните зборообразувачки модели во македонскиот јазик.

Постојат повеќе причини за создавање нови зборови. Во уметничката литература тие се резултат на творечка операционализација со цел да се предаде стилски признак, пократко да се изрази мислата, попрецизно да се карактеризира поимот, да се постигне единство на содржината и формата, да се постигне зборовна игра во текстот итн.

Според начинот на образување, мотивираните зборови во јазикот на романите на Коле Чашуле се добиени по пат на суфиксација, префиксација, префиксација и суфиксација и со сложување.

Најголема продуктивност за нови образувања се забележува кај суфиксната деривација. Како индивидуална особеност се izdelува бессуфиксното образување кај именките (*довид, доод, замолк, зайрк, заскок, изник, најписк, ѝоѝсказ, иремолк, иререк*). Голем е бројот и на глаголските именки на -ње: (*инсѝекѝорување, јаничарење, одмакедончување, иријашелсѝување, расѝајнување, сфронѝување, црквување и сл.*). Во романите на Коле Чашуле апстрактните именки се појавуваат во

голем број. Со индивидуален белег се одликуваат именките изведени со суфиксот *-оси* (*без'рбейносѝ, даруваносѝ, лишосѝ, мразносѝ, окоишшеносѝ, иаишемносѝ, йоружаносѝ, йоийлашеносѝ, йресуденосѝ, сѝаменосѝ, йуѓосѝ* и сл.).

Од префиксните и префиксно-суфиксните именски образувања ќе ја истакнеме негацијата како најприсутен зборообразувачки елемент за авторски иновации.

Најфреквентни се образувањата со префиксот *не-* со кои се изразува стилска антонимност (*небраќа, нежена, нелуѓе, немијак; недобрѝна, неслобода* и др.).

Негацијата во функција на префикс често ја среќаваме и во проширена варијанта *не+до-* кај именките со нулов суфикс: *недоздив, недоисцрѝи, недојад, недоод, недорек, недоишек.*

Кај префиксно-суфиксните образувања овој зборообразувачки елемент е најзастапен кај именки со суфиксот *-ник* каде негацијата изразена со *не-* или *без-* внесува дополнителна семантичка информација: *неблагодарник, несѝособник, нейокорник, безѝовраиѝник, безвиделник, бескрѝйник.*

И кај придавките среќаваме голем број префиксни образувања со негација (*несвој, немакедонски, невисок, недооден, недоцрѝен, недомерлив*), со што овој зборообразувачки елемент укажува на продуктивноста на моделот во градбата на нови зборови коишто успешно се вклопуваат во јазичниот израз на Чашуле.

Една од спецификите на зборообразувачки план претставуваат и големиот број сложени именски и придавски образувања. Сложувањето се врши со спојување на два полнозначни збора. Од именските сложени образувања ќе ги изделиме именките добиени со непосредно спојување, односно со спојување на две лексеми со еден акцент во една целина без надворешни морфолошки промени: *балканбаклава, йрвѝлач, свейден, лѝжисаан, йодајкамче, убивреме, чуѝейшел.*

Во текстовите на Коле Чашуле најчесто се среќаваат сложените придавски образувања во кои како основа се јавува именка што е детерминирана од именка и придавка: *змијолик, срнолик, свейлолик, белокос, синоок, белобрад, долѓојрсѝ.* Во позиција на определба на именката, кај ограничен број примери се јавува број (*сѝозаба* – со сто заби). Овој зборообразувачки тип во македонскиот јазик се покажува како продуктивен во уметничколитературниот стил за добивање индивидуални образувања (С. Велева 2006: 192): *Велес му се видел на Таѝкоѝио, шаа уѝрина, со своиѝе оѓолени ... йрозорици како илјадноок слейец* (П, 373).

Впечатлива специфичност на планот на зборообразувањето кај овој автор забележуваме кај глаголите.

Како најфреквентни се изделуваат новообразуваните глаголи што изразуваат некаков однос кон предмет или појава, главно, мотивирани

од именки (*бисери, брложи, вулкани, врушочи, ѓејзири, издајнички, имели, морнички, молишви, палјачи, пожари, слободи, судбини, шемјани; просиуми*).

Вниманието го привлекува начинот на изведување на глаголските деривати: *...сонцешто заштоа кај нас не зајдува штоуку пожари или догорува* (II, 313); (Милан) *Не се одвикнал постојано да зборува, мислам. Зборот кај нешто не може да се додржи, истиот мишто кога ќе се роди, му станува шесно. Врушочи од нешто* (II, 96); *Ми нема враќање. Нека се судбини штоа што мора да се судбини, силна сум, со Стариот крај мене и со Горчина крај мене, војна и поштив судбината да ошворам* (II, 171); (Трајче Јовев Саржоски) *Само што гледал* (Горѓија Кепев), *што поштел очите со солзи, ја бисерел со нив брадата своја и на крај кренал рака да што пошали сина си* (II, 149); *Но имаше и мишви ... кога му се брложеше мислата* (II, 30); (Софија) *... не ја видел дури ни пош Данаил што им ја шемјанел куќата и им ја свештел водата* (II, 71); *Еште, како фарисеиме ние пред себеси* (II, 263); *... понекогаш не може да се знае палјачи ли само Василија Трбиќ или пак штој, Стариот, палјачи со белградската полиција* (II, 51); *Облеката, смислено, ја прави поштара од годините што што и има. Да не беше штоа нејзино пошерење, штој срц што што гледав како се пошмогавува низ нејзините греб до пошнициите и како ѓејзири, ушите пошмогаво, угоре низ неа* (II, 39); *Бразда пошна шие недели да пошлега, по брадјосаниите мажи, на град што целиот пошраури некакви пошриесет денови по мшовец што нема свој греб...* (II, 27).

Во изборот примери забележуваме дека изведените глаголи со овој суфикс изразуваат различни значења. Не сме во можност да дадеме полн опис на значењата. За илустрација ќе приведеме уште неколку примери авторски образувања од овој тип бидејќи тие се најбројни и најспецифични од сите зборообразувачки типови во неговите романи, со висока застапеност во романот *Просиум*:

*Организацијата не е понагур – реков – за да ја понагуриме овде, во црковниот двор каде понагуриме велигденски јајца, срца од колачи за вљубените, каде свадбариме, се ошиваме или ошлатата свои си што мислиме и си што извршуваме* (II, 306-307).

Со суфиксот *-ичи* Чашуле образува определен број глаголи мотивирани од придавки, со значење „се прави таков, т. е. прави такви постапки за да се претстави како носител на својството означено со основната придавка, што има негативна конотација, односно што се прима како негативна особина на субјектот и кога основната придавка означува позитивно својство“ (К. Конески: 1995, 131). За илустрација:

*...џо виделе Фердинанда насмеан над џаа болесџи на џлеметџо царувано од неџо, и од неџовиџе, шџџо, џџој додека џледа и џредвидничџи, ке нема сили да ја џобеди и да ја докрвави (II, 364).*

Кај определен број глаголски деривати добиени од именски основи преку префиксно-суфиксен начин, префиксот врши стилска модификација. Евидентираме глаголи маркирани со пространствен признак кои во текстот најчесто имаат преносна употреба што придонесува за целосна метафоризација на исказот:

*Се заџрижила околу џџе џласови и самаџа срџска власџи и се заинџтересирала шџџо ке може од нив да вџарми во својџи џарем џроџив Таџкоџо (II, 190).*

Како специфични се изделуваат и глаголските новообразувања со префиксот до- кој во однос на временската определба го означува завршниот момент на дејството. Со наведеното значење ке ги изделиме глаголите: *Можно ли е џо сеџо шџџо џо доџросџџуми досеџа во џвојџи живоџи да се свалкаџ во калџа на едно кмеџсџџво (II, 265).*

Коле Чашуле ги доведува во непосредна близина мотивирачката основа и мотивираниот глагол и на овој начин стилски го нијансира исказот за потсилување на интензитетот на дејството:

*Ако е за зулум, дозулуми џо, зашџџо и Крали Марко коџа ке му зовриеле силиџе џи орал друмовиџе (II, 142); ... сџврводери наши сџе шџџо нема да се смириџе... лицџџо на земџаџа и на исџориџаџа додека не џо искрвавиџе и додека не џо досџрводериџе (II, 410).*

Оваа постапка ја сфаќаме како свесна постапка на авторот, зашто постигнува посебен звучен ефект, а истовремено со креативните можности на префиксите и суфиксите сугерира богатство од нови зборови. Резултатот од овој творечки потфат на Коле Чашуле особено е изразен во зборообразувачките иновации кај глаголите.

Градењето разни зборови од една мотивирачка основа со повеќе структури е своевиден творечки ангажман на Коле Чашуле во проширувањето на речникот на поетскиот јазик, но и на македонскиот јазик општо. Мотивираниот збор е појдовен импулс за формирање на нови зборови поврзани со мотивациски значенски однос.

Голем е бројот на примерите со реченици во кои или директниот објект или субјектот, или пак некој друг именски реченичен член има ист корен како глаголот: *наук научи; расџајни џајна; дозулуми зулум; јадеж јаде; заџјасџи во џојасџи; силничџи со сила.*

Од морфолошките особености ќе ја изделиме интерверзијата која Чашуле ја применува за стилистичко потсилување во случаите кога граматичкиот стандард не му е доволен за ефектен и сликовит израз. Таков е случајот со именките кај кои множинските форми не изразуваат посебно бројно значење во однос на формите во еднина (*иднини, златиња, младежи, љубови и сл.*) и обратно, кога еднинските форми можат да означуваат колективност. Множинската форма е поизразена кај глаголските именки и кај сопствените имиња и презимиња. Граматичката категорија род се посматра во духот на можноста заложена во нашиот граматички систем некои именки да немаат строго определена родова припадност. Токму оваа можност ја користи писателот Коле Чашуле.

Интерверзијата на категоријата определеност и неопределеност авторот ја користи за стилистичко потсилување: именката се членува, иако е пообично да е нечленувана и обратно. Тоа е застапено кај прекарите, општите именки, придавките и месните имиња.

Има случаи кога за показно упатувачката функција на членот важна улога има ставот и односот на говорното лице спрема говорната ситуација и надворешнојазичната стварност (*историјава, Балканов и сл.*)

Формите за обраќање Чашуле најчесто ги употребува во дијалогската реч на ликовите со цел да го определи односот на ликот кон соговорникот вршејќи притоа избор меѓу постојните различни вокативни форми на обраќања на една иста именка со што се постигнува смисловно нијансирање: *...сѝискај заби браш, не давај душа (В, 183); ... за ѝебе браше мил, нема враќење, срцево не ми дава, браш си ми, сѝиња крв сме... (В, 1187).*

Особеност на јазикот на Коле Чашуле е и заедничката употреба на синоними (целосни или контекстуални, односно стилски), како во примерите:

*...нема луди буншови и луди восшанија, зашѝо мирош и ѝокорносѝа се лудосѝи и ошчовеченосѝи (П, 149); Заѝлакал ѝовеќе со јачење, со сѝен ошколку со ѝлас (П, 186); Се ѝомери човекош. Му шѝшукна умош од сѝрав (И, 111); ...имешо на земјаша не е дојдено ошладе, од макаш, Македонија земја на макише, на мачнишѝе, на маченише, на истраданияше... (В, 107).*

Синонимните парови претставуваат стилски потфат карактеристичен за македонската народна поезија, но ги среќаваме и во текстовите на нашите книжевници од почетокот на 19 век (М. Миовски: 1980, 97).

Презентираниве особености го наметнуваат заклучокот дека Коле Чашуле од првите почетоци ги осознал неограничените можности на зборот и следејќи ја традицијата одразена низ македонското народно



творештво постојано го збогатува речникот на македонскиот јазик. Постојат зборови кои се негова препознатлива ознака.

Овој македонски културен деец творештвото тематски најсилно го врза со конкретните општествено-историски услови на земјата во која поникна неговата литературна дејност. Темите на *македонскиите црнила* заедно со *просјумој* се прелеваат директно или индиректно во неговата прозна разновидност и претставуваат своевиден отслик на македонската историско-национална судбина.

Во македонскиот книжевен гласник *Синџези*, акад. Матеја Матевски ќе забележи дека *сиој живој, сејша лијература и творештво на Коле Чашуле одамна ги идентификуваме и препознаваме во два знака, два наслова, две чувства, две размисли кои печат во едно единство што го искажува интегралниот пат на неговото постоење, на неговото беење и мислење: Црнила и Просјум* (М. Матевски 2006: 17). Ние ќе додадеме: два збора од народниот јазик кои се семантички еквивалент на неговото искажување за јазикот во 1969 година: *Рејко кој јазик морал да мине низ шолку порекнувања и премрежиња како македонскиот. Рејко кој јазик остварил, од друга страна, шолку многу за шолку кусо време, дорасил до другиите јазици и засианал среде нив како рамноправен среде рамноравни* (К. Чашуле 1985: 43).

Континуираниот ангажман на Коле Чашуле во неуморната потрага по вистинскиот збор според формата и звукот, по неговото функционирање во поетскиот исказ е благороден напор што остава траен белег во развојот и афирмацијата на современиот македонски јазик.

Коле Чашуле војуваше за правото, од 1945 војува за долгот, оној Мисирковиот. Борба двојна: за восхит и за почит.

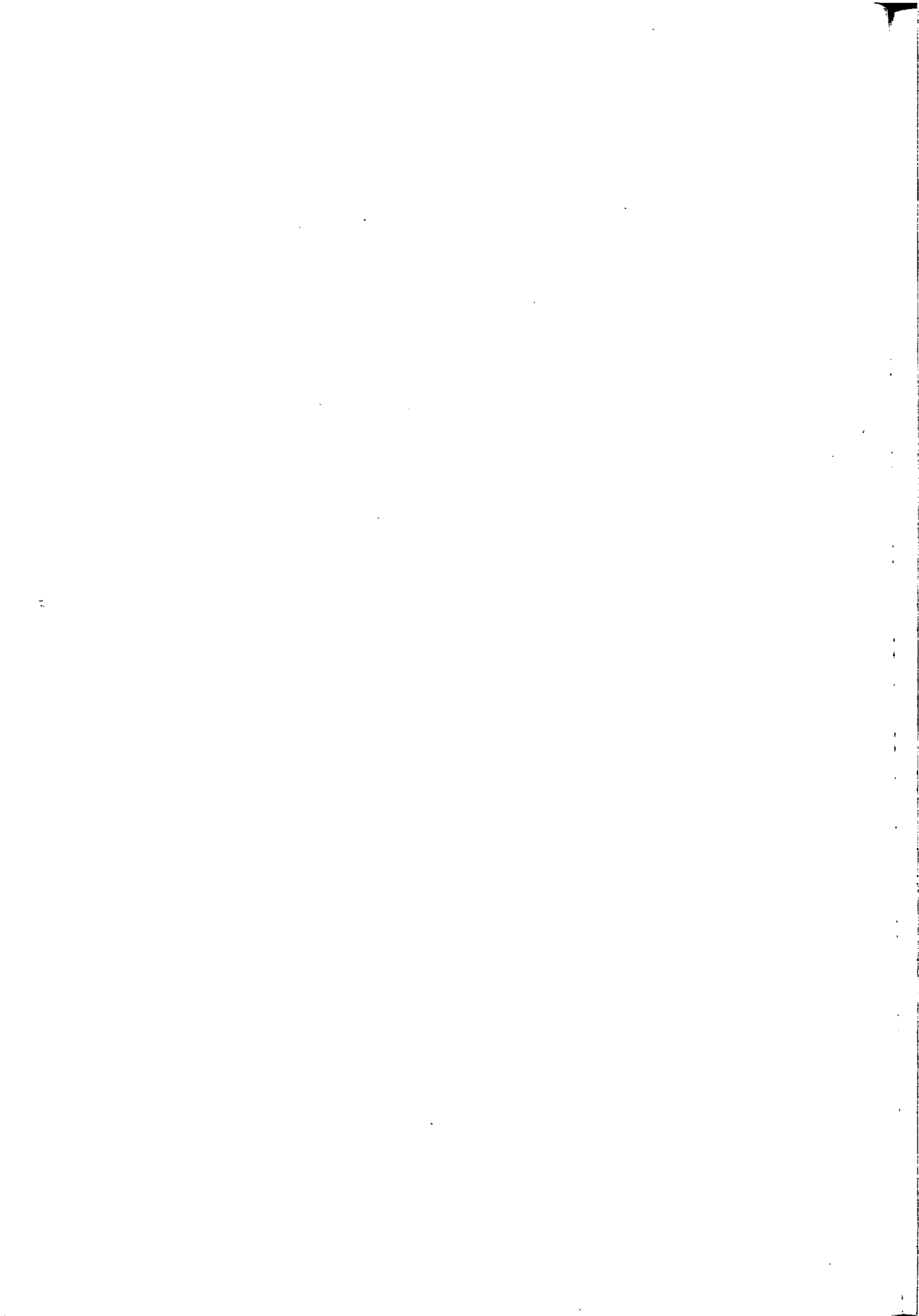
### *Литература*

1. **Велева С.:** *Тенденции во зборообразувањето во македонскиот јазик*, Скопје, 2006.
2. **Конески К.:** *Зборообразувањето во современиот македонски јазик*, Скопје, 1995.
3. **Матевски М.:** *Омаж за Коле Чашуле*, Синтези, Македонски книжевен гласник, бр. 4, Скопје, 2006.
4. **Минова-Ѓуркова Л.:** *Стилистика на современиот македонски јазик*, Скопје, 2003.
5. **Миовски М.:** *Лексиката во текстовите на Јоаким Крчовски*, Скопје, 1980.
6. **Чашуле К.:** *Проза (1945-1968)*, Мисла, Скопје, 1968.
7. **Чашуле К.:** *Зайиси за нацијата и литературата*, Мисла, Скопје, 1985.

### *Список на скрашеници*

- П = *Просторум*, Култура, Скопје 1970.  
Пр 1 = *Премреже I*, Култура, Скопје 1978.  
Пр 2 = *Премреже II*, Култура, Скопје 1978.  
В = *Вомјази*, Мисла, Скопје 1981.  
И = *Имела*, Мисла, Скопје 1982.

**ДИЈАЛОГОТ НА  
МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА  
СО ДРУГИТЕ ЛИТЕРАТУРИ**



*Ала Шешкен*

## **ЕВОЛУЦИЈАТА ВО ТВОРЕШТВОТО НА ДИМИТАР СОЛЕВ И НИКОЛАЈ ГОГОЉ**

Продлабочувањето на интересот кон реалистичкото сликање на животот е карактеристично за доцниот период од творештвото на Димитар Солев. Ова најпечатливо е изразено во романот „Зора зад аголот“ (1984) каде што авторот се свртува кон современата епоха и своето дело го „населува“ со обични херои претставени во секојдневни, но колоритни животни ситуации. Во овој роман го набљудуваме „широкото култивирање на живите врски на човекот со неговото опкружување: 'со микросредината' од специфичен агол“, со видлив стремеж на писателот „да ги открие универзалните принципи на човековата реалност во длабочините на 'обичниот' живот и на 'прозаичното' секојдневие“<sup>1</sup>.

Националната критика истакнуваше дека објект на писателовата опсервација е „најобичниот во својата обичност дури, на прв поглед, аморфен свет. Но, наоѓајќи во тој ризик творечки предизвик, Димитар Солев до последната страница од својот роман ќе остане доследен на решеноста низ тривијалноста да ја пребарува автентичната искра на животот, неговиот жив тек“<sup>2</sup> Ова дело критиката често го ставала во сооднос со српската „стварносна проза“ (Селениќ, М. Савиќ, В. Стевановиќ, Б. Ќосиќ).

Навистина, свртувањето кон „битовото, прозаичното, тривијалното – кон „антилитературното“ – и кај македонскиот автор добило „статус на литературен предмет, достоин на авторовото внимание“<sup>3</sup> Сепак, во уметничкиот свет на романот од Д. Солев нема траги на влијание од оваа извонредно жива појава во српската литература, чии естетски обрасци и ориентири се поинакви.

<sup>1</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2000. С. 362-363.

<sup>2</sup> Смилевски В. Процеси и дела. Скопје. 1992. с. 279.

<sup>3</sup> Кириллова О.Л. Сербская литература. История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. В 2 т. Т.2. с. 298.

Суштината на еволуцијата во творештвото на Д. Солев во 80-тите години на минатиот век помага да се открие богатиот уметнички поттекст на „Зора зад аголот“. Романот изобилува со асоцијативни упатувања на автори како од македонската (Б. Конески), така и од руската класична литература (Достоевски и Чехов). Истовремено писателот ја мери и „Гоголевата шинела“ која суштински влијае на наративната организација и на самиот принцип на перципирање на светот што го опкружува.

Херојот-раскажувач, момчето Цабланко Колиштрк, седи на балкончето над влезот во ресторанот „Зора“ (популарен меѓу боемите до земјотресот, во кој бил разрушен). Преку двоглед тој ги набљудува посетителите и виденото го запишува во вид на мали раскази (околу 30) кои и ја сочинуваат содржината на делото. Овие раскази тој ги испраќа во списанија и учествува во литературни конкурси.

Своите „состави“ момчето ги нарекува „записи од надземје“, иако би можел просто да ги нарече „записи од балкон“. Но, сепак, не се работи за некаква остроумна досетка на младиот автор, туку, пред сè, за асоцијативноста на оваа синтагма. Зборот „надземје“ во македонскиот јазик, како и во рускиот го нема. Оваа испревртена синтагма упатува на новелата од Ф. Достоевски „Записи од подземјето“. Оваа новела, заедно со романите „Злосторство и казна“ и „Нечиста сила“, станала канонски текст за егзистенцијализмот, и била најчитано дело од Ф. Достоевски во 50-60-тите години на минатиот век.

Димитар Солев во текот на целиот роман демонстрира дека во неговите „записи од надземјето“ промената на ракурсот во сликањето има принципиелен карактер и асоцијацијата со Достоевски не е случајна. Тесно приближувајќи се кон делото на рускиот прозаик по форма („записи“), Солев своето дело го полни со дијаметрално спротивна содржина. Неподвижниот лик кој ги набљудува луѓето што го опкружуваат и пишува дневник – претставува само надворешна сличност со делото на рускиот автор. Во романот на македонскиот писател наместо влажното и темно катче имаме балкон огреан од сонце, скриен во липови крошни. На местото од „зајадливиот, болен човек – остроумно момче, кого совршено не го интересираат тајните и темни страни на човечката душа, длабочините на свесното и потсвесното. Тој намерно го фокусира своето внимание на надворешното, објективното, сликајќи обични ликови (за сложената човекова внатрешност тој нема животен опит), типични за разни општествени слоеви. Пред читателот дефилира цела низа скопски жители од различни професии – лекари, уметници, ветеринари, професори, келнери, студенти, актери, библиотекарски, стражари, пензионери, чиновници.

Страста кон Достоевски одиграла важна улога во формирањето на творчката индивидуалност на Д. Солев, за што сведочи неговиот

роман од раниот период „Под усвитеност“ (1957). Во овој случај тој го следи својот кумир, преземајќи го принципот на пародија на литературната традиција карактеристичен за рускиот класик. Како што е познато, Достоевски правел пародија на својот претходник Гогољ. Во нашиот случај се прави пародија на дело од Достоевски, што има принципиелен карактер, зашто сведочи за промената на односот на Солев (и на други автори) кон предвесникот на егзистенцијализмот и кон оваа појава во целина. Истовремено македонскиот автор го актуализира значењето на книжевниот опит на Николај В. Гогољ.

Во 50-тите години на XX век овој писател го привлекувал Солев пред сè, со „фантастичниот реализам“ во новелата „Нос“.<sup>4</sup> Во романот „Зора зад аголот“ имаме „довикнување“ со поемата „Мртви души“ – посебно забележливо во фокусот на внимание кон „барата ситници која е постојано пред очи“. „Реалистичката проекција на делото“, „на прв поглед, изразито симплифицирана, дури и необврзно конструирана, открива многу живот од еден конкретен простор“, „индивидуални судбини на луѓе од различни професии, со различни карактери, сензибилитети, разбирања, постапки и соништа“, „мозаик од различни животни светови кои во својата основа го имаат вистинскиот живот со сите суровости и убавини“<sup>5</sup> – овие обележја ги истакнува националната критика во романот на Солев.

Херојот-раскажувач Цабланко Колиштрковски соопштува бројни подробности од животот на сопственото семејство и од животот на оние удостоени од неговото внимание. Тој раскажува за своето потекло, ги запознава читателите со своето „птичјо генеалогско дрво“ чии корени се од Силјан Штркот. Дедо му од непознати причини почнал да лови штркови и да ги коле, заслужувајќи го прекарот Колиштрковски. Би се чинело, тоа е само потсмев на едно момче, склоно да се искажува иронично на адреса на возрасните и воопшто да мудрува. Но овде има уште една мошне важна нијанса.

„Силјан Штркот“ – една од најважните приказни од зборникот на народна проза од Марко Цепенков, која му се припишува на самиот составувач. Блаже Конески во оваа приказна за патешествието на херојот во далечните земји и за неговото враќање дома со помош на штрковите, гледа текст што претставува преодна фаза од фолклорот кон литературата. Тој обрнал особено внимание на овој важен чекор на патот кон раѓањето на всушност уметничката проза. Ценејќи го високо придонесот на М. Цепенков во културата на својот народ, тој истакнува: „Ако штрковите носат деца, тогаш сите ние сме потомци

<sup>4</sup> Солев Д. Реализам и фантастика. Критичко-есенстички текстови на Димитар Солев. Скопје, 2002. с. 168.

<sup>5</sup> Смилевски В. Наведеното дело. С. 282-283.

на Силјан Штркот“.<sup>6</sup> То ест, целата македонска проза води потекло од оваа мајсторски раскажана приказна од Цепенков. Во оваа светлина припадноста кон штрковскиот род фрла важен зрак врз фигурата на раскажувачот во „Зора зад аголот“. Како што одбележува самиот Цабланко, „балконот ми е чардак од приказните, килим на сопствен погон, една од илјадите ноќи“. Станува збор за неговото директно обраќање кон уметнички необработениот (битов) пласт од националниот живот.

Димитар Солев на секаков начин ја истакнува вистинитоста на историите раскажани од неговиот херој. Романот почнува со подробното опишување на самата „Зора“, историјата на нејзиното настанување, отворање и постоење, која ги одразила сложените перипетии на военото време. Ресторанот се викал „Зора“ пред војната, потоа бугарските окупациски власти наредиле да се преименува на бугарски јазик и тој станал „Изгрев“. По ослободувањето пак се појавува фирмата „Зора“.<sup>7</sup> Заедно со името на ресторанчето се менувало и името на сопственикот: „Пред војната пишувало: 'Гостиона на Н. Колиштрковича' (со тврдо 'ч'); за време на окупацијата како 'Гостилна на Н. Колиштрков' (со 'ер големо' на крајот). А по ослободувањето, кога татко ми Колиштрк можеше да се напише како што сака, веќе никако не пишуваше на фирмана, зашто со национализацијата сите сопственици станаа анонимни, а приватните дуќани се претворија во народни претпријатија“.

„Зора зад аголот“ претставува роман во раскази. Имено, расказот овозможува во приближно мал обем да се разоткрие карактерот на ликот. Авторот честопати го фокусира вниманието на некоја од најкарактеристичните црти на ликот или реконструира „типична“ животна ситуација.

На тој начин се редат цела галерија типови, кои се откриваат на фонот на конкретната национална средина.

Чести посетители на ресторанчето се неразделните другари Сашо Снага и Томе Молкот. Овој колоритен пар популарни артисти се вози на стар мотор со приколка и прави весели седенки. Во „Зора“ го раскажуваат случајот, како на поднапиениот Сашо му се сторило дека видел мечка и како летнал да бега со таква брзина што го престигнал пријателот кој возел мотор.

Уметникот Боро Мустак, избркан од уметничкото училиште како неталентиран и мрзелив, се слави со популарност, но не со своето уметничко творештво. Тој „имаше разработено таква технологија на

<sup>6</sup> Конески Б. За македонската литература. Скопје, 1967. с. 93.

<sup>7</sup> Солев Д. Зора зад аголот. Скопје, 1984. с. 6.



грицкање семки што никој не можеше да се мери со него – ни на школо, ни на плажа, ни на корзо, ни на стадион“. За неговата слава придонел неговиот „боемски“ изглед и поведение што ги привлекувало младите обожавателки.

Сето свое слободно време го поминува во „Зора“ Дукадин, кој стигнал до директор на претпријатие. Тој плаќал и честел познати и непознати. Наскоро овој љубимец на целата кафана „Зора“ се нашол зад решетки поради проневера на пари. На неговото место бил назначен Ицко Старовер. И во моментот, кога Дукадин, одлежувајќи го своето, излегол од затвор, го заменил Ицко. А Дукадин триумфално се враќа во „Зора“, но, очигледно до наредното решение на тркалото на судбината.

Критичарот Г. Старделов во поговорот кон романот пишува дека на двесте страници текст во романот „Зора“ поминуваат околу триесет човечки судбини.<sup>8</sup> Секоја од нив поседува определена индивидуалност, но истовремено сите тие се доста типични. Критичарот обраќа внимание на една многу важна карактеристика во делото, кај чии херои се покажани црти што не се многу привлечни, но што се својствени на Македонците, на пример, злорадоста. Ова набљудување „е ново во нашата литература, но многу карактеристично за нашиот менталитет“<sup>9</sup>, забележува Г. Старделов. То ест, самите Македонци забележуваат дека во романот се одразени некои типични, иако не многу пријатни, црти на сопствениот национален карактер.

За да ги окарактеризира хероите, Солев широко ги користи битовите детали. Слично како што во „Мртви души“ опишувањето на домовите на Пљушкин, Манилов и Коробочка претставуваат средства за дополнителна карактеристика на овие ликови, така и во „Зора зад аголот“ се присутни слики од битот на хероите. Посетителите на „Зора“, по правило, не се богати и нивните куќи главно се полуподруми со прозорци на ниво со земја, со стари покриви и сиромашно наместени. Дури фирмата на „Зора“ „веќе потклекнуваше со едниот ламарен лакот, а сите букви со боите една врз друга почнуваа да се лупат како по прележана сипаница“.

Се дава подробен опис и на надворешниот и на внатрешниот изглед на самата „Зора“: три липи во дворчето, дрвени скали на влезот, во салата темен патос премачкан со катран, син таван, на округлите масички – чаршафи со ситни цветчиња, на прозорците – тегли со краставици, патлицани и пиперки. Авторот ни го свртува вниманието и на јадењата и пијалаците кои од утро до мрак се консумираат во

<sup>8</sup> Солев Д. Зора зад аголот. Скопје, 1984. с. 192.

<sup>9</sup> На истото место. С. 193.

„Зора“. Покрај портретирањето и битовите детали и ова, според идејата на авторот, служи за определена карактеристика на ликовите. Сашо Снага и Томе Молкот, според модата и актерскиот статус, пијат коктейли, а постарите и посиромашните порачуваат ракија и урда.

Потпирајќи се на Гогољ, современиот македонски писател ги преосмислил можностите во организирањето на сижето, што овозможува во раскажувањето густо да се населат карактери кои „се сретнуваат во животот“. Во „Мртви души“ столб на сижето претставува патувањето на Чичиков. Димитар Солев користи ист метод, но го реализира на „рефлектирачки“ начин. Статичен е нараторот Цабланко, којшто постојано седи на балконот од ресторанот, набљудувајќи ги постојаните посетители. Смеслата е во тоа, што, терајќи ги многубројните посетители да се движат, македонскиот прозаик сакал да ја истакне „живата душа“ во нив. Не во филозофско-религиозна смисла, како што го сфаќал Гогољ, а во смисла на нивна препознатливост и живост, на нивното постојано присуство во животот. Освен тоа, концентрирајќи го дејството во ресторанот, Солев се спротивставил со камерност на епската замисла на Гогољ.

Оттука, кај Солев немаме гротескно, туку само иронично, а понекогаш отворено сочувство кон хероите (на пример, кон осамениот стар учител). Нему му е допадлива таа „бара ситници“. Имајќи предвид дека ресторанот бил дел од градот разрушен во земјотресот и исчезнал заедно со првичниот лик на светот од детството, многу „приземни“ описи во романот придобиваат сентиментална нијанса. Гротескното претставување на светот на „мртвите души“ е развиено во следниот роман на писателот „Двојник“ (1987). Во овој роман авторот се свртува кон светот на творечката интелигенција, која ја изгубила верноста во високиот позив на уметникот.

Појавата на ваквите повеќеслојни дела сведочи за зрелоста на литературата, на нејзиниот потенцијал. Македонскиот роман од 70-80-тите години на минатиот век претставува динамична и разноаспектна појава.

*Превод од руски јазик: Роза Тасевска*

*Elka Agoston-Nikolova*

## THE LOST HOME (LAND) / WRITING IN EXILE

“The inability to return home is both a personal tragedy and an enabling force”.

*(Svetlana Boym, “The Future of Nostalgia”)*

Contemporary movements for European unification and world globalization on the one hand, and the increasing fragmentation, discontinuity and shifting moral responsibilities of the individual on the Other, have resulted in an existential crisis. Migration on a large scale makes the processes of identification and definition of one's roots more and more difficult. Moreover, the postmodernist period questions the idea of a unified subject and identity in terms of one unified cultural, ethnic, class or national group. The Eastern European intellectuals of the 20<sup>th</sup> century, who fled from their countries, or were forcefully exiled, were political exiles. They created on paper an identity formed in conflict rather than in terms of self-reflection. Their conception of space is often a politically motivated conception of space, opposed to the geopolitical versions of history promoted by the various nationalisms. Having shared experiences of living under a totalitarian system, their writing established a hybrid genre of personal discourse and political and historical discussion, blurring the borders between private and public space.

The present paper will consider to what an extent writing in exile has made a contribution to the now fashionable discussions about the idea of ‘home’ and the Self. The concept of ‘home’ and ‘homelessness’ received new impulse after 1989 when Yugoslav intellectuals fled the devastating nationalist wars in former Yugoslavia, where outbursts of ‘foreigner’ hatred, social exclusion and ethnic cleansing made it increasingly difficult for writers to write as independent individuals.

And thirdly, the post-totalitarian era, instead of freeing the Eastern European, instead of restoring his or her personal integrity and freedom, ushered in a new period of xenophobia, nationalism and racism. This wave of immigration is a process which is still going on. Sadly the words of the great Russian poet Osip Mandelstam in his essay “Humanism and the Present” (1923)

are still relevant today: "There are epochs which contend that they are nothing for man, that he is to be used like brick or cement, that he is to be built with, not for. Social architecture is measured by the scale of man. At times it becomes inimical to man and feeds its own grandeur on his debasement and nullity" (Mandelstam, p.181).

Such writers find themselves on the boundaries of two or more cultural spheres. It is exactly on such periphery, the periphery of the semiosphere, where according to Y.Lotman "there is a heightened capacity for information and potential for the development of new meanings (Lotman, p.123).

Let us consider some of these new meanings with relation to 'home' and 'homeland'. In Brodsky's view the exiled writer has two 'lessons' to share – the experience of a life under an authoritarian regime and the discovery of democratic individuality through the art of estrangement (Svetlana Boym, p.341).

A freedom to remember is achieved. Stripped of ready-made collective clichés and emblems, 'home' becomes a 'private museum of memorabilia' and an "imaginary realm" – a state of mind rather than an actual location (Svetlana Boym, p.341).

The exile's wanderings, says Kristeva in "Strangers to Ourselves" lead to a "kaleidoscope of multiple identities" – a lost native country, the impossibility of taking root, a rummaging memory, the present in abeyance. The space one inhabits is a moving train, a plane in flight. The very transition that precludes stopping. In crossing borders the exile "multiplies masks and false selves – being constantly other: I do what they want me to do, but it's not me, does me exist?" (Kristeva, p.8)

Vladimir Nabokov never used the word 'real' without quotation marks. What is remembered is at best fragmentary and fictional. For him "the supreme form of reality resides in the imagination" (Clancy, p.8). His novel "The Real Life of Sebastian Knight" stresses the fragmentariness, the inconclusiveness of both the remembered and "the illusion of real life". The reader eventually realizes that what has been portrayed as Sebastian's real life is a false one. Sebastian's real life lies elsewhere, but it remains a mystery throughout the narrative.

Danilo Kis, disgusted with the rising tide of nationalism and smug provincial mentality in Serbia in the 1970's went into a voluntary exile. In his last book, published posthumously, he reflects on 'the fate of the man without a fatherland'. His protagonist is a typical central European intellectual, born under the Austro-Hungarian monarchy, carrying the mixed ethnic and cultural heritage of Central Europe: in his veins flows the blood of Hungarians, Croats, Slovaks, Germans and Czechs, with traces of Tsintsar, Armenian, Jewish and Gypsy. He presents the reader with confusing contradictory images of his birthplace – it is both "a magical place" and "the worst rat hole I visited" (Kis, p.112-114).

For Brodski memory was never linear. It "stumbles – coils, recoils, digresses to all sides" ( Brodsky, p.30). It "resembles a library in alphabetical disorder, and with no collected works by anyone" (p.489).

For many Eastern Europeans under the communist regimes the spacial 'home' was a space allotted by the authorities<sup>1</sup>. In "Less than one" Brodsky describes the narrow cramped "room and a half" that his family was allowed to call 'home'. It is a claustrophobic place. The Russian conceptual artists Ilya Kabakov, co-founder of an unofficial artistic circle in the Soviet Union, consisting of artists, authors, poets, musicians, held in the years 1960-1980 small private exhibitions under the constant fear of repressions. Kabakov pictured the banality, squalor and cruelty of the ordinary Soviet 'home'. A whole series of paintings and photographs depict images of the Soviet communal apartment. "Carrying out the Slop Pail" (1980) represents the rota for Soviet apartment dwellers to put out the dustbin. "The Communal Kitchen" (1984) or otherwise titled "Olga Grigorevna something is burning" is a 64-page album of collages of paper, photographs and text. Kabakov's installation "Toilet" (1992) at Documenta IX depicts the cramped claustrophobic space of a desolate public toilet, in which a family has tried to fit in the semblance of a normal apartment – bed, dining table, cooking stove. Such 'homes' were part of a depressing everyday experience. Kabakov's fictitious citizens "are forever wishing to escape their immediate surroundings" (Boris Groys et al., 1998)

In "DissemiNation" Homi K. Bhabha argues that "today the modern nation is written at its margins by those who occupy these spaces (the colonized, women, the migrant, the immigrant)".

The East European exiles of the first half of the 20<sup>th</sup> century could remember another homeland but it had changed under the totalitarian regime. For the exiles from former Yugoslavia there was also the drama of the disappearance of their homeland. In "My American Fictionary" Ugresic exclaims: "Who am I? Nobody. I come from Atlantis. Atlantis doesn't exist. That is why I don't exist either. If I don't exist how can I assume that I speak the truth" (p.18). Images of displacement and uncertainty – an empty house, an Alzheimer patient, chaos, shaking ground under the feet, a ghost ship, outsiders, addicts, amnesia. The I person in "My American Fictionary" attempts to organize her inner universe much like an Alzheimer patient, who tries with the help of little notes and pieces of papers to find orientation in a world which is rapidly sinking into oblivion. The exile has "no house and no family, no doctrine and no personal space, no beginning and no end, no sacred images and no birthplace" (p.139). Ugresic's second book "The Culture of Lies" is also a compilation of

<sup>1</sup> During the International Seminaire on Macedonian Language, Literature and Culture prof. I. Dzeperovski, in response to my presenting parts of the present paper, remarked to Brodski's "Room and a half" that it was not so much his home as the home allotted by the authorities. Grateful for that contribution I developed the idea of the 'allotted home' a bit more with the work of Ilya Kabakov.

essays, tales of her wanderings and “ a personal account about the events during the war in a country which does not exist anymore” (p.16) It offers a critical assessment of the historical and cultural factors that led to the disintegration of Yugoslavia, based on a culture of patriarchal machismo glorifying intolerance and xenophobia. “I am now a Croatian writer”, explains Ugresic. “Others have decided this about me. But I have taken my own decision. I will not follow the official guidelines (...) This is why as a writer I will not defend my fatherland. I would rather defend literature or the freedom of the word” (p.45).

In “Museum of Unconditional Surrender” Ugresic depicts the lot of the East European immigrants of today. They carry in their bags a few personal mementos, for mostly they have left in a hurry (an old album of yellowed photographs of disappearing places and persons, small objects and coins of a non-existent state). Asked at one border crossing about her luggage, an immigrant woman snaps – ‘This is my luggage, this is my lifeage!’ At the Berlin flea markets (the garbage belt of the times) different ideologies and nationalities mix in a brotherly fashion. Business flourishes between East and West, North and South, between Pakistanis, Turks, Poles, Gypsies, ex-

Yugoslavs, Germans, Russians, Vietnamese, Kurds, Ukrainians. The flea market, the space where marginalized groups and individuals meet is a frontier area where the semiotic processes are intensified because there are constant invasions from outside. This is Lotman’s “extreme edge of the semiosphere which is a place of incessant dialogue” (p.143). It is here also where according to Homi K.Bhabha. at the margins of the modern nation “where the ideological manoeuvres, through which imagined communities are given essentialist tendencies, are disturbed” (“The Politics of Home”, p.186).

It was only after 1990 that Julia Kristeva started writing novels where her ‘homeland’ Bulgaria figured. “The Old Man and the Wolves” (1991) is both a philosophical discourse on the origin of Evil and a police detective set in a fictitious city, Santa Barbara, where the reader will recognize Sofia, but also Paris. The novel is also a posthumous ode on her father, the Old Man, who dared fight the Wolves and paid with his death. A dark depressing picture of a country taken over by mythical beasts from the North, devouring people and animals. “In the beginning there was hatred”! The fall of a corrupt party system has unleashed even more corruption and mafia practices. But the novel is also a search for Christian morality and love.

The second of the Santa Barbara novels “Possessions” (1994) continues to deal with the corrupt state and police. “With the time Santa Barbara has changed – it has become more modern, but also more rough” (my own translations!) In both novels it is the French journalist Stefanie Delacour born in Santa Barbara who is the main narrator and principle detective. Memories of her beloved mother and father are abruptly cut by the hallucinatory experience of present day Santa Barbara, where she is shocked by the masses in the streets:

“closed impenetrable faces, false smiles, inertia (...) There is no exchange, no mutual feeling or agreement”. Such is Stefanie Delacour’s painful return to her ‘homeland’.

Let me now turn to a young author in the present discussion – Lidya Dimkovska (born 1971), Macedonian poetess, whose first novel “Hidden Camera” appeared in 2004. She represents a generation of intellectual travelers often on the move. Born in Macedonia, having studied in Rumania, she now lives in Slovenia, but has also spent longer periods as a writer-in-residence in different European countries. Her novel depicts the life of three artists – in –residence : the Macedonian poetess Lila, the Albanian female photographer Aldira and the Pakistani singer and musician Joseph. They spend three months in Vienna converting the apartment given them by the Foundation into a home – where they will laugh, cry, cook and tell stories about their previous lives. Each of them has a different relation to ‘home ‘ and ‘abroad”. Lila is the one who has traveled most. From her early youth she traveled to and from her parents’ house in Skopje to spend longer periods with her grandparents in the province. She has changed residence so many times that she says: “I don’t know why everybody insists on the word ‘abroad’. I use it myself too. May be this word sounds more exotic than ‘home” But I transform every country in which I spent 3-4 days or a longer time into a ‘home” (my translation – p.31) This happens through “instant acception and adaptation of a country to one’s own needs and the adaptation of one’s own needs to that country “ (p.31) For the Albanian Eldira, ‘home’ has been a prison. She lived with her grandparents and her grandfather was a close collaborator of Enver Hodja. She and her sister were never allowed to play with the children in the street for fear that they may disclose something about the life of a high functionary of the Party. Joseph is homesick being for the first time away from his family. But it is through Lila’s eyes that we see “abroad” as a funny place full of clichés and cultural misunderstandings. Finally she is joined by her Slovenian husband and will return to her present home in Ljubljana. Home is where there is love.

But the immigrants of another Macedonian writer living abroad, Goran Stefanovski, can not find a ‘home’ so easily. His immigrants from the East in the play “Hotel Europe” are stashed into a transit limbo. They are: a drunken patriot, a whore, a Mafioso, a blood-feuding Albanian, a homeless woman, a young couple on a honeymoon. They have left the society, which Stefanovski describes as ...”Byzantium – a closed society, vertical, patriarchal, macho, rural... no democracy, no tolerance, no logical space for homosexuals, or women. This is a world of ethnic fundamentalism.” But what the immigrants find at the end of the journey is the world of... ”Donald Duck, who lives in an urban, fast, global, consumerist, postindustrial society. He has no mother, no wife, no children.. He is like a cowboy in a saloon whose life depends on the draw. Donald Duck is the bastion of political sterility and metaphysical failure”(p.128-133).

So far 'home' and 'homeland' have been discussed on the basis of the nationalist discourse (home, nation, fatherland). But there is also the socio-psychological aspect of exile – the strength of individual identity tested in what Roland Bart calls "the crisis of space". How does an exile writer cope with the problem of language(s)?

Some writers continue to write in their native language, some write in both. Brodsky who wrote most of his poetry in Russian chose to write his autobiography in English and speaking of his parents he explains thus the use of English: " I write this in English, because I want to grant them a margin of freedom (...) To write about them in Russian would be to further their captivity" (p.460).

In "The Old Man and The Wolves" Julia Kristeva distinguishes between her mother's tongue, with its absolute sense of reality and her father's languages, the foreign languages which she learnt from him and which gave her even in youth an autonomous existence and sense of freedom.

Tzvetan Todorov, in 'L'Homme depaysé' ( 1996) (The uprooted individual) sees himself between three cultures and languages: those of his native Bulgaria, his adoptive country France and the United States, where a part of his professional life is spent. The coexistence of different voices in the discourse could lead to a schizophrenic situation were it not for a process which he calls ' transculturation' – a process which enters the three languages into a hierarchical relation to each other. The hierarchy changes constantly. But where is one's HOME? "I live from now in a particular space, both an insider and an outsider at the same time: a foreigner 'at home' (in Sofia). at home "abroad" (In Paris)" (Todorov, p.23).

So out of necessity exile writers have transformed ' homelessness' through the processes of alienation, estrangement, multiculturalism and bi/trilingualism and have thus redefined the notion of home – no longer a specific place where one belongs but rather a social context one could export into Diaspora. Nabokov recreated a return in his fiction; Brodsky created a vast poetic empire, a no-man's land bearing imprints of motherland and adoptive country; Kabakov subjected the Soviet home to endless repairs; Ugresic holds a mirror to both her homeland and what is left of it and to Europe treating East European immigrants like the poor relative one is ashamed to invite to the wedding, for she will overdress, wear too much make-up, speak too loud.

The notion of home is located in time and not particularly in space. It is an exploration of inner freedom. Exiles, immigrants, nomads are "nostalgic not for the past the way it was but for the past it could have been" (Svetlana Boym,p.351).

Are there disadvantages to "being a traveler between languages" asks George Steiner in "Errata. An examined Life" and the answer is – yes. There is loss but there is gain also – the gain is that of personal freedom and growth, as well as a wider understanding of the world and the Other.



---

In her memoir "Among the White Moon Faces" Shirley Geok-lin Lim concludes that 'home is the place where our stories are told'. It is that mental space where we relive our personal joys and sorrows and where we create our past and present worlds.

### *Bibliography*

1. **Boym, S.:** *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.
2. **Brodsky, J.:** *Less Than One*, Middelsex: Penguin, 1987.
3. **Calncy, L.:** *The Novels of Vladimir Nabokov*, London, Macmillan, 1984.
4. **Dimkovska, L.:** *Skriena Kamera*, Skopje: Magor, 2004.
5. **Groys, B. et al.:** *Ilya Kabakov*, London: Phaidon Press, 1998.
6. **Kis, D.:** *De Luit en de Littekens*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1996.
7. **Kristeva, J.:** *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia UP, 1991.
8. **Kristeva, J.:** *Le veil homme et les loups*, Paris: Fayard, 1991.
9. **Lim, S. G.:** *Among the White Moon Faces: A Memoir of the Homelands*, New York: Feminist Press, 1996.
10. **Lotman, Yu. M.:** *Universe of the Mind*, London, New York: Tauris, 1990.
11. **Mandelstam, O.:** *The Complete Critical Prose and Letters*, ed. Jane Gary Harris, Ann Arbor: Ardis Press, 1979.
12. **Nabokov, V.:** *The Real Life of Sebastian Knight*, London: Weidenfield, 1960.
13. **Todorov, T.:** *L'Homme depayse*, Paris: Seuil, 1996.
14. **Ugresic, D.:** *Nationaliteit: geen*, Amsterdam: Nijgh & van Ditmar, 1993.
15. **Ugresic, D.:** *De cultuur van leugens*, Amsterdam: Nijgh & van Ditmar, 1995.
16. **Ugresic, D.:** *Museum voor onvoorwaardelijke overgave*, Amsterdam: Nijgh & van Ditmar, 1997.

*Иван Доровски*

## **СЛОВЕНСКИТЕ МИКРОЛИТЕРАТУРИ КАКО СОСТАВЕН ДЕЛ НА НАЦИОНАЛНИТЕ ЛИТЕРАТУРИ**

Бидејќи ќе зборувам за некои теоретски и методолошки прашања поврзани со проучувањето на словенските литератури, молам секој од нас присутните и сите заеднички да си зададеме прашање колку словенски литературни (сега стандардни) јазици имаме денес и колку словенски национални литератури. И да пробаме да одговориме. Да, сите или повеќето од нас на времето учевме дека имаме дванаесет словенски јазици. Но денеска имаме неколку јазици повеќе.

Меѓу двете светски војни можевме да се договориме во тогашна Југославија користејќи два словенски јазика – словенечки или српско-хрватски. По Втората светска војна пак кон нив го придадовме и македонскиот литературен јазик.

Во последните десетина години од минатиот век, по трагичната граѓанска војна и по распадот на југословенската федерација и на југословенската повоена меѓулитературна општност, се формира самостоен хрватски, српски, босански и црногорски литературен јазик. А по распадот на т.н. биполарен свет се формира и литературен русински и кашупски јазик. Да ги наброиме: денес, значи, имаме четири источно-словенски, пет западнословенски и седум јужнословенски јазици. И, логично би било да имаме исто толку национални литератури.

Во минатото имавме два сериозни експеримента за создавање на словенски литературни јазици. Во XIX и во XX век некои словенечки лингвисти, интелектуалци и политичари настојуваша да создадат венецијанско-словенечка варијанта на литературниот јазик. За разлика од тартускиот лингвист Александар Дмитријевиќ Дуличенко јас тој експеримент го сметам за завршен.<sup>1</sup>

Врз основа на костурско-леринските наречја се формира кон крајот на 40-тите и во почетокот на педесеттите години од минатиот век во

---

<sup>1</sup> Дуличенко, А. Д.: Славянские литературные микроязыки, Таллин 1981.

Егејска Македонија т.н. егејско-македонски литературен јазик.<sup>2</sup> По неколкугодишно користење егејскиот македонски беше кодификуван со издавањето на првата граматика на тој јазик во 1953 година *Грамајџика по македонски език* (!). За разлика од колегата Дуличенко, сум непосредствен сведок на формирањето на т.н. егејско-македонски литературен јазик и дури учев македонски врз основа на наведената граматика. Би сакал само да забележам дека наведената граматика беше составена врз основа на една бугарска и една руска граматика.<sup>3</sup>

Претпоставувам дека денеска се малу познати или остануваат непознати причините што водеа кон создавање на егејско-македонски литературен јазик. Тој беше создаден за припадниците на македонското национално малцинство во Грција и за неколку илјади македонски деца кои по загубената граѓанска војна во Грција во 1949 година заедно со десетици илјади грчки деца најдоа своја втора татковина во тогашните народни републики и во Советскиот Сојуз. Тогаш, како што знаете, по познатата Резолуција на ИБ беа прекинати сите политички, економски и културни врски со Југославија. Затоа одговорните лица и органи на македонските деца-бегалци од Егејска Македонија не можеа и не смееа да ги прифатат нормите на македонскиот литературен јазик што беше кодификуван во Народна Република Македонија.

Таканаречениот егејско-македонски литературен јазик, наречен од авторите *прва македонска грамајџика за Славомакедонциите од Егеј*, претставува фонетско-морфолошка смеса на локалните леринско-костурски дијалекти, на бугарскиот и рускиот јазик. Во тој јазик се издаваа учебници, уметничка и политичка литература, весници и списанија, преводи на уметнички и стручни дела, на еден таков јазик се водеа радио-емисиите. Денес можеби ни изгледа до извесен степен смешно тврдењето на составувачите дека Македонците од Егејска Македонија имаат освен локални наречја и заеднички јазик, кој сега се создава како литературен јазик и кој е основан врз леринско-костурските дијалекти.

Во последните децении одново се појави прашањето што е национална литература. Терминот национална литература во досегашното традиционално европоцентричко сфаќање не им е познат не само, на пример, на литературите од индиската целина, туку ни во Белгија или во Швајцарија. Кога сакам да карактеризирам некој текст, јас примарно поаѓам од текстот, т. е. од јазикот на текстот, од јазикот кој во одредениот историски период и во одредената држава беше установен, одреден и назначен како официјален јазик.

<sup>2</sup> Dorovský, I.: *Ve snu se stále vracím domů*, Brno 1993.

<sup>3</sup> Андрејчин, Л., Костов, Н., Николова, А.: *Българска граматика*, Софија 1947, Матијченко, А. С.: *Грамматика русского языка*, Москва 1952. Види исто: Dorovský, I.: *Bilingvismus, diglosie a tzv. mikrojęzyky na Balkáně*. SPFFBU, A 35, Brno 1987, s. 35-43.

Текстот, т.е. јазикот на текстот, е суштествен дел на литературниот процес, без разлика дали го проучуваме од дијахрон или синхрон аспект. Само врз основа на текстот можеме да добиеме објективна слика за заемните врски во рамките на националниот или меѓулитературниот процес. Принципот чија основа е функцијата на текстот е според мое мислење еден од моделите на теоретското размислување и објаснување на сите невралгични точки што денес постојат или можат да се појават во секој национален литературно-историски процес. Затоа многу книжевни дела што се напишани на друг, не на национален јазик, ги вбројуваме во историјата на соодветната национална литература. Значи дека јазикот и националната (државна) припадност не се доволен аргумент за припадноста на еден творец кон националната литература – ниту во позитивна, ниту во негативна смисла.<sup>4</sup>

Ако освен литературните (стандардни) јазици постојат многу други регионални јазици, региолекти, регионални дијалекти или регионални форми на националните јазици, во таков случај во националните литератури го вбројувам не само сето тоа што беше напишано на еден (национален) книжевен јазик туку исто така и сето тоа што беше напишано на разни региолекти.

Во минатиот и во нашиот век не можеме да зборуваме ниту за чиста раса, ниту за чиста национална заедница, ниту за чист национален јазик, за чиста национална култура или дури ниту за чиста религија. Меѓу другото и затоа јазикот на текстот (на делото) игра првостепена (примарна) улога во комуникацијата со читателот (реципиентот). Со употребата на јазикот е непосредно поврзана дводомноста (многудомноста) на творецот.

Пред повеќе од дваесетина години се појави една статија на руската лингвистка М. А. Бородина во која таа пишува за дијалектите и регионалните јазици.<sup>5</sup> Со терминот регионален јазик таа го означува на пример францускиот јазик во Белгија, Швајцарија и во Канада. Таа разликува два облика што постојат меѓу литературниот јазик и неговите наречја: 1. форми што се својствени на дадениот јазик на кој се зборува внатре во границите на дадената држава, 2. форми на јазикот на кој се зборува надвор од државните граници.

Во своето излагање нема да се занимавам со регионалните форми или со региолектите во романската јазична група. А за регионалните варијанти во словенскиот јазичен свет ќе зборувам во врска со словенските микролитератури. Пред повеќе од четириесет години познатиот лингвист Никита Илјич Толстој истапи со тврдењето дека постоел старословенски книжевен (литературен) јазик кој бил различен од

<sup>4</sup> Dorovský, I.: *Balkán a Mediterán. Literárné teoretické a metodologické studie*. Brno 1997, s. 76.

<sup>5</sup> Бородина, М. А.: *Диалекти или регионалние јазици? (К проблеме языковой ситуации в современной Франции)* Вопросы языкознания, Но. 5, Москва 1982, с. 29-38.

старобугарскиот. Со тоа ги отфрли тврдењата на бугарските палеослависти дека старословенскиот е идентичен со старобугарскиот.

Александар Дмитријевиќ Дуличенко во својата книга *Славјанские литературни микројазики* даде класификација на словенските микројазичи, со која не можам безрезервно да се согласам. Дуличенко наброи општо дванаесет словенски микројазичи. Но од нив, на пример, лужичко-српскиот (долнолужички и горнолужички варијант), русинскиот и кашупскиот микројазик веќе се признати од словенската лингвистика како самостојни словенски литературни јазичи. Од друга страна некои други микројазичи Дуличенко неправилно ги класифицира или не пишува за нив, на пример за ханачкиот микројазик. Долнолужичкиот варијант околу градот Котбуз постепено исчезнува, бидејќи рапидно се намали бројот на тие што го користат него и речиси не се појавуваат никакви нови литературни дела.

Горнолужички зборуваат денес околу 25-40.000 жители и на тој јазик се издаваат уметнички дела, во Бауцен (Будишин) излегуваат списанија, Лужичаните се борат против дискриминацијата на нивниот јазик и против затворањето на основните и средни училишта. Лужичките Срби се не само најмалуброен словенски народ, туку, за жал, и народ што лека-полека исчезнува.

Словенските микројазичи и словенските микролитератури јас ги разделив на три основни групи. Во првата група спаѓаат тие микролитератури што се пишувани како на литературен јазик, така и на дијалекти во рамките на националната заедница. Овој тип или модел на микролитература го нареков **хрватски**. Во втората група спаѓа според моето мислење т.н. **словенечки модел**. Според него во словенечката национална литература спаѓа сето книжевно творештво што се создава како на денешната словенечка територија, т. е. во Република Словенија, така и тоа творештво што се создава на словенечки книжевен јазик пред сè во Корутанија (Корушка), во Трст и во Нова Горица. Освен тоа надвор од хрватската и словенечката јазична територија постојат неколку микројазичи и микролитератури, за кои ќе кажам неколку зборови.

Посебна и засега неповторлива форма на микројазик претставува лашкиот јазик на билингвалниот поет Ондра Лисохорски (Ondra Lysohorský, 1905-1989) што според мене А. Д. Дуличенко неправилно го означува како микројазик.

Ондра Лисохорски врз основа на родното фридечко (горноостравско) наречје, кон кое додаде некои елементи од опавското наречје, некои лексички и синтаксички елементи од чешкиот јазик, создаде сопствен литературен јазик, на кои ги напишал своите збирки песни.<sup>6</sup> О. Лисо-

<sup>6</sup> Spiwajuco piasč, 1934, Hlos hrudy, 1935, избор Wybrané wérše, 1936, избор од меѓувоеното и военото поетско творештво Aj lašske řeky plynu do mořa, 1958.

хорски поаѓаше од погрешната теорија дека постои двомилионски лашки народ и дека тој е негов припадник и следбеник на познатиот шилезиски бард Петар Безруч (1867-1958).

Лашкиот јазик, на кој зборуваа неколку стотини илјади од чешката и полската страна на Шилезија, значи, можеме да го сметаме за јазик на кој најверојатно создаваше поезија само еден творец, но внатре во јазично, литературно и општокултурно компактна средина. Но неговото поетско творештво во превод на руски и германски продре во светот.

Сличен е случајот со поетот и раскажувач Ондржеј Пршикрил (1862/1936), лекар од ханачкото гратче Вишовице, кој пишуваше на ханачки дијалект. Во првите три децении од XX век тој издаде 16 поетски збирки љубовна и природна лирика, 6 книги хумористички раскази, стихувани приказни и неколку стручни книги и спомени што беа позитивно примени од литературната критика.<sup>7</sup> Со своите книжевни и стручни достигнувања, повеќето напишани на дијалект, Ондржеј Пршикрил продолжува во чешкиот книжевен развој од втората половина на XIX век. За неговото книжевно дело пишуваа, меѓу другото, такви критичарски личности, какви што беа Арне Новак (1880-1939), Бедржих Славик (1911-1979), потоа поетот Франтишек Серафински Прохазка (1861-1971) и низа други книжевни критичари и историчари.

Освен микролитературите што се создаваа внатре во националната заедница, имаме неколку микројазичи и микролитератури надвор од националната (јазичната) територија: закарпатскиот (русинскиот) и источнословачкиот микројазик, за кои поради недостиг на време нема овде да зборувам.

И сега да се вратиме и да ги карактеризираме накратко хрватскиот и словенечкиот модел кои ви се помалку или повеќе познати. Александар Дуличенко погрешно ги смета за микројазичи штокавското, чакавското и кајкавското наречје, на кои се создавала и се создава хрватската книжевност. Всушност, сите знаеме дека станува збор за три вариети на еден јазик внатре во хрватската јазична територија.

Надвор од хрватската јазична територија се создвала хрватска литература исто на два главни миркојазика. Првиот од нив е градишчанско-хрватскиот микројазик, на кој денес говорат околу 50 илјади жители во 80 села во Градишче (Бургенланд), во Виена, во селата Девинска Нова Вес, Хрватски Гроб, Чуново и Јаровце на југ од Братислава, Словакија, потоа во селата Јевишовка, Нова Прерава и Добро Поле кај градот Микулов во јужна Моравија. Нивни културни центри се Жељезно (Ејзенштат), Виена и Девинска Нова Вес.

<sup>7</sup> На пр. поетски збирки *Hanácky pěsníčky* (1900), *Nový hanácky pěsníčky* (1901), *Ešče z Hané* (1912), *Chabašči* (1915), *K ževoto!* (1935), книги раскази *Meze dětima* (1922), *Meze chasó* (1924), *Dule z hroške* (1928), *Stréc detektiv a inši říkačky z Hané* (1932) и др.

Градишчанско-хрватскиот микројазик е генетски поврзан со чакавското наречје. На него се создава уметничка литература, беше напишана историја на литературата и културата на градишчанските Хрвати, беше составен градишчанско-хрватско-хрватски речник итн. Пред неколку години излезе опширна *Градишчанско-хрватска граматика* (2003, 701 страна), составена од група автори под раководството на Иво Сучиќ, која би требало да им послужи на градишчанските, словачки и моравски Хрвати. Но таа е наменета пред сè на книжевните творци, на работниците од средствата за масова комуникација, на учителите, на студентите и исто така и на славистите и на други интересенти. И. Сучиќ наведеното помагало го карактеризира како граматика на градишчанско-хрватскиот литературен јазик.<sup>8</sup>

Вториот микројазик е молишко-хрватскиот, на кој зборуваат денес околу 3000 луѓе само во три села во подрачјето на Молизе (центар Мундимитар) во Кампобасо во средна Италија. Генетски е поврзан со штокавскиот дијалект. На тој микројазик се пишува пред сè поезија. Неодамна излезе двојазична Граматика на хрватско-молишкиот јазик (*Grammatica della lingua croato-molisana = Gramatika moliškohrvatskoga jezika* (2004, 323 strani). Автор е Антонио Самартино, кој го анализира и го опишува говорот и некои книжевни текстови од Мундимир напишани на дијалект. Граматиката ја карактеризира современата (синхроната) состојба на мундимирското наречје. При преводите на текстови на италијански и обратно може да се забележи силно, но сосема разбирливо влијание на италијанскиот јазик врз структурата на молишкиот дијалект. Моделот на словенечкиот литературен процес до извесен степен доста се разликува од хрватскиот модел. Словенечката литература надвор од државните граници не се создаваше и не се пишува на дијалекти, туку на литературен или разговорен словенечки јазик. Таа се пишуваше и се пишува на териториите што во текот на историскиот развиток беа населени од словенечки жители. Затоа денес составен дел од историјата на словенечката книжевност е книжевното творештво создадено и што и денес се создава во Корутанија (Корушка), Штаерија, во Трст и во Нова Горица. Таму се пишуваат извонредно вредни уметнички дела коишто силно влијаат врз словенечкиот книжевен процес во целина.

Како и Хрватите, исто така и Словенците имаат два микројазика кои историски се најдоа надвор од словенечката територија. Првиот од нив е прекумурско-словенечкиот микројазик, на кој се говори во северо-источниот дел на Словенија и во соседните околии на денешна Унгарија и Штаерија. Под влијанието на средствата за масова комуникација сè повеќе се губи разликата помеѓу наведениот микројазик и словенечкиот литера-

\* Dorovský, I.: Dvě zajímavé mluvnice, Slovanský jih, год.. VI, бр. 4, Brno 2006, с. 21.



турен јазик и дека денеска речиси веќе нема дела пишувани на тој микројазик.

Нешто подруга е ситуацијата со резјанскиот микројазик. Резјаните (Ресијаните, Ресјаните) се Словени кои живеат на горичко-градишката територија во горниот дел од долината на реката Учја, притока на Соча во провинцијата Удине (Видем). Таму живеат околу 3000 Резјани. Нивен најпознат литературен споменик е Резјанскиот катехизам. Најголеми заслуги за познавањето на Резјаните има полскиот лингвист Бодуен де Куртене (Baudouin de Courtenay) и чешкиот поет и основач (во 1898 г.) на списанието Словенски преглед (Slovanský přehled) Адолф Черни (1864-1952), голем пријател на словенските и посебно јужнословенските народи, познат на културната јавност под псевдонимот Јан Рокита.

Со изразито словачко, односно чешко национално чувство се среќаваме денес кај т.н. долноземски Словаци во српска Војводина и кај т.н. даруварски Чеси во Хрватска. И таму се создаваат книжевни и стручни дела. Но таа проблематика изискува посебно внимание.



*Јоланџа Сујецка*

**СЕМАНТИКАТА НА МЕЃУКУЛТУРЕН  
ДИЈАЛОГ. ПОИМИ, МЕСТА, ЛИКОВИ И НИВНАТА  
КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ВО ДВЕТЕ ПОСЕБНИ ТРАДИЦИИ,  
МАКЕДОНСКАТА И БУГАРСКАТА**

Канонот на националната традиција обично е определувач на тоа што е најважно за дадената култура. Доколку се набљудува од таа гледна точка, на македонската и бугарската национална култура не може да не се забележат места кои се заеднички за двете традиции. Заедничкиот простор ги опфаќа како поимите, така и местата и личностите. Па според тоа, да се обидеме да ги анализираме по ред.

**Поими**

Словенството е клучен поим кој функционира во двете традиции. Неговото значење и за двете национални култури не вреди да се образложува, но сигурно е дека треба да се укаже на разликите во македонското и бугарското разбирање на словенството, и тоа, како што веќе кажав, го подразбирам под заедничките места.

Во документите кои ја одразуваат македонската самосвест словенското претставува ниша за раѓањето на националниот идентитет. Како во текстовите од пред Првата светска војна, така и во оние подоцнежните, кои потекнуваат од дваесеттите и триесеттите години на 20 век, поимот на словенското го конституира македонското, што се разбира не значи дека и двата термина во потполност се поклопуваат.

За петербуршкиот круг на македонските словенофили, на чело со Наце Димов, Крсте Мисирков и Димитрија Чуповски, словенството се поклопува со словенската идеја, а словенското е еднакво со православието и словенскиот јазик како негов носител.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Види Р. Терзиоски, *Значаен акт за Македонија и очекувањата од Русија во 1915 година (Меморандум од Македонскиот Словен Наце Димитријевич Димов до Неговото Високопревосходство Сергеј Димитријевич Сазнов (во:) Македонското научно-литературно друштво и неговите континуитети од основањето на Македонската академија на науките и уметностите, Скопје 1997.*

Од друга страна, за македонските комунисти, на чело со Васил Ивановски, словенското, исчистено од религиска компонента, пред сè значи словенски јазик.<sup>2</sup>

На Балканот, Словени и православни биле како Србите, така и Бугарите. Меѓутоа Русија, словенска и православна, за сите балкански Словени, во помала или поголема мера, била мотивациски контекст на нивните сопствени стремежи за независност. Значи, за да се изрази македонскиот национален идентитет преку словенското, била потребна дополнителна мотивација. За словенофилите, тоа била верноста кон православието, исклучителна во споредба со Србите и Бугарите, како и сочувувањето на чистотата на словенскиот јазик. Двете категории, верноста и чистотата, Македонците требало да ги утврдат во рамки на словенството, а истовремено и да ги извлечат оттаму. Најверните синови на словенството, како што Македонците се определувале во словенофилските текстови, биле извлечени од зоната на сенката, од фазата на национална „небиднина“ благодарение токму на специјалните обележја идентификувани со нивниот „национален карактер“<sup>3</sup>. И покрај муслиманскиот притисок, поинаку од Србите и Бугарите, тие останале покрај православието и го засолниле сопствениот јазик од туѓите, т.е. несловенските налети.<sup>4</sup>

Од друга страна, верноста кон православието, разбирливо, како специјална карактеристика која ги изделува Македонците, немала значење во истите определби за македонска посебност од страна на комунистите на чело со Васил Ивановски. На нејзино место се појавила верноста кон прогресивната идеја и во таа улога се впишува еретичкото движење на богомилите кое се родило во Македонија. Богомилската ерес е третирана без религиозен контекст од страна на комунистите. Неговото сместување (во нивните излагања) во центарот на канонот на националната традиција е никнато од иста потреба, потцртување на чистотата на јазикот или верност кон православието. Во секој случај станува збор за издвојување на Македонците од поширокиот словенски контекст.

Како за комунистите, така и за словенофилите словенското, всушност, е амбивалентен поим. Од една страна македонскиот идентитет, а заедно со него и канонот на националната традиција се вешто ткаени од словенска материја. Од друга страна сепак словенското претставува

<sup>2</sup> Види В. Ивановски, *Зошто ние Македонците сме одделна нација*. Избрани дела, Предговор, избор и редакција Иван Катариев, Скопје 1995, с. 92 – 98.

<sup>3</sup> Со терминот „национален карактер“ се служам конвенционално со извесни суштински огради. Тој означува колективна претстава на сопствена тема, откриена од текстовите на елитата, која се признава за македонство. Спор.: Р. Терзиоски, *Значаен акти за Македонија и очекувањата од Русија во 1915 година (Меморандум од Наце Димов)*, Скопје 1915.

<sup>4</sup> Види Р. Терзиоски, исто.

изразита опасност од распливнување на поширока целина или, што е уште полошо, го отвора патот за асимилација, а на крај и за анексија од страна на словенските соседи. Историските факти, како оние од времето на двете балкански војни, така и од времето на двете светски војни, во целост ја потврдиле основата за стравовите на македонските елити кои се изјаснувале на теми за националната традиција.<sup>5</sup>

Бугарското разбирање на словенското е нешто поинакво од македонското. Во бугарското мислење за себе самите словенското е дополнето со т.н хунско-туранска компонента<sup>6</sup>. Свеста за подвоеност на етносот ги придружува Бугарите од крајот на 19 век и треба да се поврзе со руското влијание. Таа подвоеност прави словенското и туранското да не се самостојни поими, а нивните значења се активираат во зависност од надворешните околности.

Словенското не било поим кој ги диференцирал бугарските елити кон крајот на 19 век и првата половина на 20 век ниту од аспект на политичките ставови, ниту од аспект на односот кон Окцидентот и идејата за словенско единство<sup>7</sup>. Словенското, од бугарска перспектива, означува свест за сопствените словенски корени, а исто така и убедување за неполна припадност до словенскиот свет. Па оттука во бугарското мислење е честото видување за себе или како осамени меѓу Словените, или како растурени синови кои се враќаат по предавството на словенската идеја во утробата на словенството. Чувството на осаменост, кое го придружува преломниот период на народот, е реакција на изгубени војни, но неговото толкување се бара како во сферата на политичките факти, така и во сликата на сопствениот етнос. Придружувајќи ги Бугарите по изгубената за нив Прва светска војна, чувството на осаменост кое ја исполнило публицистиката од левицата преку центарот, па сè до десницата, било толкувано со политички грешки, но и со неполна припадност до словенското семејство што произлегува од подвоеноста на етносот. Двојноста во бугарското мислење за самите себе, се гледа во политичките и културните факти. Логиката на политичките условувања ја придружува логиката на ограничувања кои произлегуваат од етносот, а кои во завис-

<sup>5</sup> Види К. Мисирков, *Македонија и Славјанството*, Славјанскія Известія, 9, С. – Петербургъ, 1 мая 1914, с. 146 – 147.

<sup>6</sup> Таканаречената хунско-туранска компонента во бугарските текстови кои се однесуваат на сликата на сопствениот идентитет, учествува наизменично со скитското (постари текстови, од пред Првата светска војна) и протобугарското (дискусии од периодот меѓу двете војни и најновите) Спор. на таа тема: J. Sujecka, *The Macedonian and Bulgarian Image of National Identity (the First Half of the 20<sup>th</sup> Century)*, [in:] *The National Idea as a Research Problem*, Warsaw 2002, p. 255-272.

<sup>7</sup> Типичната поделба на словенофили и окциденталисти како на пр. во Русија во 19 век не треба автоматски да се пренесува на Балканот. Меѓу балканските Словени таа поделба не е обврзувачка. Некој кој е словенофил обично истовремено е и окциденталист. Карактеристичен пример е да рече Иван Вазов.

ност од историскиот период и убедувањата на авторот се нарекувани **раса, крвни врски или културно обусловување**<sup>8</sup>.

Со убедување за етничко единство на Бугарите и Македонците била објаснувана и анексијата на Македонија во 1941 година. Значењата кои Бугарите му ги припишуваат на поимот на словенското се производ на сликата за сопствениот етнос и не се поклопуваат ниту со македонското разбирање на поимот, ниту со македонското гледиште за етничките условиња.

Од бугарска гледна точка Словените од теренот на Бугарија и Македонија потекнуваат од едно стебло, а туранската компонента на нивниот заеднички етнос им дала државна организација. Дуализмот на словенско-туранскиот етнос бил совладан со прифаќањето на христијанството.<sup>9</sup>

Од друга страна пак, од македонска гледна точка нивниот етнос е конституиран исклучиво од словенски елемент, а етничкиот дуализам, како поим кој ги дефинира Македонците, во нивното мислење за себе не постои.<sup>10</sup>

На бугарското убедување за етничко единство на Бугарија и Македонија му се придружува политичкиот мит за неопходноста од довршување на процесот за обединување на бугарските земји со матичната. Како балканските војни, така и двете светски војни станале израз на тоа убедување.

### Места

Едно од клучните места на колективно сеќавање е Охрид, град кој се впишува во историјата на неколку национални култури на Балканот. Го пронаоѓаме како во историјата на Византија, така и во средновековна Србија, Бугарија и Македонија. Сепак на најдраматичен начин поврзува и дели две традиции, македонската и бугарската.

За посебната улога на Охрид во двата национални канона во основа решиле два историски факта: Охридската школа и Охридското Царство на династијата на Комитопулите.

Од бугарска перспектива т.н. Охридска книжевна школа која постои од крајот на 9 век и е поврзана со дејноста на нејзиниот основоположник св. Климент (ок. 846 -916), е интегрален дел на старобугарската литература. Јазикот на спомениците кои се вбројуваат во охридскиот круг е аргумент во ставовите и мислењата на повеќето бугарски научници.

<sup>8</sup> Термините **раса и крвни врски** особено се појавуваат во текстовите од дваесеттите и триесеттите години на 20 век, определбата **културна обусловеност** се појавува во најновите текстови т.е. од деведесеттите години на 20 век. Спор.: *Защо сме ѝакива?*, ред.: И. Еленков, Р. Даскалов, София 1994.

<sup>9</sup> Види *Македонија кајто българска земя. Поклонически слова.*, София 1993, с. 18 – 26; 86-108.

<sup>10</sup> Види *Меморандум од Наце Димов...*

Бугарските научници го квалификуваат јазикот на школата како старо-бугарски, а не како староцрковнословенски или како црковнословенски.

Од друга страна, за Македонците охридските споменици на книжевната школа ѝ припаѓаат на старословенската литература и со тоа автоматски претставуваат дел од заедничката татковина на православните Словени, особено јужните. Мислењето на македонските научници е дека јазикот на школата е определен како старословенски.

Охридското Царство на Комитопулите (976-1018) чиј главен град бил Охрид, во македонска историја е определувано како Царството на Самуил или првата македонска држава. Според мислењето на македонските историчари Царството на Самуил било создадено од племиња на македонски Словени. Фактот за антибугарското востание кое тој го кренал во 969 година, борејќи се за власт, е додатен аргумент во дијалогот со бугарските истражувачи за посебноста на Македонците во време на Цар Самуил.

За Бугарите, Царството на Комитопулите е Западнобугарска Држава со седиште на патријаршијата во Охрид. Падот на Западнобугарската Држава се врзува со поразот кај Беласица во 1014 година, што на Самуил му го задал византискиот император Василиј II, наречен Убиец на Бугари. Во бугарската традиција Беласица е симбол на национален пораз.

Согласно со современите погледи на научниците, во третирианиот период не постоела национална свест во модерна смисла, нам позната од 19 век. Во тогашниот обврзувачки феудален систем постоела лојалност спрема монархијата и во понатамошен редослед лојалност спрема феудалецот. Писменоста која се формирала во рамки на Охридската школа црпела инспирација од антивизантиските тенденции, а сепак припаѓала во кругот на византиското влијание.

Од друга страна пак, антибугарското востание на Самуил во 969 г. било типична форма на борба за власт во тоа време. Царот Самуил потекнувал од благородничко семејство, мајка му била ерменска аристократка, а татко му лојален благородник на бугарскиот цар Петар. Значи, Царството на Комитопулите се појавува на територијата на Македонија по анексијата од страна на Византија на Наддунавска Бугарија, т.е. по паѓањето на првата бугарска држава сврзана со името на бугарскиот цар Симеон I Велики.

Со тоа Држава на Комитопулите (со различни имиња) му припаѓа на канонот и на македонската и на бугарската национална традиција.

### Ликови

Еден од ликовите драматично заплеткани во двата национални канона е св. Климент од Охрид, еден од учениците на св. Кирил и Методиј кој дошол на Балканот од Моравија, во групата на пребежаните ученици на мисионерите. Во Охрид станал творец на книжевната школа. Во Охрид,





За Македонците св. Климент од Охрид, пред сè, е основоположник на словенската црква во Македонија и творец на словенската писменост. Од македонска гледна точка култот на св. Климент бил секогаш општо-македонски култ.

### Заклучоци

Неизбежноста од кратка презентација на избраните, но сепак клучни за двата национални канона, поими, места и ликови, дозволува извесни обопштувања.

Бугарскиот и македонскиот канон на националната традиција се формирале во различно време. Бугарите добиле независност кон крајот на 19 век, Македонците добиле ограничена во рамките на Титова Југославија по Втората светска војна, а потполна во 1991 г. Ниедна од двете традиции нема апсолутни димензии, но бугарската своите темели ги формирала порано. Затоа во бугарско-македонските дискусии за традицијата секогаш се појавува обвинување за позајмувањата. Природно е дека секогаш позајмува оној кој подоцна се појавува на сцена од оној кој бил порано. Согласно со тоа, привидно со логично уверување, за двете традиции заедничките места означуваат македонски позајмувања од Бугарите. Во секој случај така размислуваат Бугарите.

Сепак од македонска перспектива проблемот изгледа нешто поинаку. Македонците до независност, што значи и до првите обиди за кодификација на сопствената национална традиција, реално дошле подоцна од Бугарите, но сепак тоа не значи дека заедничките места се едноставни, непосредни заемки од канонот на соседите.<sup>14</sup> Заедничките места му припаѓаат или на заедничкиот простор на јужните Словени или на заедничкиот културен византиско-православен круг, или конечно на заедничката традиција на местото, т.е. Балканот.

Како тогаш да се толкуваат ликовите, местата и поимите, присутни во два различни национални канона, а кои толку често се преклопуваат? Дали е тоа позајмување на едни од други или заеднички времепростор на двете култури?

Изгледа дека и двата заклучока би значеле поедноставување на доста комплицираниот проблем на културната асиметрија на двете традиции<sup>15</sup>. Обвинението за позајмувањата е обид за намалување на вредноста на секоја национална традиција. Говорењето за заеднички

<sup>14</sup> Терминот национален канон го разбираам како состав од историски ликови стандардизиран (институционализиран) во школски и гимназиски учебници. Види, Dickie G. *What is Art.?*, In: L. Aagaard – Mogensem (ed.) *Culture and Society*, Nyborg 1976; A. Szpociński, *Inni wśród swoich. Kultury artystyczne innych narodów w kulturze Polaków*, Warszawa 1999.

<sup>15</sup> Види: S. Ossowski, *Wielogłowy lewiatan a grupa społeczna. O perypetiach w socjologii*, [в:] истиот, *Dziela*, t. 4, Warszawa 1967.

времетрајот плаши со анулирањето на националните белези и на едните и на другите.

Како местата, така и ликовите и поимите носат во себе голем културен потенцијал на значења. Секоја нивна национална актуализација ги збогатува универзалните значења. Македонскиот и бугарскиот потенцијал на значења заклучен во каноните на двете национални традиции ја потврдува семантичката отвореност на заедничките места.

*Иван Цейароски*

## **ЕСТЕТИЧКИОТ ДИЈАЛОГ НА ГЕОРГИ СТАРДЕЛОВ СО БАЛКАНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ**

Бурниот и противречен XX век, исполнет со огромен број теориски и практични остварувања на ниво на идеите, веќе е зад нас. И токму во овој забрзан и неизвесен XX век, поточно целосно во неговата втора половина, го гради и го оформува академик Георги Старделов своето филозофско, естетичко, книжевно-историско и книжевно-критичко дело.

Сега, веќе е сосем извесно, по објавувањето на Избраните дела во девет томови (Старделов: 2000) и по објавувањето на четирите негови нови книги, сите објавени во новиот милениум, дека обемот и разновидно дело на академик Георги Старделов, што се оформува повеќе од пет децении со само нему својствениот нестивнувачки животен и творечки елан, е едно отворено дело кое постојано се надополнува и постојано се менува, бидувајќи во тек со најновите истражувања во доменот на естетиката, но и со најдоброто и најуспешното од сферите на изворната уметност.

Ова дело – а тоа ни го покажуваат и четирите најнови теориски остварувања на Старделов: „Искушенијата на естетичкот ум: XX век“ (Старделов: 2003), „Балканска естетика – една друга естетика“ (Старделов: 2004), „Angelus Novus (Или подготовка за лет)“ (Старделов: 2004) и „Ноќен градинар: херменевтички студии“ (Старделов: 2006) – не само што е вкотвено во темелните придобивки на европската филозофија, култура и литература, од минатото па сè до најсовремените текови од последните децении на XX век, не само што е со нив во еден постојан творечки дијалог туку, уште повеќе, се врзува за стожерните проблеми на македонската култура и литература, од дамнини па сè до денес, на тој начин станувајќи и самото неодминлив дел од нејзиниот развој во втората половина на XX век, и, еве, веќе и во првата деценија на XXI век.

Всушност, делото на академик Георги Старделов не само што ја следи и вреднува туку и непосредно учествува во развојот на маке-

донската култура и тоа најмногу на планот на нејзиното филозофско промислување во оваа „доба на противречности“ во која сите ние живееме. Од друга страна, огромната љубов кон литературата нужно ја оформува и точката на пресекот меѓу литературата и филозофијата. Тоа место каде што академик Старделов најнепосредно го остварува допирот и преклопувањето, секако, е естетиката или филозофијата на уметноста – филозофската дисциплина на која Георги Старделов целосно ѝ го посвети, и ѝ го посветува сè уште со несомнен занес, своето дело.

На самиот почеток од овој говор за четирите најнови филозофски остварувања на Георги Старделов објавени во текот на последниве пет години во кои се остварува неговиот дијалог со балканските и со светските литератури, естетики и култури, може веднаш да се констатира дека овие „доцнежни плодови“ на филозофската и на естетичката мисла на Старделов, напишани и објавени по неговата седумдесетта година, налик на доцните плодови на Кантовата мисла од неговите три критики, се највкусни плодови, плодови не на гневот туку на љубовта, плодови на знаењето и плодови на трпението тоа знаење до крај да созрее, плодови во кои се ферментирала квинтесенцијата на неговата естетика. Задоволството да се вкусуваат овие плодови, во естетичка смисла на категоријата вкус, за среќа, ја имав уште од самите почетоци на нивното настанување. Од долготрајните разговори за *Искушенијата на естетичкиот ум – XX век*, преку восхитот од зацртаниот план да се создаде една поинаква естетика, една друга *Балканска естетика* којашто ќе се потпира, не врз коментаторската филозофија создавана на нашиве простори, туку врз проблемите на изворните книжевни дела создавани од прочуените балкански прозаисти и поети, потем, преку колку Клеовиот, толку и Бенјаминовиот *Angelus Novus* и нивниот македонски собрат – *Angelus novus macedonikus*, кој најсилно и најуспешно се појавува во историјата и во сликарството, па сè до идеите внесени во херменевтичките студии од книгата *Нокниот градинар*. За среќа, за голем дел од овие нови идеи можев, од самиот зародиш, да ја следам алхемијата на настанувањето на промислата и на зборот на Георги Старделов.

Во овој текст, иако ќе се тематизираат веќе споменатите четири нови книги на Старделов, сепак, најмногу внимание ќе се посвети на една од нив, на книгата *Балканска естетика – една друга естетика*, зашто токму во ова дело најсилно доаѓа до израз инвентивниот естетички дијалог што Старделов го води со балканските литератури, естетики и култури.

Ако книгата „Искушенијата на естетичкиот ум – XX век“ претставува специфична историја на естетиката на XX век, при што нејзините корени се лоцираат во XIX век кај Огист Конт, Џон Стјуарт

Мил, Херберт Спенсер, Вилијам Џејмс и Фридрих Ниче, а врвовите во XXI век во рамките на епохата на дигитализацијата и на виртуелната култура и естетика, тогаш е логично што Старделов ги анализира најзначајните англо-американски и континентални филозофи и естетичари на XX век: Бенедето Кроче, Анри Бергсон, Лудвиг Витгенштајн, Сузан Лангер, Ернст Касирер, претставниците на „Новата критика“, феноменолозите и онтолозите: Сурио, Дифрен, Хартман и Ингарден, приврзаниците на информациската и на рецепциската естетика Макс Бензе и Ханс Роберт Јаус, потем марксистичките естетичари Теодор Адорно, Ернст Блох и Херберт Маркузе, како и постструктурализмот и постмодернизмот во рамките на дискурсите на Ролан Барт, Жан Бодријар и Чарлс Џенкс. За специфичниот белег на ова дело на Старделов придонесуваат и суптилните коментари и сеќавања врзани за средбите со голем број светски и балкански филозофи и естетичари: Е. Сурио, В. Татаркјевич, Р. Ингарден, Т. Манро, М. Дифрен, М. Хајдегер, Е. Финк, Х. Кун, Хенкман, М. Бенце, И. Паси, С. Лангер, И. Фохт, Д. Грлиќ, Г. Петровиќ итн.

Всушност, делото на Георги Старделов „Искушенијата на естетичкиот ум – XX век“ иако е посветено на естетиката на XX век во светски рамки, едновременно претставува и имплицитен дијалог помеѓу македонското, односно, балканското естетско искуство, од една страна, и светското естетско искуство, од друга страна. Сево ова може најдобро да се потврди од еден подолг извадок од ова дело на Старделов, извадок кој ги потврдува ставовите за нужноста од постоење дијалог, извадок кој јасно ни предава една слика на светот во времето во кое живееме, извадок кој ја потврдува силината на општествените, но и на животните противречности, оние противречности што Старделов симболски ги определува како судир на антејскиот и икарскиот принцип.

„Живееме во еден свет во кој катаден сè поинтензивно и сè понеумоливо се згуснуваше сликата за него, сликата на XX век. Светот во тоа столетие стана сè поединствен и позбит, зашто никогаш досега во својата историја не се стремел кон истоветни цели. Тие цели беа сосредоточени во најдраматичното прашање што кружеше над нашата планета: како да се прескокне рубиконот на минатото (што кај неразвиениот свет сè уште го определува духот на сегашнината) и да се навлезе во иднината која неумоливо нè повикува кон себеси со своите големи проекти и големи неизвесности – во новата научно-техничка и дигитална епоха, во епохата на Кибер-општеството и интернетот. (...) Тие напрегања зборуваат дека во XX век сè беше владено во мена, дека сè во него настојуваше да се промени и дека сè стана свесно како повеќе не е можно да се опстојува на стар начин и да се чекори по старите патишта. Во XX век се одвиваше најголемиот *experimentum mundi* што кога и да е се одвивал на нашата планета и на неизвесните крстопати

со кои се соочи човечката историја. Можевме да ги видиме како на дланка: и среќните бескрајни космички хоризонти и големите апокалиптични катастрофи. Таа и таквата амбивалентна ситуација на XX век ни зборува за тоа дека никогаш досега човековите надежи и човековите јанси не биле толку големи и толку неизвесни.“ (Старделов, 2003: 16)

Токму за борбениот дијалог помеѓу антејскиот и икарскиот принцип, за дијалогот помеѓу *Angelus novus* на Паул Кле и оној на Валтер Бенјамин, посветена е книгата на Старделов „*Angelus novus*“. Во првиот нејзин дел, се тематизира новиот ангел на историјата, се говори за Илинден сто години потоа; за Мисирков и за Илинденското востание; за македонските работи; за Ѓорѓија Пулески и за АСНОМ; за Христо Андонов Полјански и за Киро Глигоров; за Блаже Ристевски и за историјата на македонската нација и за историјата на македонската култура; за Цветан Грозданов и за неговото исчитување на уметноста. Во вториот дел, пак, вниманието му се посветува на „Битието и откритието“ (на поезијата и на времето), за да уследат анализите на творештвото на Блаже Конески, Славко Јанвески, Анте Поповски, Димитар Митрев, Петар Хр. Илиевски, Петре Андреевски, Божин Павловски, Љубиша Георгиевски и на Јордан Плевнеш. Третиот дел, „Слика и смисла“, претставува понирање во визуелното и ги анализира сликарските, скулпторските и графичките дострели на Димитар Кондовски, Миле Корубин, Томе Серафимовски, Васко Ташковски, Томо Шијак, Коле Манев, Димитар Малиданов, Рубенс Корубин и Данчо Калчев. Овој дијалог со визуелната уметност е и дијалог со публиката, како составен дел на „времето на промоциите“ и како доминантен модел на критичкото претставување на уметничкото дело во контекст на естетиката на рецепцијата и естетика на промоцијата!

Последната, пак, објавена книга на Георги Старделов, „Ноќен градинар“ (2006), што носи поднаслов: *херменевтички студии*, произлегува од енциклопедиската информираност на Старделов, од неговата упатеност во темелните естетички истражувања, но и од неговата постојана врзаност за стожерните проблемсоци на македонската култура и литература, на тој начин станувајќи и самата неодминлив дел од нејзиниот развој во втората половина на XX век и првата деценија на XXI век.

Всушност, во воведот кон книгата „Ноќен градинар“ насловен како „Вечерна“, авторот нè потсетува дека насловот на книгата доаѓа од истоименото определување на пеперугата што учените ентомолози ја именуваат како *Nadana clara macedonica*, ендемската пеперуга „ноќен градинар“ што постои на нашиве простори, а за која преданијата сметаат дека ја поседува душата на умрените. За ова пеперуга пишува и Јордан Плевнеш во неговиот роман „Осмото светско чудо“, а Стар-

делов, всушност, последното поглавје од својата книга ѝ го посветува на анализата на овој роман.

Ако ноќта е вистинското време за филозофијата и за филозофите, зашто како што укажуваше Хегел, мудроста на Минерва доаѓа на полноќ, тогаш градинарството, во синтагмата „ноќен градинар“, е дневниот, светлосниот принцип, бидејќи како што Градинарот на нобеловецот, поет и филозоф, Рабиндранат Тагоре нè повикуваше во неговата градина да береме од убостите на природата и на светот, и како што слугата ја моли кралицата да го направи градинар во нејзината цветна градина за да може ноќем, како што вели Старделов, „во некоја *Вечерна* или *Полноќница*, да ги слуша пораките од другиот свет“ (Старделов, 2006: 9), така и академик Старделов, во својот „Ноќен градинар“ нè повикува да влеземе во цветната градина за да береме цвеќе, но берењето цвеќе сега е берење убавини од „цветната градина на македонската литература.“ (Старделов, 2006: 10)

И, навистина, книгата „Ноќен градинар“ во целина е посветена на исчитувањето на книжевните висови на македонската литература која постојано е во творечки дијалог со балканските и со светските литератури. Во неа се застапени осум суптилни монографско-херменевтички студии посветени на помалку познатото есеистичко книжевно наследство на Славко Јаневски, на поетскиот опус на Матеја Матевски, на прозното дело на Владимир Костов, на севкупниот поетски, прозен и есеистички опус на Влада Урошевиќ, на прозното дело на Митко Маџунков, на поетските светови, земни и небесни, на Ефтим Клетников, на човечки – премногу човечките стихови на Ристо Лазаров, како и на веќе споменатиот роман на Јордан Плевнеш: „Осмото светско чудо“.

Во сиве овие студии, Старделов – како што и навестува во второто сигнификантно поглавје од книгата „Ноќен градинар“, насловено како „Убавината на идеите“ – ги разоткрива, ги бере како прекрасни цвеќиња возвишените чувства и идеи овоплотени во херменевтички анализираните книжевни опуси и дела кои „низ филозофијата гледаа на книжевноста, а низ книжевноста на филозофијата“ (Старделов, 2006: 11), на тој начин постулирајќи два темелни „клуча во толкувањето на литературата проникнати во една целост – филозофскиот (метафизичкиот) и херменевтичкиот (естетскиот), збити во органско единство: поезијата сфатена како пансофија, а философијата како панпоезис.“ (Старделов, 2006: 12)

Но, сега, веќе би можело да се премине кон анализата на делото во кое најјасно и најпрегнантно се тематизира дијалогот меѓу балканските литератури и естетики, би можело да се започне со говорот за книгата на Георги Старделов – „Балканска естетика – една друга естетика“.

Старделов, во првиот дел од книгата насловен како „Влез во книгата“, ги посочува поттиците за еден ваков радикален пристап кон естетиката воопшто и кон балканската естетика поодделно, а тие доаѓаат од естетичките погледи на бугарскиот филозоф и естетичар Исак Паси (и неговиот однос кон книжевното творештво на Томас Ман), од шпанскиот филозоф и писател Мигел де Унумано (и неговото толкување дека најавтентичната и оригинална шпанска филозофија и естетика се наоѓаат кај Сервантес и неговиот Дон Кихот), од жанрот *екфрасис* во византиската естетика (како емфатичен и продуктивен опис на едно уметничко дело), како и од македонските ерминии (прирачници или толковници на зографите како резултат на нивното сопствено естетско искуство), на пример на Дичо Зограф. Сепак, треба да се каже дека станува збор само за поттици, зашто изворното градење на оваа „Балканска естетика – една друга естетика“ е целосно обмислено и спроведено од страна на самиот Старделов. Потпирањето врз изворното творештво и врз *есџејскојто искуство* како златен клуч за толкување на феноменот на уметноста, но и како златен калауз за отворање на портите на веќе застарената систематска естетика, ѝ овозможува на естетичката позиција на Старделов особени предности кои водат до неочекувани, но целосно засновани заклучоци. Можеби најважниот од тие заклучоци е оној дека: „екфрасисот е всушност она што е базично начело на балканската естетика, односно *своевидно уметничко дело за уметничкојто дело*. Тој е жанр, заедно со ерминииите во македонското црковно сликарство, во кои и низ кои се практикувала уметноста на мислењето за уметноста и технологијата на нејзиното создавање.“ (Старделов, 2004: 55)

Вториот дел од книгата насловен како „Балкански светови“ ја оформува подлогата на балканската естетика врз основа на анализите на цивилизациските процеси на Балканот и на проникнувањето на цивилизациите на балканскиот медитерански естетски архипелаг. Едновремено, Старделов ги анализира и односите помеѓу Истокот и Западот, проникнувањата на митолошките светови, како и балканската духовна судбинска врзаност за Византија и за христијанството. Затоа, според Старделов, „сите капитални уметнички дела во балканските уметности ни потврдуваат дека нивни заеднички објективни конституенси се: религијата, јазикот, историјата, фолклорот, моралот, сензибилитетот, ритмот, играта, орото итн. Во широкиот опфат пак на балканската цивилизација спаѓаат: словенската, византиската (грчката), исламската, така што овие посебни цивилизации на Балканот, секоја одделно, има свој сопствен идентитет, и токму тој идентитет се изразува во нивните уметности, а со тоа и во нивните естетики. Балканската цивилизација е амалгам на тие идентитети. (...) Балканот



е всушност најповеќе Балкан токму во тој допир, во тоа проникнување на културите“. (Старделов, 2004: 71-72)

Средишниот трет дел на „Балканска естетика – една друга естетика“ – на кој, како што видовме, му претходеше вториот дел посветен на балканските светови и на балканските култури како „подлога на балканската естетика“ – се сосредоточува врз естетските идеи оформени во делата на Иво Андриќ, од неговиот „Разговор со Гоја“ (како парадигма на аполониското начело во балканската естетика), Никос Казансакис со неговиот „Алексис Зорбас“ (како парадигма на дионисискиот принцип), Мирослав Крлежа и неговото „Враќање на Филип Латиновиќ“ (како парадигма за релациите тело-дух во балканската естетика), Исмаил Кадаре и неговиот роман „Палата на соништата“ (како парадигма на хипносиското начело во балканската естетика), Емил Сјоран и неговиот „Збит оглед за распаѓањето“ (со ставот за поразот на филозофијата и победата на уметноста), Антон Дончев со романот „Чудниот рицар на светата книга“ (со естетичкото начело на сјајот и светлината), Орхан Памук од романот „Нов живот“ (со начелото промена на животот во светот на Гутенберг), Славко Јаневски од „Чудотворци“ (со принципот преданието како дом на уметноста) и Живко Чинго со неговото суптилно и силно дело „Големата вода“ (со принципот суштина и творештво). Сиве овие врвни балкански автори во книгата на Старделов наоѓаат свој несекојдневен толкувач кој нив ги издигнува на рамниште на најзначајни филозофи и естетичари на Балканот. Овие „книжевни филозофи“, според Старделов, многу повеќе говорат за естетските и за естетичките погледи на Балканот отколку цела плејада естетичари што се обидуваат да изградат или да подражаваат веќе изградени естетички системи.

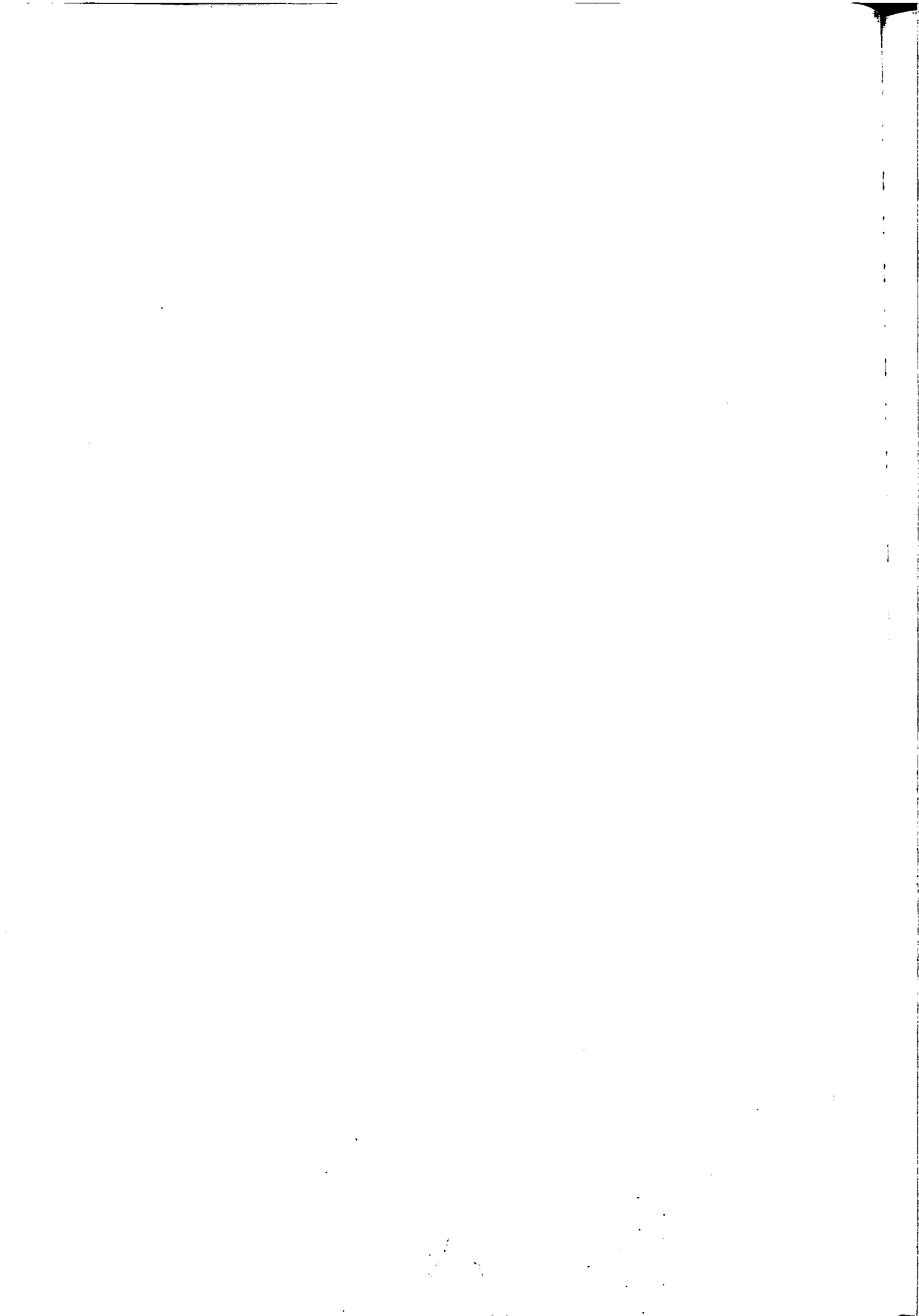
Кога кон сево ова ќе се придодаат и суптилните херменевтички анализи од четвртиот дел на книгата насловен како „Поезија-поетика-естетика“, анализите на поетското творештво на Константин Миладинов, Григор Прличев, Блаже Конески, Анте Поповски и Влада Урошевиќ, анализите од делот на книгата посветен на поезијата како естетски извор, станува јасно дека хајдегерската нишка во книгата на Старделов е несомнена, зашто „изворот (потеклото) на уметничкото дело“ (Хајдегер) е и извор и суштина на самата уметност. Оттаму, укажува Старделов, „балканската естетика има универзално значење – дека изворите било на естетиката, било на поетиката што во случајов е едно и исто, се најпрвин дадени во поезијата, односно во уметноста од кои, потем, поетичарите, односно естетичарите, градат цели поетички, односно естетички системи. Тоа е така и меѓу другото затоа што првин би поезијата а потоа поетиката, односно првин би уметноста а потем естетиката.“ (Старделов, 2004: 351)

Всушност, основната идеја врз која се извишува овој грандиозен обид на Георги Старделов да изгради на поинаков начин една нова и обединувачка балканска естетика потпрена врз уметноста како *ars prima*, се состои во консеквентно спроведениот став дека „Балканската естетика ја напишавме да го покажеме тој нејзин базичен принцип за единството на уметноста и на свеста за неа.“ (Старделов, 2004: 63) Оттаму клучниот заклучок на оваа друга и поинаква естетика е дека „од уметноста и од естетското искуство на балканските творци може многу повеќе да се осмисли и открие нејзината суштина, а заедно во тоа и со тоа да се опфати духовниот естетски портрет на Балканот, отколку, на пример, од делата на т.н. чисти балкански филозофи, или естетичари.“ (Старделов, 2004: 39) Сепак, парадоксално е што сево ова го вели еден филозоф и естетичар, а не книжевник или уметник, но, тоа пак, уште повеќе придонесува балканската естетика да ја разбереме како естетика на творештвото и на дијалогот, односно комуникацијата.

Тоа е трајниот придонес на делото на Старделов „Балканска естетика – една друга естетика“, придонес што иднината многу поотворено и посеопфатно ќе знае да го почитува и да го вреднува.

### *Литература*

1. **Старделов, Г.:** *Избрани дела*, Том 1-9, Скопје: Гурѓа, 2000.
2. **Старделов, Г.:** *Искушенијата на естетичкиот ум: XX век*, Скопје: МАНУ, 2003.
3. **Старделов, Г.:** *Балканска естетика – една друга естетика*, Скопје: МАНУ, 2004.
4. **Старделов, Г.:** *Angelus Novus (Или подготвока за леќи)*, Скопје: Култура, 2004.
5. **Старделов, Г.:** *Ноќен градинар: херменевтички студии*, Скопје: Култура, 2006.



## *Намиџа Субиоџо*

### **„РАСКАЗНА“ ИЛИ ДИЈАЛОГ ПОМЕЃУ РАСКАЗ И СКАЗНА**

*(Дијалог на расказоџ „Ловецоџ“ (А. Прокопиев)  
со сказнаџа „Снежана“ (Грим))*

Кога во мај оваа година на Филозофскиот факултет во Љубљана гостуваше истакнатата словенечка писателка, поетеса, актерка, пејачка Светлана Макарович, таа зборувајќи за нејзиниот однос кон читање и пишување сказни (волшебни/фантастични приказни) рече дека некои од канонизираните, светски познати сказни треба да се напишат наново, меѓу нив, секако, „Снежана“, а во неа првенствено треба да се рехабилитира улогата на маќеата, одн. да се направи посоодветна карактеризација на овој лик. Изгледа дека слично размислувал и Александар Прокопиев, а резултатите на неговите идеи се гледаат во расказот „Ловецот“, објавен во октомври 2004 год. во списанието „Наше писмо“.

Несомнително постои силна интертекстуална врска меѓу двата конкретни текста: преттекстот „Снежана“ (сказна) на браќата Грим и новиот текст „Ловецот“ (расказ) на Александар Прокопиев. Комуникацијата на овие два жанра, сказната и расказот, не е нешто ново; Прокопиев веќе во монографијата „Патувањата на сказната“ (1997) открива (и подетално истражува) како сказната, и покрај нејзините строго определени, препознатливи жанровски карактеристики, како жанр активно кореспондира со други жанрови, меѓу нив и со расказот. Но, во неговиот расказ „Ловецот“ не се работи само за некаква општа активна кореспонденција со жанрот сказна туку се упатува и на еден сосема конкретен текст – на сказната „Снежана“, запишана од браќата Грим. Прокопиев си игра со текстот што речиси на сите читатели ни е одлично познат, што сигурно сме го читале или некој ни го читал или интерпретирал во детството, а на тој начин неговиот текст добива дополнителна естетска димензија што произлегува од интертекстуалната релација на двата текста.

Во овој прилог ќе се обидеме да покажеме на каков начин во расказот „Ловецот“ се ниваат интертекстуалните сигнали што ги повр-

зуваат двата текста и, пред сè, каков ефект (освен пародичност) тие постигнуваат во новиот текст.

Насловот на текстот на Прокопиев не би можел веднаш да инвоцира директна асоцијација на сказната „Снежана“, бидејќи ловецот, одн. ловцијата во сказната „Снежана“ е сосем спореден лик – тој всушност не е ни презентираан со сопственото име, туку со името на „професија“ („Најпосле таа (кралицата) викна **еден ловција**“), а и воведниот цитат од романот (феминистички обоен) „Касандра“ на Криста Вулф нè упатува на еден сосема друг текст<sup>1</sup>. Дека заправо би можело да се работи токму за ловцијата од сказната „Снежана“ ни потврдува дури информацијата од 6 параграф, каде што јунакот ни се претставува како кралски ловција: „како што кажав, не љубам многу церемонии, свадби и слични турканици, но поради работното место „**кралски ловција**“ морав еднаш неделно да рапортирам на дворот“.

Како што рековме, во „Снежана“ ловцијата е само спореден лик, додека во расказот на Прокопиев веќе од почетокот е јасно дека ловецот е главен јунак, а освен тоа и раскажувач. Неговата приказна, во којашто подоцна ќе ја препознаеме комплетната фабула на сказната „Снежана“, му е презентираана на читателот во вид на исповед, напишана во прво лице еднина (значи од перспективата на раскажувачот), како ретроспекција, иницирана со реченицата: „Таков бев додека не ја сретнав (кралицата)“. Оваа реченица е исклучително битна бидејќи она што следува (за одреден временски период!) комплетно го менува карактерот на главниот јунак, којшто во воведните 3 параграфа себе се опишува како голем мачо: „Мене ми е дадена улогата на ловец... (...) За мене шумата е мојата територија. Таа ми ги изостри сетилата, за, кога е потребно, брзо и долго да трчам, вешто и високо да се јамам по гранките, да ја пречекорувам реката или го препловам планинското езеро, колку и да е студено. За мене, ниеден плен не е пребрз, пресилен или недофатлив! (...) Дури и кога бев со некоја жена, не останував долго во врска...“

Интересно е што Прокопиев се решава приказната за Снежана да ни ја презентира преку перспективата на еден маргинален лик, некој ловец којшто во сказната „Снежана“ најпрвин има улога на помошник на лошата кралица, а подоцна се покажува дека тој е всушност помошник на Снежана, тој е неуспешен извршувач на наредбите на макеата. Сепак, токму поради неговата одлука да не ја убива Снежана, приказната продолжува: доброто победува, а лошото ѝ се враќа на лошата кралица како бумеранг. Значи, емпатијата и нежноста на ловцијата (професија со исклучително мажествени, мачо карактеристики!) има клучно значење во

<sup>1</sup> Во расказот „Ловецот“ секако се појавуваат и други интертекстуални, одн. цитатни сигнали, на пример со романот „Дракула“, но тие врски не се во фокусот на овој прилог.

развојот на споменатиот текст. Можеби Прокопиев го фасцинирал и(ли) инспирирал токму тој контраст во карактерот на ловџијата, одн. динамиката што произлегува од него, бидејќи ни се чини дека токму од тука се раѓа расказот „Ловецот“.

По првиот конкретен сигнал за интертекстуалното поврзување со сказната „Снежана“, во 6 параграф се појавува и информацијата за кралот вдовец (таткото на Снежана) и за неговата втора жена (маќеата на Снежана): „Тогаш со земјава владееше кралот. Во негова служба влегов кога тој веќе беше вдовец, изгубен и некако премногу расеан за крал. (...) ...ми доаѓаше помислата дека тој бил исто така невешт и изгубен и кога општел со неа, својата втора, врела и опасна жена“. А кога во 9 параграф се појавува и името на кралската ќерка – Снежана („Понекогаш, во бавчата, ќе ни се придружеше ќерка му, Снежана. **Девојче бело, розово**, со усте како јаготка, со очи големи и влажни како срниче, а во срцето чиста како шумска роса по игличките на боровите.“), тогаш веќе не се сомневаме дека текстот што го читаме активно комуницира со сказната „Снежана“.

За разлика од скромната и типизирана карактеризација во сказната „Снежана“, ’истите‘ ликови во расказот „Ловецот“ ни се претставени со многу повеќе информации за нивните карактери. Типизирана карактеризација е карактеристика на жанрот сказна, веќе Проп (2005) пишувал за 7 архетипски улоги на ликовите, така што со посуптилно моделирање на ликови Прокопиев не полемизира само со конкретниот преттекст „Снежана“ туку и со жанрот сказна воопшто.

Во портретирањето на кралот и маќеата Прокопиев постигнува ефект на хумор, бидејќи им дава супермодерен имиџ, со што, од друга страна го актуализира преттекстот, одн. ја негира временската дистанција, толку карактеристична за жанрот сказна. Така, на пример, кралот е облечен во фармерки и избледени маички XXL, пикнати во панталоните од напред, на стомакот, а пуштени од назад, и останува по цел ден во бавчата, меѓу овошките и доматиите, каде што расеано ги слуша случките од природата што му ги прераскажува ловецот. Се работи за исклучително пасивен, незаинтересиран, немажествен, интровертиран, немоќен лик, кој во моментот кога исчезнува неговата единствена ќерка, не прави ништо (како и во преттекстот „Снежана“).

Од друга страна, (лошата) кралица одн. маќеата, „врела и опасна жена“ е облечена во портокалов памучен фустан, нејзините темни, мирни очи се оживеани од агресивност на женка, таа вежба јога, има љубовници, меѓу нив и ловецот од кого бара да ѝ купува скапи алишта во бутиците на Кавали, Унгаро, Макс-Мара, Долче и Габана! Вакви „додатоци“ функционираат хуморно, одн. пародично, кога се зема в обзир интертекстуалното надоврзување на познатата сказна.

Во текстот на Прокопиев раскажувачот, значи ловецот, ја искористува случката со Снежана за автопортретирање. Неговата приказна ни е

презентирана во вид на ретроспектива, а почетните и завршните три реченици се исти. Во воведните параграфи ловецот себе се опишува како исклучително јак и самостоен, „доволен сам на себеси, во сите прилики и неприлики“, како речиси типизиран ловец. Но, во моментот кога ја сретнува втората кралица, тој веднаш ја осетува чудовишната моќ што таа ја имала над него („Не можев да се препознаам. Таа веќе владееше со мене преку волшебната моќ на отсуството.“). Тој страшно се заљубува во неа, што, иако таа никогаш не му ја возвратува љубовта, сосема го менува неговиот карактер: од ловец тој станува плен. Во првичната положба го враќа токму ужасната наредба на кралицата: да ја убие Снежана. За разлика од ловецот од сказната „Снежана“ којшто без размислување ја одведува Снежана во шума и крева нож над неа и дури тогаш си премислува, ловецот на Прокопиев веќе во моментот кога ја слуша ужасната заповед на кралицата, решава оти нема да ја исполни наредбата: „Како на кралицата, и покрај нејзиниот искривоколен ум, можеше да ѝ падне на памет дека сум толку болен за да кренам рака на такво нежно, преубаво и уште повеќе, човечко суштество?“ По побуната тој пак станува ловец, но сега обогатен со едно големо искуство и со писателски амбиции!

Во текстот „Ловецот“ наоѓаме уште неколку сигнали коишто директно нè упатуваат на текстот „Снежана“, меѓу нив:

- Улогата на седумте цуциња. Во преттекстот Снежана случајно „одеднаш виде една малечка куќичка, па влезе во неа да се одмори“, додека во текстот на Прокопиев нема вакви случајности. Имено, ловецот ѝ се спротивставува на кралицата така што до најситни детали смислува како ќе ја спаси Снежана и, бидејќи одлично ја познава својата мачителка, целиот план успешно го реализира: „Планот ми беше однапред смислен. Најтешко беше да одглумам дека ќе ја оставам Снежана сама во шумата. (...) Иако, како што реков, веќе сè беше средено, добро им платив на седуммината да ја прифатат Снежана во својата колипка и да се грижат за неа.“ И уште една разлика: добрите, верни цуциња во текстот на Прокопиев стануваат „снаодливи лицемери, кои секој месец го натрупуваа спечаленото богатство во странските банки“ и кои за добри пари му дошепнале на Сен-Басамак дека кај нив се крие Снежана!
- Опсесијата на макеата со магичното огледало.<sup>2</sup> „Нејзината опседнатост со Магичното Огледало! Беше почесто со него отколку со сите кралеви, ловци и други мажи на светот. (...) ... пред Огледалото (...) таа беше како пред свое приватно божество“.

<sup>2</sup> Интересно е дека Прокопиев во расказот не го вклучува, односно не го цитира на сите одлично познатото прашање на кралицата кон огледалото. Но, токму поради тоа што прашањето ни е познато, и како хипертекст се крие зад означителот Магичното Огледало, не е неопходно да се повторува. Од друга страна, на тој начин авторот пак го изневерува очекувањето на читателот.



- Макеата ѝ го дава отровното јаболко на Снежана: „Таа ништо не ми рече, скришно се преобрази во збрчкана вештерка, со ситни чекори замина до колипката и ја отру Снежана. (...) Што од злоба, дури ја плаќа најскапата цена за една жена – се преобразува во баба, само да ја измами Снежана да гризне од отровното јаболко.“;
- Џуцињата тагуваат околу ковчегот со Снежана: „Седуммината, за тоа им го платив последниот заштеден грош, глумеа, многу убедливо (колку понизок човек, толку подобар актер!) ужалено семејство. Клекнати околу ковчегот, со симнати шапки, со што им дојде до израз ќелавоста, па ќе изгледаше уште потрогателно, лиеја солзи и кукумјавчеа.“;
- Доаѓање на принцот и заминување на Снежана со принцот.

Во расказот на Прокопиев се појавуваат сите ликови од сказната „Снежана“: девојчето Снежана, кралот (татко ѝ на Снежана), макеата (лошата кралица), седумте џуциња, принцот и ловецот, а се појавува и еден спореден лик: маркиз Сен-Басамак („кравелиот советник лично, здодевно конте на 75 годишна возраст, кој пред присутните безобсирно ги озборува неprisутните, но никогаш обратно“). Сен-Басамак е всушност помошник, понекогаш и супленција за Магичното Огледало („Повторно сенилната змија Сен-Басамак беше тој што ѝ дошепна на кралицата каде се крие Снежана“), иако Магичното Огледало како такво, значи како волшебно средство, е присутно во расказот, како и отровното јаболко, ковчегот на Снежана и сл., значи сите битни детали од прет-текстот.

Освен со променета перспектива на раскажувачот и со продлабочена, проширена, посуптилна карактеризација на ликовите, текстот „Ловецот“ полемизира со жанрот сказна и така што му се изневерува на карактеристичното својство на сказната – користење на магијата без разјаснување, имено „поради постојана динамика на дејството, сказната инсистира на ефектот на магичното, не задржувајќи се на неговото разјаснување.“ (Прокопиев 1997: 166). Во текстот „Ловецот“ е очигледно отсуството на оној вид магија каква што е присутна во текстот „Снежана“: Магичното Огледало ја нема истата моќ како во сказната „Снежана“ – туку си дели улога со лошиот маркиз Сен-Басамак, џуцињата и принцот не се појавуваат случајно – туку ги 'вработува' ловецот, Снежана не умира од отровното јаболко и пак оживува – туку ловецот правовремено ѝ обезбедува противотров, кој дејствува сигурно, „единствено мора да се исполнат два ефекта: пациентот влегува во долг, речиси без дишење сон и од него може да го разбуди само бакнежот даден од претставник на спротивниот пол“. Волшебноста, односно магијата од сказната „Снежана“ во новиот текст станува магија, одн. моќ на љубовта (љубовниот жар!), а макеата не е лоша само поради тоа што е завидна и суетна и поради

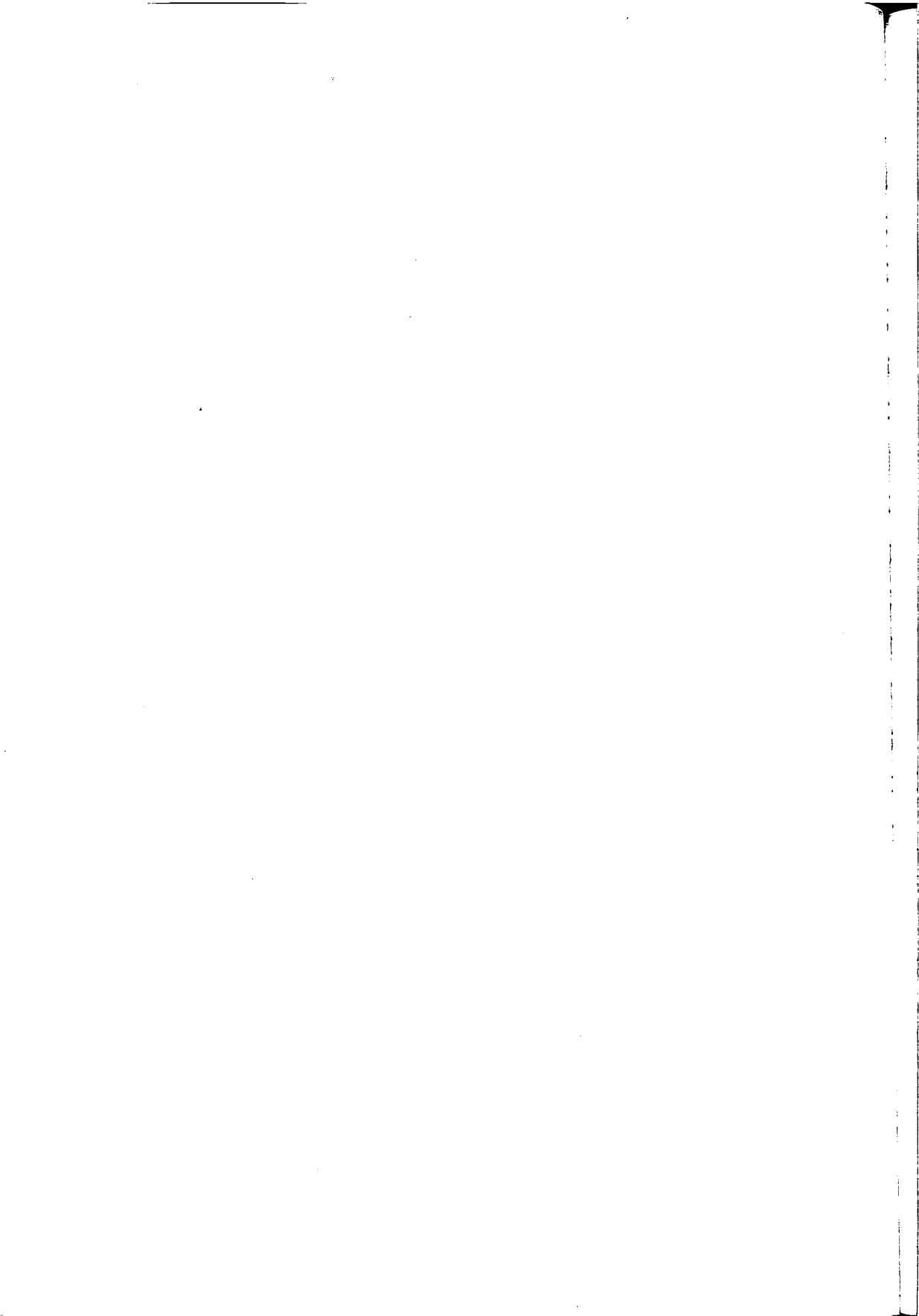
идејата да ја убие Снежана туку и поради нејзиното садистичко однесување кон мажите („Ако погодиш (името на асаната) можеш да ми се качиш. Ако не погодиш, да те нема тука три дена! Таква беше таа, интелегентна и подла.“).

Прокопиев не го исполнува конвенционалното очекување на читателот, макар што неговиот текст содржи многу слична фабула, речиси истите ликови и средства како во преттекстот. Главниот мотив на расказот „Ловецот“ е всушност некој вид искривоколена љубовна приказна – врската на ловецот со макеата на Снежана, и тоа опасна љубовна врска од страна, од перспектива на погодениот ловец („Чудовишна моќ имаше таа над мене“). Значи дека сказната „Снежана“, каква што ни е позната од записот на браќата Грим, е вткаена во расказот „Ловецот“ на Прокопиев, но како мотив таа е фрлена во втор план, тоа е кулиса со која е мотивирано отрезнување на главниот јунак од илузијата на љубовта и враќање во почетната “мачо“ положба: расказот почнува и завршува со истите 3 реченици: „Мирисот на шумата, мирисот на барутот. И задолжителноста на смртта. Колку е возбудливо тоа!“

Клучот за вакво конципирање на расказот е всушност во следниве автореференцијални реченици: „Затоа, за инает, и за одмазда, ќе ја раскажам приказната. Ќе ја кажам вистината за неа, со сите ужасни и скокотливи детали. (...) Ќе направам приказна за неа, ама не за женствената, стројно градена и горделива кралица што ги врти околу малиот прст глупавите ловци, туку за маштеата обземена од ужасот што старее, а пред неа никнува Снежана красотица, бела како снег и заруменета како крв, и со коса блескава како абонос“. Со овие реченици, освен што ја илустрира моќта на писателот, Прокопиев пак прави игра, како сказната „Снежана“ сè уште да не е напишана, а ќе ја напише токму овој ловец. Значи, овој текст ќе стане преттекст за сказната „Снежана“!

### *Литература*

1. **Прокопиев, А.:** *Ловецот.* Во: *Наше писмо 10/54.* 51-64.
2. **Прокопиев, А.:** *Патувањата на сказната.* Скопје: Магор, 1997.
3. **Проп, V. J.:** *Morfologija pravljice.* Ljubljana: Studia humanitatis, 2005.
4. **Браќа Грим:** *Снежана,* во: *Сказни, Лектира за I одделение.* Превод: Борис Благоевски. Скопје: Култура, Наша книга, Мисла, Македонска книга, Детска радост, 1990. стр. 1-10.



*Стефан Влахов – Мицов*

## **ИДЕАЛОТ ЗА СЛОБОДАТА ВО ПИЕСИТЕ НА ДИМИТАР МОЛЕРОВ**

Творештвото на Димитар Молеров е мошне интересно не само поради нивото на неговата уметничка вредност туку и како одраз на неговата душевна состојба, на колизиите на личноста којашто е исправена пред избор како на крстопат. На прв поглед, во неговиот живот нема некои драматични настани. Роден е 1874 година во Банско, Пиринска Македонија, во времето кога таа е под османлиска власт. Своето образование го стекнал во солунската гимназија и на Софискиот универзитет. Учителствува во Силистра, Плевен, Сливен, Трново, а исто така во Битола и во родниот крај каде што бил и директор на училиштето. Умира на 87-годишна возраст во Софија. Накратко речено, создадени се сите услови тој да се приспособи кон бугарската реалност, откако во текот на 1913 година Пиринска Македонија е присоединета кон царството Бугарија. Од друга страна, авторот ѝ припаѓа на познатата банска фамилија Молерови која уште од XVIII век имала контакти со Централна Европа. И тоа, секако, му овозможува да изгради еден мошне широк поглед кон светот. Од трета страна, пак, како Македонец по род, Димитар Молеров ја преживува драмата меѓу националното чувство и политичките состојби, меѓу посакуваното и реалното. Затоа две од неговите најзначајни пиеси, „Ајдучка полјана“ и „Јуда Искариотски“, се наречени драми. И воопшто не е случајно што творештвото на Молеров останува настрана од оценките на бугарската книжевна критика, но – со ретки исклучоци – и од македонската. Обично, публиката се интересира за судбината на големите личности, за нивните животни премрежиња. А премрежињата на драмскиот автор Димитар Молеров се од духовна природа.

Погледнато од еден формален аспект, идеалот за слободата најдобро е разработен во пиесата „Ајдучка полјана“ којашто истовремено е и најобемната книжевна творба на Молеров. Дотолку повеќе што таа го третира грабнувањето на американската мисионерка мис Стон од страна на Јане Сандански во 1901 година. Но, освен национални

и социјални, слободата има и други димензии. Таа е поврзана и со стремежот за освестувањето на индивидуата, со стремежот да им се одолее на догмите и на условите коишто се од битова, религиозна, национална и од социјално-политичка природа. Тоа во голема мера се однесува на Македонците кои својата национална јатка треба да ја ослободат од политичките лушпи на соседните балкански пропаганди. Да ги решаваат проблемите поврзани со смислата на слободата, на самиот живот, преку замената на едно ропство со друго, да избираат меѓу божемната слобода и духовната автентичност. И ако во своите пиеси Молеров користи одредени мотиви од „Фауст“, „Хамлет“, „Соништа“ (од Ибзен), тоа е така затоа што тие соодветствуваат со судбината на Македонците, со нивните сомнежи и копнежи.

Уште во својата прва пиеса со наслов „Новиот учител“ (во другата варијанта: „Новото учење“), Молеров акцентот го става врз дилемата, најопшто речено, старо – ново. И како учење, и како светоглед, и како начин на живеење. Па, дури и повеќе од тоа. Тој самиот како личност е исправен пред прашањата коишто ги поставува пред ликовите (21 на број) во дејството. Можеби воопшто и не е случајно совпаѓањето на бројот на ликовите во тоа дејство со годините на самиот автор. И проблемот воопшто не се сведува на тоа дека младите учители Миле Марудин и Биљо Бистрин се залагаат за новиот начин на учење, без „напамет“ и без „светци“, а дедо Продан Предарски и неговото семејство го заштитуваат стариот начин. Сомнежи за вистинскиот пат се јавуваат и кај учителите. Додека 18-годишниот Бистрин мечтае да заврши гимназија, неговиот соученик Марудин му реплицира: „Нè расипа цивилизацијата“.<sup>1</sup> Освестувањето, односно напредувањето на двајцата учители се одвива не само преку рационалното читање, сметањето и познавањата по географија или, пак, преку откажувањето од физичкото насилство врз учениците туку и преку нивното несогласување да пеат на црковните служби.

Омилена постапка кај Молеров е изборот на имињата на главните ликови. Обрнете внимание: Биљо Бистрин и нему спротивставениот Продан Предарски, но и Благој Мечкарски (тука антитезата е меѓу двете имиња). Со помош на изборот на имињата, авторот го гради, односно го демонстрира својот однос кон ликовите. Во неговите творби има и скриени пораки. Да не забораваме дека споменатата пиеса се изведувала често, па нека било тоа и на селски утринки и вечеринки. Молеров ја нарекол „идилична комедија“, ја преработувал неколку пати и освен во Цариград во 1896 година, ја издава и во Бела Слатина, Сливен и Софија. Поинаку кажано, таа е наменета за ученичко-родителска

<sup>1</sup> Димитар Г. Молеров, Драми, Скопје, 1993, стр. 23.

бугарска публика. Но, хумористично-ироничниот тон на оваа творба ги сокрива проблемите коишто се откриваат при „второто читање“. Главната особеност на Молеровите пиеси, за којашто зборуваат книжевните теоретичари и историчари Васил Тоциновски<sup>2</sup> и Јелена Лужина,<sup>3</sup> е дека тие повеќе се ориентирани кон читателите, отколку кон гледачите. Во таа смисла, токму читателите многу повеќе успеале да проникнат во спорот меѓу Бистрин и Марудин за напредокот и неговата улога во животот на луѓето, ја отфрлиле патријархалната неосвестеност во семејството на Предарски, која бара бројните деца заедно со чиракот да се врткаат без работа (друго е прашањето за големиот чорбаџија Предарски со еден чирак!), чекајќи ги наредбите од главниот. Но, читателите и ќе се замислат над зборовите од Предарски и Мечкарски дека учителите зборуваат на јазик што за нив е неразбирлив: „Е, па многу политички зборувате, де“ и одговорот: „Да, па нема јас да зборувам торлачки“.<sup>4</sup> Крајот, исто така, е двосмислен; публиката во салата сигурно била поттикната на размислување од зборовите на Марудин кон Бистрин: „Кураж, брат, кураж!... По колскиот пат нема да тргнеме, нема, туку по патеките – хее, горе, кон височините!“.<sup>5</sup> Меѓутоа, читателот секако ќе го забележи оној мошне значаен факт дека учителот останал без ученици. За публиката во бугарските градови каде што се изведувала оваа пиеса, конфликтот меѓу учителите и селаните се одвива на релацијата незнаење и конзервативизам – прогрес, проследен со одредени социјални сугестии. Но, бидејќи дејството се одвива во Боров Дол, односно во Банско, „идиличната комедија“ практично има и друг, многу подраматичен слој. Тој слој е поврзан со иднината на Македонците – да се определат за егзархиската настава на литературен бугарски јазик, а во спротивно да одат назад кон неписменост и незнаење; или, пак, да покажат стремеж за национално и црковно осамостојување во однос на Егзархијата и обид за зачувување на својот идентитет. На тој фон, јунаците престануваат да бидат строго позитивни и строго негативни. И тие јунаци, повеќе или помалку, стануваат жртви на околностите и на стварноста.

Стремежот за зачувување на идентитетот кај жителите од Пиринска Македонија е основната нишка во творештвото на Молеров, иако таа е ненаметливо инкорпорирана во драмите. Веќе споменав дека драмскиот писател голем дел од својот живот поминува во бугарското општество, приспособувајќи се кон него и кон политичките настани. Во таа смисла, тој успева да направи нешто што ќе ги задоволи и доброто

<sup>2</sup> Васил Тоциновски, Драмскиот летописец Димитар Г. Молеров, Драма, Скопје, 1993, стр. 297.

<sup>3</sup> Јелена Лужина, Молеров, алката што недостасува, Драма, Скопје, 1993, стр. 379.

<sup>4</sup> Димитар Г. Молеров, цит. дело, стр. 45.

<sup>5</sup> Исто, стр. 48.

и злото. Неговите актуелни пиеси ја привлекуваат масовната публика со својата реторичност, со функционалните скичеви и со визуелните ефекти. На тоа прво ниво доминираат емоциите кои се доведени до егзалтација. Би можеле да направиме една споредба меѓу нив и театарските минијатури што се изведувале пред тоа во Западна Европа. Критикувањето на човечките и социјалните слабости преку хуморот, кој варира од иронија до сарказам, предизвикува силна смеа, но истовремено со тоа се испраќаат и пораки кои често се спротивни од оние што се гласно пропагирани. Се разбира, тие пораки се тешко видливи за време на самата изведба на пиесата. А и целта на авторот не била тие да бидат лесно воочливи. Во спротивно, тој нема да го употребува езоповскиот стил, туку би ѝ зборувал директно на публиката. Молеровата езоповштина, за разлика од онаа на авторите со класична проза, се состои не толку во двосмисленоста на употребените зборови и изрази, колку во антитезата меѓу дејството и говорот, меѓу изведеното и напишаното. Токму затоа можеме да кажеме дека со пиесите изведени пред публиката, Молеров го плаќа данокот на стварноста во која живее. Истите пиеси, но сега веќе како четиво за интимен контакт и за размислување, ја претставуваат другата страна на мислите и чувствата на самиот автор. Интересно и оригинално е (иако таа оригиналност доаѓа како резултат на принуда) тоа што станува збор за едни и исти творби, тоа што нивната внатрешна противречност е толку јасно изразена, пораките – толку спротивни, но тие не губат ништо поради нивната разновидна структура. Во секој случај, нам не ни е позната пиеса од некој бугарски автор со толку доминантна противречна композиција. Впрочем, тоа е и логично. За слична интимна колизија не е доволно да му припаѓаш на некое етничко малцинство од цивилизираниот свет. Едноставно, треба да си Македонец во Бугарија, особено во времето на Молеров, за да ги доживееш драмите, угледувајќи се и на некогашните антички трагедии.

Најдобра илустрација за гореспоменатиот пристап е пиесата на Молеров која е насловена како „Јуда Искариотски“. Насловот е крајно показателен, а исто така и местото каде што се наоѓаат ликовите: „Орлово Брдо“. За патриотски настроената театарска публика (пиесата не е многу изведувана на сцените од читалиштата), жигосувањето на дезертерството, особено по бугарскиот терор во Првата светска војна, било како мелем за душата. Меѓутоа, и тогашниот и денешниот читател ќе ги увиди противречностите уште на почетокот. И токму во таа смисла треба да се запрашаме: дали Молеров со оваа пиеса „игра“ улога за публиката или, пак, едноставно јунаците му избегале од контрола. Во бугарската литература познати се многу слични куриозитети. На пример, кај Иван Вазов кој во повеста „Чичковци“ против својата волја ја откривал, во отворена негативна светлина, бугарската психологија.



Или Алеко Константинов, кој го прави истото преку својот херој Бај Гањо.<sup>6</sup> Со оглед на оние божем случајно испуштени реплики кои го прикажуваат во негативна светлина „бугарското“ во различни димензии, сметам дека во сите Молерови творби авторот „игра“ пред публиката. Но, и во реалниот живот пред цензорите на духот и апологетите на бугарскиот национализам. Кај секој непристрасен историчар предизвикува насмевка уште почетното тврдење на Молеров во „Јуда Искариотски“ дека за време на светската војна дезертерството во бугарската армија „беше голема реткост“. Ако ги оставиме настрана добропознатите историски факти, авторот многу убедливо се демантира себеси. Од 19-те ликови во пиесата, седуммина се дезертери. Освен тоа, интернирањето на нивните семејства во далечните краишта од Бугарија (некаде крај реката Дунав) ја осветлува од една страна масовноста на таа појава, а од друга – жестокоста на самата власт. Демантирајќи ги самиот логично и аргументирано своите патриотски „тврдења“, Молеров всушност ги насочува читателите кон реалните проблеми во бугарското општество, ги поттикнува да размислуваат и да бараат нови аргументи за да го демантираат и натаму. Заштитникот на бугарската државна кауза, дедо Биљо (споредете ја играта со зборовите: во пиесата „Новиот ден“ тоа име го симболизира стремежот кон целосна чистост, а во „Јуда Искариотски“ стремеж кон целосен национализам), според патриотската наивноост, можеме да го споредиме со Вазовиот херој дедо Јоцо од расказот „Дедо Јоцо гледа“: „Вие не знаете каква ми е радосва што живеам во свое царство, кое сега војува со целиот свет“, изјавува старецот кој на фронтот испратил тројца синови и двајца внуци. Кон тоа и другиот аргумент: „Сме се фатиле за орото, ќе го играме докрај“<sup>7</sup> – репликите на дезертерите се болникаво реалистични. Тие се одраз не само на социјалното спротивставување меѓу народот и господарите („Не може ние вечно да гниеме во рововите“), но сведочат и за освестувањето на мобилизираните во однос на самата држава: „Сè е за нив, бре дедо Биљо, за големите. Да не е за тебе и за мене? Нас нè влечат за нос дури да си ја постигнат целта. Владици и попови нè благословуваат, со Евангелие и крстот в рака, да се убиваме едни со други“.<sup>8</sup> Во споредба со приврзаниците на великобугарската кауза, кои со други зборови го повторуваат кажаното од дедо Биљо, критиката на дезертираните војници има широк дијапазон – од гледна точка на тоа дека соседите (во овој случај – Грците) „не се полоши од нас“, до сфатената противречност меѓу територијалните апетити на бугарската држава и неможноста од

<sup>6</sup> Стефан Влахов – Мицов: Феноменот Вазов, во: Отфрлени страници. Без цензура, Софија, 2001, стр. 38 – 43; Беспощаден витез на вистината (Алеко Алекслев), исто, стр. 77 – 85.

<sup>7</sup> Димитар Г. Молеров, цит. дело, стр. 230.

<sup>8</sup> Исто, стр. 247.

нивно реализирање („Пушти си ги нозете колку што ти е чергата“; „Бугаринот царство не може да управува. Тоа барем се знае. Зошто нè турнаа тие нас во оваа војна сега, зошто? Земи да лапаме. Тој една Софија не може да ја управува, а сака Солун, и Одрин, па и Цариград да му го дадат“<sup>9</sup>). Оттаму и крајниот заклучок: „Ние не може да милуваме таква држава“. Внимателното читање на ваквите сфаќања покажува дека ликовите што се исповедаат не се раководат само од емоционални побуди и од лични несреќи кога ја отфрлаат војната. Ниту, пак, ја отфрлаат само од социјална гледна точка. Практично, тие ја отфрлаат самата држава, смислата за нејзиното постоење во таков вид („Турско, турско, ама ќе го бараме ние многу турското“) и немаат ништо против таа да се распадне на крајот од војната. Токму стравот од сепаратистичкиот анархизам ја принудува власта да се одлучи за прогонување на роднините на незадоволните. Макар што тие роднини, во овој случај, се на страната на власта – односно сведоци сме на уште еден гаф од страна на последнава. Финалната сцена на пиесата е ефектно мелодрамска – едниот од дезертерите (Стоил Благуниин) се самоубива откако свршеницата ќе го нарече Јуда и откако ќе му го врати свршеничкиот прстен. Преостанатите, пак, ќе се разбегаат. Меѓутоа, остануваат сугестиите од нивните зборови. И како нема да останат, кога Молеров применува еден пристап којшто е многу пофункционален и посугестивен од мелодрамскиот крај. Авторот проектира позитивен јунак буквално како фон и како поттикнувач, а врз тој фон „негативните“ ги откриваат слободно своите погледи за бугарската држава и за нејзините владетели. Во таа смисла, драмскиот автор буквално ги „употребил“ големодржавните шовинисти за да ги разобличи морално токму нив (не е случајно тоа што сите тие употребуваат исти бирократски фрази), иако им ја оставил пиеровата, јавната победа.

И во пиесата „Викотници во зимска ноќ“ која Димитар Молеров ја напишал заедно со својот прв братучед Асен Младенов, критиката на бугарската реалност е многу силна, но и мошне елегантно предадена. Дејството се развива во врска со појавата на „најновата антологија на бугарската поезија“ и во него „учествуваат“ класиците на бугарската литература (олицетворени во Ботев, таткото и синот Славејков, Каравелов, Вазов, Алеко Константинов и други) и на светската литература (Цицерон, Сократ, Питагора, Лермонтов). Заедно со провинцијалните кандидати за идна слава. Дијалогот меѓу мртвите (на астрално ниво) и живите творци се разгорува во врска со прашањето за плагијатството во литературата, за автентичноста на народното творештво и авторските сурогати од него. Проблемот е одлично избран, бидејќи

<sup>9</sup> Исто, стр. 246.

плагијатството е бугарски патент и во уметноста и во културата. Третирајќи го овој проблем, Молеров насирнува во бугарската психологија и ги открива негативните елементи од карактерот и од однесувањето на претендентите за духовни водачи на бугарскиот народ. Но, тој внесува и реплики меѓу јунаците, коишто се јавуваат како своевидно продолжение на пиесата „Јуда Искариотски“. Така, на пример, во спорот со локален бугарски писател, Сократ изјавува: „Го присвојте Буонароти (*Микеланџело* – н.з.), сега пак и Парнас, да не ви преседне?“ И е „успокоен“ од зборовите на Цицерон: „... Елада беше и помина. Сега е редот на Бугарија: sic transit gloria mundi“. Како вистински филозоф, Цицерон иронизира со балканските држави желни за грабежи на почетокот од XX век: „Едно време и оваа земја (*Бугарија* – н.з.) од којашто доаѓа нашиов брат, беше римска, а и грчка била и уште чија не, па којзнае уште чија ќе биде!...“. Кон протестот на Сократ дека за Бугарите „Буонароти е сегашен бугарски поет“, Цицероновите саркастичен одговор е: „Па може и да е, бре Сократе, може повторно се родил во друго физичко тело во оваа провинција (курзивот наш)“.<sup>10</sup> Молеров како да пишувал пиеси за денешните Бугари и нивните претензии – толку автентично звучат споменатите реплики. Но, тука се чувствува и точната прогноза на авторот за иднината, за струполувањето на илузиите на литературните и политикантските самоповикани нарциси, за поставувањето на секој народ, во конкретниов случај – бугарскиот, на неговото реално место што му припаѓа во историјата.

Стремежот на Димитар Молеров да пишува за теми коишто му се блиски до срцето, го држи во рамките на фолклорот и народната традиција каде што целосно и силно се изразува душата на Македонецот, неговиот идентитет и неговата автентичност. Тука, имено, авторот нема потреба да го употребува оној езоповски пристап во своите драмски структури, да се растргнува меѓу реалноста и копнежите. Тука во максимална мера може да им се оддаде на своите чувства и да се прикаже како грижлив аналитичар и бранител на народното. Уште на 21-годишна возраст Молеров започнува да ги објавува во списанијата и во весниците своите текстови од областа на литературата и историјата. Неговата собирачка дејност трае буквално за време на самиот негов живот и во 1954 година тој труд е крунисан со излегувањето на капиталното дело „Зборник на народни умотворби и фолклор, кн. XLVIII, браќа Димитар и Костадин Г. Молерови, Фолклорни материјали од Разлошко, Софија, издание на Бугарската академија на науките. Во тој обемен труд од 580 страници вклучени се 487 песни, 85 приказни, 450 пословици и поговорки, 125 гатанки.“<sup>11</sup> Во пиесата „Змеова невеста“

<sup>10</sup> Исто, стр. 269 – 270.

<sup>11</sup> Васил Тоциновски, Драмскиот летописец Димитар Г. Молеров, цит. дело, стр. 318.

Молеров преработува еден минијатурен дел од богатството на македонскиот фолклор. Определувањето на пиесата како „оперска идила“ алудира на хармонијата во народната средина во однос на катаклизмите што се јавуваат надвор од неа и кои сакаат да ја уништат. И уште една антитеза – Молеровата „оперска идила“ е стопроцентен изворен фолклор, за разлика од класичната опера којашто во најдобар случај само се потпира врз фолклорот. Поинаку кажано, од насловот натаму продолжува оној за него карактеристичен дијалог во врска со автентичното, оригиналното и за преземеното, обработеното. Тој дијалог ја надминува сферата на фолклорот, битот, литературата и навлегува во човечката суштина и духовно богатство и во животот на народниот колектив. Победата на љубовта меѓу младите јунаци во пиесата не е само симбол на младешката дрскост туку и победа на она што тие го носат во себе како традиција, морал, поведение, душевност.

Пиесата „Ајдучка полјана“, напишана меѓу 1903 и 1907 година, најмногу се доближува до замислата на Молеров повеќе да ги заинтригира читателите, отколку гледачите во театарот. И таа е изведувана на сцените од читалиштата, постојат две редакции, а има вкупно 62 лика, меѓу кои се наоѓаат и некои историски личности – Гоце Делчев, Јане Сандански, Христо Татарчев, мис Стоп, госпоѓа Цилка. Позначајно е тоа што тука авторот се чувствува како да е во свои води – карактерите и конфликтите се појаснуваат отворено, атмосферата е автентична. Идеите за слободата имаат и автобиографски, и историски (преку зборовите на Гоце Делчев), и уметнички извори и сугестии. Баба Дафина Гинденина и нејзиниот син Малин, во кого го откриваме самиот автор, се приврзаници на традиционалниот народносен модел („Да си го обновиме милото татково огниште“). Вториот син, Бојан, чијшто прототип е помладиот брат на авторот, е носител на слободољубието на Македонецот. Тој, исто така, е и борец за верата. Ликовите на Кочо Левенов и Рачо Руданов ги дополнуваат специфичните тенденции во однесувањето и сфаќањата на револуционерите. Кочо, осумнаесетгодишно момче, е приврзаник на тезата дека: „Нема ништо невозможно за македонскиот револуционер!“. За него борбата за ослободување на Македонија („Историја ќе правиме“; „Само да биде нешто грандиозно“) е можност за докажување на неговиот осознаен македонски идентитет, на преболните хули од бугарското софиско општество. Интересен е фактот дека по иницијатива на младиот (тогаш ученик) Никола Вапцаров во салонот на библиотеката во Разлог се изведувани пиесите „Ајдучка полјана“ и „Новиот учител“. Вапцаров игра и во „Јуда Искариотски“ каде што ја толкува улогата на војникот Станчо. Меѓутоа, во „Ајдучка полјана“ тој влегува во улогата на Кочо Левенов. Преку тие, според замислата на авторот, спротивставени ликови, тој не само што го бара својот пат во иднината туку ја преболува и семејната драма што

е роден во семејството на македонскиот врховист Јонко Вапцаров, близок до власта. И кај Вапцаров, слично на јунакот што го игра – Кочо Левенов, настанува освестувањето во однос на лицемерната бугарска држава и општеството, коишто само со зборови и ветувања ги привлекуваат Македонците кон бугарската нација, а во практика ги интересираат само нивните територии. Бугарската власт ги искористува Македонците како топовско месо во војните што таа ги води, шпекулирајќи со фразеологијата за ослободувањето на Македонија. А во реалноста, како што вели јунакот Кочо Левенов, чијшто лик Вапцаров го игра со елан: „Тоа општество што мене ме исфрли од себе, ме истурка, ме изрина“. Не го сакаат дури ни за слуга, зашто му велат: „Јас Македонец не сакам да видам“. Оттука доаѓа и заклучокот на Левенов, што подоцна станува и животното кредо на Вапцаров: „Добро, општество, ти мене ме изрина, нели? Дрш' се тогаш: ќе се бориме ние со тебе!“<sup>12</sup>

Освестувањето, пак, на Рачо Руданов и Бојан Гинденин не е само во однос на туѓите националистички пропаганди. Бојановото слободолубие како причина на сите несреќи го гледа самиот човек којшто ги уништува не само другите луѓе туку и целата природа. Во неговиот лик авторот ја карактеризира разновидната суштина на индивидуата која си поставува прашања надвор од традиционалниот живот и постоење. Преку Бојан и Рачо авторот го воведува филозофското осмислување на проблемите пред кои се исправени македонските револуционери. За Рачо Руданов, Македонија не е само географска или политичка особеност, туку пред сè посебна човечка средина која е составена од самостојни индивидуи и личности. Токму затоа тој е приврзаник на максимата: „Врши го она што ти дава радост, а спротивното не прави го. И не барај да знаеш што ќе помислат за тоа господин Пудев и господин Мудев“. И уште: „Има едно особено ропство – да му робуваш на општественото мислење. И најмногубројни се робовите на општественото мислење. Општеството ни поставило шини по кои ние право-правичко си се движиме“.<sup>13</sup> Многупати спомнуваната „полјана“ во пиесата „Ајдучка полјана“, за која копнеат и во која закажуваат средби револуционерите, всушност, е симбол кој обединува разни мечти. Меѓу нив и за слободна Македонија. „Ајдучка полјана“ е ветеното место во кое царува вистинска хуманост, морал и чисти обичаи, зачувани се старите дамнешни традиции, вклучително и облеката. Идеализацијата е смислено изградена од авторот за да може таа да ѝ се спротивстави на реалноста, на оној вид „цивилизација“ што е практикуван од бугарското софиско општество. „Цивилизација“ којашто е неприродна во секој поглед. Во

<sup>12</sup> Димитар Г. Молеров, цит. дело, стр. 142.

<sup>13</sup> Исто, стр. 216.

пиесата на Молеров индивидуите веќе започнуваат да се преобразуваат во личности за коишто слободата не е само народно туку и човечко богатство. Таа идеја авторот ја осмислува преку зборовите на Гоце Делчев: „Во иднина Македонија нема да има Бугарин, Турчин, Грк, Србин, Влав, или Евреин, ќе има само човек кој ќе го носи името Македонец и ќе ги користи најголемите права и слободи на земјината топка“. И преку следната реплика на мис Стон за Гоце: „вистински апостол“ и „втор апостол Павле“. Покрај можниот сценски ефект, што секако го имале зборовите на Делчев и мис Стон, читателот открива и друга сугестија. Борбата за слободна Македонија ги освестила мажите револуционери во насока на нивниот македонски идентитет. За разлика од жените кои многу често по инерција од егзархиската пропаганда го употребуваат терминот „бугарски“. Имајќи ги предвид амбициите на туѓите пропаганди во Македонија, Рачо Руданов иронично вели дека Турците требало да го потурчат сиот Балкански Полуостров. Така ќе се создадела хомогена империја и ќе престанеле крвопролевањата. Проблемот се сведувал, де факто, на тоа дека лебот требало да се нарекува „екмек“, а Господ – Алах. Кочо Иванов обрнува внимание на еден друг момент од човечката глупост: едни луѓе биле заблудени дека по смртта ќе може да одат во рајот, други копнееле по споменици со златни букви. Национализмот, религиозното и световното незнаење и суета се основните теми во дијалозите меѓу јунаците. За идната македонска држава, за која тие копнеат, примерот на САД, составени од различни етнички групи, но со американски национален дух, бил мошне прифатлив. И како тенденција, и како перспектива за напредок. Не е случајно тоа што авторот преку устата на мис Стон го кажува следново: „Додека вие, македонските мајки, раѓате вакви синови и ќерки, бидете уверени оти ропството брзо ќе го замени најголемата слобода и радост“.

Пиесата „Ајдучка полјана“ не е само творечки врв во литературниот развој на авторот Димитар Молеров туку таа во себе го вплотува и неговото кредо за личност со слободен дух, личност ослободена од догмите на идеологијата и политиканството, од искушенијата на животот и секојдневието. Личност чијшто идеал за слободата на индивидуата и заедништвото служи како сугестивен пример за читателите да трагаат по вистината за себеси, за општеството и времето во кое живеат.

*Превод од буџарски јазик: Ранко Младеноски*

*Науме Радически*

## **ПРЕВРТЕНОТО ВРЕМЕ ВО РАСКАЖУВАЧКАТА ПРОЗА НА МИЛОРАД ПАВИЌ И КРСТЕ ЧАЧАНСКИ**

1.

**Милорад Павиќ** (1929) и **Крсте Чачански** (1949-2003) претставуваат неодминливи, ако не и неповторливи творци во контекстот на српскиот, односно на македонскиот постмодернизам. Со многу сличности, а уште повеќе со не помалку различности во примената како на општите постмодернистички, така и на нивните индивидуални креативни принципи, со некои нивни заеднички креативни изворишта, но уште повеќе со нивните посебни утоки, тие даваат изобилно можности за многу паралелни пристапи како кон нивното креативно пресоздавање на светот, така и кон нивното писмо воопшто. Пристапувајќи, така, кон, сепак, не сосема случајно избраните нивни поетски, а уште повеќе прозни, т.е. раскажувачки и романескни остварувања, настанувани во текот на нешто повеќе од триесетина години, од пред крајот на 60-тите години од минатиот, па заклучно со првите години од овој век, не можеме да не ја констатираме неможноста за едно поцелосно нивно толкување. Тоа е неможност што произлегува најмногу од можностите за мноштво толкувања на нивните дела, но неможност и поради нивната неисцрпливост, како и поради нивната аналитичка недочитливост.

Оттука, во овој прилог ќе се задржиме само врз некои можно дофатливи и одгатливи темпорални перспективи само во/на раскажувачката проза на М. Павиќ и К. Чачански. Нашето внимание, имено, се свртува само кон најкарактеристичните резултати во нивната креативна игра и, ако не пресметка со, тогаш во нивната креативно-аналитичка разгатка на демиуршката загатка на времето. Како и мноштво други модерни автори кои не се задоволуваат само со линеарната варијанта на времето, односно творци кои се свртуваат и истражуваат и во другите негови димензии, растајнувањето на времето или на човековата позиција во него и во однос на него е една од појдовните идеи врз кои се градат еден голем дел и од нивните кратки прози.

## 2.

Истражувачко-аналитичките љубопитства, како и креативните зафати во таинствената многустраност на времето се навестуваат уште во раните литературни остварувања на М. Павиќ, а со една воздржаност, односно со една забавена постапност, на почетокот или помалку манифестно и кај К. Чачански. Дека ќе има работа со творци кај коишто се занемарени или надраснати биолошките часовници за вообичаени мерења на времето се насетува веќе во нивните поетски остварувања што се објавувани кон крајот на 60-тите (кај Павиќ), односно на самиот почеток од 70-тите години (кај Чачански). Во неговите не многу долго време потоа обелоденувани раскажувачки прози, Павиќ веќе од некои сосема необични агли ја набљудува и преку уште понеобични творечки огледала (дури и во поширока смисла од огледалата како вистински постмодернистички реквизит), ја претставува стварноста или истражувачко-творечки сирка зад неа. Во првото поетско претставување (*Бреѓовина*, 1972), како и во првите раскази на младиот Чачански, пак, привидниот презент ќе биде само индивидуален рефлекс на некоја заумна авторова димензија и слика на почетната и пак индивидуална, внатрешна, мерка за времето. Неговата креативна авантура, всушност, како и кај Павиќ, од текст во текст, секогаш лирски надахнато и сугестивно, се насочува кон откривање на внатрешната страна, кон дијалог со внатрешниот свет на појавите, па и на природните категории – на човекот, на светот, на животните процеси, но и на говорот, на ветерот, на просторот, па зошто да не – по сето тоа или заедно со сето тоа – и на времето.

Во рамките на разновидните креативни игри на М. Павиќ и на К. Чачански не само во, туку и со времето, тоа (времето) се сфаќа, односно кон него се пристапува или низ него се оди од неговата вообичаена линеарна прогресија, па сè до неговото целосно(?) превртување, кое е предмет на нашево сегашно интересирање. Превртувањето, како битен услов за неговото вистинско расчленување и растајување, веројатно сè уште не се открива така карактеристично во најраните раскажувачки објави ниту кај Павиќ, ниту кај Чачански. Но, својата разгатка на времето или, посоодветно, остварувањето на неговиот творечки дијалог со времето, Павиќ кој, навистина, нешто позабележливо го имаше најавено веќе во осумте поетски целини за *Четири(ше) камбани во Сени-Андреја* од неговите поетски *Палимсесџи* (1967), барем во неколку наврати, сепак, го претставува уште во расказите од неговата прва книга раскажувачка проза<sup>1</sup> *Гвоздена завеса* (1973). Понатаму, пак,

<sup>1</sup> Само ќе напоменеме дека некои од расказите на М. Павиќ најпрво беа објавувани во неговата доминантно поетска книга *Месечев камен* (песни и проза), „Матица српска“, Нови Сад, 1971 год. Истата практика ја повтори и со книгата *Душе се куйају йоследњи йуй*, „Матица српска“, Нови Сад, 1982 год.





истава книга кога вели: *Сви смо ми зидари времена...*<sup>4</sup> Со синтагмата *зидар(и) времена*, инаку, се сретнавме веќе во *Палимсесџи*, но во овој расказ таа добива извонредно разгранети креативни варијации кои изискуваат и пошироко внимание отколку што им се овозможува во овој контекст. Освен тоа, на Павиќевите протагонисти од родот на веќе најавените не им недостасува ниту чувството за *своето внатрешно време*,<sup>5</sup> за своето *венско и артиер(и)ско време*<sup>6</sup>, што привлекува внимание и надвор од контекстот на нашиов сегашен пристап.

## 3.

Па сепак, во расказите од неговата *Гвоздена завеса* М. Павиќ не ги открива само своите најразновидни игри на пресоздавање и на расчленување на времето. Во некои текстови се забележува и неговото разградување, ако не дури и вистинско отворање и превртување. Креативната игра *на/за/со* таквото растајнување вистински ја започнува веројатно со неговото, би рекле благо, дури и елегантно *Слегување во Лимб*. Така, покрај мноштвото длабоки слегувања во времето, во неговата најчеста „дестинација“ – средниот век, што се не само љубопитни туку и необични прошетки низ историската димензија на времето, покрај некои уште понеобични нејзини креативни пресоздавања, расказот *Силазак у Лимб* или спуштањето во предворјето на пеколот, во овој аналитички контекст го исчитуваме како една можна себепроекција, односно како можно ситуирана проекција на современиот човек во амбиентот и во просторите на минатите (историски) времиња.

Повеќе од тоа, во Павиќевите рани раскази се откриваат дејства и наративни секвенции што се двојно проектирани. Поради нивната поделеност меѓу две времиња и два света тие се откриваат паралелно. Таков пример имаме во расказот *Вечера у Дубровнику*. Освен тоа, во многу раскази, како на пример во *Икона која кија*, времето се згуснува. Ако под дејството на авторовата компресија овде цели векови се згуснуваат во еден ден или во еден час, тогаш во расказот *Лозинка*,<sup>7</sup> за Никола Биљал времето се движи побрзо – во еден ден истекуваат три дена. Во *Црвени календар*, пак, некои денови си ги заменуваат своите места во пошироките рамки на времето. Посебно е интересна Павиќевата креативна игра со граматичките категории на времето во расказот *Јаје*, каде финално се осознава дека *јашој до минајошо води ѝреку иудинајша*.<sup>8</sup> Еустахија Зориќ, главниот јунак од овој текст, открива *да*

<sup>4</sup> На истото место, стр. 129, 130, 141 итн.

<sup>5</sup> На истото место, стр. 134, 143, 147.

<sup>6</sup> На истото место, стр. 147.

<sup>7</sup> Милорад Павиќ, *Руски хриј*, „Слово љубве“, Београд, 1979, 17-26.

<sup>8</sup> На истото место, стр. 144.

ни у сновима нема садашњеџ времена оноџа који сања, неџо се јавља нешиџо као временски прилог шџој садашњици сањача у виду радње најпоредне времену у ком се сјава.<sup>9</sup> Тоа значи дека е сериозно нарушена работата на часовникот што го следи и што го мери линеарното време, односно дека субјектот е изгубен во временската немерливост и несфатливост.

## 4.

Стилски актуелен со песните од *Бреџовина*, па сепак, младиот Чачански во нив скоро не ја ни навестува неговата дури за расказите што ќе следат карактеристична истражувачка и креативна пресметка со најопштата, најнедофатлива, најнепресметлива, па до скоро и непризнавана, односно неприфаќана димензија – времето. Но, веќе во еден, според бројот, не многу голем дел од расказите од книгата *Писма* (1982) тој резултатно го определува креативното соочување со времето. Токму како и Павиќ во мноштво негови раскази, уште пред *Изврнуџа рукавица* (1989), и Чачански, ако не го превртува, ако не го обрнува таинственото време, тогаш аналитички го проникнува, го отвора, го открива и, повеќе суптилно отколку сугестивно, го растајнува како свет во светот, го растајнува не преку монолитноста, туку, би рекле, во сета негова разбиеност, престоеност и престоеност. Сето тоа би можело да се префрли како резултат на веројатно намерно распаниот часовник за мерење на линеарното време, кој е заменет со разни почувствителни „мерења“ на повторливото, кружно или циклично време. Така, онаа карпа што е стркалана од времето<sup>10</sup> во расказот *Превалец*, како и соновните забегувања и нуркања на неговиот јунак (од/во истиов расказ) Галео Драгин во внатрешноста на таинствениот рид, во карпата и во пештерата, во таинственоста на времето, се можеби само еден одлучно прогресивен, иако по малку и наивен и сѐ уште не многу искусен чекор кон/во пресметката со многустраната таинственост на времето.

Понатаму, пак, колку повеќе трага по некоја внатрешна и непозната не само хармонија туку и дисхармонија на случувањата во линеарниот тек на времето, Чачански веројатно дури и подиректно од Павиќ се соочува со сѐ поголеми предизвици и можности за креативно соочување со некои димензии на времето дофатливи само за неговото внатрешно око. Можеби затоа, за нас се овде веројатно помалку интересни оние прози во кои тој повеќе ја промислува тајната на времето од оние во кои креативно ја осмислува или ја преосмислува, т.е.

<sup>9</sup> На истото место.

<sup>10</sup> Крсте Чачански, *Писма*, НИО „Студентски збор“, Скопје, 1982, 97.

ја пресоздава. Од редот на оние раскази на Чачански, не секогаш (како Павиќ) опседнат со времето, во кои времето се промислува врз некои егзистенцијалистички и рефлексивни основи, ќе ги споменеме *Обнова на изгубеното време*<sup>11</sup> и *Сегашно време*.<sup>12</sup> Трагајќи по одгатката на, би рекле, за одгатнување невозможното време, во нив, имено, кон феноменот или кон категоријата на времето, иако ги користи креативно-белетристичките можности и ограничувања, тој пристапува главно, ако не и само со стремеж кон рационалистички, ако не дури и промислувачки, филозофски одговор или решение.

## 5.

И за двајцава автори, особено за М. Павиќ не непознатата постапка на преоформување на во форма неподложливото време, односно најчесто во *имагинацијата остварена (џа) среоба на две реално несвојливи времиња и актери*,<sup>13</sup> е само пристапна постапка кон и, сепак, само подготвителна вежба за главното – за отворањето, за превртувањето и за расчленувањето на времето, до која и самиот резултатно стигнува во повеќе прози. Во неговиот расказ, пак, за Доситеевата *превртена ракавица* (наспроти тоа што синтагмата *превртена ракавица* е подиректно апликативна кога е во прашање видливиот свет – просторот, но за нас овде е употреблива бидејќи просторот и времето, видливото и невидливото, се само две неразделни и суштествени страни на светот), веројатно дури и кај Павиќ единствен расказ со конусно изведена нарација,<sup>14</sup> посебно внимание привлекува токму со неговата наративна цикличност или двонасочност, со што е кореспондентен со структурно-раскажувачките мајстории на/во неговите романи. *Извртнува рукавица* е двоен расказ во кој, покрај првиот, повеќе или помалку линеарен наративен тек, кој се развива со линеарниот тек на времето – од минатото кон сегашноста или, поточно, од сегашноста кон иднината, истото, но со извесни финеси, превртено, како во огледало, се проследува и во спротивен тек – што значи од сегашноста кон минатото или, поточно, од иднината кон сегашноста. Линеарниот, т.е. примарниот наративен дел и неговата (во огледало пресликана) двојност симболично се згуснати во двете страни, надворешната и внатрешната, во лицето и во опачината на Доситеевата ракавица.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Крсте Чачански, *Бермудски триаголник*, „Култура“, Скопје, 1993, 45-48.

<sup>12</sup> Крсте Чачански, *Индиго и квазар*, „Кубоа“, Прилеп, 1999, 34-37.

<sup>13</sup> Јован Зивлак, *Анђео с наочарима*. Во: Милорад Павиќ, *Анђео с наочарима. Панонске легенде*, приредно Јован Зивлак, Издавачка куќа „Драганић“, Београд, 2000, 237.

<sup>14</sup> Спротивно на нашево сознание за *Извртнува рукавица* како расказ со конусна форма, или за расказ-инка, П. Пијановиќ (*Павиќ*, стр. 121) смета дека расказот има *кружна форма во која се споени два наративни полукруга*.

<sup>15</sup> Петар Пијановиќ, *Павиќ*, „Филип Вишњић“, Београд, 1998, 121.

Така, Павиќевиот индивидуален и препознатлив креативен пристап кон поимот за времето, претставува, всушност, една бескрајна палета на соочувања со и креативно-аналитичка разградба на неговата линеарна, повеќе би рекле историска димензија. Спротивно на него, Чачански така рече уште од почетокот резултатно се фокусира кон креативен дијалог со сите можности на времето во самите нас. Павиќевото *прозирање времена* укажује на *прошок и стилну мену* негових лица, укажује на *равнање епоха* и *њихову симетрију* којом се унутарњим оком виде и *ехом векова* дозивају *гласови делатника* што *припаѓају различниим сталејима*<sup>16</sup> – пишува П. Пијановиќ. И кај едниот и кај другиот автор, меѓутоа, имаме една вистинска конгруенција меѓу времињата и ликовите, во која мошне често, да не речам редовно, како што вели цитираниот Пијановиќ, *све је у стилном прошицању, а истовремено сажето у једном часу*.<sup>17</sup>

Веќе во еден незанемарлив дел од своите рани раскази, настанувани во текот на 70-тите години, односно во оние раскази од коишто ја компонира книгата *Писма*, К. Чачански навистина определи елементи, навидум, не на некој сосема непознат, па сепак на неповторлив креативен однос кон времето. Така, на пример, ако во *Зрно*<sup>18</sup> имаме само соочување со идентични појави, т.е. идентични ликови од различни времиња или ако во *Интермедија*<sup>19</sup> имаме нарација што следи или се реализира на неколку дејствени и временски нивоа, односно едно соновно читање на еднаш случено или секогаш случувано дејство во времето, како што ја исчитуваме подоцнежната *Фоотографија*,<sup>20</sup> тогаш во *Грабнувањето на џоетесата* или, уште подобро, во *Костадинка* односите меѓу дејството и времето се веќе далеку посложени. Така имено, толку многу на постмодернистичките индивидуални хоризонти на Чачански својствениот текст *Грабнувањето на џоетесата*, кој намерно толку малку кореспондира со својот наслов, претставувал извонредна можност за создавање една неповторлива наративна студија за единството меѓу времето и просторот. Да го пишуваше овој расказ во позрели години, неговиот Индиец Јаи Нат Гирда на својот бесконечен, фантазно-заумен и соновен пат низ бескрајните простори на Тибет и Сибир кон руската престолнина со цел да го убие царот Николај I, немаше да остане само со сознанието дека *во тој бескрај, нишу времето, нишу проспорот, не значеа исто што и во Индија*,<sup>21</sup> туку

<sup>16</sup> На истото место, стр. 36.

<sup>17</sup> На истото место.

<sup>18</sup> Крсте Чачански, *Писма*, 49-51.

<sup>19</sup> На истото место, стр. 80-88.

<sup>20</sup> Крсте Чачански, *Бермудски триаголник*, 24-28.

<sup>21</sup> Крсте Чачански, *Писма*, 27.

најверојатно ќе се изгубеше во, односно ќе се изедначеше со просторот што е и време или, пак, ќе се разлееше низ времето што е и простор. И Тибет и Сибир, и Крсте Чачански и Јаи Нат Гирда најдобро го знаат и најдобро го можат тоа.

Извонредно интересната креативна игра на Чачански со времето во расказот *Косџадинка* веројатно беше насетена уште во една наша поодамнешна аналитички воопштена и колку промотивна, толку и критичарска реакција по повод објавувањето на книгата *Писма*. Тогаш, имено, беше констатирано дека авторот овде не само што длабоко илови во четвртијата или којзнае која димензија на стварноста, туку дека ова е текст кој сака да дофати настани за кои не постои категоријата или димензијата време, односно дека покрај вслушаноста во четвртијата димензија на стварноста и покрај скоро невозможната инкарнациона комуникација со другите проекции на човековата психа, надвор од единствено стварно постоечка и примарната, не можеме да не ја акцентираме и тешко разрешливата енигма во овој расказ и во поглед на димензиите на времето во кое, нужно, се поместени збиднувањата од фабуларниот состав на овој текст<sup>22</sup>. Во *Косџадинка*, имено, имаме удвојување на личноста, удвојување на себеси, но покрај тоа имаме уште и симултано (себе)проектирање најмалку во/на три (условно) можни (сегашност – минато – иднина), а можеби и на некои други, непознати, временски димензии или нивоа. Затоа, авторот, *Крсте од Чачановци, кој (ишто) пишува историји* и тој што *испреврте и планиње и времиња*,<sup>23</sup> и може само во една единствена, но повеќеслојна, слика да се проектира себеси и од сегашноста и од некое идно време. Само така и може во *Косџадинка* да го чита истиов расказ на парче изгазена и искината хартија од весник пред нозете на човекот што веројатно треба да ѝ е татко на девојката.

Со тоа, веќе во првиот расказ од *Писма*, Чачански сосема го превртува времето. Го превртува како онаа *превртена ракавица* кај Павиќ или, уште подобро, како превртен џеб, односно го обезвременува, го мултиплицира или го анулира. Но, сепак, не го разјаснува (како што направи Павиќ во неговиот *Обед на љолски начин*), туку, во име на доброто и на креативното во уметноста, повторно го затајнува. Слична, а понекогаш и скоро идентична постапка на таа што е применета во *Косџадинка* на Чачански, подоцна ќе сретнеме и во некои Павиќеви раскази, како во *Доручак* и *Три сврачија лејта одавде* од книгата *Изврнушта рукавица*.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Науме Радически, *Инкарнацијата на мастилавиој коњ*, „Современост“, год. XXXI, Скопје, 1983, 1, 79.

<sup>23</sup> Крсте Чачански, *Писма*, 12.

<sup>24</sup> Види: Милорад Павиќ, *Изврнушта рукавица (Сабрана дела Милорада Павића 4)*, „Просвета“, Београд, 1990, 85, 99.

Без задолжително и константно да прави некакво мноштво „прошетки“ во минатото, со што и само како читатели се соочуваме во мошне обемната раскажувачка продукција на Павиќ, своето креативно прераскажување и истражување на времето, за разлика од високо реномираниот српски писател, Чачански секогаш го започнува од сегашноста. Како мноштво поети, но и како мноштво лирски предиспонирани раскажувачи, и тој примарно „истражува“ во понорите на своето битие и на своето битисување. Со своето трето око, високо талентираниот раскажувач од Драскин во тој понор погледнува како во таинствен бунар од огледала, во којшто меѓусебно се свртуваат и се превртуваат, но се и меѓусебно спротивставени неизбројливо можни лица, односно варијанти на времето. Така, во контекстот на тоа превртено време на/кај Чачански, соочувањето на авторот (од/во расказот – а сосема конкретно мислиме на расказот *Косџадинка*) со самиот себеси и со својот, со овој расказ од/во некое идно време, всушност, се две дејствени сцени од две невозможно можни варијанти, од две авторски проекции на времето.

Нешто налик на постапката од/во *Косџадинка*, но не со таа сложеност, Чачански подоцна ќе определи и во расказот *Писателот ишшува роман (картографи)*.<sup>25</sup> Германскиот раноромантичарски поет Хајнрих фон Клајст нашиов пријател во овој расказ го доведува во врска со своето време, со својот простор и со своето создавање. Сличности со постапката од расказот *Косџадинка*, но без крајната финализираност на ефектите, а затоа пак посуптилно, посугестивно, особено на планот на дејствителната временска двојност, се откриваат уште и во неговите подоцнежни раскази како што се *Ушро*,<sup>26</sup> а со нешто помала веројатност и во *Крик*.<sup>27</sup> Како во споменатите, така и во голем број други негови раскази, Чачански, всушност, токму сегашното време го „чита“ како некоја (нај/не)возможна сцена за проекција на мноштво варијанти и можности на времето. Тоа значи дека сите негови времиња се паралелни, хоризонтални. Тоа се, всушност, соновни или, уште поверојатно, заумни секвенции од некои паралелни светови во дејствена состојба.

## 6.

Не помалку возбудиливо овие можности на Крсте Чачански понатаму се откриваат и во други, и тоа не само од редот на оние неповторливи негови раскази од *Писма* туку и од неговите следни книги – од *Бермудски триаголник* и од *Индиго и квазар*. Веќе самата насловна

<sup>25</sup> Крсте Чачански, *Бермудски триаголник*, 56-59.

<sup>26</sup> На истото место, стр. 19-23.

<sup>27</sup> На истото место, стр. 29-33.

синтагма *Бермудски триаголник*, според така именуваната прозна скица, соопштена како воведна или влезна можност во книгата, условно и како клуч во аналитичкото читање на овие прози, претставува синоним за неговите креативни нуркања во рационално сè уште необјаснивите тајни на светот. Таинствената бермудска бесповратница е ако не толку клуч за разрешување, тогаш барем вовед во авторовиот опседнувачки креативен третман пред сè на тајните на/во времето. Во својот *Бермудски триаголник*, се вели таму, *писателот објаснил дека планот за времето е мачна и неогъатлива работа, и пред сè погла работта, пред која се оштвораат четирите страни на светот: постојат сè уште луѓе и кораби на кои им се губи секаква трага, а бродовите или луѓето, ако откријат дека се изгубиле, никако не ќе можат да одгатаат каде биле во таа небиднина, за подоцна да продолжат да веруваат дека никога и никаде не биле изгубени.*<sup>28</sup> Речиси секој расказ на Чачански, особено од *Бермудски триаголник* и од *Индиго* и *квazar*, е опседнувачки означен со времето – со времето како промисла и себебарање, но и со времето како поразеност и немоќ. Духот или сенката на времето виси и над оние негови прози, како што е, на пример, *Чушуранга*, расказ во кој авторот не истражува така забележливо, ниту пак ја манифестира својата креативна пресметка со времето.

Во насловната одредница *Индиго* и *квazar*, пак, не помалку отколку во *Бермудски триаголник*, исто така се значенски згуснати минливоста, повторливоста, двојноста, па и таинствената бесконечност на/во исчезнувањето. Чачански сега веќе открива, поточно остварува нови креативни резултати на планот на неговите истражувања на/во/со времето. По потрагата по одгатка на тајната за времето во бермудската врата на времето, сега осмислува креативно нови постмодернистички реквизити, како индигото кое суштествено ја симболизира паралелноста, истовременоста на некои повеќе или помалку (не)спојливи случувања. По растајнувањето на времето како резултат на неговото превртување и креативно расчленување, а особено по актуализацијата на, по сè се чини, еднонасочната бермудска врата во неосознатливите и неосвојливи димензии на времето и на универзумот или од сè уште не до крај разјаснетото време, кое беше предметено во расказите од претходните книги, авторот сега се насочува кон и е таинствено, потсвесно опседнат со превртените времепростори во универзумот – кон/со квазарите. Тоа беше патот на неговата креативна игра и пресметка со времето, својствена за еден ненадминат и неповторлив лиричар и мечтател како него.

Времето на/во белетристичките, сега само прозни, квазари на К. Чачански не само што не тече во еден, во еден линеарен, ниту пак само

<sup>28</sup> На истото место, стр. 9.



во двата основни, но спротивно насочени правци на цикличното време туку тоа е и отворено за неограничен број можности за движења и за проекции. Самото тоа, времето, просто, неограничено пулсира, пулсира дури и во неговата мермерна застојаност и затвореност во необичната куќа-желка од расказот *Желка*,<sup>29</sup> варијанта на необичните градби и лавиринти во постмодернистичката литература. И во овој дел од раскажувачката продукција на Чачански времето е живо, витално, сè уште и секогаш младо. Во неговите прози, имено, времето зрее, но не старее. Ако во раскажувачката проза на Павиќ двојните или, најмногу, тројните темпорални перспективи често се материјализираат и се интегрираат со, односно се втопуваат во просторот на раскажувањето,<sup>30</sup> тогаш темпоралните перспективи кај Чачански во/со нивната неизбројливост, претходно поретко, но во *Индиџо* и *квазар* веќе сè почесто се материјализираат. Ако во претходните прози само финално се прелеваа и се изедначуваа со просторот, сега, т.е. во носечките раскази од композицијата на *индиџо* и на *квазариите* откриваме појави, состојби и дејства остварени по креативно-аналитичкото превртување на времето, како во диптихонот што ги обгрнува рамковно сите останати текстови од книгата – *Желка* и *Сведоштво за желкаша*, како *Охридска изида*, како *Руски рулеи* и други. Освен тоа, за разлика од состојбата во поновите раскажувачки прози на Павиќ, кај Чачански тие сега многу почесто и посуптилно се лиризираат, се одушевуваат и се интегрираат, се спојуваат со авторовата емотивна, душевна природа. Неговите редовно лирски интонирани прози константно се проникнати уште и со фантазното и необичното, час со секојдневното, час со надреалното.

Во нивните инспиративни простори (не)ограничени од внатрешните димензии на времето, М. Павиќ и К. Чачански во нивните прози не само што ги внесуваат туку, како и при играта со временските категории, ги внесуваат едни во други и ги вкрстуваат и своите ликови, односно протагонистите од своите прози. Протагонистите од нивните раскази, ако веќе и самите автори не се тоа, не само што секогаш се од необични до најнеобични патувачи низ времето, туку тие изразуваат едно сопствено, едно внатрешно време, кое може да биде еквивалентно на цикличното, но може да биде и негов пандан. Не само пример туку и поттик за ова, имаме во ликот на Павиќевиот Радача Чихориќ од расказот *Зайис у знаку девиче*.<sup>31</sup> Протагонистите од/во расказите на Чачански, пак, не само оние од редот на неговите обикновени драскинци, како Горде Рапоски или како некојси Лазор Ждригле, на пример, туку

<sup>29</sup> Крсте Чачански, *Индиџо* и *квазар*, 7-12.

<sup>30</sup> Петар Пијановиќ, цит. труд, 56.

<sup>31</sup> Милорад Павиќ, *Гвоздена завеса*, 129-152; Види и кај Петар Пијановиќ, цит. труд. стр. 65-66.

и оние што се пред сè литературни, како Ани Вогерб или Филип Давид, односно како Алваро Лафинур или Беатриса Витербо, тој ги следи на повеќе, на неизбројливи временски или егзистенцијални нивоа. Секогаш повеќе ги следи на нивоата на некои паралелни светови отколку на нивото на светот од кој и најчесто и најлесно поаѓаме во промислувањето и на другите.

## 7.

И. М. Павиќ и К. Чачански, не само што љубопитно и видовито сиркаат во внатрешните димензии и слики на времето туку, како и фрескосликарот, на секогаш свежиот малтер нанесен врз временските димензии, тие ги оживуваат своите колку програмирани, толку и креативно анимирани состојби и дејства. Повеќе од тоа, тие, како поискусниот Павиќ, така и колку лирски предиспонираниот, толку и рефлексивно промислениот Чачански, ја оформуваат и својата темпорална филозофија, својата филозофија на времето. Своите инвентивни креативни идеи дејствено ги распростираат не само на неговата (на времето) вертикална, за Павиќ вообичаена историска димензија, туку и на неговите хоризонтални и сега веќе за Чачански поинтересни широчини и длабочини. Најмногу, пак, низ неговите хоризонтално-вертикални и за човековиот ум тешко дофатливи понори и вртежи. Оттука, се открива дека во креативната постапка на Павиќ најчесто имаме вертикално, а во креативната постапка на Чачански хоризонтално пресекување на времето. Павиќевото, пак, многу често спуштање или враќање во времето, во минатото, бездруго, соодветствува на ретерн-постапката, којашто овозможува повторување на веќе одминати дејства, но и времиња, ете – и зошто да не.

Креативното читање и, уште повеќе креативната анимација на времето што и Павиќ и Чачански (кај првиот како историја на загатки и на таинствени нешта, а кај вториот повеќе како една неразјаснувачка длабочина и бескрајност), го остваруваат и го откриваат во своите раскажувачки реализации, всушност, е еден можен или повеќе еден индивидуален творечки дијалог со апсолутната творечка неумоливост, креативен дијалог кој заумно слови со, но и кој безрезервно се влева во најопштата и неразјаснива матица на времето насочена не само кон иднината туку и кон минатото. Нивниот текст е читање на демиуршката тајна на создавањето, но не читање како нејзино повторување, туку како нејзино пресоздавање. Оттука, не само за нив туку тоа е својствено за сите творци од нивниот род, кои ги има не само во круговите на веќе неколку децении актуелните постмодернисти туку ги имало отсекогаш. Настојувајќи, пак, кај Чачански да најдеме соодветство со, за Павиќ, вообичаената креативна трансверзала меѓу историското и психолошкото време, што може да биде тема и обврска за еден посебен

пристап, особено кон раскажувачката, но и кон романескната проза на Павиќ, би рекле дека помладиов автор е поизразито лирска природа, па и времето на и во неговите прози „користи“ доминантно психолошки внатрешни, лирски креативно-истражувачки сонди.

Во финалниов пристап, односно при сумирањето на резултатите од претходниот аналитички потход, навистина не без тешкотии, па сепак сосема логично, се доаѓа до сознанието дека така расчленетото и превртено време во раскажувачката проза на М. Павиќ и К. Чачански, сепак, и кај двајцата се определува. Кај Чачански ако не се определува секогаш во некоја поопиплива материјална смисла, тогаш, секако, неговиот преобразувачки процес е процес на згуснување на временските маси. Бидејќи секое определетено време не се преобразува во, туку истовремено го содржи и својот предметен еквивалент – просторот, тогаш тоа (времето) на различни начини кореспондира со просторот во нивните раскази, како на пример во Павиќевиот расказ *Смртта на Еугена Фоса*, каде што, според Стево Ножица Здур, еден од главните дејственици во текстот, времето може да се заменува со просторот онака како парите од хартија што може да се заменуваат со метални.<sup>32</sup> Но, општо земено, времето се преобразува во посебна димензија, во дејствен простор не само за протагонистите на Павиќ и на Чачански туку и за самите автори како протагонисти во нивните прози. Па сепак, дејствен простор веројатно најмногу тоа е за нивните творечки идеи.

Како и постмодернистите воопшто, така и М. Павиќ и К. Чачански, како по правило, мошне често ги користат многубројните и таинствени огледала – огледалата што се особено препознатлив реквизит на постмодернистичката раскажувачка и романескна техника. Но, не само што ги „користат“ туку преку нив тие мошне често и набљудуваат некои недофатливи димензии на времето кои креативно ги транспонираат низ своите прози. Огледалата кај овие двајца автори, меѓу другото, функционираат и како средство и како метод истовремено за превртување не само на ликовите и на предметите туку и на самото време, односно и средство и метод за гледање во времето. Се разбира, за гледање во неговите заумни сфери. Таа креативна игра со времето, навистина, може некогаш и да ја нема целосноста и сложеноста од видот на превртувањето на времето ниту како во *Косијадинка* кај Чачански, ниту како во *Изврнува рукавица* на Павиќ. Огледалата, секако, најпрво ги превртуваат ликовите и предметите, но самото превртување на ликовите и на предметите и Павиќ и Чачански секогаш го исполнуваат врз фонот на темпоралноста, што потврдува дека тие солидно ја владеат

<sup>32</sup> Милорад Павиќ, *Руски хрт*, 73.

креативната техника на предметување на времето. На ова илустративно упатуваат не само Павиќевите *Ошровни огледала*,<sup>33</sup> ниту само секвенцијата со огледалцето во расказот *Багдадска ламба*<sup>34</sup> на Чачански, кое постојано открива едно веќе (реално) поминато дејство, туку и ред други текстови и на двајцата автори.<sup>35</sup>

## 8.

Креативната игра на М. Павиќ и на К. Чачански со времето, всушност, претставува потрага по одгатнување и осмислување на најнеобјаснивата димензија, категорија и мерка со којашто се соочува човекот. Особено кога е во прашање поврзаноста, да не речам изедначувањето на според човековите првични сфаќања и можности оддалечените временски отсечки, на пример векови. Така, на пример, минатите векови во Павиќевите прози, преку некои посуптилно вкомпонирани врзовни симболи, се доведуваат најпрво во допир со нашево време, а потоа и со времето од другата, од онаа страна,<sup>36</sup> т.е. со некое заумно време, со некое надвреме, ако не и само со некое за нас сè уште и – дефинитивно недодатливо паралелно време, кое би било еквивалентно на единствениот или на некој од невозможно можните паралелни светови.

Од таквите сфаќања на/за времето, односно од таквиот креативен однос кон него, произлегува дека М. Павиќ и К. Чачански не создаваат само врз принципите на вкрстување на световите, а веројатно не ни само на вкрстување на различните слики на светот. Сепак, не можеме, а веројатно и полесно е да забележиме дека своите наративни плетива и мозаици тие како повидливо да ги создаваат главно од некои најневозможни, од некои откритија од општата слика на тој или на тие светови и, токму од нив, со извонреден креативен успех, создаваат не само некаков мозаик, туку редовно некоја нова уметничка композиција. Нивните уметнички композиции, пак, секогаш се одликуваат со длабочината, со сложеноста и со недочитливоста не само во живата креативна основа туку и во многуслојната патина на средновековниот живопис.

Видено, надвор или барем независно од сферите на постмодернистичките техники, креативното читање и анимација на времето што М. Павиќ и К. Чачански го откриваат, што го остваруваат во своите раскажувачки прози, всушност, е израз на една трајна творечка непомирливост со апсолутната демиуршка неумоливост. Таквата

<sup>33</sup> На истото место, 147-166.

<sup>34</sup> Крсте Чачански, *Бермуски триаголник*, 12-18.

<sup>35</sup> Станува збор за едно цело множество раскази и од двајцата автори, така што сметаме дека нема ни потреба посебно да се набројуваат.

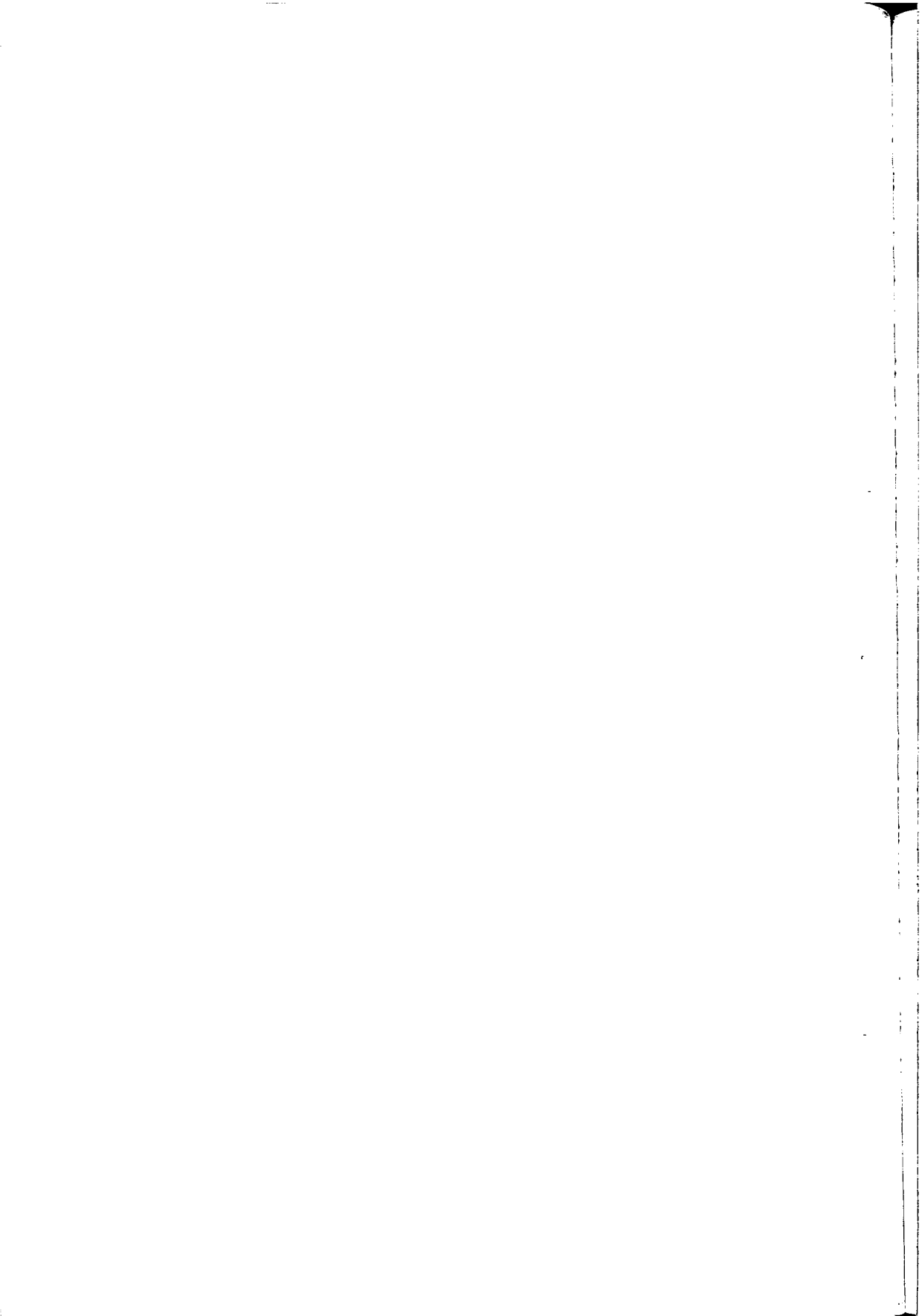
<sup>36</sup> Петар Пијановиќ, цит. труд, 68-69.

непомирливост не слови со и не е насочена толку кон или против бесоговорната доминација на линеарната претстава на/за времето, колку што ја открива и потврдува човековата непобедлива и непростувачка неспособност за излегување од неа. Со тоа тие го надраснуваат она бескрајно повторување, односно човековото бесоговорно прифаќање на линеарната слика на времето, која, токму поради таквата бесоговорност, дури и самата по себе би можела да добие или да има статус на демиург. Преку нејзиното аналитичко читање, пак, тие, Павиќ и Чачански, се стремат кон пресоздавање, кон пресоздавање, но не кон пресоздавањето на светот во времето поприфатливо за нашите човечки можности туку на, пресоздавањето на времето во светот далеку понеприфатливо пак според нашите можности.

Преку креативното читање на времето, односно преку пресоздавањето на линеарно темпоралната претстава за светот, М. Павиќ и К. Чачански, всушност, можеби и несвесно, се стремат уште и кон создавање на една претстава за некој атемпорален свет, но не за свет на/во/низ/со некое запрено време, туку на свет во едно севреме, свет во кој времето е или ќе биде самиот тој свет. Ако кај Павиќ резултатот од/за така превртеното и расчленето време се определува најмногу во/со некои колку таинствени, толку и горчливи и многусмислени<sup>37</sup> слики, тогаш таквите резултатни слики кај Чачански се најчесто облагородени со една автентична лиричност. Но, и кај едниот и кај другиот тоа е израз на високите, да не речам можеби и демиуршки можности што ги има современиот литературен творец. Па сепак, и наспроти таквите можности на современиот творец, и тој, како и протагонистите од неговите дела, остануваат ограничени – ограничени како во просторот, така и во времето. Па затоа, (за крај), би цитирале само еден краток исказ, со кој, без малку во вид на мото, започнува Павиќевиот расказ *Варшавски уѓао*. *Секоја душа – гласи тој – го зема она ѝарче од времето кое најмногу ѝ одговара, ако во ойшито черечење на времето усее да дојде до него...*<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Јован Зивлак, цит. труд, 238.

<sup>38</sup> Милорад Павиќ, *Руски хриј*, 53.



*Васил Тоциновски*

## **БОТЕВСКИОТ ПОЕТСКИ ИСКАЗ НА КОЛЕ НЕДЕЛКОВСКИ**

Светото татковинско дело обединувајќи ги револуционерните идеи и дејност од една со поезијата од друга страна, прераснува не само во творечки тестамент туку со универзалните димензии и пораки се пресоздава во колективно меморирање. Како темелник во бугарската литература Христо Ботев и на дело и со збор обединувајќи ги националното и социјалното во светото ослободително дело на својот народ, ги надминал границите на својата земја и извршил несомнено значајно влијание во многу генерации автори на повеќе балкански литератури. Како материјалист и под влијание на руските револуционерни демократи се застапува за реалистичката постапка во уметноста која безрезервно треба да биде во функција на задачите и целите на револуцијата. Одредувајќи го животот, користејќи го искуството на безимениот народен поетски гениј создал поезија во која живо е пресликана една динамична и возбудлива епоха, еден човечки живот исполнет се страдања, болки и порази, но секогаш непоколебливо упатени кон одредена општествена цел. Токму Ботев со својата поезија ќе биде еден од најомилените автори, најсаканата лектира и несомнено со големо влијание врз многу генерации автори во македонската поезија во речиси сите децении на дваесеттиот век. Од Атанас Раздолов и Петар Стојков, Арсени Јовков и Димитар Миленски, Кочо Рацин и Коле Неделковски до претставниците на првата генерација поети во современата македонска литература.

Личноста и делото на Христо Ботев биле мерник и на етичка и на естетска вредност во работата и во дејствувањето на блескотното поглавје во македонската литература – Македонскиот литературен кружок во Софија (1938-1941). Тоа плодносно влијание посебно се одразува во творечкото профилирање на Коле Неделковски. Извонредно луцидно него го дефинира би рекле, кружочникот Михаил Сматракалев. „Но тука има нешто побитно. Коле не пишува само на хартија, не прави само голи декларации. Тој го пишува тоа што е

всушност неговиот живот, ги искажува своите мисли и чувства, кои секојдневно бликаат од неговата борбена млада душа, кои го параат неговото разбранувано срце, го глодаат напрегнатиот мозок. Поетот во исто време е и револуционер. Коле Неделковски, според примерот на Христо Ботев, поезијата ја изедначува со животот, со борбата, неговата заклетва за верност кон Македонија е акциона заклетва, често и вистинско ветување на војник што оди во крвав бој со непријателот на татковината и на неговиот народ“.<sup>1</sup>

Пишувајќи за краткиот и трагичен живот на Неделковски, за уште пократкиот творечки период, еден друг негов близок другар и соработник Димитар Митрев точно одредува: „Без сомнение дека таа брзина во творечкиот развој се должи на големата Колева љубов кон литературната работа, на деноноќното читање и учење од класиците на стихот: Пушкин и Лермонтов, и од големите бугарски поети: Ботев, Јаворов, Дебелјанов и Смирненски. Во тоа читање и учење Коле беше редок пример на упорност и доследност во поетската изградба. Работник, со слаба школка образование, тој успеа да се здобие со богата литературна и идејно-теоретска култура“.<sup>2</sup> Секако, не случајно, Митрев на прво место го става Ботев. Во своите пишувања тоа го потврдува и Митко Зафировски, другар и соработник на Неделковски, активен член од опкружувањето на Кружокот. „Но во последните години од животот неговата мала таванска соба личи на соба на културен работник: таа соба е полна со книги на Пушкин, Лермонтов, Горки, Шевченко, Толстој, Петефи, Ботев, Мајаковски, Шолохов и Смирненски. Во ноќна доба тој ги чита класиците и писателите на реализмот воопшто, како и мајсторите на новиот реализам“.<sup>3</sup>

На лектирата и творечките напојувања на Коле Неделковски се задржува и Миодраг Друговац. „Во неговата лектира влегуваат делата на Пушкин, Лермонтов, Ботев, Јаворов, Дебелјанов, Смирненски, Рацин и други поети и писатели од руската, бугарската и лево ангажираната југословенска литература меѓу двете војни, а видно влијание во изборот на лектирата и во неговото духовно формирање, воопшто, има поетот и револуционер Никола Вапцаров, еден од основачите на Македонскиот литературен кружок“.<sup>4</sup> Во тој проширен список на автори, со право го нагласува влијанието на Вапцаров, и секако на членовите на Кружокот,

<sup>1</sup> Михаил Сматракалев, Македонскиот литературен кружок, превод и поговор Васил Тоциновски, изд. Мисла, Скопје, 1993, стр. 111.

<sup>2</sup> Димитар Митрев, Творечкиот пат на Коле Неделковски, Коле Неделковски, Собрано дело, предговор, коментар, избор и редакција Тодор Димитровски, изд. Македонска книга, Култура, Мисла, Наша книга, Скопје, 1981, стр. 162.

<sup>3</sup> Митко Зафировски, Тие години, изд. Комунист, Скопје, 1983, стр. 147.

<sup>4</sup> Миодраг Друговац, Македонската литература од Мисирков до Рацин, изд. Наша книга, Скопје, 1986, стр. 280-281.



што уверливо се потврдува во новата поетика на Неделковски во неговата втора книга „Пеш по светот“. Овие аргументи Друговац ги повторува и во неговата „Историја на македонската книжевност на 20 век“.<sup>5</sup> На нив укажуваме и во нашата монографија за Коле Неделковски.<sup>6</sup>

Во првиот катрен од песната „На кинисуење“, обраќајќи се во прво лице кон тажната мајка, Неделковски порачува: „Позапри, мајко, затрај се, / доста ме леле испраќа, / доста си солзи излеа / по тија пусти патишта“. Ботев во јас-форма, во песната „На проштавање в 1868 г.“ со првите пет стиха остава и аманет: „Не плачи, мајко, не тажи, / че станах азе хајдутин, / хајдутин, мајко, бунтовик, / за тебе клета оставих / за прво чедо да жалиш!“ Одбраниот пат на народен закрилник, борец за правда и слобода, Неделковски го воспева во завршните четврта и петта строфа. „Ја, мајко, тргнав, заминав, / куса си пушка нарамив, / планина Пирин развила, / бајрак се вее сред неа. // Ја ќе го, мајко, дофанам, / над село ќе го развеам, / та ќе те, мајко, куртулам / од тоа ропство крваво“. Решеноста кај Неделковски да се изоди патот до слободата и иднината, кај Ботев исто така е татковски завет. „Но кажи какво да правја, / кат си ме, мајко, родила / с срце мшко, јунашко, / та срце, мајко, не трае / да гледа турчин, че беснеј / над баштино ми огниште: / там, дете аз см пораснал / и прво млјако засукал; / там, дете либе хубаво / черни си очи вдигаше / и с оназ тиха усмивка / в скрбно ги срце впиеше: / там, дете башта и братја / черни чернејат за мене!“

Кинисувањето на Неделковски и проштавањето на Ботев се мигот на разделба со мајката. Мајката е во исто време симбол и на татковината. Мајката и татковината се едни и единствени. Оттука и тенденциозно е одбрано обраќањето во јас-форма. Како потврда не само на документарна постапка во обработката на мотивот туку и како амбиција за постигнување на уверливи поетски слики и доживевани чувства и емоции. Таквата форма на обраќање или на водење дијалог почесто ја користат и двајцата поети. Секако тоа е содржано во нивните амбиции низ сопствените емоционални состојби и расположенија да се покаже перспективата на историскиот развиток, неминовната победа на револуцијата и високо издигнатата вера во посреќната и поубава иднина на човештвото.

Песната „Чичко ми“ Неделковски ја посветил на познатиот велешки боем и поет Милан Ѓорев Војницилија. Човекот кој не бил само негов роднина и другар туку и инспирација и поддршка во творечкото и во револуционерното профилирање. Заедничка им била и судбината на

<sup>5</sup> Миодраг Друговац, Историја на македонската книжевност 20 век, изд. Мисла, Скопје, 1990, стр. 192.

<sup>6</sup> Васил Тоциновски, Коле Неделковски, изд. Матица македонска, Скопје, 1997, стр. 261.

откорнатикот. Во туѓина била и нивната смрт. Во заминувањето на Војниџалија од животот, внукот ги пишува петте катрени за поетот кој вечно ќе живее во сеќавањата на својот народ за кој со немерлива почит и љубов ја создавал својата поезија. „И носен вечно од маки, / на камен тврд заспа сон, / о, заспа и песни викна / за робја и роден крај. // О, заспа в туѓина клета, / без екот да чуеш мил: / Клепа твој песни што вие / И држи црн роб на штрек“. Идејата на Ботев дека јунакот / поет не умира, туку тој вечно останува да живее во народот е омилена мисла која директно се користи или пак врз неа се надградуваат новите поетски искази. Во неговата посвета на „Хаџи Димитар“ петтиот катрен децидно порачува: „Тоз, којто падне в бој за свобода, / тој не умира: него жалејат / земја и небе, звјар и природа, / и певци песни за него пејат“. Или варијацијата од единаесеттиот катрен. Во него точно е назначен бесмртниот јунак. „И плеснат с раце, па се прегрнат, / и с песни хвркнат те в небесата, – / и летјат и пејат, дорде осмнат, / И трсјат духат на Карацата“. Да забележиме оти стиховите на Христо Ботев ги даваме со македонските азбучни знакови за нивна полесна читливост.

Неделковски и Ботев се борци против ропството. И со збор и со оружје, и тоа нивно човечко и творечко единство до последен здив ѝ служи на борбата за национални и социјални права и слободи. Револуцијата е свет чин и во нејзините цели и задачи се вградува и сопствениот живот. Ропството што така уверливо Неделковски го воспева во завршната, петта строфа на истоимената песна. „Кај што мине – чума мори, / кај што седне – земња пишти; / нигде помен не остави / ни од живо, ни од мртво“. Користејќи ја популарната стилска фигура во словенските литератури – словенска антитеза, Неделковски во првите две строфи на песната „Ропство“ го искажува стравот, трепетот, неизвесноста и поразииите. Тие се нагласуваат во трагичноста и низ директното обраќање на поетот кон мајката. „Дејди моја мила мајко, / од кај иде силен екот, / дење-ноќе век ќе крене, / мира, мајко, не ни дава? // Дали негде огин гори, / та сред огин змии пиштат; / ели, мајко, веди трештат, / та се пуста земња тресе?“ Ботев во песната „На проштавање“ едноставно бара: „Но клни, мајко, проклинај / таз турска черна прокуда, / дето нас млади пропади / по тази тежка чужбина – / да ходим, да се скитаме / немили, клети, недраги!“ Стихувани пораки кои често можеме да ги сретнеме во песните на Неделковски.

Ропството како тема и пустошот како негова суштина Христо Ботев моќно ги изразува во песната „Елегија“. Теми и мотиви кои се релевантни и во поетскиот свет на Коле Неделковски. Како илустрација користиме две строфи од Ботев, кои во исто време нè доближуваат и до „македонскиот певец“ на народните маки и страдања. „Сочи народот, и пот от чело / крвав се лее над камк гробен; / кртст е забит в живо тело, / ржда разјада глоггани кости, / смок е засмукал живот народен, / смучат

го наши и чужди гости!“ Или пак првата строфа: „Кажи ми, кажи, бедниј народе, / тој те в таз ропска љулка љулее? / Тоз ли, што спасителјат прободe / на крстат нјавга зверски в ребрата, / или тоз, што толкоз годин ти пее: / „Трпи, и ште си спасиш душата?!“

Работникот е главен лик во поезијата на Неделковски или можеме да речеме оти работникот-поет ја испишува сопствената автобиографија. Негова одговорност е животот, негова обврска е борбата за посреќна и почовечна иднина за работниците, аргатите, за народот на „црниот труд“. Последните два стиха од песната „Работник“ се и предупредување за ропскиот живот, но уште повеќе тие се гласен и моќен повик за борба и за уривање на стариот и гнил општествен поредок. „До кога ли вака / шепот без екот? / Па доста сме, браќа, / робја на векот. // Таа тешка, неподнослива судбина на робот во Ботевата „Елегија“ е провокација за активен однос кон егзистенцијата. „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 туј скотско племе / чекаме и ниј ред за слобода!“

Автобиографското Коле Неделковски комплексно го одразува во песната „Не колни“. Таа е само дел од личното, субјективно сфаќање и толкување на светот, животот и човекот како карактеристика на неговата прва стихозбирка „Молскавици“. Колективната судбина и сенародната борба за извојување на сопствените права и слободи се нова поетика во „Пеш по светот“. Низ самообраќање поетот го создава својот портрет на страдалник. „Затрај, мое клето срце, / не тажи и не колни / што се мое младо лице / толку рано измени. // Ниту колни образ свиден / в бел свет што ме изведе, / а сред живот пуст и страден / темен гроб ја изеде“. Поетот револуционер со сопствениот личен пример е највозвишената етичка норма на човековото опстојување. Завршниот стих ги отвора портите на иднината низ активен однос „Туку ајде в скрежни жили / налеј сила јунашка, / та со робја – браќа мили – / гнет да сринам крвнишки“.

Христо Ботев со самиот наслов „Борба“ упатува на личниот пример и придонес во промените на општествениот поредок и во прекројувањето на историјата. Во нив треба да се вгради сопствена содржина. Таа грда реалност ја воспева во „Елегија“, „Борба“, „Во меаната“, „Мојата молитва“, „Гурѓовден“, „Зошто не сам?“, „Послание“, „Патриот“. Тоа лично чувствување и доживување на нештата, применета постапка и кај Неделковски, има уверлив показ во песната што го илустрираме со две целини. „В тги, в неволи младост минува, / крвта се јадно в жили волнува / погледт мрачен, умт не види / добро ли, зло насрешта иде. / На душа лежат спомени тежки, / злобна ги памјат често повтарја, / в грди ни љубов, ни капка вјара, / нито надежда од сн мртвешки / да можеш свестен човек сбуди!“ Младоста попарена и на

Неделковски, крвта што врие и се бунтува, спомените и жалта по минатото и болката во градите од неостварената љубов. Крваво е катадневието, отров е сувата корка леб, но борбата е света и сега е мигот на нејзино посведочување. „И в това царство крваво, грешно, / царство на подлост, разврат и слзи, / царство на скрби-зло безконечно! / кипи борбата и с стпки брзи / врви кн својат свештени конец. / Ште викнем ние: „Хлјаб или свинец!“

Има ли кој да го слушне плачот на робот? Крвави душата и таа единствено може да се отвори пред својата „Мајка“. А таа кутрата го изгубила саканото чедо и талка барајќи го по планините. „Клета е мајка тргнала, / тргнала, леле, писнала, / низ таа Руен планина, / за прво чедо Никола“. Никој не може да го слушне нејзиниот крик, ништо не може да ја залечи болката. „Зошто ме, чедо, не слушаш? / Тежок ли сон те налегна, / борба ли страшна поведе, / чума ли чета разгони?“ Или можеби негде лежи „сред чело машко јунашко“ понижан и црните гаврани го разнесуваат ајдушкото месо. „Провикни, сине, Никола, / клета си мајка зарадуј, / та цела в гроб да не лежам, / од тешка тага за тебе!“ Тие трогателни слики од погипијата на јунакот Ботев ги возвеличил во песната за обесувањето на апостолот Васил Левски. Говорот во јас-форма го има јунакот кон двојноста мајка / татковина и жртвата добива митски димензии. „О, мајко моја, родино мила, / зашто тја жално, тја милно плачеш? / Гарване и ти, птицо проклета, / на чиј гроб там тја гразно грачеш?“ Татковината е во ропство, таа е црна робинка, затоа плаче и нејзиниот глас е свет глас, глас без помош, глас во пустина. Болката нема крај, тагата за јунакот е вечна. Гавранот грозно грачи, по полињата завиваат кучиња и волци, старците му се молат на Господ, жените плачат и децата вриштат, на црната бесилка виси јунакот. Во тој бескрај од тага и очајување „Зимата пее својта зла песен, / вихрове гонјат трни в полето, / и студ, и мраз, и плач без надежда / навјават на теб скрб на срцето“.

Во првата песна од поемата „Пеш по светот“ Неделковски само-жртвата во смислата на слободата и иднината на својата татковина ја издигнува на пиедесталот на возвишеноста и вечноста. Катренот кој многу го доближува до поетиката на Ботев. „Јас знам за дните: тешко ќе врват, / ни глас ќе чујам од народ свој. / Години црни жили ќе здрват, / може и в крвав да паднам бој“. Животот за татковината е стожерна етичка мерка во животните и творечки врвици на Коле Неделковски, и тој ќе се пројави како доследен наследник на своите сограѓани – гемициите. Животот според него е борба со себе и со светот, борба за високи и возвишени идеали. „Па што е животот и поглед стрелен / ако не борба за народ мил; / во дните тешки да бидеш верен, / да развееш смрт над тиран гнил“. Традицијата на татковината се исцртува и низ нејзината географија (Вардар, Криволак, Солун, Пирин) и со нејзините

непокорни чеда (Гоце Делчев, Ѓорче Петров), со епопејата на Илинден, со симболите на ропските страдања (Беаз-куле срамен, со бурниот живот на Егеја брат). Смртта за татковината и за нејзината слобода колективно се меморира. Таа станува ука и поука за идните поколенија. Во своето „Прощтавање“, како конкретен миг од животот на Ботев датиран со 1868 година, до својата мајка децидно го упатува и предупредувањето: „Аз знаја, мајко мил см ти, / че може млад да загина, / ах, утре като премина / през тиха бјала Дунава!“ Реката како метафора на вечното протекување на животот, но, како и кај Неделковски, географска одредница на револуционерен и историски настан.

Поемата „Пеш по светот“ не ги назначува само годините на скитништво и страдања, емигрантот кој преку Грција стигнува во Бугарија, туку го најавува и новиот револуционерен и поетски ангажман на Неделковски, посебно во средината и со собаќата од Македонскиот литературен кружок. И песната „На проштавање“ е восплеан миг од 1868 година, кога Ботев ги почнува своите тешки емигрантски години. Во Букурешт не се задржал долго, од причина што немал никаква егзистенција, и во декември 1865 година, заминал во Браила каде што останал целата 1868 година, и работел во печатницата на Д. Паничков. Активно пишувал, преведувал, објавил дека ги подготвил за печатење „Првите поетски обиди – проза и стихотворби“, и учествувал во театарската група на Добри Војников. Тука влегол во кругот и почнало неговото другарување и соработка со Стефан Караџа, Хаџи Димитар, Жељо Војвода, со чија чета не успеал да го мине Дунав. Во есента се вратил во Букурешт, каде се спријателил со Васил Левски. Биографските податоци за Неделковски и за Ботев ги бележиме како непорекливи историски факти, како дел од животот на револуционерите и поетите кои го пресоздаваат во нивното творештво.

Мајката не е само централен лик во поетскиот исказ на двајцата поети, таа не е само мајка и татковина, таа е мисла и смисла на човекот, извор на животот и на светот, етичка норма на мислење и на однесување, магична утеха и верба во убавината и среќата, во слободата и иднината. Оттука мајката е многу честа тема и мотив во нивната поезија. Вреден пример за илустрација е песната „Враќање“ на Неделковски. Мајката е „страдна земјо јунашка“, директно обраќање до непрежалот поетски Македонија, со болно срце од „лути рани вековни“. Нека ги погледне своите чеда, та милно бара тие се „радоста твоја, мајчице“ и дали сила нема „мајчински да не погледнеш,. Таа, татковината боледува како „грозна грешница“ зашто е „мајка на црни сираци, / земја на коски прснати / од борци – млади јунаци“. Множинското говорење е колективна слика за другиот / другите, јасно изразена творечка тенденција во посветата „На младите македонски борци“ во стихозбирката „Пеш по светот“.

По првите четири, во следните три катрени поетот низ исказот во прво лице „не прашам“ во обраќањето „мајко“ ги обединува мајката и татковината во еден и единствен симбол. Автобиографското е првично писмо од „гладни и голи скитници“ за кои тие (мајка и татковина) горчливо тлееле и колку ли само отров голтнале. Нека се отфрлат темните и старите времиња, да ги отворат градите и да ги приберат своите чеда. И последните стихови кои се прелеваат во единствен извик. „И викни, мајко, извикај, / радост и песни истури / за твојте гладни сираци / за твојте клетки скитници“. Еве како пред него Ботев во своето „Проштавање“ и во името на својата генерација ја создал својата јуначка песна. „Ако ли, мајко, не можеш / от милост и туј да сториш, / то га се сберет момите / пред назе, мајко, на хоро / и дојдат мојте врстници / и скрбно либе с другарки, / ти излез, мајко, послушај / с мојте братја неврстни / мојата песен јунашка – зашто и как см загинал / и какви думи издумал / пред смртта и пред дружина“.

Овие Ботеви идеи и теми, не помалку импресивно и уверливо Коле Неделковски ги искажува во песната „Мајка и син“. Нов и директен дијалог со мајката страдалничка, зошто молчи и дали болка ја пробала или пак срцето се скаменило. Боледува ли по младоста на синот расфрлана по туѓи земји. Или затоа што не изградил палати и не донел млада невеста. „Ајде, ај не трај, прозбори, / мајко, на ум ми помогни, / па макар смртта смрштена / млад да ме од свет откине“. Поентата за борецот, народниот трибун за правда и слобода, новиот силно светнат ден, од личната / субјективна судбина одеднаш и моќно прераснуваат во сенароден крик, стануваат буревесник на новото, идното време. „Ај сега поглед заврти, / надежда в срце поврати! / Ти гледа чедо, одгледа / борец за свидна слобода“. Стихови и пораки кои истовремено како да пролетуваат од устите на Ботев и на Неделковски. Пролетуваат и се разгласуваат, се меморираат во идните времиња и поколенија.

Христо Ботев како човек и творец на Револуцијата, на новото време, на честа и достоинството со неговата возвишена мисла за бесмртноста на јунакот и на поетот, бил не само омилена лектира туку и несомнено значајно творечко влијание во поетското формирање и развиток на Коле Неделковски. Во неговата генерација македонски автори, можеби и најсугестивно се одразува тоа влијание неминовно наметнато од сопствените национални континуитет и традиција од една и големите предизвици на историјата од друга страна. Генерацијата борци и писатели кои во предвечерието на новото човечко зло Втората светска војна, ја имаа одговорноста врз себе да понесат уште една нова сенародна борба за национални и социјални права. Во исто време, мајчинскиот збор е како убојното оружје и како средство за создавање на сопствената национална литература на македонски литературен јазик. А Коле Неделковски во тоа блескотно поглавје и во тие редови има едно од првите места.

*Лилјана Тодорова*

## **ПОЕЗИЈАТА НА ЛЕОПОЛД – СЕДАР СЕНГОР – СИНТЕЗА НА АФРИКАНСКИОТ ДУХ И НА УНИВЕРЗАЛНОТО**

Меѓународната асоцијација на франкофонијата ја прогласи оваа 2006 година за *Година на Сенгор*, по повод 100-годишнината од раѓањето на овој светски афирмиран поет (1901-2001) чија културна дејност, насочена пред сè кон афирмација на автентичните вредности на африканските народи („négritude“– црнштвото) како дел од современите цивилизации, се одвиваше паралелно со неговата должност на прв претседател на Република Сенегал. Таа дејност на борец за човекови права тој ја продолжува потоа и како универзитетски професор и член на престижната Француска академија, единствен меѓу „бесмртните“ со родни корени во африканскиот континент. На македонската културна јавност Сенгор посебно ѝ е близок по тоа што во 1975 година беше овенчан со „Златниот венец“ на Струшките вечери на поезијата, по што и поголем дел од неговата поезија е приопштен и на македонски јазик, во извонреден превод на Ацо Шопов.

Еден дијалог помеѓу еминентниот Сенгор и исто толку значајниот француски писател Андре Малро, со кого го поврзува особено заедничката смисла за акција, а на кој дијалог овде ќе се повикаме за да ги илустрираме овие бројни димензии на Сенгоровата личност, многу конкретно ќе ни укаже дека поетската вокација, политичката мисла за опстојба и концепцијата за универзалистичка мудрост за коалиција на цивилизациите, неразделно се поврзани при дејствувањето на овој космополитски дух.

Имено, во март 1966 година, Андре Малро во својство на министер за култура на Франција, престојува во протоколарна посета на Република Сенегал каде претседателот Леополд – Седар Сенгор отвора, во Дакар, изложба на највеличествена збирка на африкански скулптури собрани во Африка. Таа импозантна колекција од околу шестотини експонати што е поставена во новоизградениот музеј од стакло и челик под будното око на Сенгор, е пријатна околност за повторна нивна

средба, по присуството на Малро на свеченостите по повод стекнувањето независност на Сенегал кога, според самите негови зборови, „како деголист, чувствува дека го реализира она што долго време е ветувано на африканските народи“<sup>1</sup> „...издигнувањето на сенегалското знаме на овдешниот плоштад без граници“. Во почетокот на својата книга *Јаже и глупци*, Малро прави осврт на тој дијалог со Сенгор. Иако во очите на Малро Африка е сè уште „еден вид симбол на хаосот и ентропијата... што го потсеќаат на делото *Срце на ѓемнинаша* од Џозеф Конрад“, тој гледа промени што се навестуваат и во разговорот со Сенгор како претседател и како интелектуалец. Сенгоровиот хуманизам го збунува зашто изгледа како да ја крунисува неговата интелектуална борба, забележува дека е тој многу чувствителен на историски прашања, зашто и самиот ја создава историјата. Дакар е веќе град на „питома“ Африка, но Сенгор се стреми да создаде модерна држава, да помогне во стекнувањето независност и на другите африкански држави, а потоа се стреми да ја види Африка обединета, но и да го почувствува културното проткајување на светската цивилизација. Зашто – му раскажува Сенгор на Малро – „светската цивилизација уште не го заслужува тоа име, за тоа ѝ недостасуваат заспаните енергии на Африка, на Азија, на Афро-латинската цивилизација“. Па и Виктор Иго, забележува тој убедливо, веруваше во еманципацијата на Африка, а и во Интернационалата на сите народи (се мисли на денешната Европска Унија што Иго вистински ја имаше во својата визија, наша заб.). Малро не можел да не го одбележи и тоа што Сенгор му го зборува на пр. за Грција, за придонесот на нејзината стара цивилизација која на светот му ја донела желбата за профаното знаење. На Малро веќе му беше позната и мислата на Сенгор (искажана порано) дека Африка „никогаш не била *terra clausa*, дека таа и примала и давала во контактот со универзалниите цивилизации“<sup>2</sup> (по принципот *donner et recevoir* на Césaire) Но, во овој разговор, Сенгор посебно го подвлекува фактот дека и африканската култура и уметност им понудила на Европа и на светот многу од своите автохтони специфичности: негро-африканската уметност била, во голема мера, асимилирана на пр. во сликарството (кубизмот) на еден Пикасо за што и самиот Пикасо му дал сведоштва при нивната средба во Париз<sup>3</sup>. „Нашата музика го преплави светот – му се обраќа Сенгор на Малро. Црната раса која се исели во Америка, остана

<sup>1</sup> Малро, Андре, *Уже и мишеви*, Југославија публик, Београд, 1988 (наслов на оригиналот: *Le Miroir des limbes la corde et les souris*). Разговорот меѓу Малро и Сенгор овде го даваме во инсерт, користејќи го тој дел од книгата.

<sup>2</sup> Senghor, L.-S., *Négritude et Humanisme*, Paris, 1962, стр. 356.

<sup>3</sup> Senghor, L.-S., *Dialogue sur la poésie francophone. Lettre à trois poètes de l'Hexagone*, in *Poèmes*, Ed. zdu Seuil, Paris, 1984, стр. 352.



неизменета во својот стил... Американските црнци останаа врзани за Југот... дури и таму тие *šo iḡraaiḡ* својот живот. Западот тоа подобро би го сфатил кога нашите обичаи би ги познавал исто толку колку нашиот мелодиски придонес<sup>4</sup>.

Разговорот наизменично се префрла во доменот на уметноста: „Ме изненадува, вели Малро, тоа што вие африканската уметност ја засновуваат на ритамот“. „Да – следи Сенгоровиот одговор. Жид на едно место вели дека вашите народни песни во споредба со африканските песни изгледаат посиромашни и рудиментирани“... „Вие почнувате да ги откривате и нашите инструменти, удиралките. Според еден догонски мит, там-тамот се појавил пред сите други уметности. Знаете ли што е душа на нашата музика? Плескањето со раце“ итн.

Тука е, сметаме, кажано многу од тоа што претставува творештвото на Сенгор. Малроовото пак сфаќање за Африка ни помага да согледаме дека веќе одамна радикално се надминати сфаќањата и времето кога кон автохтоните вредности на овој континент се поаѓало од еден европоцентрички пристап. Самиот подем и виталните квалитети што се постигнуваат денес во рамките на современите африкански книжевности, како и нивните естетски обележја и тематски преокупации, неизбежно налагаат, како еден вид критериум при нивното проучување, идентитетот и изразот на овие литератури да се врзуваат со нивниот автентичен развој. Тука, секако, свое место треба да заземе и феноменот на литерарната егзофонија која уследила поради историското минато на Африка и фактот што овој континент речиси целосно се изразува на јазикот на Другиот (= јазикот на поранешниот колонијален режим). Тоа е факт и во англофонските и во лузофонските подрачја, како што е и во франкофонските земји каде се прифатил францускиот јазичен израз. Одовде може да се издвои само *африканскајша* литература, произлезена од промоцијата на неколкуте африкански јазици што успеале да се наметнат како модерни литературни и службени јазици (на пр. јазикот *свахили* во источна Африка).

Во таа смисла, што се однесува до самиот Л.-С. Сенгор, тој спонтано станува симбол на франкофонијата, еден од нејзините најзначајни претставници. Тој и ќе ја формулира нејзината најкомплетна дефиниција, земајќи ја за основа синтагмата *francophonie* која во 1880 година ја оформи францускиот географ Онезим Рекли (Onesime Reclus):

„La Francophonie – ќе дефинира Сенгор – c'est cet Humanisme intégral, qui se tisse autour de la terre: cette symbiose des „énergies

<sup>4</sup> Малро, Андре, цитираното дело, стр. 17.

dormantes“ de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complémentaires“<sup>5</sup>.

(L.-S. Senghor, *Le Français langue vivante*, in *Esprit*, nov, 1962)

Како поет-хуманист, Сенгор, на примерот на своето творештво кое неминовно ги содржи „природните“ слоеви од негро-африканската поезија, односно од културата на автохтоните вредности на Африка, настојува самиот да покаже дека всушност „може да се премостат психолошките, емотивните и други бариери во поетското кажување на немајчин јазик“. А што се однесува до употребата на францускиот јазик, Сенгор ќе го смета тој факт како предност, појаснувајќи дека е тоа „un merveilleux outil trouvé dans les décombres du Régime colonial“, односно „извонредно средство најдено во остатоците на колонијалниот режим“ преку кое се искажува само едно „културно вкрстување“ (métissage culturel) и кое, сепак, не може, и не треба да ги истисне нивните национални, африкански јазици:

„Il n'est pas question de renier les langues africaines. Pendant des siècles, peut-être des millénaires, elles seront encore parlées, exprimant les immensités abyssales de la Négritude. Nous continuerons d'y pêcher les images archétypales: les poissons des grandes profondeurs. Il est question d'exprimer notre authenticité de métis culturels, d'hommes du XXe siècle“.<sup>6</sup>

Оттука, низ стремежите кон ново општество што кај Сенгор ја придружуваше тематиката на *Негритидата* која тој, заедно со Еме Сезер и Леон Дамас, ја ширеше во Париз околу 30-те – 40-те години на дваесеттиот век како културна, економска и политичка стратегија за побрза еволуција кон независност на африканските земји и која стана, покрај усната традиција, значаен елемент што ја збогати африканската книжевност, поезијата на Сенгор добиваше една општествена димензија. Но, паралелно, во сооднос со развојната етапа на модерната африканска книжевност, во неа се вклопуваа и нови естетски интенции кои постојано беа збогатувани со ритмите наследени од там-тамот, локалната боја, убавината и богатството на африканскиот пејзаж,

<sup>5</sup> „Франкофонијата – ќе дефинира Сенгор – претставува еден интегрален хуманизам што се ткае околу Земјата: таа симбиоза на „заспаните енергии“ од сите континенти, од сите раси, кои се будат при допирот на нивната комплементарна топлина“.

<sup>6</sup> „Не се работи за негирање на африканските јазици. Со векови, можеби и со милениуми, тие уште ќе се зборуваат, изразувајќи ги океанските широчини на Негритидата. Ние ќе продолжиме во нив да ги ловиме архетипските слики: богатствата од големите длабочини. Станува збор за изразување на нашиот идентитет на културни метиси, на луѓе од XX-от век“ (Senghor, L.-S. „Le Français, langue de culture“ in *Esprit*, nov. 1962, repris in *Liberté* t. I. ed. du Seuil, Paris, 1964).

величественоста на африканските митови и уметности (маските, статуите и сл.) и, пред сè, од психологијата на Црниот човек. За овој човек кој превосходно е спој со природата, светот е надреалноста, во него коегзистираат реалното и имагинарното, како во поетиката на Бретон. Меѓутоа, надреализмот на Сенгор е еден естетски и политички влог зашто потсвесното за него всушност се акумулираните желби, надежи, лутини и омрази потиснувани со колонијалните доминации и кои наеднаш сакаат да бликнат во поезијата. Затоа неговиот негро-африкански надреализам е еден „космолошки натурализам“, еден *sur-naturalisme*, всушност метафизички, кој на поетот му помага да го сфати „тоталитетот на реалноста“<sup>7</sup>.

Сето ова може да се проследи низ Сенгоровите поетски збирки, почнувајќи од *Chants d'Ombres* (1945), на која се надоврзува една богата *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) со функционалниот текст на *Предговорот* од Сартр насловен *Orphée noir* (со „истражувања“ кои Сартр ќе ги именува како *Поџраѓа њо Црниот Грал – Quête de Graal noir*), всушност искажувања за креативниот дух на народните пејачи – гриоти (Griots) – тие поети-надреалисти со магичен збор кои со векови ја пренесуваат негро-африканската традиција како културен акт. Понатаму, Сенгор ќе се искажува преку збирките *Hosties Noires (Црни љрически)* (1948), *Ethiopiennes* (1956), до *Nocturnes* (1961), *Lettres d'Hiverpages (Писма од Ивернажот)* (1973), *Elégies majeures* (1979) и збирките есеи (*Liberté I, II, III*, 1964, 1971, 1983). Несомнено, најкарактеристична убавина има неговата песна *Femme noire* со која Сенгор се претстави при добивањето на наградата „Златен венец“ на Струшките вечери на поезијата во 1975 г. (во превод на Ацо Шопов и по повод на којашто се повлечени низа паралелни линии со поезијата на Шопов). Специфична убавина крие и песната *Élégie pour la reine de Saba*, (според Сенгор може да биде придружувана „со две кори и еден балафон“) од која зборува богатото знаење на еден поет-класик кој се фамилијализирал со античката епоха. Нејзината негро-африканска тема спонтано нè потсеќа на поезијата на Нервал кој, особено во *Aurélia* – Кралицата од Саба од етиопско потекло, е обземен од една мистична љубов кон личност „дрна и убава“ која, како митска фигура, го поврзува поетот со идејата за бесмртност, со мистеријата на сонот и сл.

Поезијата на Сенгор изобилува со тематско и поетичко богатство во кое може да се почувствува двојство од конфликти и хармонија кое, меѓутоа се надминува преку јазичниот израз кој истовремено е дескриптивен и лирски. Нејзино обележје е и тоа што Сенгор изобилно практикува *африканизација* на својот текст, но како еден од ретките писатели,

<sup>7</sup> Senghor, L.-S., *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964, стр. 241-251.

тој ја објаснува својата африканска лексика, подвлекувајќи притоа дека ја употребува „зашто пред сè пишува за својот народ“, и не поради „егзотизам и херметизам“. Таква „африканизација“ практикуваа, впрочем, и други видни и успешни писатели, меѓу другите и Амаду Курума (од Брегот на Слоновата Коска), познат по славниот роман *Les Soleils de l'Indépendance*. Таа постапка Курума ја објаснуваше на следниов начин:

„Vous voyez, le langage comporte toute une civilisation, toute une culture...La langue française nous a aidé à bouger. Nous l'avons adoptée, nous en avons fait notre langue nationale, la langue nationale officielle...Toutefois, cette langue n'arrive pas à exprimer toutes nos réalités. Nous avons des conceptions relatives à notre univers que la langue française, issue d'un autre monde, n'arrive pas à exprimer. Donc, nous la modifions, en y ajoutant certains mots, en y greffant certaines expressions...<sup>8</sup>“

Ваквиот, така да го наречеме, **уметнички космополитизам** со кој Сенгор создава движење во својата поезија, придонесува таа да претставува вистинска симбиоза на европскиот дух и на душата на „Црна Африка“, за што многу му помагаше неговата „двојна култура“ на Французин и Африканец. Во ова изобилно се вклопуваше и неговата тематика со интернационален дух која, на пример, зборуваше за слободата, за убавината, за љубовта која треба да ги збратими сите луѓе, независно од расата и бојата на кожата. Впрочем, таквата негова спремност за збратимување, беше засведочена при збратимувањето на Жоал, неговиот роден град, со Штип, преку пријателството со Ацо Шопов<sup>9</sup>. Симболички, тоа водеше кон постигнување димензии на универзалното кон кои Сенгор вистински се стремеше и, поетски, успеваше да ги оствари, како што сметаше дека во тоа успеваше и голем дел од франкофонската поезија на XX-от век:

<sup>8</sup> „Видете, јазикот во себе содржи цела една цивилизација, една цела култура...Францускиот јазик ни помогна да се раздвижиме. Ние го прифативме, од него направивме наш национален јазик, наш официјален национален јазик...Сепак, тој јазик не успева да ги изрази сите наши реалности. Ние имаме креации на духот што се однесуваат на нашиот свет што францускиот јазик, кој произлегол од еден друг свет, не може да ги изрази. Затоа, ние го модифицираме, додавајќи во него извесни зборови, калемејќи на него извесни изрази...“ (Entrevue avec Amadou Kourouma, in *L'Année francophone internationale*, AFI, 2001 стр.354-356).

<sup>9</sup> За тоа пријателство помеѓу Ацо Шопов, амбасадор на поранешната Југословенска федерација во Сенегал (1971-1975), во време кога Претседател беше Сенгор и за нивните „поетски средби“, имавме можност да посведочиме лично, преку нашите разговори со повеќе значајни личности од Сенегал, професори на Универзитетот во Дакар и особено со амбасадорот на Сенегал, г. И. Диенг, кога во периодот 1986-1990 ја вршевме нашата амбасадорска должност во соседната земја на Сенегал, Република Гвинеја.

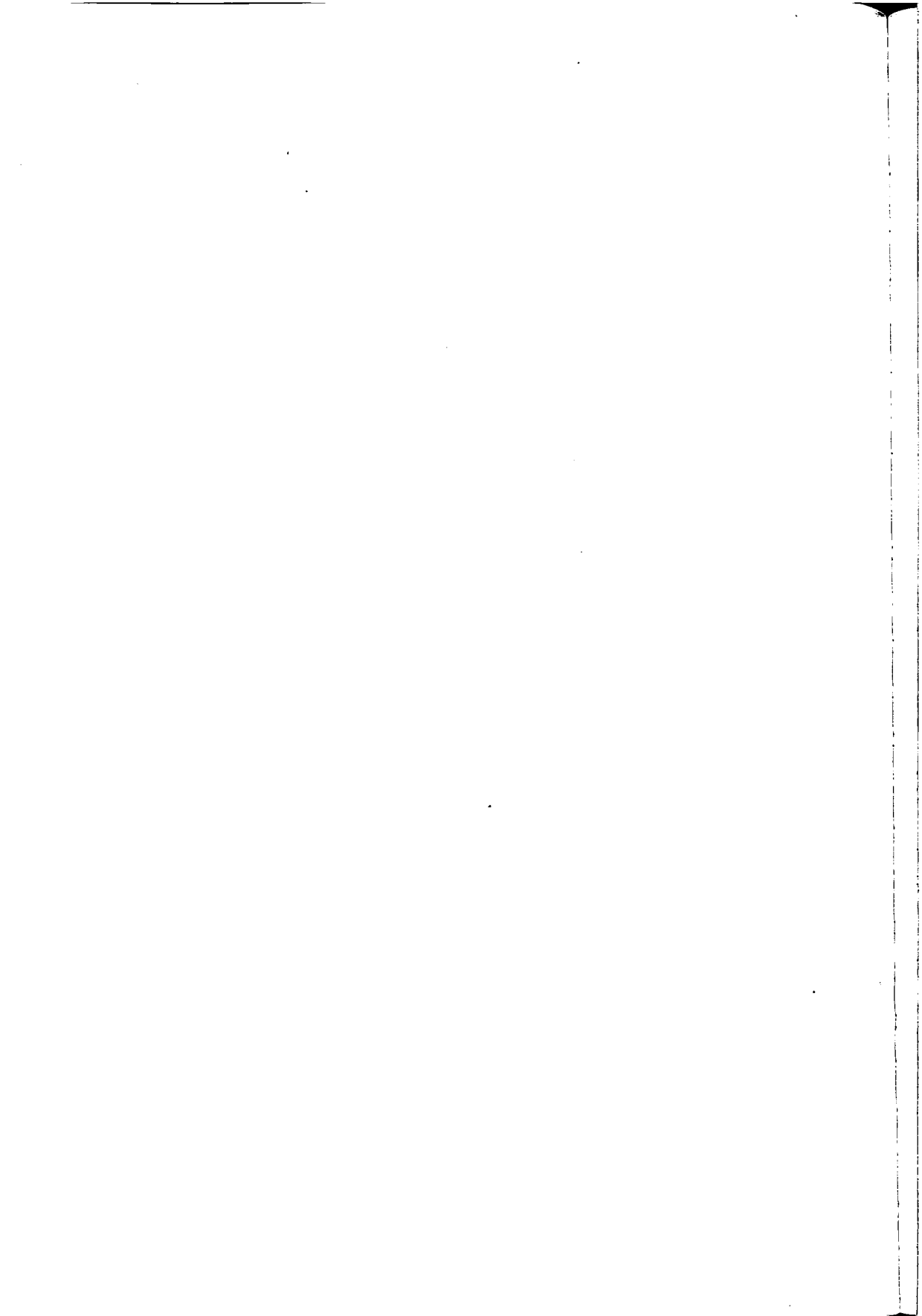
---

„En ce XXe siècle la poésie francophone s'élabore, s'uniforme, s'épanouit aux dimensions des cinq continents et des civilisations différentes: aux dimensions de l'universel“<sup>10</sup>.

Откривањето на ваквите суштини во поезијата, преку едновремено почитување на својот духовен интегритет и на ентитетот на Другиот, за Сенгор претставуваше всушност остварување на „цивилизација на универзалноста“ како коегзистенција на различности во која, преку знаење, се чувствуваат палимпсестите на духот на сите народи, од сите континенти.

---

<sup>10</sup> „Во денешниот, XX -ов век, франкофонската поезија се развива, се вообличува, се отвора кон димензиите на петте континенти и кон различните цивилизации: кон димензиите на универзалното“. (Senghor, L.-S., *Poèmes*, Ed. du Seuil, Paris, 1984, стр. 333).



*Весна Мојсова-Чешшевска:*

## ЗА ИНТЕЛЕКТУАЛНИОТ НОМАД

**За номадизмот како начин на размислување:** Историјата на идеите, вели Роси Браидоти, е секогаш номадска приказна. Имено и самите идеи се смртни како што се смртни и луѓето или поконкретно речено и тие, како и ние, се подложни на луѓи пресврти и извртувања на историјата<sup>1</sup>. Во тој контекст и номадот, според неа, е нејзина сопствена фигуративна претстава за ситуирано, постмодернистичко, културно издиференцирано сфаќање на субјектот воопшто, претстава која и јас ја прифаќам. Притоа кога се артикулира поимот **номад**, тој секогаш се доведува во релација со еден друг поим, а тоа е **патување**. Но, треба да се земе предвид дека сите номади или поточно сите видови номади, не се светски патници, во вистинска смисла на зборот, зашто некои од најголемите патувања можат да се случат и без физичко менување на местото на живеење. Во тој поглед полиглотот<sup>2</sup>, нагласува Браидоти, е лингвистички номад, зашто тој е специјалист за непостојаната природа на јазикот, на кој било јазик, и не секогаш неговиот номадизам е врзан со чинот на патувањето. Полиглотот ја разгледува ситуацијата со огромна критичка дистанцираност. Тој израснува во лице кое преминува од еден во друг јазик, а ниту е ваму ниту таму. Исто така тоа не значи дека секој искусен човек кој зборува неколку јазици автоматски има и номадска свест. Напротив, полиглотот е токму варијација на темата на критичката номадска свест. Имено тој, наоѓајќи се меѓу јазиците, ја

<sup>1</sup> *Фиѓураиџа на номадоиџ (...)* ни овозможува да размислуваме за меѓународнаџа дисперзија и дисеминација на идеииџе, не само на банален и хегемонистички начин за пџаиникоиџ или пџаурисиџоиџ, пџуку исџо пџака и за нив како форми на оџџџор, како начини на зачувување на идеииџе, кои на друг начин се осудени на намерно унишџџување или на колекџџивно предизвикана амнезија. Види Роси Браидоти. *Номадски субјекџи*. – Скопје: Македонска книџа, 2002.

<sup>2</sup> Наспрема полиглотот во денешни услови опстојува монолингвалниот човек: оној кој е роден во симболистичкиот систем на еден јазик кој ќе остане негов до крајот на животот. Значи се работи за тип на човек кој е удобно сместен во илузијата на фамилијарноста што му ја нуди токму неговиот „мајчин јазик“. Во оваа нова Европа, наспроти желбата за обединување, се повеќе се промовира концептот на мајчиниот јазик. А тој концепт ја потхранува, од друга страна, обновената и огорчена смисла за национализам, регионализам, локализам.

конституира стратешката предност во разложувањето на идентитетот. Во тој контекст, на мултикултурализмот не треба да гледаме како на разлика помеѓу културите, туку како на разлика во рамките на истата култура, а тоа значи во рамките на едно сопство. Полиглотот, заклучува Брайдоти, нема изворен говор, туку многу фрази научени на преминот од еден кон друг јазик. Затоа кај него некои обични навикни се забора-вени, како на пример способноста за присетување на кој јазик му се пеени приспивните песни, на кој јазик сонува, љуби, фантазира<sup>3</sup>.

**За номадизмот на Маџунков:** Еден таков номадизам промовира и Митко Маџунков<sup>4</sup> во својот најнов роман *Времејто на ирвасијте*. Приказната во овој роман се ситуира во клучното прашање зошто приказната за божјиот син е толку добра:

„Совршена приказна, мајсторски раскажана“, рече Кирил. *Приказнајта во која биле содржани ситте дојдогашни приказни, раѓањетто на свестта, појраѓајта, уницијацијата, койнежот и освојувањетто на вечността и бесмртността во рамките на анонимен, кус и трагичен живот, трагичен зајлоа што се завршува со смрт, како и секој живот. (...) Иван: „Како може приказна да оживее?“ Кирил: „Велат дека може, ако не е создадена од зборови, туку од она од што зборовите настанале.“ (...) (ВНИ, 31)<sup>5</sup> ...Додека не разберам од што настанале зборовите, немам право да си играам со нив“, пак се пошегува на своја смейка Кирил. (ВНИ, 37)*

Овде Маџунков се допира до размислувањата на Трин Т. Мин-Ха (родена Виетнамка, образована во Франција, калифорниска проду-

<sup>3</sup> Ова чувство го доживеав 2004 година во рамките на Семинарот за словенечки јазик, литература и култура во Љубљана. Имено поради тоа што цимерката со која ја делев собата знаеше само словенечки и руски јазик (имено таа беше од Латвија), бев принудена со моето елементарно познавање на словенечкиот да говорам со неа само на словенечки јазик. Од друга страна поради мојата интензивна дружба со две колешки од Србија, говорев доста и српски. Па така утрината со првото отворање на очите кога уште се прави планот за миење заби, облекување, појаднување, се уловив како разговарам сама со себе првите денови на српски, а кон крајот на семинарот и на словенечки јазик. И еден момент се прашав: *каде е мојот македонски јазик?*

<sup>4</sup> Во македонската повоена проза во 70-те години се појавуваат писатели кои недвосмислено и свесно се определуваат за интеграција на фантастиката во своите дела, со што македонската литература ја започна „големата авантура“ во просторите на т.н. „чиста“ или „вистинска“ фантастика поточно „иманентна фантастика“. Токму врз традицијата на европските романтичари, како Хофман, Нервал или Гогољ, во спој со бранот на борхесовската ориентација кон фантастиката, македонската проза на 70-те години го гради култот кон фантастичното, чијшто прв посветеник е истакнатиот писател и поет, Влада Урошевиќ. Неговите раскази од збирката под наслов *Нокниот пајтон* (1972) на голема врата ја воведуваат постапката на фантастиката во македонската литература. Нему му претходи Митко Маџунков, кој две години порано ја објавува збирката раскази *Чудна средба*, но на српскохрватски јазик. Инаку Маџунков основно училиште и гимназија има завршено во родното место, Струмица, а Филолошки факултет во Белград. Оттогаш живее во Белград каде што е вработен во градската библиотека.

<sup>5</sup> Митко Маџунков *Времејто на ирвасијте*. – Скопје: Макавеј, 2003, 453. Оттука па натаму за овој роман се користи кратенката ВНИ, а бројот по кратенката ја означува страницата на која е поместен преземиот цитат.



центка и феминистичка професорка) кои ја промовираат идејата да се биде автор на интранзитивен начин преку пишување, но не по востановени принципи и ставови, туку со зборови што го одбегнуваат директното значење. Номадскиот стил на пишување копнее по пустината, по пределите на тишината, во меѓупросторот од службените неусогласени звуци. Во една таква атмосфера е ситуирана и приказната на Маџунков: *Над својој владееше тишина*. (ВНИ, 8) Таа започнува како приказна за едно семејство (на Кирил и Марија Ана) или поконкретно како приказна за македонскиот печалбар Кирил (според квалификативот што Лена го дава за Кирил, ВНИ, 70). Имено овој македонски печалбар е вистински интелектуален номад и како таков не може да се сведе на линеарна, телеолошка форма на субјективност, туку на место со повеќекратни конекции. Така најпрвин се откриваат односите во неговото потесно и пошироко семејство, потоа се откриваат неговите релации со Лена, па се доведува во врска со соседството. Постепено семејниот хронотип се заменува со библиотекарскиот, значи од семејството се селиме во библиотеката. Тогаш започнува и потрагата по изгубениот или исчезнатиот Дон Кихот од рафтовите на белградската библиотека, која се преплетува со потрагата за оставената, заборавена, изгубена македонска куќа (партијата именувана како *Куќата на Дондоне*, 341-350, поместена во главата под наслов *Фрагменти од пошраѓајта*). Темата на номадизмот е најавена и тоа преку играта што ја прави авторот со варијациите на името Дондоне:

*Не Дон Доне, туку Дондоне. Обичен човек. А името е ѝрекар. (...) Дончојанчо? Панчодончо? Дончојанчо Панчодончов Дончојанчов? (...) Пано Доневи или Доне Панов? Можеби сакаш да ти го дообјаснам? Донејто на Пановци или Пано на Доневици? Или повеќе ти се дојаѓа „Дојнио Бе, Абе Паанио?“ (...) Сериозно: Панџелија Дониќ (ВНИ, 10-11) (...) Не знаеш ли ти оти кај нас во библиотеќата на времето навреќаше еден разѓален несреќник, висок и сув, висински Долџ Тодор Без Коски, коѓо ситије го викаа Дон Кихот (ВНИ, 13) „Моејто име е Доне Изворски“, рече тоѓаш човеќи, „но инаку сум тишан“ (ВНИ, 418).*

Сепак многу јасно е артикулирана дури во третата третина од романот коѓа Ана ќе ѝ ги фрли тешките зборови во лице на својата мајќа Нора Чернеј, велејќи ѝ: *...кажи ми ја својата мојвивација: вечна ѝромена, вечна селидба? (...) Не дека ова наше чудо ми ја ситиоли душата (мислејќи притоа на малата и трошна куќарќа во која живее), но ми се смачи черѓарскиот живој (ВНИ, 310).*

Еден вид полиморфна перверзија ја придружува способноста на полиглотот да преминува од еден на друг јазик, крадејќи ги овде акустичните знаци, онде дифтонзите, во постојана и детска игра на подбивање. Така и Маџунков знае дека јазикот не е само инструмент за

комуникација туку и место за симболична размена што нè поврзува во една мрежа која ние ја нарекуваме цивилизација. И тоа особено доаѓа до израз кога Маџунков прави некој свој микс меѓу македонскиот и српскиот јазик, како во случајот кога говори малиот Пипето, дете од мешан брак т.е. од татко Македонец и мајка Србинка: *Дејшејо зборуваше на својој дејски јазик, со јасниој своеглав, кайрициозен глас на мајка си, давајќи му на специфично мекиој, мазен и малку лигав белградски говор свое, шийично значење. Рејко кога ќе кажеше македонски збор, зашио шайко му не го учеше („да не почне да г'нка“), но понекогаш развлекуваше „по пречански“, како дедо му, и се „загааше с падежи“ по углед на некои соседи од Ридој; по шчоа појсешуваше на Дондоне кој истој имаше забележлив јужен акцент. (ВНИ, 97) или кога му допушта на Иван да говори: – *Овде секогаш смрди на свињи? – недовейно-неггрижливо рече Иван, со својој белградски акцент, свонливо шркалајќи ги зборовиите преку снежнобелиите заби. (ВНИ, 5). Притоа тој специфичен белградски акцент ни го доловува описно, а не ортографски. Описот е засилен со провокативната споредба, како во случајот: – *Каде е сега? – рече дејшејо и понашаму расшегнувајќи ги зборовиите како гума за цвакање. (ВНИ, 99) Но знае да ја употреби и ортографијата кога тоа е истовремено и изводливо, и автентично, и веродостојно, како во примерот кога Пипето прашува: – *Каако се зооветвој шаша? (ВНИ, 98)****

Вистинско преплетување на двата јазика имаме во дијалогот меѓу Пипето и неговиот постар брат Борис: *Мина за молив: мин за локу, срамен збор: ружан реч. Јазици на кои зборуваме, јазици на кои сонуваме. „Хокеш меда, дам ши жовнеда, мааа!“ (...) „Тамо сам се изврукинао. Са свих децама сам победил у шрчању!“ (...) „Мааа, из кафане је изашла једна баба дебела са оширим, знаш како оширим зубами, и рекла немој да се венчаеш на огради.“ „Да се вешаш, шайчо“, рече Борис. „Мааа, ај сад испонове шша сам рекао. Ниси добар!“ „Ти ни си добар.“ „дај ми чекич и клешта да се поправам!“ (ВНИ, 374-375)*

И уште нешто. Една синтагма која постојано се провлекува во говорот на Пипето станува ознака за неговиот лик. Тоа е прашањето: *Боз чега (ВНИ, 99,101, 206) (извртена фраза од прашањето: због чега?), на кое Дондоне ќе одговори во ист стил: Боз шчога (ВНИ, 99). Дури и неговата мајка, Ана, потклекнува пред играта на зборовите што ја прави несвесно Пипето, па: *како да се најшреварува со сојсшвеното дејше, еднаш греша во родој, друшай во бројој, а кога шреба и во падежој. (ВНИ, 224)**

Авторот може да биде полиглот и во рамките на еден ист јазик, и тоа Маџунков го постигнува кога му допушта на Кирил да говори на својот дијалект (струмичкиот): – *Го снима Дондоне – рече Кирил на својој дијалект, скоро побивно гледајќи во далечинаша. Го нагласи*

последнојо „а“ на глаголот како кус јукош. (ВНИ, 9). Така тој станува и полиглот на мајчиниот јазик. Имено, тој понатаму и воопшто не забележува кога така лесно преминува од еден во друг јазик или од еден во друг дијалект: *Кирил не забележа кога во зборувањето преминал на српски. Некогаш му беше незамисливо со Македонец да зборува на туѓ јазик, или со Сјрумичанец на друг дијалект. Сега го прифаќаше она што не можеше да го избегне ...* (ВНИ, 16).

Пишувањето не е само процес на постојано толкување туку исто така и sukcesивно приспособување кон различни културни реалности. Како интелектуален стил, номадизмот не се состои толку во тоа да се биде бездомник, туку се состои во способноста за повторно создавање дом на кое било место. Кон оваа идеја се стремат сите ликови во романот *Времето на ирвасиите*. Номадската свест се состои во неприфаќање на кој било вид идентитет како перманентен. Номадот само минува, тој ги прави неопходните врски, задолжителните поврзувања кои можат да му помогнат едноставно да преживее, но тој не ги прифаќа во целост границите на еден национален, фиксиран идентитет. Во тој поглед Дондоне е вистински номад. Зашто тој го носи својот најнеопходен багаж со себе и каде и да оди, може повторно да го создаде својот дом на кое било место.

Како патува самиот Маџунков? Како патуваат неговите ликови? Како патува неговата приказна?

Романот во добар дел е пишуван доста картографски. Што значи пак сега тоа? Имено, воопшто не е случајно што картата или поточно правењето карта е присутно во *Времето на ирвасиите*. На тој начин Маџунков промовира една фреквенција на просторната метафора. А таа ја изразува симултаноста на номадскиот статус. Потребата за изготвување карти, вели Брайдоти, овозможува текстот да се доживува како еден камп. Така тој упатува на местата каде што биле ликовите, но и на промената на пејзажот на нивната индивидуалност. Истовремено упатува и на местата кои се дел од животот на самиот автор и на промените кои се дел од неговата индивидуалност. Романот изобилува со партии кои се читаат и како вистинска туристичка карта, зашто до детали го опишуваат правецот на движењето на конкретните ликови низ Белград. Така патот што Дондоне го изминува секој ден од дома до работа е толку прецизно опишан (како возна карта, ВНИ, 125-129) или пак патот што го поминува малата поетеса Ана заедно рака под рака со повозрасниот раскажувач Кирил (ВНИ, 297) што едноставно нема шанси да не се снајдеш и никогаш да не си бил во Белград. И местото на состанокот кое така детално му го опишува Рина на Дондоне, не може да не го откриеш кога ќе бидеш во Белград: *Тој рејко се качувал на Тойчидерската звезда. Додека не почна попраќањето по Дон Кихот, пој крај му беше сосема неизнајт. Со својата ќерка одел само во Тойчи-*

дерскиот парк, со трамвајот број три, од другата страна. Кога Рина го сѝмна Кибричешо, тој знаеше дека таа кафеана се наоѓа под едниот крак на Свездаша. Само под кој? Рина ја виде неговата колебливост: „Ако ти е комлицирано, да се најдеме во Музејот на африканската уметност?“ Тој не знаеше каде е тоа. Се договорија да се најдат кај шадраниите пред Титовиот музеј. (ВНИ, 269). Или пак прошетките на Кирил и Ана со Станислав и Ирина се прошетки кои почнуваат да ги практикуваат додека ги читаш: *Ке оидоваш на Север, ќе ги откријаш скриените езера среде адите на Дунав. Ке организираш заеднички излеи до Авала (...) Ке оидаш, секојдневно, на Тойчидер, на Кошунџак, на Ада Циџанлија. Ке лунсааш низ Фрушка Гора. Ке возаш велосипеди. Ке играаш кошарка. (...) Од сите желби осџана една заедничка прошетка до Дунав* (ВНИ, 154). Сите имиња на улици, булевари, патокази, објекти, населби се испишани со посебен курзив (како замена за некогашното ставање во наводници) како на пример адресата на библиотеката – *Змај Јовина 1* (ВНИ, 105), или движењето на Дондоне од дома до работа т.е. од *Моша Пијаде 12* до *Змај Јовина 1* (ВНИ, 126), потоа адресата на таткото на Лена: *Војвода Драгомир* на Чубура (ВНИ, 162), како и сите оние адреси и места поместени во партијата која го опишува првиот бакнеж на Ана (ВНИ, 297-303).

Така, Кирил за првпат ќе ја сретне Ана во основното училиште *Воислав Илиќ*, во исто време кога ќе тој ќе ја запознае и Лена, на семинарот во *Таковска*. Иако се обидува да најде промена во режимот на своето движење, сепак: *Тој од Свездара обично ќе се сидушеш со трамвајот број шест до црквата Свети Марко, а оидашу одеше пеш до библиотеката, преку Плошадот на Маркс и Енџелс (без Ленин)* (ВНИ, 337). И во тие пасуси Маџунков е истовремено и номад и картограф, со една мала напомена дека кога е номадот, тогаш знае како да ги чита и невидливите карти, или картите нацртани на ветерот, во песокта или на камењата и во флората.

Но што се случува кога Маџунков ги ситуира ликовите во улиците на Белград кои со своите имиња асоцираат на Македонија? Тие се тука за да се меморираат како што се меморира усна книжевност. Со таква функција е и описот на фотографијата која ја прикажува опожарена Струмица: *снимката е од 1924 година, но на неа може да се види фактичката состојба што насџанала во пожарот од 1913 година: тоа може да се прочиџа на задната страна. Пейелишше: осџаџоци од неколку куќарки; старата џурска бања и три камили во преден џлан.* (ВНИ, 27) Тие се тука за да се доживеат како елабориран и точен опис на териториите кои некогаш се изминале, на териториите од кои се започнало патувањето: *Набрџу оиде како го минаа семафорот кај Бреџалничка и само што влеџа во улицата Воислав Илиќ, негде меџу*

*Пресџанска и Дојранска, Кирил ѓи забележа двајцајта ѓобрајтими ...* (ВНИ, 370); *Ојќако ја мина самојослуѓајта на Горица, Кирил сврџе десно во Сџрумичка улица.* (ВНИ, 371) и овој вид идентитет е означен како **тотемска географија**. Во тој поглед особено значење за Дондоне има топонимот *Дојранско Езеро: Таа* (Клавдија) *е дојдена од осџров, а нејзиниот маж* (Дондоне) *од езеро, шџо е на извесен начин исџо, ако се заменат водајта и земјајта* (ВНИ, 435).

Дека номадизмот не значи бездомништво или принудно раселување Маџунков потврдува преку поетската слика на Дунав (кој извира од Западна и минува низ оваа Југоисточна Европа). Тука, крај таа река започнуваат некои заеднички животи, се разбудуваат страстите, се стишуваат ѓубовните болки: *Имаа ѓо осумнаесет ѓодини, беа врсници: им ѓрилеѓаше да се шеттаат ѓо ѓорнајта ѓераса на Калемеѓдан, да ѓледаат како се влеваат рекијте еднајта во друѓајта: да ѓочнат со мейтафори* (ВНИ, 163). Последната сцена од романот *Времејо на ирвасијте*, насловена како *Бесрамнојо усџие*, ја промовира идејата за реката како жена: *нејзинијте коси се виорат и ѓемно искрајт над снеѓовијте на Шварцвалд, Црнајта ѓланаина, а ѓелојо, леѓнајо ѓреку мекосја на Евроја, сонливо ѓече ѓокрај кубињајта на древнијте ѓрадови и мрзеливо блескојти ѓод лаковијте на вишкијте мостови за ѓри влезојт на Белиот Град бесрамно да ѓи рашири нозетте и, со сејта сила на ѓошџирајќи се врз далечинијте, за да ѓо зѓолеми ѓришисокојт, да ја ѓурне својајта родница-осџров кон сџариот бедем* (ВНИ, 447-448), но истовремено ја развива и идејата за номадизмот како фигуративна претстава за еден вид субјект којшто ги изнесува сите идеи, желби или носталгија за стабилност. Зашто идејата да се биде интелектуален номад, нагласува Брајдоти, значи да се преминуваат граници, да се оди без оглед на одредиштето, значи кохезија која е предизвикана од повторувања, циклични движења, ритмичко раселување: *Рекајта е незасијта бесрамница со разѓорено румено средишџие кое без ѓресџан се ошвора и зашвора и удира во бедмијте на Градојт: ѓој нежно ја ошлодува, ѓо всадува својто семе во сидовијте на нејзинајта мајќа, а ѓаа миѓновено ѓак ѓо раѓа, обновен и цел. Од ѓерасајта не се ѓледа ни ѓоа раѓање ни ѓоа исџовремено ошлодување: ѓоѓледојт ѓо зашлиснува само вода, како Океанска Река чија бескрајносџи ѓо зашвора ѓоѓледојт и ѓо ѓрави мал* (ВНИ, 448).

Она што особено паѓа в очи е дека Маџунков навистина не не поштедува од присуството на голем број географски локации или топоними, па сепак она што го пишува не е патописна литература. И ново прашање или поточно нова дилема. Дали Маџунков негува посебни чувства за транзитните места што го придружуваат патувањето, како станиците и аеродромските чекалници, трамваите, автобусите и местата за чекирање карти. Па да! Скоро секогаш кога ги придвижува своите

ликови низ улиците на Белград, тој крајно прецизно ги опишува имињата на станиците на кои тие треба да се качат или прекачат, да се симнат, кој број на трамвај треба да земат или да заменат. Значи тој ги користи овие просторни меѓузони, зашто во нив може да создаде врски кои се неодредени и зашто времето во нив може да го растегне до некоја продолжена сегашност. Тие меѓузони за него се оази на неприпадноста, се ничија земја. Во тој поглед особено е специфично патувањето што го прави со библиотеката во која се сместени или со која се поврзани скоро сите ликови од овој роман. Самото патување стартува како потрага по исчезнатиот библиотечен Дон Кихот од страна на Дондоне: *Врскајќа меѓу Дон Кихот и Дондоне во почешкокој беше незабележлива, независна од сличниите прекари. Дури кога го снима првиот, а другиот се крена да го бара, на Рина и сјана јасно дека Дондоне зависи не само од висинскиот виџез, чии авантури ги голиаше како чийашел, туку и од неговата парјалава маска, олицетворена во еден обичен скииник* (ВНИ, 267).

Номадскиот стил се однесува на транзиции и премини без предодредени дестинации или загубени татковини. Затоа Маџунков буквално не бомбардира со имиња на автори од светската литература. Тргува од своите идоли Толстој, Чехов, Гогољ, Мицкјевич, затоа не е воопшто случајно што меѓу книгите и ракописите на Кирил се открива оваа слика: *Пошпирен на ракописите, сѝоеше Лав Толстој, бос, а тука беше и главата на Антон Павлович Чехов, излеан во мѝшал, која од Русија му ја донела Свејлана Брезовац. Имаше и две мали гѝисани бисѝи, дар од шешиној Василиј Бондаренко: Николај Гоѓол и Адам Мицкјевич* (ВНИ, 38). Притоа Маџунков не промовира само литературни идеи, не поддржува и критикува само литературни ликови и ситуации како Расколников, Растињак (61), Толстоевите Наташа, Пјер, Андреј, Ана Каренина (61), како Ема Бовари, Скарлет О'Хара (61), убавата Елена (72) туку и филозофии, размислувања, свои ставови. И оттука па до крајот на романот, списокот е голем: Буковски, Достоевски (44), Бодријар (47), Ман, Цојс (48), Ниче, Рилке (55), Сафо (65), Хомер, Хорациј (72), Мирча Елијаде, Едгар Морен, Кјеркегор (141), Шекспир, Маларме (257), О'Хенри, Мопасан (301), Флобер (375), Марсел Пруст (434), Пушкин (446). Во ова набројување не смее да се заборави и следново. Единствени автори од јужнословенската средина се Андриќ (69) и Црњански (124), а од македонските Жинзифов споменат во следнава метафора: *Но се покажа дека и неговата најдлабока дејресија не може да се мери со бессоницата на Дондоне, сѝрема која и онаа на Жинзифов била мачкина кашлица* (ВНИ, 336). Како што номадот, кој е антитеза на фармерот, гради кон земјата една привремена посветеност и едно циклично дружење, така и Маџунков се поставува како вистински интелектуален номад (а тоа им го овозможува и на ликовите, особено

на Кирил и Дондоне), со тоа што собира, жнее и разменува мисли со книгите и авторите, но притоа не експлоатира. Интелектуалниот номад дозволува смеса на говорни гласови или начини. Многуге гласови во текстот се начин за нагласување и величење на некоја суптилна и теоретска важност на туѓата мисла која станува негова или на која ѝ се спротивставува.

Номадот има изострено чувство за територија, но не и посесивност кон неа, чувство какво што манифестира Маџунков кога говори за Белград. Секој номад, сепак, мора да биде некаде лоциран, за да може да зборува за општи вредности. Така и Маџунков се лоцира во градот на своето живеење, а со тоа во тој град ги ситуира и своите ликови. Според Брайдоти, номадизмот не е флуидност без граници, туку моментална свест за нефиксираност на границите. Тоа е интензивна желба да се продолжи со неовластеното присвојување и пречекорување на територијата. Ова Маџунков особено го постигнува со таа своја игра што ја прави со македонскиот и српскиот јазик, со тоа што укажува и на разликите, но и на блискостите на двата јазика. Таков е примерот за постоењето на родот во презимињата во македонскиот наспрема неговото отсуство во српскиот јазик: ... *кога вадела лична карта, ја шуриле Водочки, а шаа сакала да биде Водочка: родој во српскиот не бил важен, но во македонскиот е важен – што го знаат и Французиите, затоа имаат членови. Не дека сака да се прави Македонка, но менувањето на венчалното презиме висински ја изнервирало. (...) Лена, исто требало да стане Ридска – а шака и се кажува – но ја зашишале Ридски: што пречи?* (ВНИ, 12).

Во тој поглед особено е интересна сцената која се обидува да покаже како во дадени моменти македонскиот е многу побогат или има многу подобри и поразгранети зборовни решенија (особено од српскиот јазик):

*Од сите нешта на светот, почна Пилоломеј, најважни биле зборовите кадарни да ги искажат тие нешта. Така е со сè, па и со овошјето. Во неговото крај има лескова шумичка. (...) Тој крај бил многу убав: а зборовите кои го искажувале биле уште поубави. (...) Јаболкото на српски е и дрво и плод. Но на француски не, туку има два збора. Така е и во македонскиот ... македонскиот јазик е посилен, барем за зборот јаболкница. (...) Кога е во прашање лешникој, има грмушка, леска, и плод, лешник, и за лесково дрво, лесковача, и за лесков сити, лесковик или лесковац, и за крај бојат со леска, лесковиј, и за лескова шумичка, лескар или лештарник, или, како што велат во неговото крај, лесковник. Нели е што убаво? Толку зборови на едно место, згора на што, заградени со дружи, често покуси, но поифајни, како што е зборот лес, за цела шума, што не може да биде случајно.* (ВНИ, 240-241)

Во големата шума шумичка, во лесот лешиарник, во лешиарничок леска, на леската лешиница, околу лешиниците глодари, а околу глодарите, што друго шуку – змии (241).

вигорнои собирен закон: лес-> лешиарник-> леска-> лешиник-> храна за глодари-> ситорец-> ситорник-> храна за змии-> змија-> змијарник (241).

Не зачудува ... што е лешиарничок во лесот, шуку зачудува што зборот лесен не значи пошумен, шуку лек, и што зборот лес, освен шума, значи и дрвена граѓа, но и мршовечки сандак. Леска се значи молска, а каде молска, ќе има и дожд (241).

Од друга страна тој во својот говор и особено во говорот на ликовите остава цели изрази или фрази непреведени или пак фрази испреплетени со двата јазика:

\* „...ебиго буразере.“ Последните зборови му беа поговорка, како и на многумина друѓи: значеа „така е, знам, чини, не чини, сè знам, ама што да правам“ – а така некако беше и со сите друѓи (ВНИ, 122-123);

\* „Морам да јадам, ебиго буразере“, рече, „таков ми бил к’сметнои.“ За јадењето кажа дека се викало *пайрикаш* (123);

\* *цакаше* „цака“ (133);

\* Обично пијеа „Навиов“ вињак од нула седум, со *пег* ѕвездички. Понекогаш „ББ клековача“ (184);

\* „Ќе ти ги извадам крајниците со раце, *идијоше*“ (...) *испо* во *васијонаша*, на *иланешите*... (222).

Понекогаш понесен од српскиот прави и некои отстапки кои не се својствени за македонскиот јазик, како употребата на именката „насмев“ (по инерција на српското „осмех“, која во македонскиот почесто се преведува со „насмевка“), па така редовно ги имааме овие синтагми: нејзиниот насмев (20), рефлексниот насмев (87), азијатскиот насмев (132). Или како во реченицата: *Решија да обидат една слепа улица* (361), глаголот „обидат“ е употребен со значење „посетат“, од српското „обиѓати“. Понекогаш понесен од разговорниот македонски употребува изрази кои тешко би можеле да се преведат на некој друг јазик, а притоа да не ја изгубат својата вистинска семантика и колоритност, како: *крдисува муабети* (112); *шој сезнајко*, *шој умејко*, *шој брборко кому му е јасно сè* (380). Ист е случајот и со српскиот, како во примерите:

*Таа не можеше да се почувствува како лекоумна белградска чепа* (Ана не го знаеше значењето на *шој* збор, но ѝ беше одврашен) ... (302);

*Тајко ѝ веќе пиел со муштерите во биргузои* ... (393);

*Всушност, кавалакот беше веќе присијавен, и она ајме веројатно се однесувало на него: водаша шокму зовриваше* (427).

Во трудов кој се обидува да го промовира Маџунков како еден интелектуален номад постојано се говори за неговото патување на



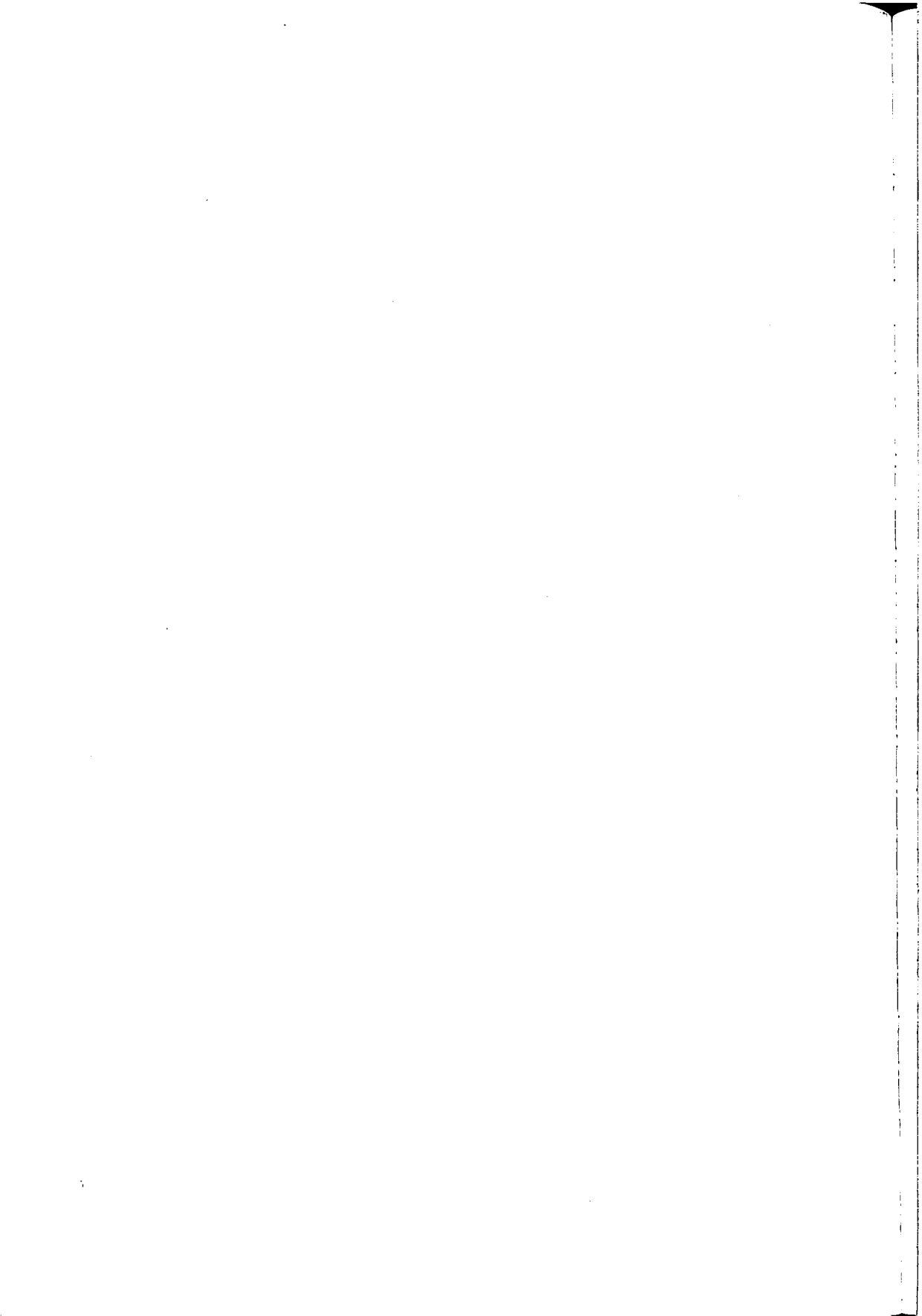
полето на двата јазика – македонскиот и српскиот. Но тој станува и вистински полиглот оној момент кога во романот ја внесува епизодата за Клавдија, сопругата на Дондоне. Имено, цело време додека таа говори за секојдневни нешта со сосетката Ана (сопругата на Кирил), ние како читатели не добиваме впечаток дека таа говори на некој друг јазик, освен на српски. Но кога ќе биде сварено кафето и кога ќе бидат послужени колачињата, доаѓа вистинското време таа да проговори на својот јазик – хрватскиот и тоа поточно на далматинскиот говор:

\* „једини гди се можеш склониџ на цилом источном Хвару, кад бесни бура онде је бонаца“ – шаму било љобезбедно одошџо горе во коријаша. (ВНИ, 430);

\* *Ташко љ шрѓнал без љанџалони („биа је љоша без гџака“)* само со сиври („ми љо зовеџо муданџе“). (430)

\* „бике да је и он има малу дјецу, и дошло му ка жао“ (431), зашто таа е по потекло од Хвар, иако: *Живоџоџи на Хвар, ља и самоџо доаѓање во Белград осџанаа во магла, или за некоја друѓа љрилика* (435) и е ќерката на онаа жена во чија куќа пред две години ќе отседнат Кирил, Ана и Пипето кога последен пат ќе летуваат на Хвар.

Оставање на гласовите како на другите, така и на другите јазичи да одзвонуваат во овој текст на Маџунков е всушност показ дека е актуализирана нецентралноста на поимот „Јас“ во процесот на размислувањето. Но играта што ни ја нуди е истовремено и процес со кој потенцијалните читатели на овој роман стануваат номадски ентитети.



Снежана С. Башчаревић

## СИСТЕМ НАРАЦИЈЕ ЖИВКА ЧИНГА И БРАНКА ЋОПИЋА

(пример *Сребрних снегова* и *Башће слезове боје*)

Сви језици имају заједничке категорије израза. Облици у којима се те категорије јављају регистроване су у описивању, али се њихове функције јасно виде у стварању беседе.<sup>1</sup> Категорије израза су независне од сваке културне детерминисаности, у њима примећујемо искуство субјекта који се поставља и ситуира помоћу нарације. Човек себе установљава у нарацији као субјект. *Субјективност* јесте способност наратора да себе постави као „субјект“ и одређује се статусом лица. Свест о себи као наратору могућа је само ако се постави у контрасту, односно, ако се *ја* употребљава само у ситуацији када се обраћамо неком ко ће бити *џи*. Нарација је, иначе, могућа само зато што се сваки наратор поставља као субјект. Чим се заменица *ја* појави у исказу у коме она експлицитно или имплицитно евоцира заменицу *џи*, да би се заједно супротставиле заменици *он*, једно ново људско искуство се изнова установљава и открива лингвистички инструмент који га утемељује.

Субјективност се може сагледати и на филозофском нивоу. Филозофи антрополошког периода Старе Грчке превасходно су се интересовали за субјект који сазнаје, мисли и говори. Говор појединца израз је индивидуалне психологије. Појединац нарацијом изражава лична преживљавања, тако да речи добијају конкретни смисао у моментима када се изговарају. Свака нарација одликује се стилем који се заснива на различитим организовањима речи.

---

<sup>1</sup> Улога говора је преносна. Он се остварује у општењу међу људима и изазива код саговорника адекватно понашање. У општем смислу моћ говора је способност свих људи да међусобно опште у оквирима својих заједница путем гласовних симбола. Он је општа способност у поседу свих људи, али увек у облику неког посебног субјекта. Говор је продуктиван и усклађен са стваралачком природом човека: он омогућује природно и непрекидно стварање нових исказа, којима се изражава и саопштава неограничено мноштво нових мисаоних садржаја. Он поседује изванредно својство дислокације, или „измештања“ у простору и времену. За вербално општење неопходно је да се говор материјализује, тј. учини доступним чулима. Језички систем се стога ставља у покрет и реализује. За говор се каже да је језик у акцији. (Емил Бенвенист, *Проблеми ојшће лингвистике*, Нолит, Београд 1975, 198.)

У Аристотеловој *Поетици* налазимо почетке наратологије која показује да за градњу наративног текста, осим приче, служе и јунаци. Проп је у *Морфологији бајке* акценат ставио на јунака као покретача радње, а не на радњу. Открићем наратологије сматра се уочавање разлике између наративног текста и његовог наратора.<sup>2</sup> Наратор у тексту је као сваки други јунак, а од тога како врши своју функцију може да буде прикривени и неприкривени, стварни или имплицирани јунак. Стварни наратор је роман написао, а имплицирани је пишчева творевина. Приповедач наративног текста јесте онај јунак чија прича заузима цео роман. Разни су односи између приповедача и текста. Приповедач може бити ван приче или да сам у њој учествује. Модел приповедача који учествује у причи, као битно својство модерног текста, налазимо у специфичном литерарном ткиву *Сребрних снегова* и *Башиће сљезове боје*.

Предмет интерпретације су, дакле, 1) роман *Сребрни снегови* Живка Чинга и 2) приповетке *Башића сљезове боје* Бранка Ћопића. Кроз перспективу једног проблема (сistema нарације) вршиће се компаративна анализа.

Чинго и Ћопић припадају реду књижевних стваралаца чије дело има динамичан ток догађаја. Најбитнију карактеристику Чинговог талента представља приповедачка способност, али се она подједнако исказује и у романима. То показује и композиција романа *Сребрни снегови*.<sup>3</sup> Многа поглавља су тако написана и укомпонована у целину да би могла стајати самостално. Приповетке Б. Ћопића на основу међусобне повезаности света детињства, амбијента, времена и јунака могу се с подједнако права прогласити парцијалним поглављима романа посвећеног пишчевом завичају и сећањима из детињства. Оба писца у приповеткама и романима обрађују опште теме о животу на селу у послератном периоду.

Ж. Чинго пише крајње једноставно, у духу народног казивања. Његову стваралачку природу карактерише наративност, што уочавамо у роману *Сребрни снегови*, где свако поглавље садржи по једну микротему, експлицитно дату као нараторов говор. Роман је испричан у првом лицу, у форми сећања сеоског ђака, с одређене временске дистанце:

„Отада је прошло већ много година, да не претерамо, можда хиљаду, пет хиљада. Али као да је то било данас, кад је Ген дошла к нама у Скутаско. Све ми је, ево, пред очима. Само то, јер се ова прича дешава у време кад сам ја био још сасвим прост; прост и неук.“<sup>4</sup>

<sup>2</sup> М. Бал, *Наратологија*, Народна књига – Алфа, Београд 2000, 108.

<sup>3</sup> *Сребрни снегови* (1966) јесте дело које у тематском погледу представља особени спој традиционалног и савременог прозног текста и круну пишчевог стваралачког рада. Од 26 поглавља овог романа за децу многа од њих су написана тако да би могла стајати самостално. Роман је показао пишчево познавање деље психологије, али је намењен и одраслима.

<sup>4</sup> Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, Народна књига, Београд, 1973, 7.

Наратор показује способност да сажме збивања, да их саопшти на уском простору и тежњу да изнесе своје виђење света. То је романескни поступак који свет детињства боји поетски. Питање фабуле, ће надаље, у роману бити у тесној вези са питањем функције света детињства.

Свет детињства чини аутентичну унутрашњу перспективу наратора и у приповеткама *Башџа слезове боје* Бранка Ћопића из које се он јавља надахнут и најличније покренут. Почетни одломак из истоимене приповетке то и потврђује:

„Мушкарци обично слабо разликују боје, али један такав незнајша у бојама какав је био мој дјед, е, таквог је било тешко наћи. Његов спектар сводио се на свега четири основне боје, а оно остало-то није ни постојало или се сводило, у најмању руку (ако је чича добре воље!), на неки врло необичан опис: 'Жуто је, а као да није жуто, него нешто онако-и јест и није.'“<sup>5</sup>

У Ћопићевом наративном поступку говор приповедача има две функције: 1) затвара пасус у једну мисаону целину, 2) уобличавањем сазнања отвара драмско-психолошко поље радње, тако да је обична дескрипција замењена психолошким миљеом. У почетним пасусима *Сребрних снегова* и *Башџе слезове боје* наратор са свог аспекта посматра детињство и упознаје нас са главним јунацима дела. На тај начин предодређује се прича о доживљајима из детињства, која ће се градити смењивањем разних мотива.

У *Сребрним снеговима* наратор је пишчева творевина и његова прича заузима цео роман. Он у њој учествује. То битно својство модерног романа налазимо у следећем одломку:

„Било је то некако око поноћи, пријатељу. Невероватно, плаховито време, ветрушине, помрачине свуд околу. Разуме се, пут до вакуфске шуме прешао сам трчећи, уз мало страха који су ми задавале оголене гране дрвећа.“<sup>6</sup>

И *Башџа слезове боје* писана је у првом лицу, а тај поступак снажно субјективизује приповедачку слику света. Приповедач вреднује свет детињства у овим реченицама:

„Скоро сваке године, у пролеће, нашу би кућу потресао један изузетан догађај: долазак новог најменика. Стара газдинска кућа, отанчала после светског рата, проријеђена шпанском грозницом, није се лако предавала. Још увијек је држала слугу, а то је био сигуран знак да смо и даље неко и нешто.“<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Б. Ћопић, *Башџа слезове боје*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, 21.

<sup>6</sup> Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, Народна књига, Београд, 1973, 37.

<sup>7</sup> Б. Ћопић, *Башџа слезове боје*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, 51.

У делу Ж. Чинга и Б. Ђопића предност је дата духу приповедања. Лик приповедача опредмећен је кроз нарацију. Мотиви из света детињства открили су његово унутрашње стање и поглед на свет. У *Сребрним снеговима* и *Башћи сљезове боје* створен је доживљај детињства поступком који је одређивала перспектива упоређивања прошлости са садашњошћу, при чему је прошлост непрестано добијала на вредности. Наратор није ауторитативан хроничар догађаја, већ судеоник у радњи, што значи да исказује и тумачи догађаје из личне перспективе.

Сачувавши лични и исповедни тон наратор се не одриче привилегије комуникације с другим. Ову тврдњу поткрепљујемо примером из *Башће сљезове боје*:

„Негде средином године учитељица нам је причала о вуку, те живи овако, те храни се онако, док ће те одједном упитати:

– Дјецо, ко зна какве је боје вук?

Ја први дигох руку.

– Ево га, Бранко ће нам казати.

– Вук је зелен! – окидох ја поносито.

Учитељица се трже и зачуђено подиже обрве.

– Бог с тобом, дијете, гдје си то чуо?

– Каже мој дјед – одвалим ја самоувјерено.<sup>8</sup>

У том облику комуникације нема херметичког издвајања. Зависно од тога на шта је приповедач желео да стави већи нагласак-монологичност или дијалогичност исказа – његов аспект је могао добити у тексту различите функције. Могао се концентрисати на интимну (мололошку) исповест или на дијалогски карактер и тада уводити драмске црте у прозу као у *Сребрним снеговима*:

„У том тренутку кроз прозор се провуче једна огромна кошчата ручерда, ухвати ме за уши и као перце подиже са земље. Моје су се ноге узалуд опирале, јер шта човек тражи то и нађе. Глас непознатог беше строг. Рече:

– Шта ћеш ти овде штене?

(...)

Пренеражен, брзо сам признао да тражим маму и испричах му све оне приче о састајању мртвих, о њиховим поноћним разговорима, о муци која ме је нагнала да дођем на то страшно место.

(...)

Упита:

– А да ли си ти видео неког вампира Клименте?

‘Клименте!’ Умало да се онесвестим, знао ми је име, кажем, знао је моје име, а то је значило да један вампир изговара моје име!<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Исто, 22.

<sup>9</sup> Ж. Чинго, *Сребрни снегови*, Народна књига, Београд, 1973, 40.

За Чинга и Ћопића привлачна је могућност вођења нарације у првом лицу посредством приповедача који је сместио представљени свет у границама „ЈА“. Помоћу таквог аспекта и израза постигнут је јаван акт личне исповести и презентације субјективне тачке гледишта. Оба писца одабрала су такав систем нарације, да га читаоц препознаје као свој, „читљив“, њему одговарајући.

Чинилац поетске атмосфере у делима оба аутора је и природа. Уметничким обликовањем и транспоновањем мотива природе наратор у *Сребрним снеговима* гради препознатљиви магијски реализам, којим сугерише везе и односе човека са светом које се дају наслутити и сазнајно одредити:

„Први тихи јесењи сунчани дани прохујаше брзо, као у сну. Памтим их још по разнобојном лишћу, по оном неодгонетљивом, чудесном говору, кад би се лишће нашло на земљи. Небо, дотад чисто, убрзо поче да се замућује, да се полако мрешка на јужној страни. На хоризонту се начичкаше мали, густе облачићи, налик планинским печуркама“.<sup>10</sup>

Истанчано осећање за природу изражено је низом описа снажног доживљавања и код Б. Ћопића:

„У рано пролеће, кад опори жилави граб засветлуца првим озелењелим пуповима, ево је – однекле звонко јави се кукавица: куку-куку!

За нестрпљива земљоделца то је сигуран знак да наступа право пролеће (...)“<sup>11</sup>

Чинго и Ћопић у нарацију приповедача уткивају чулни доживљај природе. У својим делима не теже ка представљању догађаја, већ за њиховом сликом у доживљају приповедача. Значи, догађаји не подлежу узрочно-последичном току, већ субјективној визији приповедача и оном што се, због евокације догађаја и ситуације ликова, може назвати лирском експресијом постојања. Оба писца су дала један нов индивидуум или тип јунака који је између типа који осећа и чини лирску раван текста и оног који казује и чини епски ток радње. Управо у супротности према философској естетици тај тип јунака бира поетички пут, али образује и другу релацију која се односи на проучавање чулних доживљаја, нарочито подстиче чулне реакције које немају једноличну и сасвим одређену физиолошку улогу. То су чулне модификације. Приповедач тежи да систем нарације буде конкретан и позитиван и уређује га око два важна питања: опажајног доживљаја и произвођења доживљаја путем нарације. Његов суштински аспект у наведеним примерима био је да уреди систем чулних доживљаја.

Наратор је у *Сребрним снеговима* и *Башћи сљезове боје* своју слику света створио на темељу најдубљег јединства са завичајем. У основи

<sup>10</sup> Исто, 79.

<sup>11</sup> Б. Ћопић, *Башћи сљезове боје*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, 58.

стваралачког дара оба писца је сентименталан наратор, у чијој се имагинативној матрици развило присно осећање за људску, сељачку муку. По снажном осећању завичајности Чинго и Ћопић су јединствени писци. Завичај није био само Ћопићев приповедачки простор већ и кључни појам поетике, што потврђује његов експлицитни исказ: „Имао сам као писац ту срећу да имам чак два завичаја, па и три. Први је Лика, завичај моје мајке и мога дједе Раде, који сам доживио кроз мајчина и дједова причања, кроз причања личких досељеника у Хашанима. Стварно сам га видио тек кад сам имао педесет година.“ Ово потврђује тезу – да је Ћопићева поетска аутобиографија језгро његове слике света.

На крају закључујемо да је компарација између Ж. Чинга и Б. Ћопића била могућа, јер је у делу оба писца предност дата духу приповедања. Лик приповедача одређен је кроз наравицу. Он је пишчева творевина, чија прича заузима цео роман. Као судеоник у радњи исказује и тумачи догађаје из аутентичне унутрашње перспективе коју чине чулне модификације, мотиви детињства и завичаја.



## Литература

1. **Барт, Р.:** *Књижевност, митологија, семиологија*, „Нолит“, Београд, 1979.
2. **Бергедер, О.:** *Симболика*, „Књижевна заједница Новог Сада“, Нови Сад, 1988.
3. **Ђурчинов, М.:** *Нова македонска књижевност*, Нолит, Београд, 1988.
4. **Еко, У.:** *Симбол*, „Народна књига“/„Алфа“, Београд, 1991.
5. **Јеврић, М.:** *Македонски роман о рају и револуцији*, „Јединство“, Приштина, 1989.
6. **Јаус, Х. Р.:** *Estetika ресерције*, Београд, 1975.
7. **Јунг:** *Човек и његови симболи*, „Младост“, Загреб, 1973.
8. **Кулишић, Ш.:** *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ, „Интерпринт“, 1998.
9. **Купер, Џ. К.:** *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*, „Просвета“ / „Нолит“, Београд, 1986.
10. *Македонска књижевност*, „Просвета“, Београд, 1968.
11. **Марино, А.:** *Модерно, модернизам, модерност*, „Народна књига“, Београд, 1997.
12. **Марјановић, В.:** *Бранко Ћојић* (разговори и сусрети), Београд, 1990.
13. **Марјановић, В.:** *Бранко Ћојић у светлу књижевне кристике*, „Стручна књига“, Београд, 1987.
14. **Марковић, С.:** *Бранко Ћојић*, Издавачко предузеће „Рад“, Београд, 1966.
15. **Милосављевић, П.:** *Теорија белетристике*, „Просвета“, Ниш, 1993.

16. **Милосављевић, П.:** *Логос и њарадигма*, „Требник“, Београд, 2000.
17. **Палавестра, П.:** *Умејносћ и симболичке форме*, „Веселин Маслеша“, 1989.
18. *Речник књижевних ѡтермина*, „Романов“, Бања Лука, 2001.
19. **Рот, Н.:** *Знакови и значења*, „Нолит“, Београд, 1982.
20. *Свеска симбола*, приредио, Бора Ђоковић, Београд, 1980.
21. **Ђопић, Бр.:** *Башића сљезове боје*, „Завод за уџбенике и наставна средства“, Београд, 1996.
22. **Ченгић, Е.:** *Ђопићев хумор и збиља 1-2*, „Глобус“, Загреб, 1987.
23. **Чинго, Ж.:** *Сребрни снегови*, „Народна књига“, Београд, 1973.
24. **Чукић, З.:** *Оазе*, Никшић, 1986.
25. **Chevalier, J. / Gheerbrant, A.:** *Rječnik simbola*, „Nakladni zavod Matice hrvatske“, Zagreb, 1983.

### *Часојиси*

1. *Израз*, бр. 2, „Свјетлост“, Сарајево, 1974.
2. *Књижевна историја: часојис за науку о књижевности*, бр. 119, „Институт за књижевност и уметност“, Београд, 2003.
3. *Освић*, бр. 21, год. 7, Лесковац, 1998.

*Николай Аретов*

## **ЮЖНИТЕ БАЛКАНИ И ОСМАНСКАТА ИМПЕРИЯ: ЕДНО ОТХВЪРЛЕНО НАСЛЕДСТВО**

Позволете ми да започна с някои езикови уточнения. Според речниците българската дума „наследство” отговаря на няколко английски думи – ‘legacy’, ‘heritage’, ‘inheritance’, ‘patrimony’, etc.<sup>1</sup> В бита и в разговорния език наследството е нещо, което се приема, очаква и т. н. В литературата и филмите за престъпления може да се открие богат каталог от незаконни начини за придобиване на наследство. По-заплетените сюжети, разбира се, представят случаи на отказ от наследство, който може да бъде мотивиран както от идеални (гордост, обида), така и от материални причини. Но, на общия фон, това винаги са изключения.

В исторически план в български език думата „наследство” има две употреби. Едната съответства на английското и френското *succession* и се появява в контекста на „Войната за испанското наследство” (1701–1714), „Войната за Полското наследство” (1733–1738), „Войната за Австрийското наследство” (1740–1748) и т.н. и отправя към териториалната подялба на някаква победена или западаща държавна структура. Изразът „османско наследство” много често има подобно значение. Актьорите на историческата сцена винаги спорят за подобно наследство, което смятат за свое.

Когато става дума за култура, основните употреби на думите от тази група имат положителни конотации. Националните култури, по-точно техните изследователи и тълкуватели, не пропускат възможността да изтъкват различни престижни наследства или традиции. В български контекст обикновено се говори за антично наследство, в по-ново време и за тракийско наследство, изтъкват се традициите (наричани най-често „субстрати”) на славяните и прабългарите. В македонски контекст се изтъква наследството на държавата на Филип и Александър Велики и т.н.

---

<sup>1</sup> Българо-френските речници са малко по-пестеливи – ‘héritage’, ‘succession’, ‘patrimoine’.

С известно прекъсване от няколко десетилетия през третата четвърт на XX в. в българската култура отново се коментира византийското наследство. Наистина, това се прави в определени контексти, докато в други случаи думата Византия и нейните производни имат по-скоро негативен смисъл. В сръбски, а вероятно и в македонски контекст, струва ми се, византийското наследство по-рано и по-категорично се възприема като ценност.

И обратното, южнославянските култури, в които доминира католицизмът, за византийско наследство в строгия смисъл на думата трудно може да се говори. За тях византийската култура е нещо близко, но чуждо. Съществува една разделителна линия след балканските славяни, която се свързва с границата между православни и католици, а и с по-променливата граница между Османската и Хабсбургската империя (по-рано – между Византия и католическия свят). Тази граница е ясна както за науката, така и за масовото съзнание, друг е въпросът, че за славяните католици тя може да бъде повод за високомерно отношение към православните, а за православните – за понижено самочувствие, за комплекси и компенсаторни реакции. При всички случаи тази граница проблематизира въпросът за славянското единство, което до голяма степен е съзнателно поддържан идеологически конструктор.<sup>2</sup>

Малко по-различен е случаят с османското наследство. Масовото съзнание и медиите обикновено не разграничават думата „османски“ (която отвежда към империята) от „турски“ (която означава един от етносите (доминиращия), в империята). Нещо повече, забелязва се смесване между „османски“ и „турски“, от една страна, и „мюсюлмански“ и дори „мохамедански“, от друга.<sup>3</sup> Османското наследство бива признавано неохотно, виждано е в подчертано негативен план, отказват му се положителни страни или бива изтласквано някъде в периферията.<sup>4</sup> И това отдавна е норма за християнските народи на Балканите. Н. Малкълм пише: „Много тъжно е, че преоткриването и преоценката от страна на историците на османските реалности протича паралелно с ожесточеното отричане и окарикатуряване на османското минало от представителите на сръбския национализъм, които окуражаваха повсеместното унищожаване

<sup>2</sup> Вж Аретов, Н. Славянско versus славянско. В:– Под знака на европейските културни диалози. В памет на проф. Б. Ничев. (под печат).

<sup>3</sup> Така конвертирането на християни често бива наричано „потурчване“ и дори „помохамеданчване“.

<sup>4</sup> Последната демонстративна проява на отричане от османското наследство бе медийният шум, породен през 1999 г. от съобщението, че няколко български историци са приели поканата да участват в голям научен форум, посветен на юбилей (700 години) на Османската империя. Българският президент (П. Стоянов) също бе поканен и това стана повод за различни подмятания, част то които могат да се открият в интернет. Няколко години по-рано в дебатите преди преизбирането на предишния президент една от ключовите реплики на левия кандидат (В. Вълканов) бе, цитирам по памет, „Жельо, кажи си право, ти турчин ли си?“ Полуофициалните агитационни материали рисуваха същия Ж. Желев с фес; но той спечели изборите.

на османските паметници в Босна.”<sup>5</sup> Констатацията е вярна и за българския, и за македонския, а и за гръцкия<sup>6</sup> национализъм, струва ми се че в тях, особено в сръбския, могат да се открият различни степени – очевидно „отричането” и „окарикурироването” в сръбски контекст ще да е по-слабо, когато не става дума за Косово.

Още по-сложен става проблемът, ако се привлече и примерът с днешна Румъния и някогашните княжества Влашко и Молдова, а и Трансилвания. Те, както е известно, са в много по-различни отношения с Османската империя, а и с една особена група наследници на Византия – фанариотите.

Всъщност процесът е доста по-стар и, както и балканският национализъм като цяло, той има гръцки архетип. Струва ми се, че в Република Македония отричането от османското наследство е относително по-слабо, като причините вероятно са няколко. Първо, късното (1913) преминаване на нейната територия от Османската империя към Кралство Сърбия (от 1918 – Кралство на сърби, хървати и словенци, от 1929 – Югославия). Второ, значителното присъствие на материални следи от Османската империя. Трето, желанието за отграничаване от други съседи. От друга страна, в македонски контекст по линия на исляма османското наследство се асоциира с албанския етнос и това поражда по-скоро негативни реакции сред част от християните. В България подобна, макар и по-слаба реакция е породена от отношението към турското (ислямското) малцинство.

Не може да не се забележи и негласното частично застъпване на византийското и османското наследство. То е констатирано още по отношение на ранната Османска империя, която възприема някои от чертите на Византия и нейната култура, в някакъв смисъл приема нейното наследство и черпи легитимност от него. Същото важи и за държавната политика на Турция от края на ХХ в., в която експонирането на елинското и византийското наследство е съпоставимо с експонирането на османското. Борбата за независима българска църква през ХІХ в., която по същество е борба с Вселенската патриаршия, пряк носител на византийската традиция, води до друг тип припокриване на византийското и османското в българската национална митология, където нерядко „турците” и гръцките владци са представяни като съюзници срещу българите.

Нещата стават още по-сложни, ако се държи сметка за това, че Русия (или поне една авторитетна група нейни представители) също претендира

<sup>5</sup> Вж. напр. Малкъм, Н. Кратка история на Косово. Прев. Б. Гаврилов. С.: ЛИК, 2001, с. 37. [Introduction in: Malkom, N. Kosovo: A Short History. London: Macmillan, 1998.]

<sup>6</sup> Едно от най-силните впечатления от краткотрайните ми посещения на Солун е минималното експониране на османското архитектурно наследство, особено в сравнение с византийското и римското. Нещо подобно може да се забележи и в България.

да бъде наследник на Византия. Това води до неявна конкуренция между две империи (Османската и Руската) за правото да се самоопределят като наследници на трета (Византия), което от своя страна има нееднозначни рефлексии сред южните славяни. На Балканите русофилите няма как да не нагаждат отношението си към Византия според подобни руски претенции. А дали това не дава някакво отражение и върху отношението им към Османската империя?

Но да се върнем към въпроса за османското наследство. По правило през ХХ в. сред балкански славянски православни народи доминират представи, които неохотно признават наличието на нещо подобно на османско (турско) наследство в бита (в кухнята, по-рядко в облеклото, още по-рядко – в обичаите). Първоначално османското архитектурно наследство не се възприема като ценност, дори съзнателно се унищожават<sup>7</sup>, а през ХХ в. то се реставрира<sup>8</sup> и експонира не съвсем охотно и се свежда до няколко представителни джамии (в София, Шумен и в още няколко града). Общо място в експонирането на немалко ислямски паметници в България и другите балкански славянски страни е акцентиранието върху различни легенди, които, позовавайки се на различни архитектурни детайли, изтъкват участието на християни в строителството.<sup>9</sup> Подобни легенди се свързват например, с черквата „Св. Седмочисленици“ в София, строена като джамия.<sup>10</sup> Широко разпространено явление е обратното превръщане на джамии (някогашни черкви) в християнски храмове. Специално внимание заслужава османското наследство в музикалната култура, което предполага разгърнато и специализирано изследване, за което очевидно не съм подготвен.<sup>11</sup> По правило османското наследство се отхвърля и омаловажава, днешните балкански славяни последователно се дистанцират от него. Много често то е мислено като срамно наследство, от което трябва да се освободим, поставяно е в контекста на определения като

<sup>7</sup> Съществуват сведения за софийски джамии, взривени през 1878 г. от руския кмет на града Александър Мосолов по внушение на княз Александър Дондуков-Корсаков, императорски комисар в окупираниите територии. Вж. Първият кмет на София взриви седем минарета. – В: Тахов, Р. *Големите български сензации*. С.: Изток-Запад, 2005, с. 578-582. Вж. и Джамбазов, Исмаил. Османските архитектурни паметници в София. – <http://www.akmb.gov.tr/turkce/books/balkanlar/189-220.htm>.

<sup>8</sup> През 90-те години на ХХ в. в България се забелязва известна промяна, която обаче се дължи преди всичко на външна финансова подкрепа – с материалната помощ на различни ислямски (по правило арабски) фондации не само се строят много нови джамии, но и се реставрират стари.

<sup>9</sup> За подобни легенди и за споровете кой е построил прочутия мост в Сараево вж. Božidar Jezernik, *Wild Europe. The Balkans in the Gaze of Western Travellers. SAQI in association with The Bosnian Institute*, 2004.

<sup>10</sup> Храмът е наричан още „Черната джамия“, под това име присъства и в един от разказите на Алеко Константинов – „Освидетелстване на зъбите на посещающите Черната джамия“ (1894). В първите години след Освобождението той е използван като затвор.

<sup>11</sup> Вж. например Стателова, Р. Седемте гряха на чалгата. Към антропология на етнопопмузиката. С.: Просвета, 2004.(2006).

„диво“, „варварско“, „ориенталско“, „ретроградно“ и пр. Неговите белези се откриват в безспорно най-популярния български литературен герой Бай Ганьо от едноименната книга на Алеко Константинов от 1895 г.; още тук може да се потърси и амбивалентното отношение към него, към Бай Ганьо и към османското наследство. Преосмислянето на отношението към османското, което се забелязва в по-новите изследвания, е резултат преди всичко на усилията на неинтегрирани в поддържаните от държавата научни групи, на чужди изследователи и на балкански учени, работещи в чужбина.<sup>12</sup>

Но какво всъщност е османското наследство? М. Тодорова дори предлага разграничаване между два типа явления – едните са трайни, възникнали са в миналото и продължават да съществуват, а другите, които тя предпочита да нарича традиция, принадлежат към сферата на възприемането, на представите за нещо, което вече не съществува.<sup>13</sup> Моят поглед в случая е насочен към втория тип наследство. Но каквито и терминологични уточнения да се правят, очевидно е, че османското наследство (и неговите традиции) не съвпада с исляма, нито с турското. Може да се допусне, че то е комплексно явление, което съчетава по някакъв начин различни местни и привнесени практики и модели, които трудно могат да бъдат категорично разграничени.<sup>14</sup> При това въздействията текат и в двете посоки и несъмнено турците и другите етноси, които идват с тях на Балканите, също възприемат нещо от местното население. Изследователите дори говорят за балкански вариант на исляма.<sup>15</sup> Други изследователи пък (Б. Лори) разгръщат популярната представа за връзката между комунизма и характерната за османците свръхцентрализирана държавна структура.

<sup>12</sup> Вж. много сериозната поредица „Съдбата на мюсюлманските общности на Балканите“ (1997-), издавана от Международен център по проблемите на малцинствата и културните взаимодействия в София и специално „Мюсюлманската култура по българските земи“ (Съст. Р. Градева, Св. Иванова, 1998) и „История на мюсюлманската култура по българските земи“ (Съст. Р. Градева, 2001) Вж. и Лори, Бернар. Съдбата на османското наследство. Amicita, 2002. (Френско изд. ISIS Press, 1985); Кил, Михел. Изкуство и общество в България през турския период. София: Любомъдрие -Хроника, 2002. Вж. и Todorova, Maria. The Ottoman Legacy in the Balkans, *Imperial Legacy: The Ottoman Imprint in the Balkans and the Middle East*, ed. L. Carl Brown, New York: Columbia University Press, 1995, 45-77. Abridged version in: – Güney Özdoğan, Kemâlî Saiba İli, eds., *The Balkans. A Mirror of the New International Order*, Istanbul: EREN, 1995, 55-74 and in: – *Etudes balkaniques*, 1994, No. 4, 66-81. Вж. и Die Staaten Südosteuropas und die Osmanen. Hrsg. H. G. Majer. München, Selbstverlag der Südosteuropa-Gesellschaft, 1989, специално Roth, K. Osmanische Spuren in der Alltagskultur Südosteuropas.

<sup>13</sup> Вж. Todorova, M. The Ottoman Legacy in the Balkans. – *Etudes balkaniques*, 1994, No. 4, p. 66.

<sup>14</sup> Прекрасна илюстрация за размесването на традициите, за трудностите при разграничаването им и за конфликтите, породени от всичко това, представлява документалния филм на Адела Пеева „Чия е тази песен?“ (2003, Whose Is This Song?)

<sup>15</sup> Вж. Popovic, A. L'Islam balkanique. Les musulmans du sud-est Européen dans la période post-ottomane. Berlin-Wisbaden: Otto Harrassowitz, 1986.

Интерес заслужават **мотивите**, които стоят зад отхвърлянето на османското наследство. Те са както вътрешни, психологически, свои, така и външни. Нещо повече, двата типа мотивировка са преплетени и трудно могат да бъдат разграничени. Хронологически първият мотив за отхвърляне на османското наследство е **религиозната другост**. Към това покъсно се прибавя митологията и **пропагандата на национализмите**, които поставят акцент върху чуждия и потиснически характер на империята, от която трябва да се излезе с оръжие в ръка. Самото излизане от империята, което винаги е съпроводено с проливане на „своя“ кръв, а след това и с глорифициране на тази кръв, работи за затвърждаване на отказа от наследство. От друга страна, от няколко века **Западът съзнателно гради един негативен образ на Ориента** (Е. Саид), на Източна Европа (Л. Улф), от който (значителна част от) потърпевшите искат да се дистанцират, да се измъкнат. Една от формите на това измъкване е отказът да се приеме османското наследство като свое.

Всичко това е универсално познато, негови варианти и аналогии се срещат и в други региони. Но на Балканите се забелязва една специфика. Големите империи по правило налагат своя език, а много често – в някаква степен и своята религия и идеология. И след разпадането им езикът и религията до голяма степен се запазват и те действат като центростремителна сила, която донякъде балансира доминиращите центробежни нагласи. Езикът и религията на Британската империя са атакувани, но запазват своя престиж за много от гражданите на бившите колонии. Османската империя, която не изгражда централизирана образователна система, в много по-малка степен налага своя език и религия. За отделните се от империята държави езикът на империята може и да продължава да се ползва в известни битови ситуации и от известни малцинства, но той не е нито престижен, нито език на новата държавна администрация, още по-малко – на науката. И причината не е в неговата малоценност или в по-ефикасната пропаганда на балканските националисти, а във универсалната тенденция Западът и неговата цивилизация да се възприемат като единствения резервоар на престижни ценности. Това, разбира се, е казано твърде на едро, за да бъде вярно. То изисква редица уточнения, например хронологически. Но за XIX (а за Македония – началото на XX) в., когато значителна част от балканските народи скъсват с Османската империя и изграждат своята държавност, техните идеолози възприемат като престижно само това, което е неосманско, неислямско, т. е. западно, европейско, като под този твърде общ етикет попада не само Западна Европа (и Северна Америка), но и Русия, която на картата в никакъв случай не стои по на запад от Османската империя, а и също обхваща значителни територии в Азия.

Такава е, струва ми се, най-общата картина. В нея може да се потърси един възел от относително по-частни проблеми, на част от които



бих искал да се спра накратко. Става дума за скритото присъствие на османското наследство и жестове на положително отношение към него, за интерференции между различни тенденции и за механизмите и аргументите, с които османското наследство се отхвърля. Могат да се открият и наблюденията на изследователите наистина откриват редица **гранични явления** или явления, възникнали в резултат на **преплитане на собствената и чуждата традиция**. В такива случаи по правило публицистиката и масовото съзнание поставя акцента върху собствената традиция. Българската османистика е описала подобни явления – култове към ислямски светци, общи оброчни места и пр., но по правило тези наблюдения не се имат предвид в по-общите трудове.

Особено интересни са случаите, при които отричането на османското наследство представлява форма за неговото **преобърнато утвърждаване** (разкрива неговото съществуване и актуалност). Това става, като собствената идентичност се гради на базата на отричане на чуждата (в случая на османската или на турската), като това отричане всъщност следва матрицата на чуждата култура. Подобни явления се наблюдават както във високите, така и в по-ниските, по-непрестижните пластове на културата. Много често в един текст и в една ситуация се наблюдава редуване на високи „свои“ традиции, последвани от снижени „чужди“.

Ще разгледам няколко примера от ключови за митологията на българския национализъм от края на XIX в творби – „Записки по българските въстания“ (1884-1892) на Захари Стоянов и „Миналото“ (1884-1888, 1898-1899) на Стоян Заимов. Двамата автори са сред участниците в революционното движение, по-късно водещи политически фигури.<sup>16</sup> Техните творби са резултат от общ замисъл, двамата събират материала заедно и пишат практически едновременно, по-късно между тях има известна конкуренция и разминавания. През XX в. Записките на З. Стоянов заемат възлово място в канона на българската литература, докато „Миналото“ на Ст. Заимов се радва на по-скромен авторитет.

Може би най-парадоксални са случаите, в които борците срещу Османската империя открито признават нейните достойнства, при това не в маргинални текстове, а в ключови за канона и националната митология творби. Много често това става чрез сравнения, които изтъкват предимствата на „турското“ пред своето, руското или европейското. Няколко примера от Захари Стоянов, който не пропуска повод да отправя стрели към Русия, а и да изтъква моралните добродетели на турците. На едно място в „Четите в България“, друга негова авторитетна книга, той

<sup>16</sup> Захари Стоянов (1850-1889) е водач на партия, председател на Народното събрание, приближен до двореца. Стоян Заимов (1853-1932) също заема ключови позиции; неговият син генерал Владимир Заимов (1888-1942) е важна фигура в политическия живот, ексекутиран е като съветски агент.

дори ги оневинява, че бият пленените бунтовници. В конкретния случай поводът е че българите са убили предводителя на потерята:

Аз и сега не се сърдя ни най-малко на тия турци, че ни биха така немилостиво, въздържам се да ги нарека варвари, защото те бяха в пълното си право. Да не ходим много далеч. Представете си за минута, че Сулак Пехливан беше някой наш войвода или *комита*, червения калпак на когото виждате върху бръснатата глава на някой делиормански читак. Аз съм напълно уверен, че вашият патриотически квас така щеше да шупне, щото от делиорманчанина здраво място не оставаше. По-после, когато ние се качихме на мястото на турците, а те слязоха на нашето, аз видях, когато нашите християнски заптиета биеха до умирање един неверник само за това тежко престъпление, че той произнесъл думата *гяур*, без да си щеще.

Но да оставим патриотизма настрана, на който границите са твърде широки, и да продължим своя разказ.<sup>17</sup>

Само че разказът свършва, остават по-малко от три страници, в които се намира място да се спомене един милостив чаушин – „макар и *неверник*, но разумен човек беше“<sup>18</sup>, за предателствата на българите и за съчувствието на италианци и поляци, служители по железниците. Въобще и в „Четите в България“, както и в „Записки по българските въстания“, не липсват случаи на открито заявено съчувствие към Турция, при това съчетано с обвинения или ирония, насочени към Европа и Русия. Когато представя обесването на заловен четник, Захари прави прелюбопитно отклонение.

Но възможно ли е сравнение между Европа просветена и варварска Турция? В столицата на републиканска Франция например (1884 г.) депутатите си блъскаха главите цели седмици да размишляват по какъв хуманен начин да става умъртвяването на осъдените на смърт. Радикалните депутати поддържаха с гордост на челото, че на осъдените трябва да се притискат вратовете чрез една машина, наречена гилотина, която прилича на нашите тютюнджийски хавани; а лявата страна – републиканците – възражавали, че вътре, в зданието на затвора, трябва да се прибесват те надве-натри. Е, кажете сега, може ли да се сравни Турция с Франция?<sup>19</sup>

Струва ми се, че тук може да се долови отглас от страха от Европа и модерността, който е общ за много от поданиците на Османската империя, независимо от тяхната религия или етнос. И днес той продължава да съществува под повърхността на доминиращия евроентузиазъм.

<sup>17</sup> Стоянов, З. *Съчинения*. Т. 2, С.: Български писател, 1983, с. 258.

<sup>18</sup> Пак там, Т. 2, с. 259.

<sup>19</sup> Пак там, Т. 2, с. 214.

Това си е специфична форма на оксидентализма<sup>20</sup> и в този смисъл не би било съвсем точно да се разглежда като същностен елемент от османското наследство, но, от друга страна, има допирни точки с него.

И още един пример, този път от публицистиката на Христо Ботев (1847/1848-1876) най-значителния български поет и една от средишните фигури в революционното движение, яростен противник на всичко османско. На едно място той говори за „сифилиса на францuzката цивилизация” и по този начин всъщност повтаря аналогична ефективна фраза на турски публицист.<sup>21</sup>

Спомените на Ст. Заимов предлагат други любопитни примери. В главата “Съзаклятническа вечеринка”<sup>22</sup> революционерите се веселят в навечерието на решителни действия – покушението срещу хаджи Ставри. Настроението е приповдигнато, въпреки че според съзаклятническите правила “вино не се даде”. Песни обаче се пеят, при това те са различни и следват определена последователност. Първо мощният глас на Берковски разлюлява владишкия свещник с “няколко немски и чехски *патриотически и любовни песни*”. (При друг случай той пее “поляшката революционна песен “Полша не е загинала още”<sup>23</sup>). След това Аспарух (Минчо) подхваща “песента на Ангел войвода, тогава *модна народна песен в Хасковската каза*” и продължава с “какви ли не щеш *турски маанета*”. Михо Минчев, Заимов му е извадил прякор Ингилизинът, се въодушевява и “запя по английски обичната нему “Песен на матроса”. Вечерта завършва с “Багдатски гюлистан” – очевидно популярна по това време турска песен. Разногласието на избираните песни е очевидно, забелязва се и редуването от *патриотичните песни*, т. е. от официалното и представителното през *любовните към маанетата*, към неподправеното традиционно веселие, което очевидно не желае да се подчини на революционната идеологическа норма и следва някакви общи за поданиците на Османската империя предпочитания.

Сред “битовите” епизоди в „Миналото”, т. е. тези, които не са свързани с революцията и с критичното представяне на османската държава, специално внимание заслужават няколко описания на народни обичаи. Докато наблюдава “голямото чирпанско великденско хоро”, Атанас Узунов – в момента той е големия революционен авторитет – се обръща на френски към своя приятел, също съзаклятник, Иванчо хаджи Михайлов:

<sup>20</sup> Вж. Бурума, Й. А. Маргалит. Оксидентализмът. Кратка история на антизападничеството. Прев. Гр. Атанасов. С.: Кралица Маб, 2006.

<sup>21</sup> Вж. See Vrionis, Speros. *The Turkish State and the History. Clio Meets the Grey Wolf*, Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1991, p. 59.

<sup>22</sup> Заимов, Ст. *Миналото*. Под ред. на А. Меламед. Бел. А. Меламед. Литературни редактори-консултанти Ил. Тодоров и Сл. Иванова. Изд. на БЗНС, С.: 1983, с. 392 и сл.

<sup>23</sup> Пак там, с. 347.

– Нищо българско няма у вашата носия, дори и във великденската ви скъпа премяна. Фесове, джепкени, потури, шалвари, фустани, жълтици по гърдите, всичко това са вкусове на нашите най-върли народни душмани, турци и гърци. [...] <sup>24</sup>

На хасковската сватба <sup>25</sup> Ат. Узунов, преоблечен като селянин, отново е критично настроен. Поводът за първия упрек е хвърлянето на петачета, за които децата се боричкат: “Да гледаш как децата си разбиват носовете, как си чупят ребрата, как си изкълчват ставите, и това било забава! Това е жестока дивотия.”

В разговора се включват две хасковки, приближени на комитета. Мария (главна учителка, съпруга на Мирчо Попов – Аспарух) и Теофану (нейна майка, разпалена патриотка). Гласовете им се преплитат, може да се допусне, че гледната им точка е обща. Мария е склонна да се съгласи с първия упрек на Узунов: “Такива сме груби ние, хасковците.”

Следващият упрек е произнесен първо от “Ивановият Костадин”, който очевидно иска да демонстрира близостта си с идеите на Узунов, и след това от самия Узунов, а Теофану прави плах опит да възрази:

– Тая булка я бива за плашило на бостан или на нива, посята с грах. [...]

– Защо е толкова нацапана с белило и червило? Да не би да е черна или жълта? [...]

– Ба, булката си е млада хубавица, ала обичай е на такъв ден да се белосват булките, за да се харесват на зетеве. [...]

– Турско, турско, много турско има във вашите обичаи. [...]

Празненствата и сватбените обичаи представляват специален интерес за характерната за модерните времена националистическата идеология, битоописателната литература и етнографията (включително и Л. Каравелов). За всички тях обичаите и традициите са особен капитал, който се цени високо, неговото съхраняване се налага императивно. Такава е и гледната точка на Ив. Вазов, неговото отношение към народните обичаи е подчертано апологетично и в явна полемика с модерните му критици, на първо място „Миналото” на Ст. Заимов.

Част от революционерите от “Миналото” въвеждат друга гледна точка. Тя може да се види в контекста на отхвърлянето на по-старите митологии, забелязано при З. Стоянов <sup>26</sup>, може да се разглежда като непознат и неочакван вариант на конфликта традиционно – модерно. Чрез най-авторитетния революционер е проблематизирано изконническото

<sup>24</sup> Пак там, с. 378.

<sup>25</sup> Пак там, с. 414 и сл.

<sup>26</sup> Вж. Аретов, Н. Национална митология и национална литература. С.: Кралица Маб, 2006, с. 75 и др.

разбиране за традициите и обичаите. Прокрадва се и модерната идея за динамиката на етнографските особености, за турските влияния в тях – един проблем, който и през ХХ в. етнографията се стреми ако не да изтласка, то поне да постави някъде в периферията на своята проблематика. В рамките на сюжета авторитетният модерен проблематизатор е чут, мнението му като че ли дори е възприето, но накрая той остава сам.

Това са само отделни примери, които маркират посоки за бъдещи наблюдения върху едно важно явление – несъмненото присъствие на османското наследство на Балканите и двусмисленото отношение на южните славяни към него.



Славица Србиновска

**ДИЈАЛОГ НА ЦИВИЛИЗАЦИИТЕ:  
ОДНОСОТ ПОМЕЃУ ЈАПОНСКАТА ПЕСНА / ТАНКА /  
И ПЕСНИТЕ НА ТОМИСЛАВ ЛАЗАРЕВСКИ**

Навистина се прашувам како им поаѓа од рака на луѓето толку брзо да воспостават толку близок и топол меѓусебен однос. Се чини сосема возможно дека овие необични личности ги соединило чекањето на ноќта...

*Казуо Ишиѓуро*

**1. Времето и формата**

Совршен избор, преку кој интелектот, соочен со комплексите од сеќавања наталожени во внатрешноста на сопството и со душевните бранувања поврзани со тие сеќавања, наоѓа излез создавајќи облик способен да зароби време и да остави трага во богатиот музеј на книжевноста во еден оригинален случај на организација во целина каква што е изборот од кратки јапонски песни /танки/ создавани на македонски јазик – постои во збирката песни насловени *Рекаџа во мене* од Томислав Лазаревски.<sup>1</sup> Секоја песна, како естетски израз, настанува во мигот кога е пронајдено името за предметот или појавата, и тогаш, кога тоа име, како дел од целината, го добива вистинското место во обликот.

Оваа студија говори за една оригинална и специфична релација во која јапонската традиција и строго формализираниот израз во песната – танка – се вкрстиле на исклучителен начин со македонскиот

---

<sup>1</sup> Збирката песни на македонски јазик *Рекаџа во мене* е резултат на исклучителниот сензибилитет на Томислав Лазаревски (по професија градежен инженер) кој својот прв поетски ракопис го изведува во оригинална јапонска обликковна верзија, а тоа значи како јапонска песна – танка, и, при тоа низ призма на гласовните специфичности на македонскиот говор, со почитување на слоговите и гласовните комбинации во македонскиот јазик, па дури и со почитување на формата на знаците за бележење на гласовите прави вкрстување помеѓу еден јазик и поетската традиција создавана на тој јазик и неговата употреба во сосема друга традиција и нејзините специфични форми.

поетски израз. Песните во книгата *Рекаџа во мене* на Томислав Лазаревски се исто толку постоење по себе колку што се дијалог со текстовите и традицијата на една сосема далечна и различна цивилизација и култура – јапонската култура и нејзините системи и форми на претставување. Посегајќи по културата определена со изразит однос кон специфичните мали облици на постоење, авторот вложува, избира мигови од своето минато и притоа доаѓа до облик кој претставува совршен универзум богат со длабока смисла и животна мудрост која стамението го одржува и го исполнува. Оваа сложена операција, која дискурсот на теоретичарот може да ја поедноставува, е резултат на комплексни сознанија произлезени од животот, таа е резултат на доживувања кои се краткотрајни како здив, меѓутоа совршено вообличени и совршено запишани. Обликот прилега на капка роса, бидејќи поседува мала и кристална форма, сконцентриран израз, прецизна мисла и длабока мудрост.

Книгата на Томислав Лазаревски покажува како се координираат функциите на прецизниот ум и интензивното доживување кое молчи за во духот на источната религиозна и филозофска доктрина да истрае и да се објави како краткотраен блесок на душата и исклучителна прецизност на умот кој подредува мали тули од време градејќи пространа, архитектонски стамено градена книга.

Лазаревски многу јасно согледал дека јазикот е нешто сосема друго, тој може да биде определуван како паралела на стварноста, може да биде означуван и како самостојна стварност, меѓутоа авторот на книгата настојува да покаже дека зборот за него функционира како инструмент употреблив според правилата на сложената „игра“ на поезијата која е исполнувачка, заводлива, но пред сè прецизна. Оваа „игра“ за него претставува егзистенцијална компензација за очекувањата кои ги поседува секој човек во однос на животот и стварноста, тие се поврзани со неговата замисла и се поставени како критериум за вредност, „поетската игра“ го претставува и силниот расчекор и разминување помеѓу замислата, критериумот и животната реалност или нејзиното отфрлање и разминување со неа.

Книгата настанува како прецизен естетички одговор на стварноста и времето кое неповратно уништува сè. Јазикот, зборот, сеќавањето и обликот стануваат простор за непосредно среќавање со минатото и совршено владеење со настанот и времето. Способноста да се именуваат појавите за Лазаревски станува состојба на слобода и подрачје на сопствен избор. Тој верува дека зборовите се онаа друга појавност и замена за отсутните мигови од минатото кои се вградуваат во обликот создаден како минијатура, како одраз на фрагменти од богатиот интимен космос на душата. Песната на Лазаревски е произлезена од непосредноста на односот кон зборот кој бил срамежливо и



долго чуван во себе, наспроти смената на животните етапи и животните искуства каде молчењето ја одредувало патеката на зреењето, потрагата по вистинскиот збор и потребата тој секогаш да ѝ соодветствува на вистината на појавата.

Книгата открива трансформација на човекот кој на одредена возраст од својот животен век си го дава првото да обликува одговори со зборовите кои биле долго перципирани, долго избирани, одмерувани и за нив се одлучувало според тоа колку можат да предизвикуваат ефект на убавина, масивност, леснотија, благородност, честитост или навреда и громорност.

Во книгата *Рекаџа во мене*, авторот успеал да го вгради она што самиот го пресметува во една статика еквивалентна со неговиот сопствен вкус за времето, за животот, за луѓето, посебно за оние најблиските, она што е негово сопствено доживување на самиот себеси, спознанието дека човечкиот живот е минлив и дека мигновено завршува, протекува како „река од време.“

Отворајќи ги страниците на книгата влегуваме во градбата која на најпарадоксален начин ѝ одговара на индивидуалната перцепција на фрагменти од стварноста на минатото и оваа на сегашноста.

Зошто?

Прво, стварноста во којашто живееме тешко дека кореспондира со потребата да се пишува поезија за неа. Таа повеќе пронаоѓа свој репрезентативен одговор во раскажувачките форми. Таа наоѓа свој израз во политичките колумни, оттаму се чини дека тешко, а понекогаш, дури, одвај е разбирлив напорот заснован врз обидот одговорот да се состави во софистициран естетички облик и тоа во време коешто е наклонето кон заборавање и кон бришење, отколку кон практикување на мнемотехничката функција на стихот која според сопствената суштина е создадена за да помни. Оттаму, првата реакција кон оваа книга е содржана во прашањето за тоа како се дошло до песна на македонски јазик со израз и структура на јапонска кратка песна во ова скудно и нечувствително време по однос на секаков рафиниран естетски ангажман, како таа се изведува во облик произлезен од јапонската традиција, пред сè, поврзана со хајку-формите и усложнета до верзија на *џанка* или во превод *вака / јапонскаџа џесна* со прецизен слоговен распоред?<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Драгослав Андриќ, *Не пали још свеќиљку*, Београд, 1981, 435.

Првите записи во Јапонија се појавуваат доцна во однос на другите култури. Меѓу нив, како први се сметаат царските прогласи (семејо) кои датираат од 697 година. Записите во јапонската култура започнуваат со меморирање на значајните фигури од царските династии и со меморирање, а потоа и запишување на родословот на царската лоза. Во епохата на царицата Гемпо, во осмиот век е дадено упатство за запишување на фактите од минатото, а подоцна и наредба за запишување на историјата на Јапонија. Во оваа историја се содржани и песни чие авторство му било припишувано на бог, цар или јунак. Тоа се јапонските кратки песни (ТАНКИ) сочинети од пет групи зборови, односно од пет стиха, со пет и со седум слогови.

Одговорот на тоа прашање најдобро го изведува самиот автор преку кратките форми од својата книга.

Чудесната, иновативна концепција која ја применува Лазаревски го објаснува односот кој авторот го воспоставил кон поезијата која го одразува неговиот личен сензибилитет, пред сè прецизниот говор и способноста истиот совршено кратко, во инстантни форми да се произведе целината од сто и четириесетина танки на македонски јазик. Во тоа се вплетува нешто што дозволува да објасниме дека онолку колку што со зададена цел можеме да дојдеме до одредена појава, исто толку можеме да ја досегнеме случајно, меѓутоа, меѓутоа сето тоа го исфрла на прв план прашањето за тоа како таа појава комуницира со човекот кој ја чита? Конечно, самата форма во сопствената отпечатена скаменетост, во препуштеноста на текот на времето и на хоризонтот во кој се назираат нови и нови генерации читатели е молчалив патник кој со сопствената необичност и текстовна тишина, парадоксално повикува и говори за да му се одговори.

Авторот на книгата *Рекаџа во мене* не се приклонува кон апсолутен парадокс кога ја поврзува јапонската форма со македонскиот сензибилитет и јазик. Тој со избраната форма отвора *сојсџивен ѝросџор* и низ избраната традиција изведува провокација. Тој го зајмува обликот кој му користи за да ја вгради душевната тишина и да ѝ даде друга димензија на постоење и глас.

Авторот на овој текст го избрал фрагментот од време и го исцртал во совршената слоговна целина на танката со својот македонски јазик. Тој, како што говори една прониклива персиска поговорка за тоа дека *Месечината е огледало на времето*, воспоставил релација помеѓу реката и времето, при тоа нагласувајќи го сопствениот индивидуален однос пред апстрактноста и општоста на феномените.<sup>3</sup> Со тоа, авторот му дава предност на субјективното сеќавање на времето и субјективното искуство наречено *рекаџа во мене*. Оттаму кршливоста и вечноста, долготрајноста кои некаде биле соединети во значењето на односите месец, огледало и време, овде конвергираат кон значењата на зборот река, онаа која е течна, минлива, недофатна и според овие карактеристики, животна. Поимот прави алузија на вечноста на движењето и нескротливоста на промената.

Чувството на истрошеност, доживувањето на јазикот како фраза и на стварноста како апсурд во времето во кое ни е дадено да живееме, упатува на пребарувања кои кај овој автор не доведуваат до состојби на себеидентификација преку приказна и заплет, напротив, тој посегнува по фрагментот кој ги диктира должината и обликот на песната. Крат-

<sup>3</sup> Хорхе Луис Борхес, *Огледало зајонџи*, Светови, Нови Сад, 1995, 145.

ката јапонска песна – танка или вака покажува колку се фрагментарни и исто толку скапоцени миговите време кои ги минуваме во детството со најблиските, со родителите, со сестрите и братот, во младоста со пријателите, во зрелоста со семејството и колку брзо сето тоа плови во неповрат, а претставува суштина со која се исполнува смислата на целата наша егзистенција. Во секоја од песните, спознанието е изложено во елементарна, непосредна форма каква што е едноставноста на духот што ја гради целината на овие малечки зборовни комплекси. Од другата страна, таа се перципира директно и погаѓа во самата суштина на душата на оној што чита, всушност погаѓа онаму од каде што произлегла.

## 2. Меланхолијата и вистината

Во сите сто и четириесет танки постои сублимиран однос кон две категории „јас / сопството“ и „времето“ кои доминантно ги одредуваат останатите песни. Провокацијата за овој однос опфаќа обемен корпус од авторски дела кои го транспонираат односот помеѓу сопството и минливоста во просторот на создадениот книжевен текст. Збирката *Рекаџа во мене* од Томислав Лазаревски е уште поголем и повозбудлив предизвик од сите останати перформанси на оваа тема, бидејќи се случува на македонски јазик и се однесува на времето, доживувањата, детството, младоста, животот и стварноста во градот Скопје.

Поставувањето на сопството во реката од време, овде е оправдано со изборот на метафората на водата. Низ неа се говори за минливоста и за вечноста. Религиозниот ритуал на јапонската традиција и нејзината филозофија која во фокусот на своите преокупации го поставува токму овој проблем на трансформацијата и минливоста, на множеството од состојби и трансформации – идентитети – наместо на идентификуваното неподвижно јаство, во оваа книга не е истрошен говор врз познатата слика со која треба да биде симболизирана минливоста. Овде говорот на песната неспокојно ја воздига вредноста на сознанието дека **ние течеме**, а не времето кое вечно кружи. Во прилог на ова спознание, авторот вели:

*Сџоов и ѓледав  
како џечче рекаџа  
кон усџиеџо  
Видов ѓробје и џојмив  
Не рекаџа, јас џечам.*

(На брегот, 36)

Категоријата време има свои мерливи димензии, авторот ја регистрира понекогаш со миг, понекогаш како долг ден, а понекогаш како живот:

*Дали чувствуваш  
како минува деној?  
Не. Долг е деној. Живојој?  
Не мачи ме!  
Ми минува. Чувствувам.  
(Минливост, 16)*

Или:

*Замира деној.  
Испиошен. Обесилен.  
Ко раней воин  
немоќно се прејушиа  
на милоста на ноќта.  
(На стемнување, 113)*

Мудроста на прашањата и сублимираноста на одговорите од споменатите стихови соодветствува сосем оправдано на сензибилитетот на културата од која е зајмена формата танка, на јапонската култура, меѓутоа чувството на носталгија и чувството на грч пред просторот од животот кој литературата знае да го именува како *ничџа земја*,<sup>4</sup> метафора која се однесува на поништувањето на моќите на телото кое сè повеќе се троши, Лазаревски успешно го развива започнувајќи со оптимистичките слики од детството, продолжувајќи со сликите од младоста и зрелата фаза од својата животна целина за со претчувството за слабоста на телото и измореноста на духот во фазата која доаѓа, а тоа е староста, тој да му даде предност на интелектот кој парадоксално, меѓутоа, оправдано ја трансформира носталгијата и грчот во нешто друго. Тој посегнува по најпровокативно и најстрошено средство – зборот – вградувајќи го во сложената и совршена градба на јапонската форма, за истиот да го искаже она што останува како сосема едноставно сознание за тоа дека на овој свет доаѓаме за да си заминеме:

*Од љрав раѓање  
Појдем љлима од бои -  
младостџ. Шџо џосле?  
Грџи црно, џроа бело  
кон џравџа враќање.  
(Циклус, 38)*

<sup>4</sup> Правам алузија на драмата под наслов *Ничџа земја* од Харолд Пинтер, која се занимава, меѓу другото, со животната смисла на човек стар шеесет години, човек влезен во старосната доба од развојот кога нештата добиваат специфично ограничување согласно со возраста.

Сликите на мигновеноста на постоењето, во книгата на Лазаревски напати се исполнуваат со слики од природата, тогаш мудроста на авторот се доближува до онаа источна вредност која од обичноста на секојдневните часови извлекува блесок кој добива трансцендентално значење:

*Го следам ѓадоӣ  
на ѓожолѣенио̄и лисѣ.  
Немо бележам:  
Паѣо̄ӣ кон ѓниеѣеѣо  
ѣолек е од ѣѣичѣио̄и леѣ.  
(Сознание, 91)*

Или пак кога вели:

*Коѣа ко сув лисѣ,  
од ѓранкаѣа оѣкинаѣ,  
на ѣаѣ ѣрѓнува,  
кус и лек да е ѣаѣо̄ӣ  
човек ѣосакува.  
(После патување, 92).*

Без патетичен вознес и со сигурен ѓд на оној кој знае што направил, Лазаревски посега *ѣо* *можноста*:

*Преку рекаѣа,  
чинам ѣосвеѣло сѣае.  
Ја ѣреѣливнувам  
Лажен бил сѣаѣо̄ӣ. Узнав  
Во ѣривид ѣоѣонувам.  
(Привид, 79)*

Потоа ја отфрла можноста за лесно преминување и пак ѣ се враќа на сопствената насока каде безмилосно, во куса форма и со многу сомневање, тој прапува, поставува една реторичка енигма без одговор:

*Ако душаѣа  
ѓо наѣуѣѣа ѣелоѣо  
во часоѣ смрѣен,  
значи ли ѣоа дека  
ѣалкаѣеѣо нема сѣир?  
(Без спир, 80)*

И сосема убедливо подучува:

*Во две засолништа  
времето не вдумува  
По божји избор,  
некои во заборав  
друѓи во историја.*

(Последно засолниште, 94).

Токму со овој вид писмо, Томислав Лазаревски ја впишува својата прва дискретна трага во просторот на македонската литература која неочекувано добива исклучителен сјај и се вдлабнува со печат кој читателот чувствува дека непосредно занесува, обзема, го задржува вниманието и трае, не се заборава.

*Елисавета Појовска*

## МОТИВОТ ЗА СМРТТА НА КРАЛИ МАРКО ВО „ОРИЕНТАЛНИТЕ НОВЕЛИ“ НА МАРГЕРИТ ЈУРСЕНАР

Како што е познато, славната француска писателка со белгиско потекло Маргерит Јурсенар својата светска слава ја стекнува во педесеттите години на минатиот век, време кога таа бележи речиси исто толкава возраст, и тоа најмногу благодарение на издавањето на нејзиниот култен роман, фиктивната автобиографија со наслов „Мемоарите на Хадријан“. Она што е помалку познато е дека писателската дејност на Јурсенар датира од многу поодамна, дека таа твори и објавува уште од времето на својата адолесценција, и дека во овој прв период помеѓу двете Војни таа преферира да пишува кратки наративни форми: поеми во проза, новели, односно пократки и подолги раскази... Така, повеќето од расказите што ја сочинуваат нејзината збирка *Ориентални новели* се создадени и објавени во француски списанија во периодот на доцните дваесетти и раните триесетти години на минатиот век, а во 1938 год. е првото издание на збирката. Последното, трето издание е три години пред смртта на авторката, односно во 1978 година, кога збирката ја добива својата дефинитивна форма од десет раскази со ориентална инспирација.

Што е всушност Ориентот за Јурсенар? Јурсенар е приврзаник на романтичарската идеја од францускиот 19-ти век, онаа на Ламартин, Шатобријан, Нервал, Лоти, Бодлер, според која Ориентот започнува уште во Европа, уште на Балканот, на самата граница со Отоманската Империја, односно Ориент е сето она што се наоѓа источно од утврдениот геополитички простор на западноевропските цивилизации. Исток е сиот оној балкански простор обвиткан со мистериозност и недоволна расветленост, како поради поинаквиот цивилизациски развој кој се смета за побавен во однос на Западот, така и поради улогата на мост, на порта, што тој ја игра помеѓу старата Европа и вистинскиот Ориент (Блиски, Среден и Далечен Исток). Токму поради ваквата концепција, дури во шест новели во збирката на Јурсенар, дејството се одвива на просторот на Балканот, на оваа крстосница на античките цивилизации, Византиската Империја и отоманските влијанија, односно на сите оние култури со предзнак

источни. Дејството во три од тие новели се одвива на просторот на современа Грција, а три од нив припаѓаат на она што некои проучувачи го нарекуваат *словенски циклус*<sup>1</sup>, односно се инспирирани од митови и легенди од словенската, поточно од балканската народна традиција.

Маргерит Јурсенар е еден од оние автори кои своето дело го придружуваат со обилни паратекстуални информации. Таа практикува истовремено и текст и коментар, таа својот текст секогаш го проследува и со метатекст, па во разните поговори, предговори, приклучоци, интервјуа и сл. таа обично укажува на инспиративните извори за создавање на одредената творба. Така, во постскриптумот кој е приложен кон *Ориенталниите новели* при нивното последно издание од 1978 г., Јурсенар истакнува дека за новелите *Млекошо на смртта* (каде е обработен мотивот на соседаната доилка) и *Насмевкаша на Марко* (каде на Марко Крале му е припишана авантурата на *Мали Радоица* од истоимената српска народна епска песна) таа се инспирирала од „средновековни балкански балади“. Што се однесува пак до новелата *Крајот на Марко Кралевич*, Јурсенар укажува дека тоа е најдоцна напишана новела, во истата година кога е и последното издание на збирката, но дека идејата за такво нешто тлеела во неа со години. Притоа, таа додава: „Расказот има за појдовна точка фрагмент од една српска балада која ја евоцира смртта на јунакот од рацете на еден мистериозен, банален и алегоричен старец. Но каде сум ја читала или слушнала оваа приказна за која, подоцна, мошне често размислував? Тоа не го знам повеќе, ниту пак можам да ја најдам во неколкуте текстови од ист вид кои ги имам на дофат на рака, и кои за смртта на Марко Кралевич даваат повеќе верзии, но не и оваа“. На тој начин, во согласност со луцидниот дух на Јурсенар, се отвора цел еден простор за шпекулации во врска со изворот-трага која се наоѓа во основата на оваа новела, предизвик на кој се обиделе да одговорат многу филолози, романисти и балканолози, во настојување да се пронајде првичниот хипотекст. Но, бидејќи во новелата станува збор за една нова, досега непозната верзија за смртта на Крали Марко, можеби посоодветно е да се зборува за трансформација и трансмутација на мотивите, за начинот на кој тие се процесуираат во творечката постапка, отколку за еден ригиден хипертекст кој поскоро би иницирал еднонасочна релација отколку симултана постапка.

Имено, во едно свое проучување насловено како *Балканските инспирации на Маргерит Јурсенар* и објавено во 1979 година<sup>2</sup>, проф. Божидар Настев ги иследува можните инспиративни модели за создавање

<sup>1</sup> Christine, Mesnard. „Influence slave sur deux Nouvelles Orientales de Marguerite Yourcenar“, in *Bulletin de la Société Internationale d'études yourcenariennes*, n° 3, февруари 1989, стр. 51-63.

<sup>2</sup> Настев, Божидар. „Балканските инспирации на Маргерит Јурсенар“, во Прилози МАНУ: Одделение за лингвистичка и литературна наука, IV, 1, 1979, стр. 61-88.



на овие три новели. Притоа тој заклучува дека *Млекошо на смрттиа* е инспирирана од српската балада *Зидање Скадра*, но најверојатно и од други слични балкански легенди со оглед на универзалноста на мотивот, а новелата *Насмевкашо на Марко* е инспирирана од српската јуначка песна *Мали Радоица*, и двете објавени во првиот зборник на *Српски народни йесни* од Вук Стефановиќ Караџиќ. Настев е дециден во поентирањето кон изворите не само поради тоа што постои високо маркирана хипертекстуалност во овие две новели туку и поради тоа што во својата лична кореспонденција со Јурсенар тој го добива нејзиното признание дека мошне рано пројавила интерес за преводите на балканската епика, но дека со посебно задоволство го чита и сè уште го поседува преводот на српски народни песни од страна на Огист Дозон насловен како *L'Épopée serbe*.<sup>3</sup> Што се однесува пак до третата новела *Крајош на Марко Кралевич*, Јурсенар во истото писмо до Настев останува прилично енигматична и луцидна велејќи: „Веќе неколку години си велеш, и сè уште си велам, еден ден да напишам еден краток расказ кој би бил придодаден кон *Ориенталниите новели*: [а тоа е] *Последнаша бишка на Марко* заснована врз легендата за мистериозната битка со малиот старец, легенда која вие сигурно ја знаете.“ Значи, во моментот кога Јурсенар му ја доверува ваквата своја идеја на Настев, новелата сè уште не е напишана бидејќи ова писмо на Јурсенар до Настев е датирано од 1974 год., а како што веќе наведовме, новелата е објавена четири години подоцна и нејзиниот дефинитивен наслов е поинаков: *Крајош на Марко Кралевич*.

Всушност, во оваа новела се зборува за тоа како јунакот го губи животот при директен телесен судир (тепачка) со мистериозен старец кој е алегорија на смртта, односно на самиот Бог. Колку повеќе Марко удира по старецот и се обидува да го крене, толку повеќе крвави и изнемоштува, а старецот ниту да се помрдне од место, ниту да лелекне, ниту каква било повреда да здобие. Таквата дивинизирана природа на старецот е потенцирана од фактот што, движејќи се по патот и оддалечувајќи се од местото на настанот, старецот е придружуван од јато диви гуски кои, според многу митологии, претставуваат симболични посредници помеѓу земното и небесното<sup>4</sup>, а самиот старец е гласник на судбината на која мора да ѝ се покорат дури и полубожествата како што е еден Крали Марко.

<sup>3</sup> *L'Épopée serbe, chants populaires héroïques – Serbie, Bosnie et Herzégovine, Croatie, Dalmatie et Monténégro*, - traduits sur les originaux avec une introduction et des notes par Auguste Dozon, correspondant de l'Institut, ancien consul général de France, Paris, Ernest Leroux, 1988.

<sup>4</sup> Според Dž. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Beograd, Prosveta-Nolit, 1984, стр. 48., гуската во египетската традиција означува творец на светот, таа го снесла вселенското јајце од кое е изведено сонцето; според грчката традиција гуската е во тесна поврзаност со божествата Хера, Марс, Аполон, Хермес, Марс; според хиндуската традиција гуската е преносно средство на Брама, творечки принцип, духовност, преданост; според христијанската традиција таа симболизира будност и провидение, итн.

Ваквата верзија за смртта на Марко очигледно не е преземена од Вук-Дозон бидејќи таа таму и не е приложена, односно во збирката е преведена српската песна *Смрт на Марко Краљевиќа* во која самовилата од Урвина Планина му соопштува на Марко дека наскоро ќе умре, но не од човек и оружје бидејќи на Земјата нема појунак од него, туку од самиот Бог, зашто само тој може да стави крај на толкава сила. Во самата песна не се појавува Бог, туку самиот Марко е инструмент на божјата волја бидејќи тој се доведува самиот себеси до состојба на смрт. Настев, пак, истакнува дека можеен извор за оваа новела на Јурсенар е мотивот присутен во јужнословенските и балканските народни пеења според кој Бог го казнува Крали Марко поради неговата избувливост, самодоволност и неразумно трошење на силата со тоа што го лишува од натчовечките способности, така што тој понатаму мора да се бори против Турците со помош на лукавство и снаодливост. Значи, не станува збор за реалната физичка смрт на Марко, туку за смрт на натчовечкото во него, бидејќи Марко не смее да биде рамен со Бога по силата своја и затоа што тој ја претставува словенската Кула вавилонска која се обидува да ги достигне забранетите божји небеса, поради што мора да биде срушена. Така доаѓаме до легендата за *губењето на силата*, во македонска верзија присутна во епската песна *Марко Крале ја губи силата*<sup>5</sup>, но и во една прозна форма запишана и во зборникот на браќата Миладиновци. Според македонската верзија, како што е познато, Бог му се налутил на Марко, се претворил во старец, наполнил една торба со тежината на Земјата, се симнал на овоземниот свет, го сочекал Марко и му рекол да му помогне да ја подигне торбата. Во обидите со кои Марко не успеал да ја помрдне торбата, Марко ја изгубил силата, по што Бог му рекол оттогаш па натаму против непријателот да се бори со ум и итроштини.

Настев, кој во легендата за губењето на силата го препознава примарниот хипотекст, истакнува дека Јурсенар направила *суйсци-иуција*<sup>6</sup> на конститутивните елементи на мотивот, односно кревањето на торбата е заменето со кревање на старецот, а губењето на силата е заменета со смрт, односно наместо метафизичка имаме физичка смрт на јунакот. Меѓутоа, во современиот момент на проучување на интер-текстуалните влијанија, воспоставениот дијалогизам меѓу балканската легендарна материја и авторскиот наттекст на Јурсенар, не може да се дефинира само со една ваква пропорционална релација, бидејќи предмет на интерес не е толку, во манир на една научничка *еурека*, да се посочат со релативна догматичност инспиративните мотиви, туку со релативна недогматичност да се покаже како мотивите живеат, односно како тие

<sup>5</sup> К. Пенушлиски (прир.), *Јуначки песни*, Скопје, Македонска книга, 1968, стр. 78.

<sup>6</sup> Art. cit., стр. 84.

преживуваат, како тие влегуваат во содејство едни со други или, уште поскоро, како *мојивийте ѝајувааји* низ просторот и времето.

Ако во одреден сегмент препознаваме елементи од легендата за губењето на силата, тогаш секундарно можеме да согледаме интервенција и на верзијата за физичката смрт на Марко нарачана од Бога, онака како што е таа претставена во збирката на Дозон, во една трета перспектива може да се препознае влијанието на речникот на симболи во присуството на дивите гуски и Старецот, или пак влијанието на народните балкански пеења да се согледа на формално ниво преку присуството на рамковноста во раскажувачката техника кога еден наратор од првото ниво на раскажување во кој може да се препознае народниот раскажувач, ја раскажува приказната од второто ниво. Значи, поскоро отколку за супституција, може да се зборува за еден процес на *сублимација*, или *амалгимирање* на мотивите, односно за една мултиинтертекстуалност, за еден свездест дијалогизам во кој преттекстовите се „бараат“ и се спојуваат едни со други за да доведат до еден наттекст зад кој ќе се потпише автор како своевиден залог за оригиналност.

Во една ваква перспектива, ако секој текст е плагијат на еден претходен текст, ако секој текст е во антиципација-плагијат на еден нареден текст, тогаш се поставува прашањето: каде е тука оригиналноста? Во постмодернистичката перспектива за текстот како писмо-палимпсест многубројните наслаги речиси и да оневозможуваат да се согледа иницијалниот текст. Тој станува до таа мера оддалечен што се доживува како невидлив, како „дел кој недостасува“, поради што се отвора простор за поливалентност во интерпретациите бидејќи на литературата не се гледа како на имитација, туку како на *трансмутација*. Бидејќи денес секој текст се согледува пред сè како интертекст, тогаш проф. Катица Кулафкова со право констатира дека „Култот на оригиналноста е заменет со едно порационално поимање на оригиналноста кое не настојува да ги отфрли категорично востановените стандарди на оригиналноста, туку има за цел да ја релативизира и да ја постави во некои пообјективни и перцептибилни рамки“<sup>7</sup>.

Имено, наместо френетична потрага по претходници и модели, едно дело треба да се согледува во неговата релативна перспектива бидејќи само на тој начин доаѓаме до неговата смисла односно до неговата оригиналност. И додека Ролан Барт со воздишка констатира дека секое дело е плагијат, а Мишел Фуко востановува една археолошка доктрина на знаењето кои некои ја нарекуваат уште и „филозофија на релацијата“, јасно е дека авторот е налик на пчелата која собира полен од многу цвеќиња, но медот е само нејзин личен производ. Авторот на една

<sup>7</sup> *Теорија на интјерпјектјуалноста*, К. Кулафкова (прир.), Скопје, Култура, 2003, стр. V.

литературна творба е пред сè ерудит и човек од книгата, неговиот плагијат не е сурова и буквална имитација, туку е она што претставниците на ренесансната школа на Плејадата го нарекувале производ на *инуириција*. Имено, саканата лектира е до таа мера асимилирана и усвоена, што таа станува втора човекова природа, таа спонтано тече под авторовото перо, и нејзиниот светоглед станува светоглед на авторот.

Ваквите согледби во најново време наоѓаат своја концептуална дефинираност во феноменолошките студии за облиците, значењето и моќта на *трагата*, било таа да се манифестира како физичка даденост од документарна природа, било да претставува психолошки мотивирана категорија која е поврзана со облиците на сеќавањето. Во проучувањето на трагите како своевидни конектори помеѓу сегашноста и иднината, од посебно значење се феноменолошките проучувања на Пол Рикер<sup>8</sup>, кој во трагата (документи, архиви, реликвии и сл.) согледува и извесна поетолошка вредност. Како што е познато, во проучувањето на процедурите на нарацијата, Рикер доаѓа до согледувањето на *пројниот мимезис* кој се затвора во процедурата на *рефигурација*, процедура во која доаѓа до пресек на светот на текстот со светот на читателот, односно делото доживува една финалност која се операционализира во чинот на читањето. Таквата временска рефигурација, вели Рикер, кај историската нарација се постигнува преку употреба на *процедуре на конекција* (календар, след на генерации, архиви, документи, траги), а во фикционалната нарација преку *имагинативните варијации*. Сите овие процедури, во рамките на нарацијата, даваат едно *поетичко* решение на *апоритите* на времето, односно апориите на сеќавањето. Во рамките на раскажувачкиот текст, низ постапката на градење заплет, процедурите на конекција се спојуваат со имагинативните варијации и така се гради *наративниот идентитет*<sup>9</sup> на приказната кој е истовремено и наративен идентитет на ликот.

Рикер истакнува дека трагата е истовремено последица или физички остаток од минато дејство, но и способност, односно потенција за поседување на значење (signifiance)<sup>10</sup>. Трагата е депо на симболика. Таа е податлива за интерпретации кои својата варијантност на семиолошки план ја моделираат околу инваријантноста на физички план. Во интерпретативните варијации околу значењето на трагата почива и нејзината поетска моќ. Во тој сегмент, всушност, и интервенира имагинацијата на оној кој се обидува да ги актуализира трагите, односно да ги реконструира, со тоа што ќе ги смести во контекст. Во воспоставувањето на дијалогизмот помеѓу претходен текст и авторски наттекст настанува едно

<sup>8</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récit* (3 vol.), Paris, Seuil, 1983-1985.

<sup>9</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990, стр. 175.

<sup>10</sup> Paul. Ricœur, *Temps et récits III – Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, стр. 13.

имагинативно, поетско „проширување на документот“, односно имагинативните варијации се тие кои го оживуваат опкружувањето на трагата и се точките-јазли на креативниот процес во кој најмногу доаѓа до израз оригиналниот придонес на авторот.

Надворешната, физичка трага, во процесот на мемориско инкорпорирање од страна на поединецот, остава отпечатоци или мнемички траги во неговите ментални процеси. Некои од тие траги заземаат привилегирано место во меморијата на поединецот, тие го сочинуваат неговиот „его-музеј“, и го откриваат симболичното, афективното и социјалното позиционирање на поединецот во однос на средината. Ваквите траги кои се одраз на верност кон одредена категорија (во случајот на Јурсенар кон балканската епика), добиваат смисла единствено преку волјата на поединецот. Трагата е онаа која го генерира сеќавањето и ја фабрикува приказната. Односно, трагата во спрега со субјективната интерпретација на поединецот е таа која презема значајна одговорност при реконструкцијата на најразличните модели-претходници, односно нивно вградување во конструирањето на еден нов модел.

Доколку ваквите теоретски констатации ги поврземе со оваа експертиза поврзана со творбата на Јурсенар и мотивот за смртта на Крали Марко во неа, може да се констатира следново: со оглед на фактот дека оваа новела на Јурсенар е напишана многу години подоцна откако таа реално била во допир со балканските простори и традиции (Јурсенар ја имала Грција за преферирана дестинација посебно во периодот пред Втората светска војна), а во меѓувреме ги изгубила повеќето материјални докази за изворите, најверојатно е дека мотивите од балканските легенди со кои Јурсенар се сретнала уште од младоста останале во траги во нејзината меморија и извршиле едно природно амалгамирање како резултат на еден ментален процес кој секогаш настојува да ги пополни, со помош на имагинативните варијации, апориите на сеќавањето. Бидејќи во конкретниов случај станува збор за мнемички траги, дијалогизмот меѓу мотивите се реализирал низ операциите на контигвитет, кондензација или супресија, во настојување да се пополни дупките на сеќавањето, но и низ градењето заплет да се внесе ред во хаосот, да се изврши усогласување на неусогласеностите, како што вели Рикер, односно да се создаде *нарајивен идентитет* како залог за постоење на целовитост на приказната. Интертекстуалната релација се реализира низ процесот на ментална сублимација при што повеќе варијантни мотиви во контакт доведуваат до нов, оригинален литературен ентитет.

Мирна Велчич-Канивез во една своја студија насловена „Историја и интертекстуалност“<sup>11</sup> самиот историски дискурс го согледува како

<sup>11</sup> M. Velcic-Canivez, „L'Histoire et intertextualité. L'Écriture de Georges Duby“, in *Revue Historique*, n° 2, Paris, PUF, 1999, стр. 187-205.

заемно импрегнирање на повеќе други дискурси кои доаѓаат не само од суровиот „документ“ на кои се повикува „учената историја“ туку и од многу други индивидуални „сведоштва“ кои го носат печатот на говорот на поединецот. Во тој дијалогски сооднос на различните дискурси, пишувањето историја е истовремено и создавање историја, затоа што не само што се трансформира и деформира првобитната интенционалност на документите, трагите и изворите поради контактот во кој тие влегуваат туку на нив се придодава и интенционалноста на дискурсот на самиот автор. Создавањето на историскиот текст всушност претставува отргнување на документот од неговиот минат контекст или негово *де-контекстуализирање*, а основниот напор на авторот е во тоа да направи една *реконтекстуализација* на даденостите со цел да ги организира во една компактна целина. Токму во овој момент на организација во една нова хармонична целина интервенира индивидуалниот производ на авторот, а тоа е фикцијата. Историјата претставува едно „знаење кое почива врз трагите и индициите, но кое се конституира со посредство на еден личен сензибилитет“<sup>12</sup>.

Ако Велчич-Канивез на овој начин се обидува да докаже дека дури и во историскиот текст кој се смета за најреферентно, најфактуелно писмо, интервенира фикцијата, дека и историјата е интертекстуално писмо во кое постојат имагинативни варијации при поврзувањето на даденостите, тогаш се чини дека ваквото просудување, според логиката на нештата, многу повеќе одговара за литературата која е секогаш со предзнакот фикција. Независно од тоа кои се преттекстовите, изворите и инспиративните модели, литературните творби повеќе од кои било други текстови зависат од она што Велчич-Каниз го нарекува *mode d'imagination* на авторот, односно она што би можеле да го наречеме имагинарен свет на авторот, негова *имажерција*, која Барт ја дефинира како мрежа на слики со кои авторот располага<sup>13</sup>. Авторот доаѓа во допир со најразновидни литературни мотиви, ги реперира како инспиративни модели, ги деконтекстуализира од нивните претходни опкружувања и низ облиците на една поетско реконтекстуализирање на трагата, во перспективата на сопствените имагинативни потенцијали и облици, создава едно ново оригинално дело. На тој начин, категоријата интенционалност губи на значење. Не се повеќе важни ниту волјата и намерите на авторот, ниту идејната конституираност на текстот, ниту дали реципиентот успева да ги препознае инспиративните модели за делото. Или, како што истакнува Клеј Шаар, повеќе не сме во потрага по „генеалогичката на делото“ туку по разоткривање на неговата „археологија“, наместо да се согледуваат неговите

<sup>12</sup> Ibid., стр. 201.

<sup>13</sup> „Sade, Fourier, Loyola“, in *Œuvres complètes. Tome II*. Paris, Seuil, 1994, стр. 1076.

извори и влијанија, се настојува „да се прошири и раслои значењето на текстот“.<sup>14</sup> Најверојатно и Јурсенар би се согласила со еден ваков начин на читање на едно литературно дело, па и на нејзините дела, бидејќи таа дефинитивно спаѓа во редот на авторите кои своите творби ги создаваат низ еден долготраен процес на ерудитивно приспособирање на информации и нивно гестациско преобликување низ сопствениот творечки сензибилитет, за на крајот да се изведе дело со неоспорна уметничка вредност токму поради својата значителна сегментираност и полифоничност.

---

<sup>14</sup> Цитирано според Манфред Фистер „Поимот интертекстуалност“ во *Теорија на интертекстуалност*, К. Кулафкова (прир.), Скопје, Култура, 2003, стр. 132.





## Африм Реџеџи

### ЕСТЕТИКАТА НА ГРОТЕСКАТА КАЈ ЧИНГО И КАДАРЕ (теоретска истражување: романиите Бабаџан и Големите ишалуци)

Романот во својата разновидност ја воспоставува „некохерентната структура на светот“ (Лукач). Романот е структура во развој, виртуелен свет, „кој благодарјќи на фикцијата, воскреснува како иманентна реалност на човекот, како негова метафора на оној кој го поминува светот со посредство на имагинарното“<sup>1</sup>. Романот е отворен облик / полиморфна структура. *Дон Кихот* го одбележува почетокот на модерниот роман / стилски и содржински статичен – менлив, со полифонична структура на наративниот израз / со отворена форма. Романот е во потрага по нов облик, се раѓа и се развива како отворен облик. Семантичката содржина на обликот се менува од страна на реципиентот кој преку актот на перцепцијата и рецепцијата ја одредува субјективно убавината на стилската проекција. Теоретска прагматика, естетиката на гротеската на Чинго и Кадаре, нè убедува дека фиктивниот универзум е единствената реалност. Ние не живееме во егзистенцијата, туку во теоријата на егзистенцијата, демонстрира Кафка во *Метаморфозите*. Романот е отворен облик / е во потрага по нови форми – во потрага по тајната на животот, во потрага по вистината. Во функција одредбата на Изер, „Реципиентот преку актот на рецепцијата / прагма – играта, го создава сопствениот додаток... текстот е создаден од светот кој треба да го идентификуваме / скициран да ја предизвикува имагинацијата на реципиентот и можната интерпретација“<sup>2</sup>. Романескиот свет не треба да се гледа како стварен, туку како да е стварен / игровна поставка – референција која ја превреднува објективната стварност. Гротеската е игровна естетска проекција, лудичка поставка а и постапка преку која се открива „таинственото лице“ (А. Учи) на објективната стварност. Во конструктивна функција

<sup>1</sup> Никола Ковач, Европскиот политички роман, Скопје, 2004;67

<sup>2</sup> V. Izer, Igra teksta, во sp. Republika, Zagreb, 1994;88

ја ставам естетиката на играта на Лало која се одредува преку психо-естетиката / естетиката на перцепцијата. „Тајната на гротеската се наоѓа во условите на посебната културна клима, посебната уметност, посебната публика“<sup>3</sup>. Одредбата на Хофман алудира на ефектот што гротеската го произведува во реципиентот. Одредба: естетиката на гротеската се одредува преку естетската функција, која се реализира во реципиентот.

Според Кајзер, гротеската е структура на светот кој одеднаш станал туѓ: изненаден, неочекуван и со апсурдни размери. Чувствуваме дека не можеме да опстоиме во оваа променлива состојба. Гротескната проекција внесува страв од животот бидејќи е облик на другото. Светот одеднаш станал туѓ, бидејќи демонските, ирационалните сили го дефинираат човекот.

„Ќе патуваш далеку – ѝ рече на својата глава Тунц Хатаи. Ќе одиш сама дури до таму. Се гледаше себеси без глава. (...) Со страв и без некоја триумфална среќа, носеше глави Тунц Хатаи. (...) Непознатиот извади од кожената вреќа една глава. Од топлината, косата на главата почна да испарува. Пареата се крваше како магла која доаѓаше од царството на смртта. Една отсечена глава можеше да го присвои гледачот толку силно, како едно уметничко дело. (...) Главата ја создаваше првата комуникација со гледачите. Нејзините стаклени очи почнаа да се поврзуваат со очите на луѓето. Некаде во ветерот царуваше транспарентноста на смртта“<sup>4</sup>.

Гротескната проекција е игровна постапка, поставува чудесен и испревртен свет во кој предметите се гледаат наопаку за да се открие нивното вистинско значење. Перцепцијата на театарот на главите е стравична и морничава, но поставената сцена поседува и заслабнет комичен елемент, постапката на Тунц Хатаи материјално да профитира со отсечените глави.

Во романот Бабаџан на Ж. Чинго, карневалскиот однос кон светот и гротескната слика на Бахтин, ќе се стават во конструктивна естетска проекција и тоа како: – продор во имагинарното, соединување на разнородното и фигуративното зближување на далечното, ослободување од владејачкиот поглед на светот / светот да се види од поинаква гледна точка. Естетиката на Бахтин за гротеската функционира преку принципот на насмевка / комичниот ефект. Ако теоријата на естетиката е теорија на сензибилноста / перцепцијата, комичниот ефект значи изгубена хармонија. „Насмевката се одредува како чувство на персонална супериорност во однос на антипатичната дисхармонија“<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Džefri Hofman, Groteskno, Polja, jul – avgust, 2004;3

<sup>4</sup> I. Kadare, Pashallëqet e mëdha, Prishtinë, 1980;54

<sup>5</sup> Sh. Lalo, Nociene të estetikës, Prishtinë, 1983;12

„Овје, онје, втасаме до шаливото пазарче, таке, овја место го викает на пазарот во Баска... Тезгињата чисти, пречисти, ништо немаат на нив, а туа голем народ... Бездруго тоа беше некој своевиден, врашки шалив, народен хумор... Свето ове го раскажувам кољку за унер... сердце да ти препукне од шали“<sup>6</sup>.

Комичниот ефект / насмевката, конституентот на формите на гротескниот реализам снижува, материјализира. Лексемите „горе“ / „долу“, имаат апсолутно и строго топографско значење: – космичка инстанција: горе – небо / долу – земја; – телесна инстанција: горе (лице, глава) / долу (полови органи, стомак). Импликација: гротескна слика / бесконечна метаморфоза – смрт / раѓање. За теоретската прагматика на Бахтин за гротеската, конструктивни елементи на гротескната слика се: – времето / настанувањето – природен и биолошки (социјално – историски) живот; – амбивалентноста / промената – почеток и крај на метаморфозата. Естетска тенденција: рецепција на времето (историското) / промена.

„И без нишан човек роден како да не се родил, бабо, – му рече Машала на Бабата, секој се раѓа со по некаков нишан, а Камче наш, стрико ми Камче, со четири – пет нишани беше роден“<sup>7</sup>. Наративната фигура – лик Камче изгледа гротескно, деформирана фигура „човек со три нозе“ / хиперболизиран полов орган. Одредба на Бахтин, „Гротескните слики преку своите суштински односи во однос на времето, преку својата амбивалентност, стануваат основно средство на уметничкиот, идеолошкиот израз на силата на чувствувањето на историјата и на историските трансформации“<sup>8</sup>. Базичната функција на гротескното е алогично мешање на различни подрачја и елементи. Алогичниот однос „Новороденчето Бабаџан, ќе се храни со млекото на магарицата Арбулка“, ја демонстрира силата која исчезнува и која се раѓа / времето е минлива категорија, суштински еволуира и се менува. Естетската тенденција: во романот гротеската е игровна постава / проекција за промена, во смисла внесување на ред во хаотичната реалност. Романот Бабаџан одреден од критиката со елементи на гротескниот стил / структура на отуѓеност демонстрира дека идејата за човечката егзистенција како игра не е случајна метафора.

Естетиката на гротеската на прагматичните романи се одредува како: комично гротескно (смешно / сатирично) и трагично гротескно (страшно, морничаво). Пресуден и мерлив аспект за естетиката на гротеската е ефектот кој се предизвикува во читателот. Обидувајќи се

<sup>6</sup> Ж. Чинго, Бабаџан, Скопје, 1992;12

<sup>7</sup> Исто;185

<sup>8</sup> Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea...*, Beograd, 1978;34

да ја одреди гротеската како формална или содржинска естетска категорија, Тамарин ќе дефинира, „Гротеската е монтажа на диспаратни мотиви, во кој трагичниот елемент (со призвук на морничавото) и комичниот елемент (со призвук на бесмисленото) се измешани, давајќи нов квалитет на деформираност“<sup>9</sup>.

Одредба на гротескната постава за романот Големите пашалуци: трагично – морничаво, страшно (засилен акцент) + комично – апсурд (заслабнет акцент).

Одредба на гротескната постава за романот Бабаџан: трагично – грдо, страшно (заслабнет акцент) + комично – смешно, сатирично (засилен акцент).

Проектантите на гротеската во суштина се трагични. Трагичното – потрагата по хармонија / вистината ја одредува како естетска тенденција на Чинго и Кадаре, која нè убедува дека имаголошката проекција на Гадамер, „Да живееш со другиот, да живееш како друг на оној другиот, тоа е основата на човековата задача“, во балканскиот простор е функционален, способноста / „да се поврзуваат нештата“ (Е. М. Форстер). Импликација: суштината на балканскиот / колективниот културен идентитет „како дадено нешто и како феномен одреден со еднаквоста на учесниците во една група“<sup>10</sup>. Прагматична одредба: културните идентитети се менуваат / се поврзуваат, стануваат ЕДНО во потрага по систем / по вечната хармонија.

<sup>9</sup> G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo, 1962;33

<sup>10</sup> С. Србиновска, *Големата вода* на Чинго и Трајков во балканските културолошки проблеми... XXXVIII меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, Охрид, 2005 год.

*Кристијана Николовска*

**ДИЈАЛОГОТ НА ЛИТЕРАТУРИТЕ**  
*(Можен поетски разговор меѓу љоезијата  
на шведската љоешеса Катјарина Фросџенсон  
и современата македонска љоезија)*

Постојат ли можни, невидливи љоешски дијалози меѓу дискурсите од различни културни контексти? Постојат ли поетски постапки кои на еден особен начин може да водат разговор? На овие прашања побаравме можен одговор кај поетски писма од различни културни практики: кај шведската поетеса Катјарина Фросџенсон<sup>1</sup> и македонската современа поезија. Потрагата кон можна дијалогичност ќе се одвива преку споредба на љоешски модели во неколку искуства.

**Фрагментарност**

Една од постапките на поетесата Катјарина Фросџенсон е *фрагментарноста*. Тоа е необична, атипична постапка, која нема потреба од наративност, ниту пак од метафоризација. Тогаш како може да се замисли поезија која вешто ѝ бега на метафоризацијата, но и на песната-исповед? Тоа е поезија на слики, и тоа мисловни слики, состојби. Нивната впечатливост е моќна, стабилна и сигурна. Таквата фрагментарност е искусна, вешта и потребна „монтажа“ на поетски процеси, која има своја внатрешна, мудра логика. Токму „заткулисната“ логика го „храни“ и го „води“ поетскиот „свет“, и му помага, како внатрешен актант да „испакнува“ на површина. Така „расте“ поезијата, станува поголема, повозрасна, посамосвесна, но и свечена...

Фрагментарноста се одразува и на фонолошко и на синтаксичко ниво. Но, *фонолошката и синтаксичката сегментација* воопшто не ја оштетува *тематската хомогеност*. Еуфониските богатства бараат – исто така *реконструктивен зафат* од нас. Сами треба да го „собе-

---

<sup>1</sup> Катјарина Фросџенсон е член на Шведската академија и член на Нобеловиот комитет. Во Македонија, таа е добитник на меѓународната награда на Друштвото на писателите на Македонија наречена „Книжевно жезло“ за 2005 година. По тој повод ДПМ издаде избор од нејзината поезија на македонски јазик во 2005 година.

реме“ расфрланиот, дисперзиран збор. Зборот „соблечен“ до коска – повторно има потреба да се преобедини во ново реконструирано, потенцијално значење.

Така „расоблечен“ и одново „преоблечен“ и „обновен“ е зборот, не само кај Фростенсон туку и во поезијата на искусникот Гане Тодоровски, а кон таа постапка се доближува и афинитетот на Зоран Анчевски.

На површината – добиваме интегративни процеси, кои „испакнуваат“ и „испливуваат“ над сè, како над површината на водата. Кога бурата од песната стивнува, настанува – мир. Семантички, фонолошки мир. Во таа точка – се среќаваат најгустите пораки – се гледа чисто кристално јасно – како по дожд, се дише подлабоко. Така „дише“ и песната, а нејзиниот метаболизам се препушта на природните потреби.

Во таков мир постојат елементарни, но и дополнителни услови за дијалог. Дијалог со нас, со дотогаш незнајни поезии, разговор или соочување меѓу поетски гестови.

Кај оваа поетеса, појавната хомогеност на темата се распостила суверено и речиси ретко се доведува во прашање. Но, интересно е дека таа содржинска „истокрвност“ која е компактна, посакува „изневера“ на план на формата. Токму преку таа потреба, се јавуваат изградени, оформени, детализирани фонолошки креации. Ако параномазијата е *свеи на средба* на фонолошки сличности и семантички разлики, тогаш тој фонолошки „магнет“ е обединителен процес или „несетната“ хемија меѓу зборовите или сегментите. Па ако речиси сите сигнали упатуваат кон интеракциски процеси – на план на содржина, но и на план на фонолошки симпатии, дезинтегративните процеси се нејзината најскапоцена стилема.

Фрагментарноста во современата македонска поезија покажува креативна енергија во неколку поетски писма, како на пример во поезијата на: Матеја Матевски, Михаил Ренцов, Јордан Даниловски, Лилјана Дирјан итн. Таа подготвеност за монтажна синтакса на поетските фрагменти, дораснува до „затсценска логика“ (слично како кај Фростенсон), која се добива на повисок степен на рекомпонирање на сегментите. „Новото“ читање на деловите, кои допрва треба да се состават во нови целини – е отворен процес кон читателот, кој учествува во процесите на ресемантизација. И тоа на повеќе полиња. А тоа, отворено води кон раст на полисемијата. А како расте и се згуснува полисемијата кај Фростенсон?

### Полисемични „крстопати“

Во дискурсот на Катарина Фростенсон постојат *полисемични „крстопати“*. Но, фрагментарноста, или сегментациските процеси водат кон привидна сегментација. Особено се симулира т.н. тематска

сегментација, која се јавува на „површината“. Затоа, дури отпосле, откако ќе се навлезе во внатрешните, подземни семантички „ходници“, може да се сети или пак сфати дека има внатрешна тактика која има своја логика и јасна цел.

Така ги доловува и состојбите, како во песната „Паркот“<sup>2</sup> (23), каде:

Таа, со својата бледа тврда коса, шлем  
Тој црн, со наметка, прекриен

Тивок, натпревар без зборови  
Над стрмна карпа: среде собата  
Оди наоколу, свирка и пее –

Потребата од полисемични „крстопати“ се реализира и помеѓу стихови од различни строфи. Така се подава детерминантата „прекриен“, кон контекстот пред себе, но и потоа. Добиваме: „тој“ „прекриен“ – се мисли на некој субјект, но и на „натпревар без зборови“, како втор субјект. Всушност, семата „прекриен“ е суптилно подадена сугестија, а всушност таа е подалеку изградена стратегема на поетесата. И тоа од „заднина“.

Полисемичните крстопати во современата македонска поезија може да се препознаат како „нови ходници“ на значења, кои растат преку стратешка синтакса, но и семантичка визија. Со таква визија кон полисемички „реки“ кои се преплетуваат, оддишува поезијата на: Матеја Матевски, Гане Тодоровски, Радован Павловски, Тодор Чаловски, Славе Ѓорго-Димоски и др.

### Прекриеност

Дека во поезијата на Фростенсон станува збор за постапка која суптилно „ги прекрива“ своите постапки или поетски гестови, може да се заклучи од песната „Паркот“. Во неа се крие квалификативот „прекриен“. Кога при длабинско читање ќе ни стане јасно дека под таа сема може да се „вселат“: „натпревар во сенки“, субјектот „Тој црн, со наметка“, потоа „тивок, натпревар без зборови“, дури тогаш сме способни да се соочиме со „недвидливата“ подлога на *филозофемскиот* „килим“. Тоа тло кое не се „гледа“, може да се состави дури откако ќе се побараат интегративни процеси. Наполно освежителен е ефектот кој се добива. Имено, појавната, очигледна потреба од фрагментарност,

<sup>2</sup> Катарина Фростенсон / Ресул Шабани: *Поезија*. – Скопје, ДПМ, 2005. Препев од шведски јазик на македонски јазик Ивица Челиковиќ.

која речиси демонстративно одбива хомогена структура, при длабински процеси – покажува сосем спротивна потреба. Постојат „тквива“, кои се „расфрлани“ некаде низ текстот и кои имаат потреба да станат „ново“ „семејство“. Тоа потенцијално обединување е можно, ако се дешифрира стратегијата на „прекриеност“. „Прекриеноста“ е блиску до „прикриеност“, но е далеку посуптилна од неа. Заткулисното, затсценското е оној компактен енергетски „извор“ кој ја „води“ и насочува магистралната „вода“ на пораката. Тој просирен „мизансцен“ е носач на главната „река“ на информацијата. Така се открива „средето“ или „срцето“ на плодот наречен *йесна*, кој е најсладок во својот зрел центар. Како овошјето, како лубеницата на пример. За да се дојде до таа срцевина, треба да се апсолвираат мислечките зони како:

Постои една точка  
 каде што ти се управуваш  
 едно место, надвор од А и О  
 каде што се стои тивко –

Сосем неочекувано и чудно. Така, како од „небо“ паѓаат стиховите:

кој си ти, што си ти ти  
 без лице – што извикуваш  
 викаш ти

Така и се заклучува:

премногу зборови имаше: повеќе тишина  
 можеше да биде,  
 сфативме ние

Изработен „филозофемски килим“ во современата македонска поезија има кај поетите Ферид Мухиќ, Богомил Ѓузел, Ивица Цепаровски, Славе Горго-Димоски. Филозофемската густина на поезијата се постигнува преку *суйишилни*, *йрекриени*, „зайсценски“ процеси, кое се невидлив есеистички „извор“ на поезијата. Таков „извор“ има и поезијата на Катарина.

### **Поезија-рудник. Археологија на зборот.**

Постапката на поетесата Фростенсон поседува ритуален, култен однос кон зборот. Во неа оддишува секоја пора поезија. Поезија-здив. Поезија која дише со поезијата. Со нејзините потреби. Постапка која ја слуша самата поезија. Поезија-рудник.



Во тие „подземни одаи“ на поезијата, на површината добиваме кристални, акустични стихови, кои како да доаѓаат оддалеку, однатре, одамна или пак можеби од иднината.

Поезија која се загледува самата во себе, која се демне, се наслушува себеси.

Кај поетесата Фростенсон се развива „*подземна*“ археологија на зборот, кога непресушно и свежо се трага по неговите потенцијали, каде се раскостува секоја „коска“ стих. Се прави „позлатено“ раскостување на зборот, преку тематизирање на коренот на зборот. Таа „ехо-игра“ со коренот на зборот ја витализира, динамизира и еластицира крутата основа, која има потреба да се изневери.

„Подземна“ археологија на зборот има во поезијата на: Анте Поповски, Гане Тодоровски, Катица Кулафкова, Санде Стојчевски. Тоа „откопување“ на зборот има длабински потреби кои на површината градат „надземно“ богатство.

Ако поетесата Фростенсон прави „изневера“ преку археолошки процеси кои „копаат“ по зборот, тогаш има и необична, осаменичка тактика која „копа“ по потенцијалите на монтажните процеси. Имено, таа им верува на слободните текови на мислата, кои не мора да им робуваат на компактоста и хомогеноста. Дури и на тематски план, се дозволува да не се сфаќа песната како „кафез“ или како една територија. Така песната станува место на повеќе територии и локации. Таа дозволува упади на полемички, себеистражувачки „струи“. Тие струи се пресекуваат меѓу себе.

### **Поезијата – свет на мозаик**

Побаравме и *можна внатрешна дијалогизација* во самата поезија на Фростенсон, која отворено може да контактира и со современата македонска поезија. *Внатрешниот дијалог*, „внатре“ во една поезија, би бил следен: кога Катарина има потреба да ја раскршува песната (како леб на пример), таа ги остава „парчињата“ – потоа самите да се побараат. И тоа не присилно, туку слободно. Така *песната* станува *свешта на мозаик*, кој сами треба дополнително „да го реконструираат“. Тоа значи дека патот кон песната е долг, подолг од вообичаеното. Постојат процеси кои суптилно ни се препуштени – нам како на читатели.

Песната сфатена како *свешта на мозаик* или свет на *внатрешна, интјерна дијалогизација*, во македонската поезија ја препознаваме кај поетите Блаже Конески, Анте Поповски.

\* \* \*

Заклучоци на трудот се дека изненадува високото ниво на комуникативност меѓу два типа поетски писма од различни и далечни кон-

тексти. Станува збор за изградени, високо индивидуализирани поетски експресији кои негуваат суверена поетска дикција. Можниот дијалог меѓу нив – веќе е реалност, која создава нови поетски светови и хоризонти. Дијалогот е наполно видлив на ниво на модели, на постапки. Постојат слични поетски постапки меѓу овие практики, кои преку споредба може да оживеат во повисока херменевтичка реалност.

Откривме дека тој свет на разговор меѓу поезиите, не само што е можен туку и дека е солидарен и комплементарен. Двете поетски практики од различни културни контексти, дозволуваат нежен дијалог на мудрици и мудреци, овозможуваат квалитетен дослук на писма, постапки и искуства.

Кога Катарина прашува искрено и чисто, како некаде незнајно да ја чека одговор – во современата македонска поезија. И обратно, за некои прашања од македонската поезија – одлична адреса за одговор е поезијата на Катарина Фростенсон.

Постојат неколку пункта каде (и не знаејќи, несетно) „се допираат“ поетските практики од разни културни контексти. Имено, двете пракси подеднакво *водаи* „љубов“ со длабинската сокриена, „*подземна*“ *поезија*. Тоа значи дека се води грижа за централниот филозофемски тек на поезијата. Значи и дека нивната поезија има *орѓанизам*, како човекот што има, – има *здив*, има дишење... Тогаш поезијата е рамна на човека, достојна на гестот, горда на сопствената појава. Таа *самосвесна убавина* е неодолива енергија која зрачи.

Дијалогот меѓу литературите е отворен, динамичен процес, кој се згуснува преку репрезентативни писма на дадени култури, како поезијата на Катарина Фростенсон, која веќе води *разговор* или *суйтилна поетска мейајолемика* со најиздржаните уметнички гестови на нашата современа македонска поезија.

Поезиите може да водат дијалог помеѓу себе, невидлив, суптилен, тивок, кој само го чека своето време да стане видлив и осветлен.

Тие може да разговараат несетно, незабележано. Предлагам да им се препуштиме и да ги сослушаме нивните дијалози...

## СОДРЖИНА

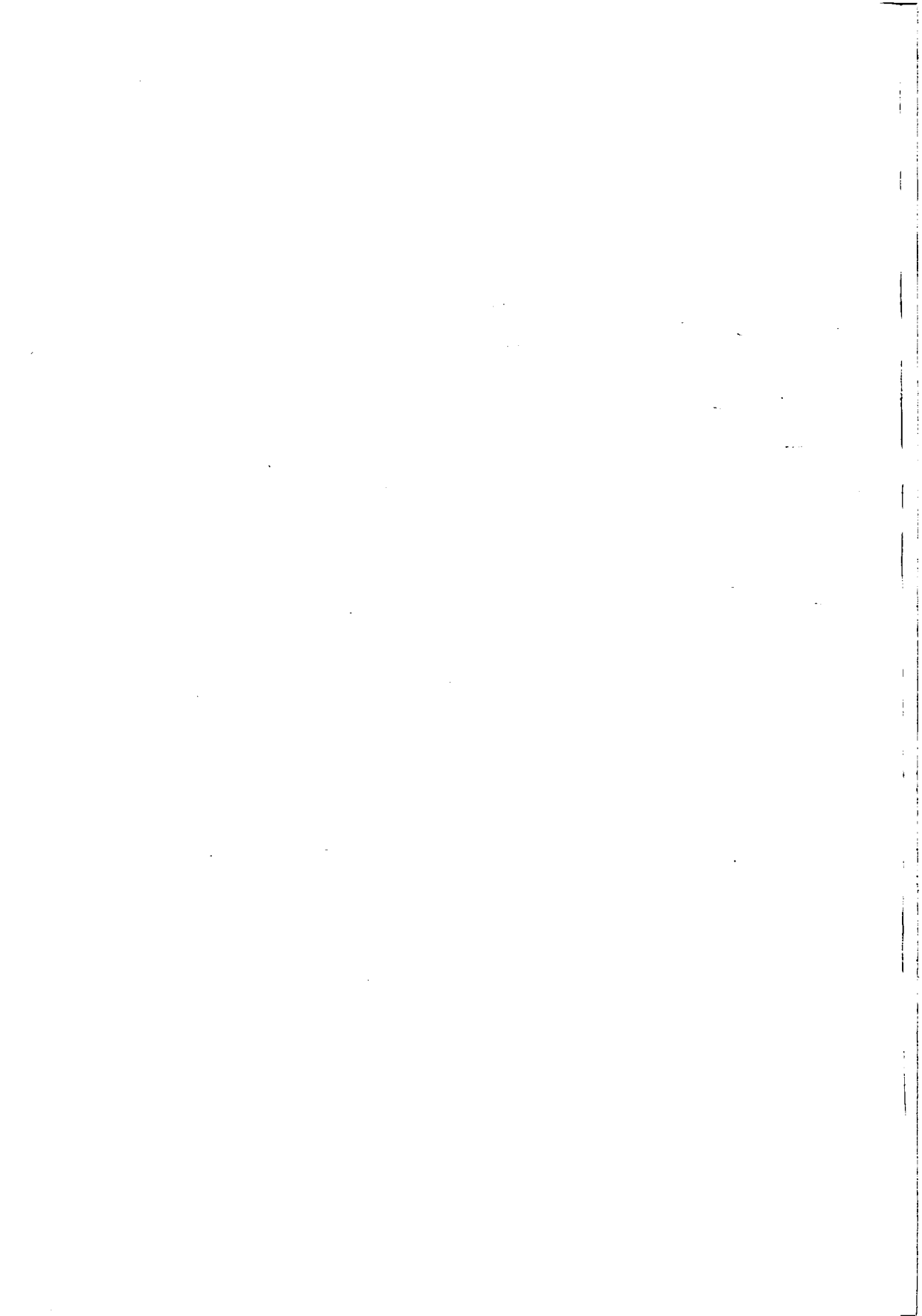
### ТВОРЕШТВОТО НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ

<i>Рина Ускова</i> ЈАЗИКОТ НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ .....	7
<i>Вера Ситојчевска-Анџиќ</i> КОЛЕ ЧАШУЛЕ И СОВРЕМЕНИОТ СВЕТ .....	13
<i>Нада Пејковска</i> ОСОБЕНОСТИТЕ НА ДРАМСКОТО ПИСМО НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ .....	19
<i>Јелена Лужина</i> „ЦРНИЛА“ КАКО НАЦИОНАЛНА ДРАМА .....	31
<i>Виолеџа Димова</i> ПАРТИТУРАТА ЗА ЕДЕН МИРОН И ДИВЕРТИСМАН ЗА ЕДЕН СТРЕЗ ОД КОЛЕ ЧАШУЛЕ .....	41
<i>Лидија Кайушевска-Дракулевска</i> КОЛЕ ЧАШУЛЕ КАКО ПОЛЕМИЧАР .....	47
<i>Наџиаша Аврамовска</i> ДРАМАТИКА НА СИМУЛАКРУМОТ ВО ЧАШУЛЕВАТА ИСТОРИСКА ДРАМА .....	53
<i>Милена Ситојановиќ</i> АУТОРЕФЕРЕНЦИЈАЛНОСТ МОТИВА ИСЛЕЂИВАЊА У ДРАМАМА КОЛЕТА ЧАШУЛА .....	61
<i>Катерина Пејровска-Кузманова</i> ТЕАТАРСКАТА КРИТИКА ЗА КОЛЕ ЧАШУЛЕ .....	65
<i>Олџица Додевска-Михајловска</i> КОН ОСОБЕНОСТИТЕ НА ЈАЗИЧНИОТ ИЗРАЗ ВО РОМАНИТЕ НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ .....	73

ДИЈАЛОГОТ НА МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА  
СО ДРУГИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

<i>Elka Agoston-Nikolova</i> THE LOST HOME (LAND) / WRITING IN EXILE .....	89
<i>Иван Доровски</i> СЛОВЕНСКИТЕ МИКРОЛИТЕРАТУРИ КАКО СОСТАВЕН ДЕЛ НА НАЦИОНАЛНИТЕ ЛИТЕРАТУРИ .....	97
<i>Јоланџа Сујеџка</i> СЕМАНТИКАТА НА МЕГУКУЛТУРЕН ДИЈАЛОГ. ПОИМИ, МЕСТА, ЛИКОВИ И НИВНАТА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ВО ДВЕТЕ ПОСЕБНИ ТРАДИЦИИ, МАКЕДОНСКАТА И БУГАРСКАТА .....	105
<i>Иван Цейароски</i> ЕСТЕТИЧКИОТ ДИЈАЛОГ НА ГЕОРГИ СТАРДЕЛОВ СО БАЛКАНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ .....	113
<i>Намиџа Субиоџо</i> „РАСКАЗНА“ ИЛИ ДИЈАЛОГ ПОМЕЃУ РАСКАЗ И СКАЗНА .....	123
<i>Стефан Влахов – Мицов</i> ИДЕАЛОТ ЗА СЛОБОДАТА ВО ПИЕСИТЕ НА ДИМИТАР МОЛЕРОВ .....	131
<i>Науме Радически</i> ПРЕВРТЕНОТО ВРЕМЕ ВО РАСКАЖУВАЧКАТА ПРОЗА НА МИЛОРАД ПАВИЌ И КРСТЕ ЧАЧАНСКИ .....	141
<i>Васил Тоциновски</i> БОТЕВСКИОТ ПОЕТСКИ ИСКАЗ НА КОЛЕ НЕДЕЛКОВСКИ .....	157
<i>Лилјана Тодорова</i> ПОЕЗИЈАТА НА ЛЕОПОЛД – СЕДАР СЕНГОР – СИНТЕЗА НА АФРИКАНСКИОТ ДУХ И НА УНИВЕРЗАЛНОТО .....	165
<i>Весна Мојсова-Чейишевска</i> ЗА ИНТЕЛЕКТУАЛНИОТ НОМАД .....	173
<i>Снежана С. Башчаревић</i> СИСТЕМ НАРАЦИЈЕ ЖИВКА ЧИНГА И БРАНКА ЂОПИЌА .....	185
<i>Николај Аретов</i> ЈУЖНИТЕ БАЛКАНИ И ОСМАНСКАТА ИМПЕРИЈА: ЕДНО ОТХВЪРЛЕНО НАСЛЕДСТВО .....	193
<i>Славица Србиновска</i> ДИЈАЛОГ НА ЦИВИЛИЗАЦИИТЕ: ОДНОСОТ ПОМЕЃУ ЈАПОНСКАТА ПЕСНА / ТАНКА / И ПЕСНИТЕ НА ТОМИСЛАВ ЛАЗАРЕВСКИ .....	205

<i>Елисаветѝа Појовска</i> МОТИВОТ ЗА СМРТТА НА КРАЛИ МАРКО ВО „ОРИЕНТАЛНИТЕ НОВЕЛИ“ НА МАРГЕРИТ JURСЕНАР .....	213
<i>Африм Реџеѝи</i> ЕСТЕТИКАТА НА ГРОТЕСКАТА КАЈ ЧИНГО И КАДАРЕ .....	223
<i>Крисѝина Николовска</i> ДИЈАЛОГОТ НА ЛИТЕРАТУРИТЕ .....	227



**XXXIII НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА**  
**на XXXIX меѓународен семинар за македонски јазик,**  
**литература и култура**

*Главен и одговорен уредник:*  
**Емилија Црвенковска**

*Координатори:*  
**Катерина Велјанова**  
**Кристина Николовска**

*Јазична редакција:*  
**Симон Саздов**

*Коректура:*  
**Симон Саздов**

*Компјутерска обработка:*  
**Владимир Тодоров**

*Предна корица:*  
Четвороевангелие на манастирот Слeпче, XVI век  
*Задна корица:*  
Иницијал М од Радомировиот псалтир, XIII век

*Печатаи:*  
**„Боро Графика“ – Скопје**

*Тираж:*  
200

CIP – Каталогизација во публикација  
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

821.163.3.09 Чашуле, К. (062)  
821.09(062)

МЕЃУНАРОДЕН семинар за македонски јазик, литература и култура (38 ; 2006 : Охрид)  
XXXIII научна конференција на XXXIX меѓународен семинар за македонски јазик,  
литература и култура (Охрид, 28.VIII-29.VIII 2006 г.). [Д. 1] - Литература / [главен и одговорен  
уредник Емилија Црвенковска]. - Скопје : Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Меѓународен  
семинар за македонски јазик, литература и култура, 2007. - 238 стр. : 24 cm

Фусноти кон текстот

ISBN 978-9989-43-243-9

1. Црвенковска, Емилија

а) Чашуле, Коле (1921-) - Собири б) Светска книжевност - Собири

COBISS.MK-ID 69097482





ISBN 978-9989-43-243-9