

„СПЕКТАР“ МЕЃУНАРОДНО СПИСАНИЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА
Институт за македонска литература, Скопје



СПЕКТАР	год. XXXIII	бр. 66	стр.253	Скопје, 2015
---------	-------------	--------	---------	--------------

Редакција:

д-р Наташа Аврамовска (Македонија, главен и одговорен уредник);
д-р Владимир Бити (Австрија), д-р Петар Иваниќ (Словачка),
д-р Лех Мјодински (Полска), д-р Борислав Павловски (Хрватска),
д-р Марија Проскурнина (Руска Федерација), д-р Намита Субиото (Словенија),
д-р Валентина Миронска-Христовска (Македонија)
м-р Славчо Ковилоски (Македонија, секретар)

Сите текстови се рецензирани

Излегува двапати годишно

Адреса:

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

електронска верзија на списанието
<http://iml.edu.mk/index.php/izdanija/megjunarodni-spisanija/spektar>

Скопје, 2015

“SPEKTAR” INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL
Institute of Macedonian Literature, Skopje



SPEKTAR	Vol. XXXIII	№. 66	pp.253	Skopje, 2015
---------	-------------	-------	--------	--------------

Editorial board:

Natasha Avramovska (Macedonia, Editor in Chief),
Vladimir Biti (Austria), Peter Ivanic (Slovakia), Lech Miodyński (Poland),
Borislav Pavlovski (Croatia), Maria Proskurina (Russia), Namita Subioto (Slovenia),
Valentina Mironska-Hristovska (Macedonia), Slavcho Koviloski (Macedonia, Secretary)

All submissions are peer reviewed

Published twice a year

Address:

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

e-version of journal at:

<http://iml.edu.mk/index.php/izdanija/megjunarodni-spisanija/spektar>

Skopje, 2015

СОДРЖИНА / CONTENT

ЛУБИЛЕЈ: 80 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО НА ЖИВКО ЧИНГО **JUBILEE: THE 80TH ANNIVERSARY OF ZHIVKO CHINGO'S BIRTH**

ПО ШТО ГО ПАМЕТИМЕ ЖИВКО ЧИНГО?

(по повод осумдесет години од раѓањето)

д-р Јасмина Мојсиева-Гушева . . .

9

HOW WE REMEMBER ZHIVKO CHINGO

(on the 80th Anniversary of his Birth)

Jasmina Mojsieva-Gusheva

ЖИВКО ЧИНГО КАКО СОБИРАЧ НА НАРОДНИ УМОТВОРБИ: ПО ТРАГИТЕ
НА УСНАТА НАРАТИВНА ТРАДИЦИЈА ВО НЕГОВИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ
ДЕЛАТА

д-р Ермис Лафазановски

17

ZHIVKO CHINGO, THE FOLKTALE COLLECTOR: TRACING THE ORAL
NARRATIVE TRADITION IN HIS LITERARY WORKS

Ermis Lafazanovski

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА

LITERARY HISTORY

ТЕМАТСКИТЕ ПРЕОКУПАЦИИ ВО МАКЕДОНСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН XIX
ВЕК

д-р Валентина Миронска-Христовска

25

TOPICAL PREOCCUPATIONS IN THE MACEDONIAN 19TH CENTURY

Valentina Mironska-Hristovska

ПОГЛЕД КОН ИСТОРИСКИОТ РАЗВОЈ НА ЖИТИЕТО КАКО КНИЖЕВЕН
ЖАНР

м-р Кирче Трајанов

40

A VIEW ON THE HISTORICAL DEVELOPMNET OF HAGIOGRAPHY AS A
LITERARY GENERE

Kirche Trajanov

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

ЕВРОПСКИОТ ТОПОС ВО НОВИОТ МАКЕДОНСКИ РОМАН акад. Катица Кулавкова	61
THE EUROPEAN TOPOS IN THE MOST RECENT MACEDONIAN NOVEL Katica Kulavkova	
ВОСПЕВАЊЕ НА КОНТИНУИТЕТОТ: ТОДОР ЧАЛОВСКИ (1945-2015) д-р Соња Стојменска-Елзесер	74
POEMS DEVOTED TO CONTINUITY (TODOR CHALOVSKI: 1945-2015) Sonja Stojmenska-Elzeser	
ПРОСТОРОТ/МЕСТОТО ВО ДРАМИТЕ <i>КАЗАБАЛКАН</i> , <i>ЕВРОАЛИЕН</i> И <i>ХОТЕЛ</i> <i>ЕВРОПА</i> ОД ГОРАН СТЕФАНОВСКИ д-р Гоце Смилевски	83
SPACE/PLACE IN GORAN STEFANOVSKI'S PLAYS <i>CASABALKAN</i> , <i>EUROALIEN</i> <i>AND HOTEL EUROPE</i> Goce Smilevski	
ХЕТЕРОЛОШКИТЕ АСПЕКТИ НА РОМАНОТ <i>БАЈАЗИД</i> И <i>ОЛИВЕРА</i> ОД ДРАГИ МИХАЈЛОВСКИ д-р Ранко Младеноски	98
HETEROLOGICAL ASPECTS OF THE NOVEL <i>BAYEZID</i> AND <i>OLIVERA</i> BY DRAGI MIHAJLOVSKI Ranko Mladenoski	
ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ – РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ LITERARY CONNECTIONS	
ГРАДЕЊЕ ОДНОС КОН КУЛТУРНОТО НАСЛЕДСТВО: ЈОХАН ВОЛФГАНГ ФОН ГЕТЕ (1749 – 1832) м-р Лара Прокопиева	111
ESTABLISHING A RELATION TOWARDS THE CULTURAL INHERITANCE: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832) Lara Prokopieva	

ПРЕПЛЕТУВАЊЕ НА ЗБОРОТ И СЛИКАТА (ОСВРТ КОН <i>СЕ ВИКАМ ЦРВЕНО</i> ОД ОРХАН ПАМУК) д-р Мерсиха Исмајлоска	123
INTERSECTIONS OF WORD AND IMAGE (REVIEW OF <i>MY NAME IS RED</i> BY ORHAN PAMUK) Mersiha Ismajloska	

ТЕОРИЈА / ПОЕТИКА THEORY / POETICS

ДОН КИХОТ ВО МАКЕДОНИЈА д-р Иван Џепароски	139
DON QUIXOTE IN MACEDONIA Ivan Djeparoski	

АΙΣΘΗΣΙΣ (ИЛИ ЗА ФИЗИОЛОШКАТА ЕСТЕТИКА) д-р Африм Речеџи	158
AISTHESIS (OR ON PHYSIOLOGICAL AESTHETICS) Afrim Rexhepi	

ХЕРМЕНЕВТИЧКАТА ПОЛИВАЛЕНТНОСТ НА ИНТЕРТЕКСТУАЛНАТА ИРОНИЈА д-р Марија Ѓорѓиева Димова	166
THE HERMENEUTIC POLYVALENCE OF INTERTEXTUAL IRONY Marija Gjorgjieva Dimova	

ПСИХОСЕМАНТИКА: ПРОБЛЕМИТЕ НА ЗНАЧЕЊЕТО ВО КОМПЈУТАЦИСКАТА ТЕОРИЈА НА УМОТ д-р Боби Бадаревски	182
PSYCHOSOMATICS: THE PROBLEM OF MEANING IN COMPUTATIONAL THEORY Bobi Badarevski	

МИТ / ФОЛКЛОР
MYTH / FOLKLORE

ЗА ЈУНАЦИТЕ, ЌЕЛЕШО И ЧУДЕСНОТО ДЕТЕ ОД РУЛЕКА д-р Светлана Камџијаш	201
ON THE HEROES KELESHO AND THE WONDER CHILD RUELKA Svetlana Kamjiyash	

ХРВАТИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА м-р Ведран Искра	214
CROATIAN MINORITY IN MACEDONIA Vedran Iskra	

ПРИКАЗИ – РЕЦЕНЗИИ – ОСВРТИ
REVIEWS

МАКЕДОНСКИ ТЕМИ ВО ПОЛСКИОТ ПЕЧАТ Лида Мороз	235
---	-----

КОН ТЕКСТОТ <i>ЈАВОРОВ- АМБЛЕМ НА КУЛТУРНОТО МИСИОНЕРСТВО И</i> <i>МОДЕРНОСТА</i> ОД МИРОСЛАВА КОРТЕНСКА Катица Ќулавкова	239
---	-----

ЗА СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ Наташа Аврамовска	240
---	-----

ЈУГОСЛОВЕНСКАТА ИДЕЈА ВО КОНТЕКСТ НА ПОСТКОЛОНИЈАЛНАТА ТЕОРИЈА Ангелина Бановиќ-Марковска	246
---	-----

**ЈУБИЛЕЈ:
80 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО НА
ЖИВКО ЧИНГО**

**JUBILEE:
THE 80TH ANNIVERSARY OF
ZHIVKO CHINGO'S BIRTH**

ПО ШТО ГО ПАМЕТИМЕ ЖИВКО ЧИНГО? (по повод осумдесет години од раѓањето)

д-р Јасмина Мојсиева-Гушева

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: Живко Чинго, магичен реализам, чудо, сказ, хронотоп на прагот, интертекстуалност, лирска проза, иронија, бласфемија, критика на социјалистичкиот систем, ликови од суеверна селска средина и ликови деца.

Key words: Zhivko Chingo, magical realism, miracle, tale, chronotope on the edge, intertextuality, lyrical prose, irony, blasphemy, criticism of the socialist system, characters from superstitious rural environment, children characters.

Ова мое излагање по повод осумдесетгодишнината од раѓањето на писателот Живко Чинго ќе го започнам со едно едноставно прашање кое вообичаено се поставува при вакви пригоди:

Како и зошто го паметиме Живко Чинго?

Се разбира за да запаметиме нешто мора тоа да оставило длабоки траги во нас, да нè допрело на некој посебен начин, да се изделило од вообичаеното и секојдневното сивило, да се истакнало од другото, постигнувајќи некои забележителни резултати.

Чинго тоа го постигна со своето необично книжевно дело, со начинот на кој ги раскажуваше своите чудесни приказни за митската земја Пасквелија, за етиката на социјалистичката преобразба на македонското село, за гротескните страдања на жртвите од новото време, за неговите вонвременски јунаци – свирачот Зурло, Веселникот, другарот Аритон Јаковлевски, Бабаџан, Талеша Бич, селската учителка Ген, децата Исак Кејтен, Лем, Ал и многу други.

Појавувајќи се во средината на педесеттите години од минатиот век, со поинаквиот поглед кон нашата 'Голема Револуција', Живко Чинго внесува освежување во тогашната македонска книжевност, исцрпена со ограничувањата на социјалистичкиот реализам, преку дотогаш непозната наративна постапка за македонската средина. Начинот на кој ги раскажуваше своите чудни стории за доживувањата на селаните во непредвидливото време на социјализмот, за нивните животи обременети со промените кои ги носи тоа ново време олицетворени во колективизмот, партиските задачи и наредби, го изделува од сите други автори од неговото време.

Совпаѓањето меѓу историските услови и животните текови на еден творец се индикативни знаци што не водат кон осознавање на битието на творецот, но и на условите што довеле до создавање на определен тип уметничко дело. Во таа смисла, феноменот Живко Чинго, ќе биде запаметен како необична појава бидејќи тој од една страна беше успешно интегриран во општеството (давајќи активен придонес во голем број државни институции), а од друга страна, преку своето творештво ги исмејуваше аномалиите на власта. Но, тој и не можеше да се постави поинаку. Како и секој критички расположен деец, свесен за проблемите и односите во општеството, но истовремено свесен и за последиците, тој избра да проговори за актуелната состојба, преку митскиот код, што во тоа време, беше единствено можен начин.

Чинго ќе го паметиме и по тоа што тој успеа уште во својата младост да стане популарен југословенски автор, чии раскази ќе бидат застапени во многу антологиски изданија кај нас и во светот. Таа негова популарност може да ја потврди и фактот дека тој е еден од најпреведуваните македонски автори на повеќе светски јазици, објавуван и преобјавуван во многу земји што се должи на фокусот на актуелните теми што ги обработува и на нивното совпаѓање со интересот на светската книжевна сцена. И ова не го говорам произволно, туку овие податоци произлегуваат од истражувањата што ги правев во рамките на проектот „Македонската книжевност во југословенски контекст“ во Институтот за македонска литература во коишто дојдов до прецизна бројка од 103 референции што се однесуваат на објавите и преводите на неговите дела и 84 референции посветени на творештвото на Чинго во форма на критики, рецензии, осврти и соопштенија уште во текот на неговиот релативно краток живот.

Неговиот апартен изразен стил беше близок до световите на нобеловците Маркез, Љоса– латиноамериканските претставници на магичниот реализам – на кои може да ги додадеме уште и имињата на Фуентос и Кортасар, појавувајќи се на книжевна сцена во приближно исто време со нив. Годишната 1955 кога Габриел Гарсија Маркез ја објави својата прва новела „Лист бура“ е истата година кога Живко Чинго дебитира, објавувајќи го својот краток расказ „Кога сонцето зајдува“ во списанието „Млада литература“. Истата 1962 година кога нобеловецот Марио Варгас Љоса го објавува романот Градот и кучињата за која тој е остро нападнат дека е потплатен од страна на Еквадор за да го поткопа престижот на перуанската војска, излегува од печат и Чинговата култна збирка раскази Пасквелија во издание на „Култура“, која на еден специфичен начин го изразува револтот од колективизацијата и воопшто од постојниот социокултурен амбиент на македонското општество. Тоа се случува само една година пред објавувањето на позната новела „Смртта на Артемио Круз“ (1961) на мексиканецот Карлос Фуентос посветена на неуспехот на американизацијата и аграрните реформи во својата земја (Prens O.H. Golobof M. 1982:271). Една година пред објавувањето на славниот роман Сто години самотија (1967) на нобеловецот Маркез, Чинго ги објавува своите познати романи Сребрени снегови (1966) во издание на „Нова Македонија“ и дел од романот Големата вода во списанието „Разгледи“. И да не должиме повеќе со споредбите, Чинго ќе остане запаметен во македонската културна средина како втемелувач на магично-реалистичната нарација на нашите културни простори, правејќи го тоа во чекор со светски познатите и признати латиноамерикански автори.

Користејќи ја успешно мимикријата на магично-реалистичното изразување тој го трансформираше секојдневието во чудесни приказни, низ чиишто пространства, измислени светови и територии дефилираа личности кои требало да бидат рефлексии на површината од огледалото на реалниот свет. На тој начин, успешно ги оживотворуваше актуелните кошмари на македонскиот народ, создавајќи сопствена слика за нив, како што често беше оценувано неговото творештво од власта. Тоа го правеше толку неосетно и вешто; преку формата на алегоријата, иронијата, бласфемијата; истовремено, затскривајќи се зад категоријата на чудото, неверојатното, магичното; што наместо осуди од актуелната власт, тој добиваше високи општествени признанија или благи казни што се состојат од симнување на една неговата претстава веднаш по премиерата од репертоарот на МНТ.

Воден од премисата дека различните, дури и спротивните, аспекти на стварноста се откриваат во рамките на единствената реалност, тој оформи сопствен концепт за да допре до неа. Во неговиот реалистичен концепт се јавуваат елементите на магичното оформени како збир од претстави и однесувања наменети за остварување на желбите по пат на потчинување на определени интуитивно или експлицитно прифатени сили. Постилајќи го својот необичен магичен свет пред очите на вцашениот читател, тој си поигруваше со семоќноста на желбите присутни во детската психа, но исто така и со примитивните имагинарни претстави на возрасните лица. Токму затоа неговите протагонисти се или личности од суеверната и неука селска средина или деца што со своите интуитивни реакции го спроведуваат магичното.

Во неговото раскажувачко ткиво не се среќава паралелното егзистирање на светот на магијата и светот на реалноста, како во фантастиката (Todorov, 1987:58), туку тие се преплетуваат и надополнуваат, ставени во служба на засилување и надоградување на илузијата на стварноста. Тоа е и една од основните функции на магичниот реализам кој се стреми секогаш кон постапката на надополнување на реалноста, за разлика од реализмот чија функција стои заглавена во категоријата на веродостојното прикажување на истата. Чудото во неговата нарација влегува во реалноста без никакво оправдување ниту предупредување, едноставно се вклопува во истата, јавувајќи се понекогаш во магиската моќ на одделни предмети – амајлии како чудотворните камења или мравки; во посетата на одделни места – како лековитите извори; во некои симболични дејства – на пример во пресекувањето на саканото дрво; или во одделни својства на ликовите како чудната надареност на новороденчето Бабаџан да зборува. Другпат е стационирано во самата околина, па така може да забележимо дека во Пасквелија не се живи само селаните, живо е и селото со сите негови води, дрвја, ветрови, облаци, ридови вовлечени во динамиката на животот како негови живи учесници.

Чинго ќе остане запаметен и по просторно и временска неопределеност и конфузност која ги сугерира комплексните митски системи обременети со опозицијата статичност – динамичност, особено значајна зошто гради типолошка разлика помеѓу двата основни видови на рецепција на просторот, која според истражувањата на етнологот Лерои Гурхан (vanBaak, 1985:236) е формулирана како: номадски простор и радијален простор. Номадскиот

простор кој го карактеризира кинетичката скитничка слика на светот без одреден културен центар што го среќаваме во топонимот на хронотопот Туѓина кој се однесува на збирките Гроб за душата и Бунило или во хронотопот на романот Бабаџан; додека и радијалната рецепција на просторите која лежи во основата на градските и селските култури со востановен начин на живот и ја среќаваме во хронотопот Пасквелија или хронотопот на 'Езерската земја' присутен во неговите три романи Сребрените снегови, Големата вода и Ал. Во сите овие хронотопи го препознаваме она што Бахтин ќе го нарече „хронотоп на прагот“ набиен со висока емоционална вредност изразена преку: лични кризи како што е побуната против лагата и неправдата на сиракот Ал; или во време на животни пресврти како одењето на Лем во домот за сираци; или во време кога се воведува нов начин на спознавање на светот како што е описменувањето на неуките деца од Скутаско, или преку обесправениот балкански простор на хронотопот Пасквелија во кој јунаците се само објект на случувањата.

Хронотопот на прагот во книжевноста секогаш е симболичен и метафоричен. Таква е прозата на Чинго, во која се izdelува присуството на симболот како една од главните негови карактеристики зад која се крие вистинската психолошка, социјална и политичка заднина на неговото дело. Анализата на севкупното негово творештво говори за богат симболичен динамизам и разновидност која се движи од распон на природните појави (дожд, ветер, снег, вода), преку имагинарни географски одредници (Сентерлевиот Рид, селото Пасквел), сè до апстрактни поими (слобода, креација) (Мојсиева-Гушева, 2001:193-207). Но, како и секој симболички говор кој почива врз тоа што една еднозначно определена смисла не може да биде фиксирана зад настанот или дискурсот што го претставува, така и Чинговиот говор е повеќезначен и отворен за поливалентно толкување, што претставува посебно негово вредносно својство по кое ќе го паметиме.

Она што дава особен печат на Чинговото творештво е неговиот специфичен изразен стил и обраќање кон фолклорниот идиом. Неговата проза претставува совршен пример за употребата на сказот чијашто честа употреба, според критериумите на Бахтин (Bahtin, 1980:134) го определува Чинговиот сликарски стил и тоа во неговата развојна фаза наречена релативистички индивидуализам во која доминира туѓиот говор кој почнува да го разорува авторскиот концепт и токму поради тоа се одликува со

антидогматичност. Освен тоа сликарскиот стил на изразување е близок до дијалогизираниот говор кој нуди можност за повеќезначно искажување на мислите, што е во согласност со тенденциите на магично реалистичната проза. Чинговиот говор изобилува со синтагмите: „не се знае кога беше“ (Чинго, 2005:156), „можеби“ (Чинго, 2005:101), „се чинеше“ (Чинго, 2005:136), „во име на револуцијата“ (Чинго, 2005:47); „народот нека суди“ (Чинго, 2005:50); со постојаното повторување на инфантилните шеговити фрази, благослови и клетви, пословици „проклет да бидам“ (Чинго, 1992:32), „по ѓаволите“ (Чинго, 2005:75), „луѓе мои добри“ (Чинго, 2005:102), „мајчице моја“ (Чинго, 2005:107), „кој колку ќе сркне, толку ќе пркне“ (Чинго, 1992:145) кои прозвучуваат понекогаш трагикомично.

Познато е дека Чинговите личности ја совладуваат трагедијата на животот со иронија, со една специфична тактика во однесувањето, во комуникацијата, односно во духовното изразување во најширока смисла. Во некои случаи иронијата на Чинго се одликува со: продорност и ироничен потсмев; во други случаи како последица од вознемиреноста што ја предизвикува иронијата се создаваат сомневања, дилеми, недоречености; во трети неизвесност и недвосмислено отстапување од она што се зборува константно (Мојсиева-Гушева, 1997:139). Но, таа не е само сегментирана појава во текстот, ограничена на стилски фигури, туку е и интертекстуална категорија, за која станува важен контекстот и комуникациските правила на метајазичниот код. Во сеќавањата на Чинговите читатели засекогаш ќе остане запаметено Кејтеновото сослушување поради шегувањето со другарката Оливера Стрезоска за случајот со црвените гаќички и борбата за добра карактеристика како начин на изразување во кој се препознава јасно духовниот и животниот став на Чинговите јунаци.

Кај него среќаваме и чиста лиризација на изразот која му дава скриена и продлабочена димензија на текстот. Чинго ги користи лирските форми кога сака да изрази некое сложено чувство или мисла во кое е концентрирано сето она што може да се толкува како скриено значење, за кое е неподобен јазикот на реализмот. Во лирското егзистираат ирационалните сфери на мистичното кои се доведуваат во врска со симболично-магичниот тек од прозата на Чинго. Но, тие се сепак второстепени стилски сегменти (Вангелов, 1998:322) кои не може да го променат статусот на делото кое се занимава евидентно со прикажување и опис на некои долгорочни настани, така што тие ја имаат само функцијата преку блесокот на краткотрајните

симболични и метафорични изразни форми да ја дообразуваат целосната смисла на делото.

Всушност, целото Чингово дело е насочено кон отсликувањето и поткопувањето на една општествена реалност. Земајќи го тоа предвид може да забележиме дека неговиот магичен реализам ја продолжува насоката на критичкиот реализам, но тоа го прави, како што забележува Венди Фарис (Faris,1995:181) „со различни постнадреалистички ресурси“, трудејќи се да пронајде еден цел универзум кој би ги проширил можностите и значењата надвор од рамките на објективната стварност. Имено, одделни негации и критики на политичките системи среќаваме и кај други реалистички и модернистички наратори како што се Абациев, Георгиевски, Дракул, но тоа не се критики на актуелниот политички систем и затоа и немаат потреба да се затсक्रиваат зад еден комплексен мозаик од митски и ментални структури, зад специфичната синтакса на изразот кој навестува двоумење, зад алегоријата на еден широко сфатен и опфатен раскажувачки хронотоп. Затсक्रивањето му е потребно на Чинго, затоа што влегува во опозиција со актуелната власт и станува еден вид дежурен критичар. Меѓутоа неговото дело – земено во целина како синтеза – е лишено од отворен конфликт со политичкиот систем. Конфликтната визура се губи во сценаријата на противречните автентични документарни конкретности изразени во форма на магичното и чудесното, конструирани на еден посебен „чинговски начин“ кој ќе остане запаметен во нашата книжевна историја.

Литература:

- Bahtin, Mihail. 1980. *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit.
- Вангелов, Атанас. 1998. *Морфологијанабољшевизмот*. Скопје: Издание на авторот.
- VanBaak, J.J. 1985. „Prostor u avnagardnoj prozi“, во *Pojmovnik ruske avangarde*. Br. 3. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Мојсиева-Гушева, Јасмина. 1992. „Живко Чинго во југословенските животни простори“, Институт за македонска литература, архивски материјал.
- Мојсиева-Гушева, Јасмина. 19997. *Трагикомичното кај Чинго*. Скопје: Култура.
- Мојсиева-Гушева, Јасмина. 2001. *Чинговата апартна поетика*. Скопје: ИМЛ.

- Prens O.H. Golobof M. 1982. *Istorija hispanoameričke književnosti*. Novi Sad: Matica srpska; Skopje: Misl; Zagreb: Mladost; Titograd: Pobjeda; Beograd: Prosveta; Sarajevo: Svjetlost.
- Todorov, Cvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad.
- Faris, Wendy. 1995. „Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction“, in *Magical Realism*, Duhrum and London: Duke University Press.
- Чинго, Живко. 1992. кн.3 *Сребрени снегови*. Скопје: Култура.
кн.3 *Големата вода*. Скопје: Култура.
- Чинго, Живко. 2005. *Пасквелија*. Скопје: Дневник, Утрински весник.

HOW WE REMEMBER ZHIVKO CHINGO (on the 80th Anniversary of his Birth)

Jasmina Mojsieva-Gusheva

Summary

This article is dedicated to Zhivko Chingo (1935-1997), author of several collections of short stories, novels, plays, and television scripts, on the 80th Anniversary of his birth. We focus on several specific segments that remained engraved in the memory of his readers and researchers, such as: his magical-realist prose and his temporal and stylistic closeness to Latin American writers of the sixties of the last century; his great popularity among South Slavic readers even during his lifetime; his recognized and award-winning social engagement and his sharp critical spirit directed at the ruling government. We especially focus on his unusual, magically-realistic narrative, given by its most important properties: the interweaving of the miraculous and the real in his storytelling; the presence of the "chronotope on the edge" loaded with high sensitivity; the specific narrative symbolism; the presence of the tale in his artistic style of expression; the intertextual function of his lyrical and ironic expression. All these things make his presence unique in the Macedonian cultural environment.

821.163.3.09
398(=163.3)
научна белешка

ЖИВКО ЧИНГО КАКО СОБИРАЧ НА НАРОДНИ УМОТВОРБИ: ПО ТРАГИТЕ НА УСНАТА НАРАТИВНА ТРАДИЦИЈА ВО НЕГОВИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ДЕЛАТА

д-р Ермис Лафазановски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје

Клучни зборови: Живко Чинго, литература, усно раскажување, приказни,
Институт за фолклор.

Key words: Zhivko Chingo, literature, oral narrative, folktales, the Institute of
Folklore.

1.

Анализата на делата на Живко Чинго во македонската книжевна наука и литературна критика, отсекогаш претставувала престиж со оглед на тоа дека неговите дела се високо вреднувани и ценети како литературна класика не само во Македонија туку и во странство. Пристапот кон неговиот опус секогаш ги следел теориско литературните и критички актуелности на времето па почнувајќи од соцреалистичката критика, преку структуралистичката, постструктуралистичката и постмодернистичката критика, на површината вадел постојано нови и нови сознанија кои претставуваат збогатувањето на прилогот кон проучувањето на делото, но и на личноста на Живко Чинго. И навистина, почнувајќи од неговите први раскази па сè до последниот недовршен роман *Бабаџан*, кај Чинго може да ги проследиме сосема сублимирано и кондензирано сите тие аналитички откритија со оглед на тоа што Чинго од една страна животот го поминал во времето на социјализмот, но од друга страна како и секој голем уметник, неговите последни дела ја антиципираа европската литературна иднина со сила каква што нема друга во македонската класична книжевност. Една од насоките по кои се движеше литературната критика, но и теоретската мисла

во анализата на делата на Живко Чинго покрај веќе споменатите, акцентот го става врз поврзаноста на неговите дела со македонската усна традиција, поточно со фолклорот, етнологијата и етнографијата. Особено во поглед на фолклорот, истражувачките го поврзуваа Чинго со македонската богата усна традиција на еден особено својствен начин, нарекувајќи го раскажувач или поточно народен раскажувач кој својата усна сила ја преточил во литература и со самото тоа ја облагородил. Но, тие истражувања поврзани со македонскиот фолклор со усната традиција и со творештвото и личноста на Живко Чинго небаре останаа недоречени, недовршени иако не треба да се земаат во овој случај овие две категории никако предвид со негативна конотација затоа што недовршеноста и недореченоста во литературата во суштина ја сочинуваат неговата убавина, оти ништо на светот па и литературата не може да е речена и довршена еднаш засекогаш. Малкумина истражувачи го поврзуваа неговото писмо со приказните кои ги слушал тој директно од народните раскажувачи кои ги среќавал тој во Охрид и во неговата околина иако има моменти во неговите дела каде што тоа и експлицитно се гледа или имплицитно се насетува. Но, се разбира, таквите констатации останале на ниво на хипотези со оглед на тоа дека науката бара докази и силна аргументација во поглед на секое тврдење кое го изнесува. Од една страна, можеби, за критичарите тоа било доволно со оглед на тоа дека истражувањето на народната традиција во современата македонска проза ја сметале како недоволно значајна барем до крајот дваесеттите години на дваесеттиот век, а второ, што е уште по значајно, освен малкумина писатели од постарата генерација, малкумина знаат дека тој своите информатори ги снимал и дека тие снимки се депонирани денеска во Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ од Скопје. Но, ова не е случајно затоа што таа негова архива ја составил во периодот кога работел во Институтот во периодот од две години при крајот на шеесеттите години од дваесеттиот век поточно од 1967 до 1968. Како вработен во Институтот за фолклор неговите работни задачи биле во согласност со истражувачкиот концепт на Институтот кој имал за задача, и сè уште има, да го собира „во живо“ фолклорот од терен, да го дешифрира, систематизира, класифицира и да го објавува. Тоа значи дека работата на Живо Чинго во Институтот била да ги собира народните приказни (за кои самиот тој најмногу се интересираше) да ги дешифрира, да ги анализира, а потоа да ги објави во научна или стручна публикација. Научна или стручна публикација за

неговите материјали собрани и складирани во Институтот нема, веројатно поради краткиот временски рок во кој работел тој во ова научна институција, но од друга страна сето тоа што го слушнал и го снимил едноставно експлодирало во неговото литературно творештво. А кој би можел од денешна гледна точка да му забележи? И имало ли поубава работа за Чингота отколку да ги спои двете негови најголеми љубови: разговорите со народните раскажувачи и литературата? И исто така од денешна гледна точка има ли за некој истражувач особено ако и тој е писател да прочепка низ таа негова архива останата во прашливите подруми на Институтот за фолклор.

И еве конечно по без малку 50 години (поточно 47) дојде времето да се отвори таа негова архива и да се прочепка љубопитно низ неа, небаре тука лежат сите тајни и сите одговори на длабочината и мистичноста на творештвото на Живко Чинго. Љубопитниот истражувач сега за сега може само да констатира дека тоа што го пронашол далеку ги надминува потенцијалите на јавното образложување во петнаесеттина или дваесеттина минути и дека сите анализирани материјали и нивната врска со творештвото на Живко Чинго бараат поголема студија, монографија или книга од областа на теоријата на литературата.

2. Во периодот од 1967 до 1968 година Живко Чинго во Архивата на Институтот за фолклор депонирал 18 ленти со снимен материјал од Охрид и неговата околина, особено од охридските села. Тие во Архивот на Институтот за фолклор се заведени под архивските броеви од 571 до 580, од 614 до 619, и од 712 до 716. Според содржината на архивираниот материјал, може да констатираме дека тој ги содржи скоро сите жанрови на усната книжевност, народни песни, народни приказни (со сите нивни под жанрови) народни кажувања, легенди и преданија. Особен богат материјал постои од областа на народните приказни и кажувањата. Во продолжение овој пат само телеграфски и информативно накратко ќе ја образложам содржината на лентите со одбрани наслови колку да има увид јавноста во таа архива. Се разбира, поради краткото време, не можеме да ги објавиме сите материјали, но тоа секако дека е задача којашто нè очекува допрва.

Во збирката под архивските броеви од 517 до 580 материјалите се собрани од селата Велгошти, Пештани, Глобочица, и Охрид, а во поглед на жанровската класификација среќаваме народни приказни, песни, кажувања, лични кажувања и др. Како што ќе видиме и подолу тоа што на голем број

собирачи на народни умотворби од времето на преродбата им недостасувало, а тоа се имињата и презимињата на информаторите, тука во неговите звучни записи децидно се наведени со оглед на тоа дека такво нешто е од посебна важност во спроведувањето на научната методологија на собирањето на народните умотворби.

Има вкупно 274 собрани материјали, тоа се изворно снимени материјали од најразлични жанрови. Некои од материјалите се дешифрирани, а поголемиот број не се. Лентите се многу стари и кршливи и постои опасност сето ова да исчезне засекогаш.

Еве еден краток и нецелосен преглед

мл. 571 – 580

Информатор: Стеван Кочевски

1. Го видела Ленин и Троцки.
2. Даме Гурев збирал оружје по селата.
3. Колективизација во Цер.
3. Тешкотии за исписница.
4. Назначен судија.
5. Пред секоја кука војник.

Информатор: Јован Бабунски

1. Во Белград на печалба.
2. Четата на Узунов.
3. 1943 Битола.
4. 1944 септември, бегане од Бугарите.
5. Демаркациона линија.

6. Бегане од ропство.

7. Во светото писмо – војната
8. По Илинденското востание.

9. Фронтот во 1918.

Информатор: Мурцовски Илија

1. Во Персија на работа потоа во Русија.
2. Формирање на селските работни задруги.
3. Во ловиштето.

Информатор: Сабатковски Ристо

1. Коле Неделковски.

мл 574.

Во селото Велгошти од Чинговски Благоја се снимени следниве народни приказни

1. Пепелашка самовила и златното јаболко.
2. Трите самовили и Петелко.
3. Бабата, старецот и златното јаболко.
4. Детето што го нашол господ.
5. Цане со помош на коњчето постанал цар.

На оваа лента се наоѓаат и неколку кажувања кажани од истиот информатор, и тоа:

1. Податоци за фамилијата Чингови.

М.л. 576

Информатор Ташко Нетков

1. Глигур Прличев и Турците.
2. Гласање за комунистички пратеник.
3. Албанците по 1913.
3. Ковачи во селото.
4. Шумата во турско.

Приказни раскажани од Владо Шурбан од Орхид

1. Мачорот на Ацилак.
 2. Ќелче постанал цар.
 3. Непрокопсаниот син.
 4. Правдина и кривдина.
 5. Ловецот, змејот и кучињата.
 5. Младич од 140 години и девојка од 70 години.
 6. Со шареното коњче станал цар.
 7. Гурбетчијата станал царски зет
- Трите змејови и шурата и др.

Кажувања:

1. Судрувањата на српската и албанската војска 1912,
2. Стеван Буцако

Информатор Ташко Латков, Велгошти

1. Дебранските качац.
 2. Прва нива купена од Турците пред 120 години
- Воденици во Велгошти.
3. Горењето на Велгошти од Турците.
- Цркви и училишта во Велгошти по 903 година.

Информатор: Стенковски Димитар

1. Спомен од фронтот.
2. Кажувања и благослови за на риби.
2. За Целадин беј и други.
2. Србизмот во Охрид.

Во 1968 во селата Свиништак, Велмеј, Куратица, Мешеишта во текот на месец октомври снимил приказни и тажалки, кажувања песни и легенди, приказни и др.

М.л. 614– до 619

Содржи 106 снимки со различни фолклорни жанрови: кажувања, легенди, броенки, песни. Еве неколку песни:

1. Ајде стани моме утре порано,
2. Кога падна на Пирин ранет Јане,
3. Печалбари одат туѓина,
4. Собрале ми се сватови,
5. Зошто си ме мајко

родила, 6. Саноќ Билјана седеше, 8. Крај Вардарот ситна трева расте, 9. Сношти те пратив на вода ќерко и др.

Легенди:

1. За Куратица. 2. За Маркова пештера и др.

М.л.712-716

Информатор Ефтим Жиков

1. Кокошки со златни јајца. 2. Кога го изгореа Скребатно, 3. За Свети Илија.

4. Тројца браќа на печалба. 5. Еден евреин Јон. 6. Дуња Ѓузел.

ZHIVKO CHINGO, THE FOLKTALE COLLECTOR: TRACING THE ORAL NARRATIVE TRADITION IN HIS LITERARY WORKS

Ermis Lafazanovski

Summary

Zhivko Chingo's work at the Institute of Folklore "Marko Cepenkov", based in Skopje, is of great importance to the interpretation of his literary oeuvre, since he located his inspiration not only in folktales, but also in folk storytellers whom he had a relationship with, from Ohrid and the Ohrid region. During the period of his work at the Institute, Chingo collected extensive folklore material, which in the coming period should be digitized and published.

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА

LITERARYHISTORY

821.163.3.09"18"
930.85(497.7)
изворен научен труд

ТЕМАТСКИТЕ ПРЕОКУПАЦИИ ВО МАКЕДОНСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН XIX ВЕК

д-р Валентина Миронска-Христовска
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: Охридска архиепископија, кирилометодиевска традиција, македонска литература, XIX век, македонски јазик, туѓи пропаганди, образование, слобода, автономија.

Key words: Ohrid Archbishopric, Cyril and Methodius' tradition, Macedonian literature, 19th century, Macedonian language, foreign propaganda, education, freedom, autonomy.

Македонскиот XIX век претставува слика на сето она низ што морал да помине македонскиот народ за да бидеме она што сме. Тоа е векот кога македонскиот народ ја покажал својата самобитност и својот културен и национален идентитет. За македонскиот XIX век, во науката следат мислењата дека бил најживописен, најдинамичен, век на непокорот и на сонцељубивите. Во тој период македонскиот народ се наоѓал под османлиска власт, под ударот на грчката, а подоцна и на српската и бугарската асимилаторска политика, а неговата земја – Македонија била влезена во геополитичките карти на големите сили. Тоа е време кога македонскиот народ, и покрај тоа што економски бил слаб и оставен сам на себе, зачекорил по патот кон слободата. Во неговата културна, национална и револуционерна преродба учество земале просветители, учители, учебникари, печатари, еснафи, трговци, војводи, револуционери, интелектуалци итн. Притоа настаните односно животните стремежи на македонскиот народ биле преточувани во литературните творби. Затоа може да се каже дека од нив извира македонската историја бидејќи во нив биле

забележани т.е. опишани и опеани од секојдневните до најзначајните настани и личности. Поради тоа и следот на историските настани во XIX век може да го согледаме од аспект на тематската значност во нив.

Во овој краток преглед ќе се обидам да ги издвојам најзначајните тематски циклуси во македонскиот литературен XIX век. Означувањето со тематски циклуси ми се наметна од согледбата дека некои автори пишувале за историјата на Македонија, некои за историското значење на определената тема или настан, некои пак само се повикале на некој настан, лик или место. Некои творби претставуваат детални анализи по однос на определено прашање, а во други произнесена е само потребата, односно искажан е восхитот, почитта или повикот кон определената тема, лик итн. Тематските циклуси за кои ќе стане збор застапени се во книги, студии, брошури, раскази, спомени, автобиографии, песни, поеми, полемики итн. Наедно ќе истакнам дека ќе бидат посочени определен број примери кои ќе послужат како илустрација за посочената тематска целина без да бидат застапени сите творечки пројави.

Тема за Охридската архиепископија

По укинувањето на Охридската архиепископија во 1767 година од страна на Цариградската патријаршија и Високата порта, македонскиот народ останал без својата духовна, образовна и идентитетска установа. Во богослужбите и образованието бил воведен грчкиот јазик, старословенскиот бил забранет, а македонските епархии потпаднале под владение на Патријаршијата. Затоа и почетокот на македонскиот XIX век е одбележан со почетокот на борбата за обнова на Охридската архиепископија, која ќе се одвива до крајот на векот, а и понатаму. Поради тоа, во текот на целиот XIX век биле пишувани творби за неа. Еден од првите поборници за нејзина обнова бил Кирил Пејчиновиќ, потоа Анатолиј Зографски, Натанаил Охридски, Ѓорѓи Динката, Ѓорѓи Баласчев, Крсте Мисирков, Константи Миладинов кој во статијата „Охридска архиепископија“ објавена во 1858 година во списанието „Братски труд“, направил коментар за грамотата напишана од охридскиот архиепископ Паисиј во XVI век. Притоа Константин истакнал дека во нашето новораѓање секој остаток од нашата старина претставува бесценет камен, како што била Охридската архиепископија. „В Охрид понапред беше Епископија. Но Јустинијан, за да честит отечеството си ја направи Архиепископијата независима (535 после

Хр.). Подвласни на неа епархии се споминват прибрежната Дакиа, втората Македонија, Панонија и Акви, Епархии от прибрежната Дакиа“ (Миладинов, 1980:61). Во продолжение известува дека Георги митрополит молдавски говорел дека Молдавската митрополија и била покорена на Охридската архиепископија, односно дека „Охридската Иерархия се распрострнвела на запад до неверојатност“ (исто, 61).

Од многубројните записи за Охридската архиепископија, најемотивно и најболно испеани стихови се стиховите на Григор Прличев:

Хилјада и седемстотин шесдесет и второ лето
В Охрида од Цариграда дошел Салаор

Се претставил пред Арсениј, наша патрика честнаго
Па му рекол слово горко, слово жалостно.

.....

Грчки патрик ќе ни строшни славна охридска столица
И мене до смрт ќе држи в заточение.

Во продолжение Прличев навестува дека ќе дошле владици Грци, со лице на светци и со срце на волци, кои меѓу народот ќе сееле несогласие и раздор „Да се мрази син со татка и со брата брат“, дека ќе биле сираци, дека милостивиот Бог ја послушал „горештата“ клетва на патрикот: „Слава нихна, семе нихно погубил со шум. / И сега во куќи нихни ткае пајак пајачина / И на пусти стрехи нихни хукат хутове.“

Темата за просветата и разумот

Втора тематска целина во творбите од XIX век било возвишувањето на образованието, просветата, разумот. Тоа е бележито уште од првите книги отпечатени на македонски јазик од Кирил Пејчиновиќ и Јоаким Крчовски кои биле со религиозно-проповедна содржината и биле наменети за широките народни маси, за „некнижните“ верници, за „препростејшите“ сонародници, за непознавачите на црковнословенскиот, грчкиот и други јазици. Во нив преку многубројните поуки, на пример за тоа како луѓето да не живееле грешно, туку како во животот да правеле добри нешта, нагласено е дека било потребно човекот да живее по диктат на умот и разумот.

Од книшката *Наравоучителни совети* (1858) на Партенија Зографски во која забележал 34 совети наменети за младите за нивно издигнување во морално, етички и патриотски личности ќе ги истакнеме следниве совети:

„Вечна памет добиват не тој, што остават по смрт много богатство, но тој, што остават добро име“;

„Учението е голема работа, човек без него е получовек“;

„Учи напред книга на својот јазик, после, ако имаш време, учи и на други јазици“ (Поленакоски, 2007:36-38).

Во просветителски дух напишан е и неговиот „Предговор“ кон „Климентовото житие“ од Теофилакт во кое на самиот почеток најпрвин ја истакнал потребата и значењето на просветата под која подразбирал образование, наука, училишта, весници и списанија. „Љубезен народе! оди, оди напред! Ти многу си назад од другите народи...“, па го повикал да ги удвои или утрои своите трудови, ништо да не жалел „за да се просветиш себе“ за да тргнел кон напредок (Зографски, 1858:2). Во овој контекст неодминливо е и делото на Јордан Х. К. Џинот кој во песната „Труд ми е името“ истакнал:

Догде е ден се трудим
Дечиците будим
Во наука, учение
И во просвещение.

Паралелно на просветата просветителите, се повикувале и на будењето на граѓанската свест, како што е прикажано во сценската творба на Џинот „Разговор или прави човек“ (1851) во која преку разговор со Селјако го претставува граѓанското осознавање на Благој и Доброљуб, и која завршува со зборовите: „Но да наставиме нашите чедра да по путо на истината и во добро учение и мудри учители. Поне – барем - – чадата наши да се научат“ (Џинот, 1987:118).

Дека македонските просветители биле во чекор со европските текови односно со сфаќањата за улогата на жената и во општеството сведочат исказите на Партенија Зографски: „Многу погрешуваат тие, што велат (кажуваат) ки не требало и не било прилично жените да се учат книги. Тие не знајат, што кога мајката е учена и образувана, тогаш и децата нејзини можат да научат и настават на доб’р пат; зашто прв и всекогашен учител на децата е мајката, за тоа блазе тому, што имат’ учена и образована мајка“

(Поленаковиќ, 2007:38). За жената како осознаена граѓанка пишувал и Евтим Спространов, Јосиф Ковачев, Григор Прличев кој во „Слово за младите“ ја истакнал севозможноста на образованата жена.

Колку е мило да го гледа човек напредокот на младите,
особено на женскиот пол!
Бог ја надари жената со убавината на свездите и со гласот
на ангелите
со длабоко и беспримерно чувство.
... Сè за неа е возможно.
Историјата докажа дека многу воспитани жени
беа од полза не само за својата татковина,
туку и за целото човештво.
(Прличев, 1993:33).

Тема за македонскиот јазик

Неминовно е да се одбележи дека од борбата за обнова на Охридската архиепископија, од отпорот против грчкиот јазик и од напорите за воведување на народниот јазик во богослужбите и образованието проникнале и многубројни творби за јазикот од многубројни автори односно првенствено од учебникарите, потоа преку Константин Миладинов, Темко Попов, Спиро Гулапчев до Мисирков. Од многубројните мисли искажани и напишани за јазикот ќе ја одбележиме мислата на Теодосиј Синатитски која стана патеводителка на македонистите не само во XIX век туку остана длабоко врежана во колективната меморија до една ден.

„Еве клуч што отворует сердцето ваше: не клуч от злато или от сребро, но клуч от железо и чилик, што да не се вии. Оти среброт и златото ест меко и се вие скоро, но железото со чилик не се вие. Кога да ест отворот, сиреч отклучот от злато или от сребро, та да не може ковчетот, сиреч сердцето мое да отвори, што ми ест таков отвор (клуч)? Нека ест от чилик и железо та да отвори ковчетот, та да не ест от сребро и злато и да не може да отвори сердцето на простиот человек!“ (Пејчиновиќ, 1974:52).

Кога говориме за народниот јазик секако ќе се повикаме и на забележаното од страна на Константин Миладинов кој за народните песни, а кои биле испеани на народен јазик, истакнал дека „Народот наш в најголема простота развил в себе си божевата умствена дарба; тој чрез земледелието

приближен до природата, живјат в сегашни сношенија со неја, така да речиме Народните песни се покажалка на степенот од умственото развитие од народот, и огледало на неговиот живот...“ (Миладинов, 1980:55). Народниот јазик според Кузман Шапкарев бил храна, млеко од природната и домашна доилка, додека за Григор Прличев секој јазик си имал свој особен гениј итн. Повеќето истакнуваат дека во пишувањето на Македонците се наоѓале многу првобитни форми, од стариот јазик. Во студиите, песните, во предговорите на учебниците, речниците била нагласена потребата дека секој народ треба да се учи на својот јазик и дека право и потреба за свој јазик има и македонскиот народ. Затоа и од особено значење била борбата што се водела против асимилаторските политики кои влегувале во Македонија преку црквата, а потоа и во образованието. Оттаму и преплетувањето на темите, нивната поврзаност бидејќи укинувањето на Охридската архиепископија значело влез на грчката, а подоцна со поделбата на нејзините епархии, и на српската и на бугарската асимилаторска политика, од што произлегла борбата за народниот јазик, борбата за самостојни црковно-училишни општини, борбата за слобода на Македонија.

Тема против политичките и верските пропаганди

Во контекст на културната преродба односно на претходно наведените тематски целини неминовно е да се одбележи уште една, а тоа се написите против грчкото влијание, а подоцна и против другите туѓи политички и верски пропаганди. Истовремено би одбележале дека во духот на панславизмот, доста се пишувало за и позитивното влијание на Русија, односно за вербата во неа, за вербата во сесловенството, во братската помош. Но по Берлинскиот договор од 1878 година од записите извира пораката дека ниту на Русија повеќе не можело да ѝ се верува, а уште помалку на Европа. За пример ќе ја посочиме песната на Евтим Спространов „Кон Македонија“ во која Македонија ја означил како арена на ужасни трагедии, каде се слушале „пискотници како од лути змии“ предизвикани од страдањата на поробителот и од политичката состојба. Таа била „играчка на судбината проклета“, бидејќи било време на лицемерие и сверштина, бидејќи настапил век кога човекот бил способен братот да го изеде, а позади секој „брат се криел враг“. Затоа на својот народ му порачал да не му верувал никому, ниту на просветената Европа која ветувала слобода без крв, без шум и без борба (Спространов, 1890:4).

По формирањето на Бугарската егзархија во 1870 година, од 80-тите години во Македонија започнало антиегзархиското движење кое воедно и било главна тема особено во публицистичките творби. Како пример ќе ја споменеме брошурата на Петар Поп Арсов *Стамболиџината во Македонија и нејзините претставници* (1894) во која го критикува Стамболов и политиката на Егзахијата која ја рушела самостојноста на црковно-училишните општини, која настојувала да го попречи самостојниот пат на македонските идеолози, интелектуалци и револуционери.

Притоа за творбите со оваа тематика, а и воопшто и во другите дела, карактеристично е што најмногу се истакнувала вербата во самите себе и во Господ, како на пример во песната од Кузман Шапкарев „Покајба и спас“. Во неа е опеан смртниот час на дечиња, мажи, жени, вдовици, бабички, браќа и сестри, татковци и мајки за кои од нигдека немало помош на силна рака, од погубел да ги спасела, „Робинсон ли во нас се крие? / Овие луѓе Одисеи не се - / ... / Петпати мртви – трипати живи, Господ е молен за спас и прошка. / ...“

Мухамеданци Аллахувикат,
Б’лгари, Г’рци, Албанци, Власи –
Енглез’, Французи злато не штадјат ...

.....

Ох, Боже милиј, челобеколјубече,
Безкрајниј Отче, Сине Единиј,
Душе Светиј, Животодавче, ...

(Шапкарев, 1984:323-325).

Против грчките фанариоти пишува и Димитрија Миладинов во публицистичките трудови објавени во „Цареградски весник“ (1860). Во нив тој пишува против нивните злодела, против владиката Дионисиј и владиката Мелетиј. Така во објавата од 15 април 1860 година, Миладинов истакнал дека „и кога се читаше Патричкото писмо негово, мнозина от нх му викаа, што го читаш; не те сакаме не те сакаме“ (Тушевски, 2008:45).

Истата година се огласил и Андре Петковиќ со песната „Глас од далека земља“ во која упатил критика кон нешколуваните владици, поточно кон еден Бугарски владика (Авксентија, против кого се огласил и Џинот). Андреја Петковиќ бил свесен дека за да му се помогнело на народот за да го „изведат на прав и спасителен пат“, најпотребно било „образование како

светско, така и духовно“, и тоа преку два патеводители: едниот бил народен протест како против грчките владици така и против бугарските владици: „И Грци ни владици мачеха, / ... / Ова ли е Болгарин владика, / Кој ни чини мака толика / ...“ (Книжевната преродба, 2008:92). Вториот пат бил отворање училишта по сите градови, опремени со сите можни средства, за да можело во нив успешно да се образувале граѓани и идни учители.

Синтагмата „Бегајте Грци, не ве сакаме“ одекнувала и во екот на националната и револуционерната преродба. Таа одекнувала во повеќе Приличеви песни, како на пример во песната „До кога бре мили браќа Македонци?“:

До кога бре мили браќа Македонци,
До кога Грци ќе го талчат
Со своето Фенерство духовенство
Милото ни отечество?

Ајде да ги пропадиме од нас,
И од сите наши градови;
Па да викнеме сите со голем глас:
Бегајте Грци, не ве сакаме!
(Книжевната преродба, 2008:135)

Тема за кирилометодиевската традиција (св. Кирил, св. Методиј, св. Климент)

Во македонскиот литературен XIX век погледот на авторите често пати бил свртен и кон светите ликови на Кирил, Методиј, Климент, Наум и други. Во нивната долговековна традиција, во изградениот култ кон нив и нивното дело се барала поддршката за истрајност, решителност и за одбрана на македонската културна традиција. Всушност во првите просветителски творби се среќаваат низа имиња од *Библијата*, од апокрифите, хагеографиите, од дамаскинарските зборници, кои биле ставени во функција на поученијата. Додека имињата на св. Кирил, св. Методиј и св. Климент освен што се ставени во функција на просветата, тие се и симболи во борбата за јазикот, бидејќи тие со својата мисија во IX век ги победиле тријазичниците (Латините, Грците и Евреите), а во XIX век, македонските просветители требаше да ги победат грчката, српската и бугарската

асимиляторска пропаганда. Поради тоа нивните имиња како патеводители ги сретнуваме и во творбите од културната преродба како и во творбите од националната и револуционерната преродба. Секако повод за изразито интегрирање на кирилометодиевската традиција во XIX век бил и панславизмот, односно илиризмот и јужнославизмот, како и одбележувањата на трите значајни јубилеи, 1 000 години од Моравската мисија, од смртта на св. Кирил и од смртта на св. Методиј.

Јордан Хаџи Константинов Цинот е меѓу првите што започнал да пишува за светите браќа Кирил и Методиј. Потоа Ѓорѓи Динката во статијата „Познај себе си“, која била посветена на борбата за обнова на Охридската архиепископија, ја истакнал потребата од зајакнувањето на сесловенската и јужнословенската свест кај словенските народи, и тоа преку делото на солунските браќа преку кое се ширело единството меѓу сите словенски племиња и дека со нивното разбирање ќе настанел златниот век за нив. Григор Прличев одржал високопоетична пофална панегирика во 1885 година, односно слово на македонски јазик за св. Кирил и Методиј при што истакнал:

„Нека молкне Аристотел пред нашите браќа св. Кирил и Методија; нека молкне Демостен пред нашите браќа св. Кирил и Методија; нека молкне Омир, Платон и другите“ (*Македонскиот деветнаесетти век*, 2007:216). Во „Слово за св. Кирил и Методиј“ повторно Прличев извикал:

„Откако го породи великога
Александра, откако ги породи св. Кирил
и Методија, оттогаш мајка Македонија
лежи на своето легло ужасно
изнемоштена, сосема примрена.

.....
Грешив! Простете ми. Грешно е да каже
човек дека Македонија не може да раѓа
велики мажи. Напротив, Македонија е
плодородна и неисцрпно благочедна...“,

и со навестување дека идните генерации ќе бидат светлина на училиштата, благолепие на нашите цркви, столбови на верата кои ќе го прославуваат македонското име (Прличев, 1993:16-19).

И во поетското творештво на Марко Цепенков се сретнуваат имињата на сесловенските просветители, како во песната „Мојата песна“ објавена во „Глас македонски“ на 28. 05. 1896 година:

„Развила Македонија / Од Југа та до Севера, / Како сред месец Маија: / Трендафил, ружа, цунцуле. / Во цвеќињата два брата: / свети Кирил, Методија, / В раце ми книга држеа / И на бога се молеа - / За госпо да им помогит / Славјански букви да пишат: / Аз, буке, веде, глаголе, / ... Славјанска книга писале / И сви Славјани крстиле“ / ... (Цепенков, 1972:241).

Нивните имиња се сретнуваат кај Партенија Зографски, Ѓорѓија Пулевски и Кузман Шапкарев. Трајко Китанчев пак во статијата „По повод илјадагодишнината од смртта на Св. Методиј“ (1885) ја возвишил работата на двајцата браќа. Исто така тој се повикал на богатото историско минато, на Богомилството за кое забележал дека било силно умствено, религиозно движење и напредно учење за социјалните и државнитеврски; потоа се повикал на старата литература, за која истакнал дека сè што било позабележително, напредно, славно, слободољубиво, било по заслуга на делото на двајцата браќа Св. Кирил и Методиј, и дека тие биле првите борци за нашата народност, за националното суштествување на целото словенство: „А денес, при сегашните околности тој празник не повикува, знамето меѓу нас да се издигне и да покаже таму на Југ во благословената, но несреќна страна на нивната татковината и нашата страдална сестра – Македонија. Таму желбата на св. Браќа уште не е исполнета“ (Китанчев, 125).

На нивните имиња се повикале и Исаија Мажоски, Димитрија Чуповски, Рајко Жинзифов. Жинзифов во песната „Охрид“ истакнал дека во духовната столица Охрид со слободни народни зборови и со чиста и безгрешна душа:

„Климент славјанска молитва,
Божјо предаваше слово,
Во Охрид, во старата црква
Сос облекло Кирилово“,

и дека Климент го проповедал кротко и мило духот на љубовта, духот на слободен, на својот народен јазик. Го молел Бога, во старата охридска црква да им прател пастир со народен и слободен дух кој ќе произнесувал славјанска молитва. (Жинзифов, 1981:60).

Тема за Александар Македонски

Во националната и револуционерната преродба бележит е и ликот на Александар Македонски. Неговото име, како и името на цар Самоил кое се стренува доста помалку, е застапено во оние творби во кој е доминантен повикот за борба, за слобода и за автономија т.е. за државнотворно устројство на Македонија. Неговото име е застапено во публицистички и поетски трудови, но и во револуционерни манифести и прогласи како што е на пример *Прогласот на привремената влада на Македонците*, од 21 мај 1880, прочитан на планината Острово во кој меѓу другото е истакнато: „ ... Ако вие сте вистински мои чеда, потомци на драгиот ми син Големиот Александар; ако вие носите во жилиите македонска крв, - вие треба да ја почитувате заедно со мене смртта, а не да станете живи сведоци на загубата на македонската народност....“ (БИА, а.е. 9968).

Драмата *Македонско востание или Коста Беровски војвода народен подвиг*, трагедија во две дејствија, Никола Н. Македонски ја објавил во 1887 година, а ја напишал за Кресненското востание, односно како реакција на Берлинскиот договор. Во неа тој го искажал повикот: да ја огрееело Македонија сонцето на слободата; Клетитот Македонец да го кренел слободно своето прекрасно знаме и да ги запеел старите Александрови песни; бидејќи кај Македонскиот востаник, потомците на Големиот Александар не била изгасната македонската искра за слобода. Помош од љубезните Бугари немало и единствено помош гледале во Бога. „Македонецу, оди напред, како големиот Александар кој направил големи дела и ги покорил речиси сите царства со својата власт. Немој да се плашиш од властољубивиот турски султан, дигни го високо својот глас барај го исполнувањето на постојниот устав! Барај слобода ... (Македонски, 1887:67). Неговото име повеќепати го сретнуваме и во творбите на Григор Прличев, потоа кај Ѓорѓија Пулевски кој бил и директен учесник во Кресненското востание, па во песната „Македонцум ув прилог“ се огласил со зборовите:

„Татковина је ово место мило Македонцим,
Кралевина била под краљом Филипом,
Старо царство јест од цара Акелксандра,
Наш цар, македонски, познат Александар Велики ув вселену....“

и со повикот на крајот од песната: „Македонци да се бориме како наши стари под цар Александар, да ја оживееме историјата стара, да се развие војномакедонскиот стар барјак (мијачко)“

Тема за слободата, автономијата

Неминовно е дека тематскиот циклус за ослободување од петвековното ропство, описот на тешкиот живот, убиствата, колежите и грабежите е најзастапена во литературните творби од XIX век. Во секој ред, во секоја творба од многубројните автори е испишана животната историја на македонскиот народ.

„Мајка Македонија ги советува своите чеда да востанат против тиранијата на Турците“ (1899, в. „Автономна Македонија“), е песна преку која Марко Цепенков се обратил до Македонците со порака да не ги трпеле убиствата, кои се случувале пред очите на цела Европа:

нема никој вас да ве пожали
....Македонци, мои мили чеда,
од никаде за вас помош нема
...
Ја станете сите на оружје
...
за слобода макар да умрете
слободија со крв да ја земите“

Мотото под кое се водела борбата било „Македонија на Македонците“ и „Слобода или смрт“. Всушност во македонската традиција поимањето на смртта претставува симбол на слободата. За пример го посочуваме Арсениј Јовков со песната „О ре брате Никодине за Македонија“:

„Оре брате Никодине
вчера сум те закопал
а денеска напред играм
со бајракот,
сите брате ќе умираме
за слобода за Македонија“ (Јовков, АЕ 24, л.1)

Атанас Раздолгов во 1895 година ја објавил „Песните на востаникот“ во која, преку песната „Побрзај младино“ повикал како лавови да ја покажеле силата во македонското срце „да возгласам борба, да им покажам на Турчинот, на Цинцарот, Гркот, Бугаринот, Србинот и на секој што не брка, не се борам за царштина и слава, не сакам да сме ние барони во македонската држава, туку се трудам да воведам братство, еднаквост, слобода, правда и ред“ (Тодоровски, 2007:362).

Во првиот број од в. „Македонија“ (Русе, 1888) на Коста Шахов на првата страна, во уводниот дел кој претставува Покана, се вели дека е неопходен печатот бидејќи бил посилен од топот, „Ние Македонците макар и да сме едни под двојно и тројно ропство а други распрснати по разни страни, не треба да ја заборавиме татковината и сме должни да работиме за подобрување на нејзината положба; зошто како народ сме одговорни пред нашето потомство, ако и при толку незгодности на својот живот го поминеме времето во бездејство, без борба за слободен живот, бидејќи нашите господари не сакаат да се грижат за олеснување на нашиот живот“. Веќе во вториот број се подвлекува дека Грција, Романија, Србија и Бугарија се слободни, „само ние, Македонците, уште сме во ропство. ... Се разбира дека при сегашната наша сосема слаба положба, ние немаме потреба од помош, во извесен размер од сите, и поради тоа, да се стремиме за здобивање најпрво автономија и ништо повеќе“ (Тодоровски, 1985:399-403).

Евтим Спространов во расказите „Расказ“, „Спомени од битолските темници“, „Цветан“, „На помош“, „Пред востанието Расказ на еден Македонец“, „Без пушка не излегувам“ го опишал животот на македонскиот народ во кој „Светлиот ден е редок меѓу темните и тажните“, ја маркирал неуспешноста на востанието на Охридскиот заговор поради „Кој не предаде? Пак наш, пак свој“ но и ја истакнал решителноста за револуционерната активност бидејќи повеќето не сакале да остават црни дамки по челата на своите деца итн.

Димитрија Чуповски на синтетизиран начин во статијата „Македонија и Македонците (Културно-историски преглед на Македонија)“ ги опишал настаните од еден милениум и ја пренел вистина за Македонија пред светската јавност. Наедно статијата може да послужи како пример за тоа кои теми биле најактуелните во македонскиот литературен XIX век. Во неа е истакнато за словенската писменост; за Византискиот период; за српското владеење во Македонија; за долговековното османско владеење; за

централната положба на Македонија во Турција; за востаничките активности и улогата на големите држави; го возвишил дејството на Македонската револуционерна организација; за Берлинскиот конгрес „што го предаде македонскиот народ“. Во неа говори и за примањето на христијанството и христијанската култура; за Солун како културен христијански центар на словенската писменост; за борбата против елинизацијата на црковниот и образовниот живот во Македонија; за обновата на Охридската архиепископија; за борбата на Грците, Србите и Бугарите за завладување со Македонија итн. Чуповски јасно укажал дека: „Злонамерно се извртуваа историските факти и споменици на народната култура, свесно се искривуваа народните обичаи, преданија. Песни, беа уништувани оние што носеа појасно изразен македонски карактер, вештачки се кршеше народниот јазик и сè со цел да се докаже дека сето тоа е или српско, или бугарско или грчко, заемно исклучувајќи си го правото на тоа еден на друг“ (Ристовски, 2009:97).

Тоа се темите кои го одбележаа македонскиот XIX век. Македонските хроничари, литерати, публицисти, револуционери го одбележаа времето, пишувајќи во духот на својот народ и на својата епоха.

Литература:

- Жинзифов, Рајко. 1981. *Одбрани творби*, приредил Гане Тодоровски, Скопје: Мисла.
- Зографски, Партений. 1858. „Предговор към Климентовото житие“ от Теофилакт, Български Книжици, чхсть I, книжка 1, јаннуариа.
- Јовов, Арсениј. АЕ 24, „О ре брате Никодине за Македонија“, л. 1.
- Китанчевъ, Трајчо, *Съчинения*, нарежда Юрданъ Ивановъ, издание второ. *Македонскиот деветаесетти век*, 2007. Скопје: Ми-Ан.
- Македонский, Никола. 1887. *Македонски-сѦлзи или Злощастна Македония*. Трново.
- Миладинов, Константин. 1980. *Избор*, избор и предговор Гане Тодоровски, Скопје: Мисла.
- Прличев, Григор. 1993. *Водач ме праќа татковината*, избор, поговор и коментари Наум Целаоски, Скопје: Матица македонска.
- Пејчиновиќ, Кирил. 1974. *Собрани текстови*, приредил Блаже Конески, Скопје: Македонска книга.
- Ристовски, Блаже. 2009. *Димитрија Чуповски и македонската национална свест*, Скопје: Плус продукција.
- Спространовъ, Евтим, Кутрѣ. 1890. Къмъ Македония, бр. 44, год. II, София.

- Тодоровски, Гане. 1985. *Македонската правостоина*. Скопје: Мисла.
- Тодоровски, Гане. 2007. *Избрани дела*, 7. Скопје: Матица македонска.
- Хаџи Константинов, Цинот, Јордан. 1987. *Избрани страници*, приредил Блаже Конески. Скопје: Мисла.
- Цепенков, Марко, 1972. *Македонско народно творештво*, книга 10, редактирал Блаже Ристовски. Скопје: Македонска книга.
- Шапкарев, Кузман. 1984. *Избор*, приредил Томислав Тодоровски, Скопје: Мисла.
- БИА, Ф. 100, II А, а.е. 9968.

TOPICAL PREOCCUPATIONS IN THE MACEDONIAN 19TH CENTURY

Valentina Mironska-Hristovska

Summary

The Macedonian literature of the 19th century stands as a mirror of Macedonian life. The writers, textbook authors, publicists - all wrote about everyday matters, as well as the most important historic events and people. The topical preoccupation were: the non-canonical abolition of the Ohrid Archbishopric; its reconstruction; the Macedonian language; education and common sense. Among the most important topical preoccupations were also topics focused on freedom, autonomy, Alexander the Great, Sts. Cyril and Methodius' tradition, and the topic against assimilation propaganda.

ПОГЛЕД КОН ИСТОРИСКИОТ РАЗВОЈ НА ЖИТИЕТО КАКО КНИЖЕВЕН ЖАНР

м-р Кирче Трајанов

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Православен богословски факултет „Св. Климент Охридски“, Скопје

Клучни зборови: житие, поетика, композиција и топка на житието, житиен канон, маченички акти, пространо житие, пролошко житие, историчноста на житието.

Key words: hagiography, poetics, composition and topics of hagiography, hagiographical canon, martyr acts, spacious (extensively) hagiography, prologue-like (short) hagiography, historicity of hagiography.

Поетика на житијниот канон

Основната поетичка претпоставка на хагиографското творештво при составувањето на житието е следењето на утврден канон. Тој се пројавува на структурно, стилистичко, идејно-теолошко ниво. Сите три димензии на житието се определени од хагиографската топка (општите места, *loci communes*, *κοινότητες*) која е произлезена од целите на житието, како посебен книжевен жанр на запишаното христијанско предание (Швец, Сорочан, 2015:49). Постои јасна литературна корелација меѓу житието и античките морални-биографски состави и епидеиктичкото говорништво.¹

¹ Античката биографија се развила во три основни вида. Првиот вид (хипомнематички) се состоел во едноставно изнесување на основните податоци на главниот лик, почнувајќи од раѓањето па сè до смртта. Такви биографски состави се: „Животот на дванаесетте цареви“ на Светониј, „Животот на знаменитите философи“ од Аристоксен, ученик на Аристотел (IV-III в. пред Хр.), „За древните оратори“ од Дионисиј Галикарски (I в. пред Хр. – I в. по Хр.). Вториот тип на античката биографија е, всушност, реторската енкомја, (*εὐκώμιον*, *εὐκομιαστικὸς λόγος*) како посебна гранка на епидеиктичкото (пригодно) говорништво. Главната цел е, преку прославувањето (негирањето) на ликот, да се влијае емотивно врз читателот. Класични примери за овој тип на биографии се: „Евагор“ од Исократ, „Агесидај“ од Ксенофонт, „Агрикола“ од Тацит. Третиот вид биографии за првпат се појавува кај Плутарх. Тој на биографијата ѝ дава силна морално-психолошка насоченост со јасно нагласени дидактички цели. Овој тип биографија, како сериозна философска литература, требало да

Во духот на христијанскиот еклектицизам е извршена рецепција на формите на античката книжевност. Но, во философско-идејна смисла, потребата за постоење на канон (образ), кој ќе биде поддржуван (следен) во хагиографското творештво е строго теолошка. Имено, поетиката на житието е разбирлива од аспект на теологијата на подвижништвото, во чиј центар е уподобувањето и следењето на Христа како Првообраз, според кој е создаден човекот. Според познатите зборови на преподобен Јустин Ќелијски, светителите се „отелотворено, (остварено) евангелие“. Евангелието е „канон“ на нивниот живот, а тие самите се „канон“ на христијанскиот живот. Во светителскиот живот се овоплотува живоста, силата и историскиот континуитетот на преданието, разбрано како црковен начин на живеење. Идејата за каноничност ја имплицира потребата од повлекување строги граници (ѓрос) меѓу вистината и лагата, правилниот и погрешниот начин на живеење. За да достигне подвижничката цел, постои потреба од сообразување со образ, односно следење на канонот на христијанскиот живот. Затоа, хагиографот свесно го лишува својот херој од индивидуалните „земни“ црти и го претставува „типолошки“, „канонски“. Во житието постојат утврдени книжевни форми, општи мотиви и заклучоци, структурни елементи на текстот, кои се чини дека просто се повторуваат во секое ново житие. „Едноличноста“ на житијата освен со хагиографското творештво во духот на црковната соборност, треба да се објаснува и со „истоветноста“ на светителскиот βίος. Патот на светителските животи е трасирана со евангелието. Тие се движат по една заедничка патека. Затоа, потребата од повторување на житијниот канон во секое житие, преку неговите општи места, се објаснува не само со желбата на хагиографот да го сообрази својот херој со Образот туку и со реалноста на стремежот на светителот кон уподобување на Христа или на пред него прославлените светители. Самиот живот на светители е „канонски“ во аскетско-духовна смисла. Потребата од книжевен канон на житието е разбирлива од аспект на неговата главна цел, да се даде образец (канон – правило на верата) преку конкретен личносен подвиг.

предизвика морален ефект кај читателот. Во античката литература не се случило целосно слевање на овие три типови биографија. Таа синтеза била постигната во византиската хагиографија во класичниот период од VI до VII век (Попова, 1975:222-228).

Првиот слој на житијна книжевност

Во првите три века од историјата на Црквата исклучително важно место имаат светите маченици, чија крв е пролеана заради Христа, според познатиот израз на Тертулијан, таа била „семе за нови христијани“. Првиот најдревен слој на житијната книжевност се таканаречените *Акти за мачениците* (*Acta martyrum*). Постојат два типа маченички акти: а) официјални судски протоколи, кои се воде при испрашувањето на мачениците, (такви на пример се актите на скилијските маченици († 180 г.), протоколите на сенаторот Аполониј († меѓу 183 и 186 гг.), протоколите од процесот против св. Кипријан Картагински, составени во канцеларијата на проконсулот во Африка); б) сведоштва (мачеништва) (гр. *μαρτυρια*, - сведоштво; лат. *passio* - страдање), записи од очевидци (христијани) за страдањата, духовната победа и прославувањето на мачениците.² Меѓу најдревните познати сведоштва се оние за св. Поликрап Смирненски, († 156г.), св. Јустин Маченик и Философ († 165г.), посланието од општината Виена и Лугудуна до браќата во Азија и Фригија во кое се дава опис на прогонствата и страданијата на галските маченици († 170).

Римските акти како официјални документи на римската администрација (*Actaproconsularia, praesidialia, judiciaria*) не се сочувани во својата изворна форма. Но, податоците од нив, делумно или целосно, се сочувани во кажувањата за мачениците составени од самите христијани кои често ги откупувале актите од римските власти. На пример, во воведот на кажувањето за мачениците Тарех, Проба, и Андроник, осудени во времето на Диоклецијан во 304 година, составувачот спомнува дека потребните акти ги откупил од некој судски чиновник Себаст за поголеми пари (*ducentisdinariis*) (Троицкиј, 1904:582). Користењето на официјалните римски документи како извори на христијанските мартириуми, ја објаснува еднообразноста на овие први житија кои ги соопштуваат основните факти: обвинувањето на мачениците, нивното затворање, судскиот процес,

² Познатиот болданист Иполит Делај разликува шест типови извори од корпусот „маченички акти“ и „мачеништва“: 1) акти кои биле составени врз основа на официјалните протоколи водени од судскиот протоколист, или врз основа на неофицијални записи, запишани од некој христијанин кој го следел судскиот процес; 2) литературни известувања во форма на акти, составени во форма на раскази на очевидци или на самите маченици; 3) акти кои во својата основа имаат писмен извор, вообичаено, документи од првиот или вториот тип; 4) акти кои не се засноваат на пишан извор туку на општо познати факти, кои се преосмислуваат – историски романи, кои во себе содржат определена историчност; 5) измислени творби кои немаат никаква реална основа; 6) отворени фалсификати, чија цел била да ги доведат читателите во заблуда (Швец, Сорочан, 2015:48).

осудувањето и маченичката смрт. Клучен момент е следењето на крстниот подвиг на Христа, а стандардни елементи се: бестрашното исповедање на верата, изобличувањето на паганските заблуди, истрајноста во голем број и тешки измачувања, претсмртната молитва за прошка на мачителите, видението на Христа или на Царството Божјо и повторувањето на Христовите зборови: „Во твоите раце го предавам Мојот дух“ (Лука, 23, 46).

Собирањето на маченичките акти започнува во периодот на гонењата на христијаните. Уште св. Климент Римски (крај на I и почеток на II век), назначил седум секретари за собирање и запишување на маченичките акти, но и за запишување на сведоштвата за настаните во затворите, судовите и местата на погубување. И во наредниот период продолжило грижливото собирање на сведоштвата за мачениците. За тоа се среќаваат податоци кај Кипријан Картагински, Арнобиј, Пруденциј. Во опишувањето на маченичкиот подвиг на св. Хрисанф и Дарии, стои дека сведоштво е запишано по наредба на светиот римски папа Стефан и тоа било испратено до сите градови, за да знаат светиите (христијаните) дека овие двајца маченици примиле маченички венци во царството небесно.³ Сведоштва за мачениците биле користени не само за локалната црква на која ѝ припаѓал маченикот туку тие биле испраќани како посланија до другите помесни цркви.

Првично, сведоштвата за мачениците имале форма на списоци на имињата на мачениците со определување на датумот на нивната маченичка смрт (календари или диптиси). Причината за нивната краткост е фактот дека мачениците биле добро познати на помесната црква на која ѝ припаѓале. Но, потребата од општо црковно прославување на споменот на мачениците, како и можноста од заборавање на нивниот спомен, биле причина за развивање на поопширни верзии на првичните кратки маченички сведоштва. Исто така, со текот на времето значително се зголемил бројот на мачениците, меѓу кои многумина имале идентични имиња. Затоа се појавила потребата да се дадат подетални и попрецизни податоци за потеклото, животот, маченичката смрт. Развивањето на богослужбениот календар на Црквата ја наметнало потребата од составување на зборници со житија на маченици од една помесна црква или на општо икуменско ниво. Такви се зборниците составени од Евсевиј Кесарски, 'Αρχαίων μαρτυρίων ἀναγνώγῃ и

³Бездетко Елена Владимировна, (<http://www.donskoi.org/1066>).

Εογγράμμαπερίτων 'ενΠαλαιστίνῃμαρτυρήσαντων. Познат е уште еден зборник, во две редакции, кој се однесува само на времето на императорот Диоклецијан и кој е сочуван како додаток на VIII книга од *Црковната историја* на Евсевиј Кесариски. Првото опширно дело кое се однесува на сите мачениците од сите цркви е составено кон крајот на VI век (Троицкиј, 582). Овие зборници се именувале како *Мартирологии* во чиј состав, освен сведоштвата за мачениците, подоцна, влегле и житијата за други светителски типови, притоа, поради богослужбеното прославување на споменот на светителите, составите биле подредени по денови и месеци според годишниот богослужбен циклус. Картагинскиот помесен собор со својот 46-ти канон дозволува да се читаат хагиографските текстови на литургијата, но само во денот кога се врши годишниот спомен на определен маченик (Милаш, 2004:178).

Подолгите и пократките сведоштва за мачениците карактеристични за доникејскиот период се среќаваат и во подоцнежниот период. Но, појавата и развојот на пустиножителско и општожително монаштвото (особено од почетокот на IV век), како посебни форми на подвижнички живот, довеле кон формирање на нов хагиографски модел со сосема поинаква структура. Станува збор за *пространото житие*, кое претставува подробно и последователно известување за животниот пат на подвижниците, бидејќи предмет на хагиографското изобразување не е маченичката смрт, туку аскетскиот живот на светците. Пространото житие како книжевна форма било раширено во текот на IV век и се формирало под определено влијание на античката литература⁴ (делата на Филострат, Флегонт, животот на Плутарх, Ксенофонт), (Швец, Сорочан, 2015:69). Во понатамошниот развој *пространото житие* станало основен тип на хагиографска форма за сите христијански народи. Житието на преподобен Антониј Велики, напишано од свети Атанасиј Александриски, е првата вистинска хагиографска творба за еден монах – светец и „првиот голем манифест на монашкиот идеал“ (Јанчовски, 1997:11–12). Ова класично дело, составено на барање на една монашка заедница, ќе стане една од највлијателните и најраспространетите духовни четива во историјата на христијанската литература. Набргу било преведено на повеќе јазици и било образец за формирањето на житието како посебен книжевен жанр. Со ова дело е поставен почеток на една нова насока

⁴ „Животот на блажениот цар Константин“ од Евсевиј Кесариски, за свој образ ја имало биографијата на Плутарх.

во византиската хагиографија, која се стреми да се движи независно од античката традиција (Попова, 1975:227). Слични се житијата на преп. Павле, и преп. Пахомиј Тивејски напишани од Блажени Ероним.

Развојот и раширувањето на житието како книжевна форма не значело и целосно исчезнување на сведоштвата (мртирии). Тие како посебна хагиографска форма се користеле кога се пишувало за убиствата и за прогонствата на христијаните од страна на персиските, арапските или турските освојувачи на византиските земји. Но, сепак, подоцна, за мачениците од иконоборечкиот период не се користеле сведоштвата, туку житијата. Таков пример е житието на св. Стефан Новиот, погубен за време на Константин V Копроним (741–775), (Попова, 1975:220).

Композиција и топка на пространото житие

Општи места (топоси) во житието

Структурата на пространото житие, која е почитувана со векови е претставена во три основни дела: вовед, главен дел и заклучок. Евидентно е почитувањето на општите реторски правила, прифатени и во црковното проповедништво. Исто така, видлив е и извесен паралелизам меѓу житието и панегиричните (пофални) слова во користењето на топосите (општи места) и елементи. Топосите кои ќе ги изнесеме се карактеристични за византиската хагиографија, особено во период од VII до IX век, кога се забележува тенденцијата за реторизација на житијата, која ќе кулминира во наредниот период.

Наслов

Во насловот стои месецот и денот на прославувањето на светителот, односно денот на неговото упокојување. Житијата кои според стилот се поедноставни го носат насловот βίος, а реторски стилизираните се именувани како βίος καὶ πολιτεία. Ваквото разграничување не било секогаш почитувано. Други наслови кои се користеле за реторски украсените житија се: βίος ἐγκωμιαστικός, βίος сὺν ἐγκωμίῳ, βίος ἐγκομίῳ συμπλεκόμενος, а доколку житиеписецот ги соопштувал и чудесата на светителот, во насловот додавал и καὶ μερική θαυμάτωνδύησις. Фразата со која најчесто стоела до името на светителот еὸ ἐν ἁγίῳ πατὴρ ὁμῶν, а понекогаш и епитетите ὁ ἅγιος или ὁ ὅσιος. Називот ὁ δίκαιος (праведен) се користел за светител кој живеел во светот, (мирјанин). Понекогаш до името и епитетот стои и поимот ὁ νέος

со значење – нов (или помлад), во однос на друг светител со истото име, но ὁ νεός може да се однесува и на светител кој се упокоил на помлади години (Лопарев, 1911:16–17).

Воведен дел

Воведниот дел вклучува типолошки теми, мотиви и формулации кои се заеднички за повеќето творби од житијниот жанр. Се наведуваат причините за пишување на житието, (*causaescribendi*), понекогаш се соопштуваат податоци за личноста на агиографот, кој во духот на христијанското смирение самиот се именува како „многугрешен и неразумен“, искажувајќи ја својата недостојност да пишува за светителот, чие житие го пишува на нечие барање. Житиеписецот посочува дека е невозможно да се набројат сите добродетели и подвизи на светителот и дава ветување дека ќе опише само мал дел од нив. Тој упатува прозба до читателите да не го осудуваат за можните грешки (овој елемент може да следи и во заклучокот). Исто така, ја проси Божјата помош за достоинство при изложување на споменот на светителот. Иако му претстои тешко дело, сепак, се осмелил да го запише житието, за да не излезе како „мрзливиот слуга од евангелието“, кој го закопал својот талант, и затоа како „вдовицата од евангелието ја дарува својата лепта“. Понекогаш хагиографот соопштува и податоци за изворите (сведоштвата) кои ги собрал, одејќи на различни места и слушајќи благочестиви луѓе. Во воведот на житието вообичено се оддава пофалба на Бога, на Божјата промисла, се изложуваат основни претпоставки на христијанската догматика, прославување на подвижниците од минатото, основа за вбројување на новопрославениот подвижник кон заедницата (соборот) на Божјите светци. Погледнато воопштено, во воведот се даваат целите, мотивите, оправданоста и потребата да се запише житието на новопрославениот светител (Швец, Сорочан, 2015:50). Како *премин* од воведот кон средишниот главен дел на житието неретко се користат фразите: „сега е време да се приближиме со слово кон светиот“, „да пристапиме кон пофалба на светиот“, или пак со недоумицата: „со што да почнам и како да раскажувам за подвигот на светиот, а неговиот подвиг е таков што не можам, а да не го искажам своето чудење, пред да пристапам кон раскажувањето за него“ (Лопарев 1911:20).

Средишен дел

Родителите на светителот и неговото родно место

Во главниот средишен дел на житието, описот на животот на светителот започнува со општиот топос за родителите на светителот. Се потренцира дека тој потекнува од благочестиви родители, или, пак, отворено се кажува дека светителот потекнува од незанабожечки родители, како што е вообичаено случај со житијата за мачениците од првите три века. Се дава поширок родослов, доколку во семејството има примери на благочестив христијански живот. Според проучувачот на византиските житија, Хр. Лопарев, византијците биле големи љубители на етимолошкото значење на личните имиња, преку кое ја нагласувале суштинска карактеристика на духовниот профил на светителот (Теодор – Божји дар, Никифор – Победносец, Евдоким – Благочестив). Меѓутоа, неретко, тие на имињата слободно им придавале значења, кои не произлегувале од нивната етимологија (Лопарев, 1911:23).

Во житијата честопати стои дека родителите на светителот биле богати, а тој, по нивната смрт, го раздал од нив наследениот имот на сиромашните. Со право се искажува сомнеж во овој податок. Сите светители не потекнувале од богати семејства. Но, целта на овој топос е да се потенцира дека *првиот чекор* во патот на духовното усовршување е ослободувањето од приврзаноста кон земното богатство. Понекогаш се соопштува дека светителот потекнува од славно место, познато според имињата на други свети подвижници, кои се набројуваат, а понекогаш се нагласува дека местото, кое не било многу познато, се прославило поради подвигот на светителот.

Детството на светителот

На раѓањето на светителот често пати претходат божествени чуда и знаци кои сведочат за неговата избраност од Бога. Според житијниот канон честопати се соопштува дека тој од својата најрана возраст не ги сакал детските игри и забави, театрите и хиподромите, туку пројавил ревност за благочестив живот и усрдно ја проучувал *Библијата* (Попова, 1975:221). Ефектот на овој житиен топос е да се нагласи значењето на христијанскиот подвиг од млади години. Во житијниот канон се среќава и топосот, кој се однесува на обрзованието на светителот, односно се укажува дека тој раководен од Светот Дух бргу напредувал во школувањето. Сосема ретко се

среќаваат и спротивни случаи, кога светителот отпочеток не пројавувал особени способности во учењето, за што бил исмеван, но потоа се случило бргу да напредува во изучувањето на науките. Во византиските житија од VIII и IX век, познати се три вакви случаи (Лопарев, 1911:25).

Односот кон бракот

Најголемиот број од светителите се посветиле на монашкиот живот и го положиле заветот на целомудрие, стапувајќи во духовен брак со Христа, како духовен младоженец. Но, има примери на светители, кои стапиле во брак, по наговор на родителите, но со своите сопрузи живееле во целосно воздржание. Некои пак по извесено време поминат брачен живот, по заемна согласност се замонашиле. Некои од нив имале и деца. Постојат примери кога целото семејство заминало во манастир.

Подвизите на светителот

Срцевината на житието е посветена на подвизите на светителот, чие претставување е во зависност од типот на светителство (маченик, преподобен, апостол, рамноапостол, светител, кнез, јуродив, бесребреник).⁵ Светителската аскеза е насочена првенствено кон здобивањето на добродетелите и заедница со Бога. Основните елементи во овој дел на житието се: одрекување од овој свет, аскетската борба, искушенијата, страдањата, победата на страстите, очистувањето, просветлувањето и обожувањето. Житието го отсликува постепениот духовен раст на подвижникот. Иако е очигледна идеализацијата на светителскиот лик, сепак, во житијата реалистично се говори за неговите маки и страдања. Исто така, не се премолчуваат и фактите од стариот живот според телото (преп. Марија Египетска, преп. Мојсеј Мурин).

Претсмртна поука

Во житијата посветени на светители кои биле духовни раководители (старци) односно настојатели на некој манастир се соопштуваат и нивните

⁵ Во овој дел честопати се посочува определен настан или слушање на некоја евангелска порака како „пресвртна точка“ во животот на светителот. На пример, свети Антониј Велики решил целосно да се посвети на Бога, откако ги слушал евангелските зборови: „Ако сакаш да бидеш совршен, оди продај го имотот свој и раздели го на сиромаси, и ќе имаш сокровиште на небото, па дојди и врви по Мене!“ (Матеј 19, 21).

претсмртни поуки. Имено, светителот претчувствувајќи го своето упокојување ги собирал браќата за да им даде поуки за тоа како да живеат, да се молат и да го исполнуваат манастирскиот устав. Давањето на последните поуки, благослови и пророштва се среќаваат и кај библиските старозаветни личности Јаков, Мојсеј, Исус Навин (1 Мој. 49 гл.; 5 Мој. 33 гл.; Ису. 23). Во претсмртното завештание на светителите се среќава и следното укажување: „ако по моето упокојување видите дека ова место (манастирот, б.м.) се зголемува уште повеќе, знајте дека јас имам дерзновение пред Бога“ (Лопарев, 1911:31).

Чудотворството

Составен дел од житијната повест се и чудата кои светителот ги направил за време на својот овоземен живот или по своето упокојување. Изложувањата на чудата започнува со карактеристични реторски фрази, „доколку посакам да ги раскажам сите чуда направени од светиот, нема да имам доволно време“ или „ако некој посака писмено да му ги предам сите чуда на светиот, ќе ми недостасува време и слова“. Овие фрази потсетуваат на зборовите од Евангелието според Јован: „А има и многу други работи кои ги изврши Исус, и кои ако би се напишале по ред, ми се чини, не би можеле да се сместат во целиот свет“ (Јован 21, 25). Во житијата честопати чудата на светителите се споредуваат со чуда од Стариот завет и Новиот завет (Лопарев 1911:34-35). Особено се карактеристични споредбите со конкретни библиски личности. На пример, Теодор Патриски, во житието на св. Теодосиј по повод претскажувањето на Симеон Столпник пишува: „ми се чини дека ова чудо не заостанува многу зад чудото на св. Јован (Крстител и Претеча, б.м.), за кого Христос сведочел дека тој е најголем меѓу родените од жена“. Во продолжение, хагиографот истото чудо го изедначува со чудата извршени од старозаветниот пророк Елисеј. Хагиографот на Теодора Солунска во истиот манир говори дека нејзиното чудо не е помало од чудата на апостолите. Светителката имала дерзновение (смелост) пред Бога како и старозаветниот пророк Илија (Лопарев 1911:5). Чудото претставува победа над природните закони преку семоќната Божјата сила. Во житијата се остваруваат Христовите зборови: „Вистина, вистина ви велама: кој верува во Мене, делата што ги вршам Јас и тој ќе ги врши, и поголеми од нив ќе врши...“ (Јован 14,12; Марко 16, 17-18). Затоа, постојат мноштво паралели меѓу чудата од житијата и оние од Стариот и Новиот завет. Меѓутоа, во

житијата составувани под влијание на народната побожност се гледа нескротлива желба внесувања на фантастични елементи, кои не се одобруваат од аспект на православната трезвеност. Чудото во христијанската вера има особена педагошка улога. Тоа има за цел да привлече кон личносна заедница со Бог, а не само просто да запрепастува. На лик на апокрифните книги, кои претендирале да влезат во новозаветниот канон, во житијата книжнина се појавиле неавтентични (апокрифни) списи за светителите.⁶ Во житијата, составувани од св. Симеон Метафраст, се среќаваат кратки раскази од типот на средновековни новели, кои се реалистични по својата содржина и чудотворниот елемент скоро да отсутствува. Во постметафрастовиот период во некои житија епизодите со чудесните настани се сосема ретки, а самите личности на светителите се претставени со поголема реалистичност. Такви се житијата на св. Марија Нова и св. Илија Нов (Фрейберг, 1978:72). Некаде од средината на VII век чудотворството станува задолжителен елемент од византиските житија.⁷

Заклучок

Во заклучокот на крајот се дава расказ за праведното упокојување (денот го предвиделе самите светители), претсмртна поука, а потоа, следат описот на посмртните чуда и пофалба на светителот. Се дава и *σβύκρισις* (соединување, споредување) во кое житијеписецот приведува повеќе паралели меѓу светителот и старозаветни и новозаветни личности: Авраам, Мојсеј, Исус Навин, Давид, Соломон, Јован Крстител, апостолите Петар и Павле и др. Ова литературно правило се востановило мошне рано и се среќава во житијата напишани пред V век. Споредувањето понекогаш се дава низ устата на самиот светител, кога самиот се споредува со библиските личности. На крајот од житието следи прозба за „нашиот благочестив цар“ и молитвено обраќање кон светителот за застапништво пред Бога (Лопарев, 1911:35-36).

⁶ Трулскиот Пето-шести собор со своето 63-то правило ги осудил овие лажни житија, бидејќи се составени од непријателите на вистината, за да ја намалат честа на мачениците Христови и да предизвикаат неверие кај слушателите (Милаш, 2004:546-547).

⁷ На пример, во првото најстаро житие на свети Јован Златоуст, напишано од неговиот пријател Паладиј Еленополски, не се говори за чудата кои ги извршил светителот. Но, во подоцнежните житија, второто житие напишано од Псевдо-Мартириј Антиохиски (середина на V век) и третото житие од Георгиј патријарх Александриски (VII век) се опишуваат чудата на свети Јован Златоуст (Балаховская, 2007:10-55).

Прологот (Минологион) како специфично хагиографски зборник

Освен пространите житија се појавуваат и кратки житија, кои се наменети пред сè за богослужбена употреба. Карактеристика за овој тип на житијна книжевност е лаконичноста и шематичноста во изложувањето, реторската украсеност и честопати отсуството на вовед и заклучен дел. Собирањето на кратките житија и нивното подредување, според датумите на празниците, довело до формирање на Синаксарот (Минологион), како посебен хагиографски зборник, кој во старословенската средина е познат под името Пролог. Првично во овој специфично хагиографски зборник влегувале кратките житија. Самиот назив (синаксар) упатува на тоа дека житијата биле читани за време на заедничките собири (σύναξις) на христијаните, односно на монасите во манастирите. Но подоцна, во синаксарите, освен кратките, биле вклучувани и подолги житија, како и раскази за поголемите празници, различни поученија и слова на црковните писатели, изводи од патерикот и од друг вид монашка литература, како и повести со поучителна и историска содржина. (Јакимовска-Тошиќ, 2014: 153-163). Во поглед на историскиот развој на житијниот жанр и минологионот како хагиографски зборник, од особено значење е хагиографската реформа на Симеон Метафраст (првата половина на X век). Тој по налог на императорот Константин VII составил зборник со византиски житија, (140 или 150) распределени според деновите во годишниот богослужбен циклус. Симеон ги преработувал старите житија, согласно нему современиот книжевен стил, затоа и го добил епитетот Метафраст (μεταφράζω – прераскажувам). Популарноста на неговиот Минологион имала негативно влијание во однос на зачувување на старите житија. Тој пристапувал критички кон старите житијни текстови, кои понекогаш ги дополнувал според реторските обрасци, со цел на изложувањата да им придаде поголема ефектност и убавина, а понекогаш испуштал некои делови, кои ги сметал за погрешни, според информациите што ги имал. Метафраст ги отстранувал долгите воведи и заклучоци кои биле прифатени под влијание на пофалното слово (енкомија). Тој се сосредоточувал на динамиката на настаните и на самата повест. Постои претпоставка дека бројот на собраните житија од Метафраст достигнувал до 500, а тој самиот составил уште 122 нови, но сепак, е тешко да се утврди точниот број, бидејќи честопати му се препишуваат и туѓи текстови (Швец, Сорочан, 2015:78).

Кон крајот на X век и почетокот на XI век се појавува нова редакција на хагиографскиот зборник позната како *Минологион* на царот Василиј II. Овој минологион бил редактиран од страна на студитскиот монах Илија Грек, а кон крајот на истиот век Константин, епископ Мокисијски внел нови измени и дополнување со нови 65 житијни состави. Во втората половина на XI век е составен нов тип на синаксар, кој за разлика од постарата редакција, пред житијата вклучувал кратки стихови, па затоа е именуван како Стиховен синаксар. Конечната редакција на стиховниот синаксар во Византија е составена во втората половина на XII век, од Маврикиј, ѓаконот на Великата црква во Константинопол (Велев, 2014:327). Прологот бил преведен на старословенски јазик кон крајот на XI век и почетокот на XII век. Како предлошка на преводот послужил на Василиевиот минологион во преработена редакција од Илија Грек и Константин Мокисијски.⁸

Форми на житијниот жанр

Антиномија помеѓу чувањето на канонот и негово збогатување е својствена за севкупното црковно творештво. Во тоа не е исклучок ниту житието, како посебен жанр. Во рамките на житијната книжина постои широка разноликост во однос на стилот, содржината, композицијата, структурата, форматот, литературниот образец. Некои житија наликуваат на историска хроника, (житието на св. Ефимиј, патријарх Константинополски), некои, пак, се слични на фолклорна легенда, сказна или уметнички роман, (житието на св. Алексеј човек Божји,⁹ св. Филарет Милостив), други, пак, биле напишани во форма на пофални слова (житието на св. Теодора, сопруга на императорот Теофил), или во форма на дијалог, како житието на свети Јован Златоуст од Паладиј Еленополски, или во епистоларна форма, како своевидни писма (писмото на св. Григориј Ниски за животот неговата сестра св. Макрина), или како надгробни слова (словото на св. Григориј Назијанзин за животот на неговата сестра Горгонија и св. Василиј Велики). Повеста за убиените монаси на Синајската гора од Нил

⁸ Во науката не е докрај разјаснето прашањето околу местото на првичниот превод на прологот. Според некои научници преводот е извршен во Киевска Русија, според други во Константинопол, а според трети, на јужнословенски терен, при тоа не во докрај структуриран вид, за потоа, да биде пренесен во Русија. Во руската книжевна средина прологот на двапати бил ревидиран и дополнуван, за подоцна да биде вратен на јужнословенско тло со типологизирана текстуална структура. Последнава теза се чини дека е најприфатлива. (Јакимовска – Тошиќ, 2014:147-152), (Велев, 2014:329).

⁹ Ова житие е едно од најраспространетите житија во старословенската книжевност, (Стојчевска Антиќ, 1998: 233).

Анкирски (почеток на V век) се доближува до формата на романот. Житијата на руските светители, Сергеј Радонежки, Серафим Саровски, пишувани во XIX век, имаат форма на историско-биографско проследување. Во XX век е изразена тенденција на белитризација на житието (Швец, Сорочан, 2015:47). Во некои житија доминира дидактичкиот елемент со нагласено наративен дискурс, некои, пак се одликуваат со силен доксолошки карактеристики и емотивно-созерцателен тон. За разлика од оние житија, чиј автор е познат, анонимните житија се одликуваат со помал степен на реторска и литературна обработка. Постојаната дијалектика помеѓу „едноличноста“ на канонот и негово збогатување, преку воведување на одредени специфики, е карактеристична за целиот историски развој на житието. Но, единството на житијниот канон е најцврсто во однос на ефектот, кој треба да биде постигнат кај реципиентите, односно христијанските поколенија. Целта е да се пренесе опитот на верата и да се поттикне ревноста за христијански живот.

Историчноста на житијата

Житиеписецот како „словесен иконограф“ ги претставува духовните карактеристики на светителот. Тој од светителскиот животот го извлекува она што е од духовна полза за христијанските поколенија. *Споменот* за светителитене се разбира во строго историографска, туку во еклисиолошко-есхатолошка и дидактичка смисла. Житието е своевиден „духовен портрет“ или „словесна икона“ на светителот. Тоа го изобразува неговиот духовен пат кон Бога, затоа, историските и биографски податоци се во втор план. Но сепак, житието содржи во себе историско јадро. Голем број на житијните состави се важен извор за социјалниот и економски живот, идеолошките спорови, и воопшто за времето кога се пишувани, или кога живеел светителот. Тоа особено важи за првиот житијен слој на византиската хагиографија. Житијата од IV до VIII век се доволно пространи и даваат веродостојни податоци за историјата и културата на своето време. Но, во IX век, особено по победата на иконоборството, во светлината на новиот византиски хуманизам се актуализира античкото наследство, особено реториката. Во овој период се случува силен подем и развој на житијната книжевност. Станува збор за нов бран на хагиографско творештво. Новитет, својствен за житијата од IX и X век, е реторската стилизација и украсувањето во панегиричен дух. Никита Ститат, еден од претходниците на

преп. Симеон Метафраст, прв започнал со стилизација на житијата и унифицирање на нивната содржина. Но сепак, историската вистина преовладува и во житијата во периодот по IX век. Историчноста на житијата се зголемувала по мерата на актуализацијата на маченичката и исповедничката свест на Црквата, под влијание на одредени настани или борбата со ересите (Богдановиќ, 1967:51). Во овој период, постојните житија се прераскажуваат, се пишуваат и нови житија за светители кои веќе биле прославени и имале развиен култ. Исто така, карактеристична е и практиката во византиските училишта да бидат пишувани житија како своевидни вежби. Имено, станува збор за ученици, кои требало да се стекнат со титулите „логотет“ или „ретор“. Тие имале за задача, врз основа на постојните житија да состават ново житие. На пример, Никита Пафлагонец, во IX век, за да се здобие со реторска титула, го напишал „Житието на св. Евдокиј“ (Попова, 1975:218). Понекогаш, токму тие житија, кои всушност, биле „вежби“ се утврдиле и распространиле, како првични извори за животот на определен светител. Очекувано, во овие нови житија историските податоци, биле во поголема или помала мера занемарени.

Составувачите на нови житија за веќе прославени светители се соочувале со проблемот на недостиг на изворни податоци. Тие се потпирале на постари извори кои понекогаш биле оскудни, народни (усни) преданија, или просто го следеле веќе востановениот житијен канон за определен светителски тип. Тоа довело не само до минимизирање на историското јадро туку и до вметнувања на различни намерни интерполации и анахронизми, кои се последица на определени гледишта на самите составувачи. На пример, во 50-60-те години на IX век монах Сава меѓу првите започнал да ги преработува житијата. Тој ги преосмислувал политички „некоректните“ места и ја нагласувал богословската содржина на житијата. Хагиографите, честопати, свесно „заземале страна“, особено во однос на личности и настани кои им биле современи. Во таа насока е и трудот на Никита Давид Пафлагон, кој го напишал житието на св. Игнатиј Цариградски патријарх, кое содржи голем број на обвинувања и клевети против патријархот св. Фотиј, во врска со внатрешно црковните превирања од 50–60-те години во IX век. Тенденциозното интерполации се среќаваат особено по X век, кога составувачите на житијата, скоро без исклучок, припаѓале на високиот клир на Црквата (Швец, Сорочан, 2015: 77). На пример, Блажени Теофилакт Охридски, во *Пространото житие* на св. Климент Охридски се потпирал

на постар словенски извор и народното предание. Тој опишувајќи го спорот со германското свештенство, на св. Методиј и неговите ученици им препишува аргументи од полемиката што се водела во XII век. И во *Краткото проложно житие* на свети Климент Охридски, *Успение Кирилово* од архиепископот Димитриј Хоматијан се среќаваат тенденциозни вметнувања на авторот (Илиевски, 1999:68). Во истото житие стои дека светителот им ја проповедал *православната вера* на Хазарите, Арапите и моравските Словени, па и на жителите на Рим. Но, дистинкцијата „православна – римокатоличка“ се појавила по средината на XI век, односно по упокојувањето на св. Кирил Солунски. Сличен пример е житието на св. Симеон Нов Богослов, пишувано од неговиот ученик св. Никита Ститат, две години пред Великиот раскол (1054). Неслучајно, житиеписецот вклучува една епизода во врска со еден западен епископ, кој не сакајќи го убил својот малолетен внук и го оплакувал својот грев во манастирот, чиј игумен на св. Симеон Нов Богослов. Ститат со овој податок како да сакал да го истакне првенството на византиската Црква над црковен Рим (Фрејберг, 1987:73-74).¹⁰ Неретко доаѓало и до преземање на податоци од едно житие во житие на друг светител. На пример, некои епизоди од животот на свети Никола од Сион - „Помладиот“, (VI век) се вклучени во житието на св. Никола Мириликиски (IV век), (Радић, 2011:84). Историските факти во житијата се замаглени (некои се преувеличени, а некои минимизирани), поради дидактичките цели или емотивниот набој или заради изразување на интенциите на времето. Тоа е особено карактеристично кога се составуваат нови житија (пространи или кратки) за светители од подалечно минато, а самите составувачи си зададе и свои цели. Генерално може да се каже дека првите слоеви во византиската, но и во старословенската житијана литература, се во поголем степен се исторични, во однос на подоцнежните житија. На пример, *Панонските легенди* односно опширните житија на словенските првоучители св. Кирил и Методиј, иако се творби според моделите на византиската хагиографија со дидактички цели, сепак во однос на подоцнежните две кратки житија (*Успение Кирило*, и *Словенска Легенда*), се одликуваат со поголема историчност, затоа што биле напишани од учениците на св. браќа (Илиевски, 1999:68). Пишувањето на житието колку временски е пооддалечено од времето кога живеел светителот, толку е

¹⁰ Истиот житиеписец, под влијание на теологијата на Псевдо Дионисиј, некои погледи на св. Симеон ги променил.

поголема можноста за скратување или преосмислување на историските податоци.

Предмет на современата хагиографска наука е испитувањето на историските податоци на житијата, како и востановување на автентичните текстови преку компаративната анализа на преписите на едно житие, или на повеќе житија за ист светител. Таква работа за „прочистување“ на житијата своевременно презеле боландистите.¹¹

Литература:

- Балаховская, А. 2007. „Свт. Иоанн Златоуст в памятниках агиографии.“ *Древняя жизнь святителя Иоанна Златоуста, тексты и комментарий*, с. 10-55. Москва: Паломник.
- Владимировна, Бездетко, Елена. „Очерки по агиографии и агиологии“, Часть 1, (<http://www.donskoi.org/1066>). Пристапено на 04.05. 2015.
- Богдановић, Димитрије. 1967. „Предговор“, in: Ханс Георг Бек, *Путеви византиске книжевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Велев, Илија. 2014. *Историја на македонската книжевност, средновековна книжевност*, т. 1, Скопје: Гирланда.
- Илиевски, Хр., Петар. 1999. „Апокрифни интерполации во Краткото житие на св. Кирил Философ“, *Светила незаодни*, Скопје: Матица Македонска.
- Јакимовска-Тошиќ, Маја. 2014. „Словенското ракописно наследство на релацијата Македонија-Русија (врз примерот на словенскиот превод на распространувањето на прологот во јужнословенската и во руската книжевна традиција)“, *Меѓународен научен собир: Кирилометодиевската традиција и македонско-руските духовни и културни врски (по повод 1150 години од Моравската мисија и од словенската писменост)*, Охрид, 3-4. 10. 2013, 147-152, Скопје: УКИМ.
- Јанчовски, Тихомир. 1997. „Предговор“, in: Свети Атанасиј Велики, *Ава Антониј*, Скопје: Табернакул.
- Лопарев, Хр. 1911. „Византијскія житія святыхъ VIII-IX вѣковъ“, *Византийский временник*, т. XVII, (1910): 1-43.
- Милаш, Никодим. 2004. *Правила православне цркве са тумачењима*, кн. 1 и 2, Београд – Шибеник: Истина.
- Попова, Т. В. 1975. „Античная биография и византийская агиография“, *Античность и Византия*, Москва: Наука.

¹¹Станува збор за учени језуитски монаси, кои своето име го добиле според Јован Боланд, кој во 1643 година започнал со издавање на житијата. Плод на долгата работа на боландистите е ActaSanctorum во 67 тома за сите источни и западни светители, заклучно до 11 ноември од годишниот богослужбен циклус.

- Поповић, Јустин, *Житијасветих*,
(<http://www.svetoslavljje.org/biblioteka.avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih001.htm>). Пристапено на 10.05.2015.
- Радић, Радивој. 2011. „Никола и Никола“, *Византија пурпур и пергамент*, Београд: Evoluta.
- Свето Писмо на Стариот и Новиот завет*. 1991. Ljubljana, Скопје: Британско и инострано библиско друштво - Свидон, во соработка на Македонска книга.
- Стојчевска - Антик, Вера. 1998. *Македонската средновековна книжевност*, Скопје: Детска радост.
- Троицкий, В. С. 1904. „Жития святых“, *Православная богословская энциклопедия*, т. 5, столб 582.
- Фрейберг, Л. А. 1978. „Традиционное и новое в исторической литературе и в агиографии“, *Византийская литература эпохи расцвета IX –XV вв.*, Москва: Наука.
- Швец, Архимандрит, Владимир, С. Б. Сорочан. 2015. *Введение в агиографию*, Харьков: Майдан.

A VIEW ON THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF HAGIOGRAPHY AS A LITERARY GENRE

Kirche Trajanov

Summary

The poetics of the hagiography as a distinctive literary genre reflects the Christian worldview. The ancient biographical and moral compositions, and the ancient rhetoric, play an important role in the affirmation of this literary form. The established hagiographic canon has been followed for centuries. However, its literary expression has gone through a number of transformations. The constant dialectic, between the ‘monotony’ of the canon and its enrichment, with introduction to certain specific features, is characteristic of the entire historical development of hagiography. Transformations occurred due to the diverse categories of saints, mostly due to changes in given historical circumstances and the manifestation of theological trends and directions. On the other hand, these transformations bear witness to great literary efforts and the artistic creativity of the hagiographers themselves.

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

ЕВРОПСКИОТ ТОПОС ВО НОВИОТ МАКЕДОНСКИ РОМАН

акад. Катица Кулакова

Македонска академија на науките и уметностите, Скопје

Клучни зборови: нов македонски роман, европолошка/европоцентри-чна наратива, скандалозни „лица“ на Европа, Балкан, имагологија, другост, историја, метафикција, идентитет, културна конверзија, Гоце Смилевски.

Key words: the new Macedonian novel, eurocentric narratives, scandalous images of Europe, the Balkans, imagology, otherness, history, meta-fiction, identity, cultural conversion, Goce Smilevski.

На почетокот на XXI век, македонскиот роман покажа особен интерес за т.н. 'европски топос'. Во романите на неколку романсиери, повеќето релативно млади, но некои од нив претставници на постари (етаблирани) генерации, се раскажуваат познати европски теми на нов начин. Европскиот топос во македонскиот роман е доловен низ призма на неговите антиномии, почнувајќи од неговата противречна етичка димензија, завршувајќи со неговиот слоевит етнички/национален и културен диверзитет (Евреи, Руси, Холанѓани, Австријци, Германци, Италијанци, Португалци, Кастиљанци).

Европската тематика, значи, се востолува во македонскиот роман, низ литераризирани историски наративи за: инквизицијата и прогонот на вештиците; статусот на слободната и критичка мисла, на филозофите и на теолозите, на жените интелектуалки во XII век, „проблемот Спиноза“ во контекст на идентитетот (име, прогонот на Евреите, миграции, културна интеграција, конфесија, антидогматичност, семејство, екскомуникација, јазичен идентитет, сексуален идентитет), „проблемот Фројд“ (антисемитизам, семејство, психоанализа, отуѓување, сексуалност, раса, верска, родова и сексуална другост), „македонското прашање“ (насилна емиграција, бегалците од Македонија, акултурација, разорено семејство, реставрација на идентитетот), постсоцијалистичките миграции и

интеграции, културен и цивилизациски шок, судир на цивилизации, европската декаденција, европскиот културен „креолизам“ и хипокризија... Литераризацијата на европските историски наративи (стории, приказни, мемории) се одвива низ неколку стилски модуси: психолошка фикција, биографска фикција, гротеска, мултимедијален епистолариум, историографска метафикција. Освен тоа, сензибилизацијата на „Балканците“ за европската тема (од сон до очај), идеализацијата на „принципот Европа“, општествените транзиции, промената на државните граници и на самиот поим 'граница', конфликтите и миграциите, сето тоа го создаде културниот и творечки амбиент за создавање еден роман со динамичен, проективен 'европоцентричен фокус'. Може да се рече дека македонскиот нов роман конституира една изнијансирана слика на Европа полна контрасти, темни дамки, трауми, стигми. Каква што е сликата на Европа, таков е и европскиот хронотоп во македонскиот нов роман.

Терминот 'нов македонски роман' не се однесува толку на новата генерација романсиери, колку на онаа продукција на романи кои се сензибилни на 'европското прашање', во коишто се отсликува европскиот топос и се гради еден специфичен литературен хронотоп со западноевропски и средноевропски урбани ознаки (Виена, Амстердам, Париз, Мадрид, Рим, Прага). Категоријата 'нов роман' има делумно хронолошка, делумно стилска, а доминантно тематска. Се работи, всушност, за еден евро-имаголошки роман кој практикува различни жанровски и стилско-наративни постапки: историско-документарна, метаисториска (историографска метафикција), метафикциска, интертекстуална, психоаналитичка, биографска, дневничка, епистоларна, фантастичка, гротескна, алегорична. Претставници на овој нов македонски роман од почетокот на XXI век, што ќе го наречеме 'европолошки', се писателите: Кица Колбе (1951), Томислав Османли (1956), Ермис Лафазаноски (1961), Венко Андоновски (1964), Оливера Ќорвезирска (1965), Гоце Смилевски (1975), Лидија Димковска (1971), Калина Малеска (1978), но исто така и Тања Урошевиќ (1939). Тие создадоа солиден опус на метаисториски дела со европска имаголошка матрица и со завидни естетски вредности, кои го привлекоа релативно брзо вниманието на европската книжевна критика и публика. Рецепцијата на некои автори е фасцинантна (романите на Гоце Смилевски, на пр., се преведени на над 25 светски јазици). Некои автори се носители на видни

европски книжевни признанија и награди (Гоце Смилевски, Лидија Димковска).

Последниве години, Европа се претвора од имагинарна дестинација и духовен предизвик, во втор дом за македонските романсиери, гледано професионално и егзистенцијално. Некои од нив веќе се преселени во ЕУ (Кица Колбе живее во Германија, а Лидија Димковска во Словенија), некои често престојуваат во европските културни и книжевни центри (на пр., Гоце Смилевски, најпреведуваниот македонски автор), а другите и понатаму живеат во Република Македонија, но „мигрираат“ кон западноевропските простори преку преводите на нивните дела (Оливера Ќорвезирска, Ермис Лафазановски, Венко Андоновски, Томислав Османли).¹

Но, фактот што повеќето од нив живеат во РМ, односно вон границите на Европската Унија, не ги прави ни повеќе Балканци, ни помалку Европејци. Се зголемува само прагот на чувствителност и кај Балканците, и кај Европејците, се создава една зона на 'вкрстена Европа', *зона на дискретна културна конверзија и асимилација*, со што се намалуваат ригидните граници меѓу европските култури. Конечно, и самиот атрибут 'европска' во последно време доживува видливи трансформации што влијае врз категориите на идентитетот на историската и современа Европа, а тоа повлекува ревизија и на идентитетите на т.н. југоисточна Европа и на Балканот.

На почетокот на XXI век, видно зголемена е сензибилноста на балканските народи спрема европскиот топос. 'Сенсот' и интересот за Европа кај интелектуалните кругови се зголеми поради неколку крупни промени од внатрешен и надворешен политички, општествен и културен карактер: осамостојувањето на Република Македонија, распадот на поранешната југословенска федерација, ревизијата на системот на национална и граѓанска држава во полза на дубиозниот концепт 'мултиетничка држава', промената на наследените граници и вредности, инсталирањето на Шенгенската зона на слобода и ограничување на слободата на движење, забрзаните миграциски текови, манипулацијата со

¹ Во интерпретацијата ќе бидат посочени примери, првенствено, од романите на Гоце Смилевски (1975) (*Разговор со Спиноза*, 2002, *Сестрата на Зигмунд Фројд* и *Враќањето на зборовите*, 2015) и на Оливера Ќорвезирска (1965) (*Заклученото тело на Лу Саломе*, 2005).

балканските и европските стереотипи на другоста, новите интерпретативни стратегии во политиката и уметноста, развојот на новите технологии, медиуми и комуникации (електронско издаваштво, социјалните мрежи). Кон тоа треба да се додадат и неколку фактори од областа на културните политики на ЕУ: воведувањето стимулативни облици на интегрирање на македонските писатели во европските книжевни текови, какви што се: финансиската поддршка на книжевниот превод, издавачките проекти со фокус врз продукцијата на Југоисточна Европа и Балканот, престојот на писателите во повеќе европски резиденции, режимот на европски награди, вмрежувањето на книжевните фестивали и асоцијации.

Овој склоп на промени влијаеше врз поимањето на европското милје, припадноста на европската култура и самиот поим идентитет. Како резултат на тоа актуелно сензибилизирање на македонските писатели за *европскиот идентитет*, македонскиот роман се отвори спрема европската културна стварност, во таа смисла и спрема европската културна историја како матрица на европската современост и како генератор на идните европоидни и европогени состојби. Соочувајќи се со Европа одблиску, лично, писателите најпрвин ја доживеаја европската стварност како контрапункт на маргиналниот и маргинализиран Балкан, односно на македонската „провинција“, но воедно се соочија и со балканските заблуди за европската демократија, хуманост и цивилизација. Соочени со противречните слики на Европа, македонските писатели започнаа да ја истражуваат блиската и далечната европска историја. Тие реконструираа, фикциски или метафикциски, некои историски собитија и личности, првенствено од гледна точка на нивната внатрешна противречност, од гледна точка на тензиите меѓу феноменот и онтосот, појавноста и суштината, наличјето и опачината. За таквиот пристап тие немаа нужно потреба да ја следат македонската оптика на Европа во буквална смисла на зборот. Иако не е исклучено присуството на македонската персонализација на книжевните ситуации (на пр. во романот *Храпешко* на Ермис Лафазановски, *Скриена камера* на Лидија Димковска, *Казабланка* на Кица Колбе), најчесто книжевната имагологија се прави преку ликови кои немаат македонски идентитет. Со други зборови, Европа влезе во фокусот на македонскиот роман суштински, а не само низ призма на македонската миграција.

Сензибилноста спрема европскиот топос значеше и повисока чувствителност спрема наследените морални, расни, родови, семејни, верски

и други табуа и догми. Ослободениот Ум на писателите се соочи критички со радикалните обрасци на совршените и несовршените култури (европскиот идеал наспроти балканската депонија). Дојде до дестабилизација на традиционалните вредносни (етички, естетички, идеолошки) критериуми што е услов за воведување нов систем на вредности, па и не само на вредности туку и на категории, што битно влијаеше врз книжевниот дискурс. Се создаде нов 'поглед на свет' или барем е на пат да се усвојат нови конструкти на светот, што ќе повлече, последователно, нова дискретна перцепција и автоперцепција на европската и балканската зона. Значи, книжевната перцепција на Европа се претвори во слободна перцепција на светот низ европските искуства.

Што, всушност, е карактеристично за сликата на Европа во македонскиот европолошки роман? Македонските романиери го актуализираат „западноевропскиот топос“ од една, навидум, странична перспектива, која ги разголува есенцијалните и егзистенцијалните трауми и аномалии на современа Европа. Македонските писатели го свртуваат вниманието спрема 'темната страна' на западноевропската култура, спрема потиснатите содржини што официјалната историографија се обидува да ги прикрие и да ги заборави. Новиот македонски роман потсетува дека духовното битие на Европа не познава формални државни граници и дека книжевноста ги надминува институционалните рамки, односно концептуалните и вредносните стереотипи, поделбите на централни и маргинални, големи и мали...

Во македонските 'европолошки романи' се рефлектираат, имплицитно или експлицитно, влијанијата на релација Балкан – Европа, како односи меѓу два дела на една иста целина (целината е составена од централен и од периферни делови, но идентитетот на центарот и на периферијата е менлив низ историјата).² Во оваа романескна продукција се конструира една, литеарно и идејно провокативна, 'македонска слика' (имиџ, имаголошка визија и интерпретација) на Европа (Западна и Централна Европа) во различни временски и историски сегменти (од Средниот век, преку Ренесансата, до крајот на XX век и самиот почеток на XXI). Таа продукција го профилира она што денес веќе се препознава како *бран на романескна/наративна*

² Балканот, на пример, во таа смисла посебно Македонија, Бугарија и Србија, денес посматран како 'периферија', гранична или лиминална културна област, всушност е некогашниот културен центар од европско, па и светско, значење.

имагологија на Европа во македонската книжевност, 'бран' кој заслужува повнимателно толкување и од книжевната критика и она што го сфаќае како „книжевна наука“.

Ослободени од западноевропската стигма (колонијалистички заблуди и постколонијалистички трауми), спомнатите македонски писатели се зафаќаат амбициозно со истражување и освестување на чувствителните делови на европската историја и нејзината Сенка. Користејќи не само обилно изворна документарна граѓа, туку правејќи мистификации на европската реалност и метафикциски нарации (вклучително и автобиографски и фото-документарен материјал), претставниците на новиот европоцентричен роман во Македонија создаваат импресивни литературни четива и реконструкции на историски личности и собитија од европска провиниенција.

Европоцентричните романсиери (посебно Гоце Смилевски, Лидија Димковска и Оливера Корвезироска), влегуваат смело во европскиот историски архив полн сведоштва за средновековната инквизиција и за насилните конверзии и прогони врз верска, политичка, национална и идејна основа, полн расистички мемории и антисемитски наративи. Тие ја поттикнуваат европската колективна меморија, поставувајќи жестоки прашања и наведувајќи непоречни историски цитати за европската ксенофобија, моралната хипокризија, културната хиерархија и империјалната датабаза. Тие испишуваат една имагинарна историја, една алегорична и инверзивна историја на Европа прекршена низ оптиката на европската периферија, онаа периферија која е инфилтрирана и интегрирана во европските центри. Таквата имагинарна историја на Европа е направена на книжевен начин: - некогаш преку карневализација на наративите, некогаш преку интертекстуална иронија, некогаш преку директни и индиректни цитати и лични мемории, ама секогаш се следи стилот и методот на литературната психолошка интерпретација, есеизација, па и поетизација. Тие стигаат до зоните на потиснатите пориви и несвесните архетипски содржини, препознавајќи ги во конкретни историски конфигурации. Тие го наративизираат иманентниот европски културен диверзитет кој бил и сè уште е соочен со нечиста совест и неразрешени внатрешни конфликти.

При тоа, македонските европоцентрични писатели, опкружени од историски и политички инфиицираниот македонски општествен амбиент,

обликуваат една нова, провокативна, ревизионистичка поетика на романот токму затоа што се фокусираа врз европскиот топос. Тие манифестираат, на тој начин, заситеност од домашната стварност и од македонската историја. Тоа нужно води кон изразување отпор спрема натамошна авто-перцепција на домицилната историја, кон етно-романтичарските дискурси на балканизираните „етнички заедници“ во Република Македонија, потхранети со антиквизацискиот шунд на актуелните културни политики.

Македонските „европоцентрични“ романиери се свртеа кон себе посредно, преку сликата на европската другост (алтеритет) некогаш-и-сега, преку сликата на другите и од Европа направија несомнен „предмет на желба“, што ги поттикна да го деконструираат, мошне критички, образецот наречен Европа. Тие се соочија не само со лицето, туку и со опачината на Европа. Тие сфатија дека Европа, како и секој образец, е идеализирана. Тие се помирија со несовршеноста на европскиот образец како со нужност и реалност. Тоа, понатаму, создаде услови тие да посакаат да го детронираат европскиот 'идеал', да го ослободат од вишокот илузии и политички театралности, и истовремено и да се приврзат за Европа таква каква што е и каква што тие ја замислуваат, недостижна и моќна. Навистина, Македонците се уморни од немоќ наметната од погрешните политики во последниве дваесетина години. Уморни се од тоа да се чувствуваат „помали од зрнце мак“, казнети да седат во тесен агол/кош, во слепа улица.

Така, ослободени од стегите на идеалниот и парадигматичен стереотип на Европа, македонските романиери ја проектираат европската стварност низ една визура во којашто се насетува дискретниот шарм на европскиот Исток и на Балканот. Во неколку атрактивни и добро структурирани романи, покренат е книжевен дијалог меѓу културите, меѓу центарот и периферијата, потхранет со филозофски, психолошки, политички и антрополошки контексти. И ништо не е апсолутно, чисто и совршено: ни Центарот е идеален 'телос' на европеизмот, ни Периферијата е гранична културна маргина. Напротив. Во средиштето на водечката европска авангарда од XIX и XX век, на пример, се впишани имињата и делата на бројни етнокултурни „хибриди“.

Европската култура има огромна моќ да адоптира и да асимилира. Европската култура е мимикрија на 'имагинарниот европеизам'. Реално, таа е интеркултурен амалгам, не ретко во своите најеминентни фигури составен од репрезенти на периферните и дискриминирани народи, култури и

региони. Без нив европската култура би била далеку помонотона и постерилна. Како да се замисли, имено, колоритната гама на европската култура (уметност, наука, урбана култура) без нијансите на Зигмунд Фројд, Алберт Ајнштајн, Барух Бенедикт Спиноза (Benedict De Spinoza 1632—1677), Франц Кафка (еврејскиот влог во европската наука, книжевност, филозофија, психијатрија), на Лу Саломе / Lou Andreas - Salomé / Луиза Густавовна Саломе (руски влог на европската културна сцена, психијатрија, книжевност), Густав Климт (австриски сликар со молдавско потекло), да спомнеме само некои од нив?

Во романите на Гоце Смилевски се работи за теми кои се движат или по самите граници на скандалозното (морално недозволеното), или отаде границите, така што го претставуваат европскиот хронотоп, европскиот социокултурен, егзистенцијален, духовен и религиски амбиент, низ оптиката на апартното, на моралниот кодекс и неговите аномалии. И европското 'битие' е антиномично и схизофрено, растргнато меѓу естетиката/науката и етиката. Занимливо, сите посложени „европогени“ деформации се опсервираат од морална перспектива, и покрај тоа што се опишуваат суптилно, со есеизирани психолошки модуси, често, на поетизиран начин. Европскиот топос, како и европската имагологија, во книжевноста од балканската 'периферија', го иницираат етичкиот дискурс, односно имплицираат конфликтни релации во системот на општествените, религиските и цивилизациските вредности. Тоа е очигледно во случаите кога се работи за дискриминација на жената, за расна и верска дискриминација, за семејниот, етничкиот, религискиот, политичкиот и родовиот идентитет. Теологијата, филозофијата, етиката, политиката, еротиката и дискурсите на моќта (империјална, расна, воена) односно на немоќта (колонијална) постојано се вкрстуваат со прашањето на идентитетот и другоста, како на макро европски план, така и на микроплан, во семејството, во рамки на припадници на иста конфесија, во самата конфесија преку различните (не ретко конфликтни, исклучиви) толкувања на светите писма (*Тората*, *Библијата*), во самата личност.

Гоце Смилевски во три свои романи го демистифицира европскиот топос низ приказните на неколку истакнати историски личности во различни историски околности. Во првите два романа на Г. Смилевски се покренати

прашањата на идентитетот, интелектуалната слобода, мајчинството, изопштеноста, хомосексуалноста, инцестуозноста и лудилото, во контекст на европската расистичка и антисемитска историја (*Разговор со Спиноза, Сестрата на Зигмунд Фројд*). Во епистоларно-дијалошкиот (двогласен) роман *Разговор со Спиноза*, е проблематизирано отуѓувањето и екскомуникацијата на Евреите во рамки на самата еврејска заедница (преку ликот на Спинозакому што му е изречен „херем“, т.е. изопштување од еврејската верска и етничка заедница). Прогонот на слободоумните и различните (архетипската еврејска Другост) започнува во семејната историја уште во Лисабон, Португалија (повеќекратна конверзија на етничкиот и верскиот идентитет, на името и легитимитетот), за да продолжи во Холандија, кога Спиноза се дрзнува да го толкува јудејскиот канон на свој, рационален, логичен и етички начин), вклучително и од своето семејство. Како последица на таквата казна, Спиноза, иако врвен филозоф, опстанува брусејќи сочива, како и помогнат од неколку холандски пријатели и интелектуалци. Припадноста на Спиноза на јудејството и еврејската заедница се раслојува паралелно со раслојувањето на неговиот отворен, чувствителен, биполарен родово-сексуален идентитет.

Во романот *Сестрата на Зигмунд Фројд* е доведен во прашање хуманизмот на родоначалникот на психоанализата, Фројд, кој 1938 година ја напушта Виена, со цел да се заштити пред растечкиот нацизам, заминува за Лондон со нему драгите лица, куќни помошнички и домашни миленичиња, меѓу коишто не се наоѓаат неговите четири сестри (кои подоцна ќе загинат во концентрациониот логор Терезин. Главен наратор на романот е неговата најнадарена сестра Адолфина Фројд, фигура на жртва и на просветлен хуманизам. Низ 'случајот' Фројд се доловени 'сјајот и бедата' на европската цивилизација, како нејзина трагична константа.

Во последниот роман на Г. Смилевски, *Враќањето на зборовите* (2015), низ визурата на мистифицираната преписка меѓу Петар Абелар (филозоф, теолог) и Елоиза (надарена студентка, калуѓерка), е покренато (повторно) прашањето на мајчинството, идентитетот и отфрлениот син, потем прашањето на бракот, љубовната афера во конзервативна патријархална христијанска средина, нееднаквоста на жената, како и хомосексуалниот сензибилитет, сето тоа сместено во средновековни околности во Франција (XII век). Сликата на Европа во романите на Гоце Смилевски го поместува објективот/фокусот од стартната, стереотипна предрасуда за престижниот

европски цивилизациски образец кон проблематичните и скандалозни „лица“ на Европа. Тој стремеж денес е издигнат на рамниште на култ кон којшто се стремат народите и државите кои не се членки на Европската Заедница, а европскиот култ се користи како вредносен цивилизациски критериум, кој пак генерира нови имагинарни и реални граници, делби, стигми, трауми, нови миграции, нови сегрегации, нови конфликти.

Нешто слично се среќава и во романот на Оливера Ќорвезироска, *Заклученото тело на Лу* (2005). Овој композициски разигран роман, низ деконструкција на *методологијата на заробеноста* (заклученоста) на телото и неговото ослободување (’отклучување’), ја изведува „имагинарната историја“ и мизансцена на интелектуалната, австриска Европа од почетокот на XX век. Некои, речиси општи места за културно-историскиот амбиент во Европа (австроунгарскиот простор), поврзани со историски личности какви што се Лу Андреас Саломе (1867-1937), Фридрих Ниче, Рајнер Марија Рилке, Пол Ре, Зигмунд Фројд и неговата ќерка Ана Фројд (клучот кој го отклучува катанецот на потиснатата сексуалност и идентитет), оваа писателка ги посматра од внатрешни, интимни, перверзни и енигматични и само навидум – маргинални агли. Оливера Ќорвезироска, метатекстуално, интермедијално (употреба на фотографии) и интертекстуално (цитати, псевдоцитати, парафрази и алузии) ги разобличува „центрите“ на стереотипната европска моќ и создава една незаборавна, мултифокална слика на Европа (психолошка, биографска, метафикциска, метаисториска, субверзивна).

Романите на Гоце Смилевски и на Оливера Ќорвезироска покажуваат дека треба да ги прочитаме на свој начин историските приказни и биографии на Европа, како да се наши, значи без пардон, со онолку сликовитост, уверливост и сензибилност колку што поднесува романескниот свет, а не малограѓанската или авангардната Европа. Книжевната слика на Европа ја лоцира „вистината“ за Европа некаде *помеѓу*, на она место каде што се вкрстува западноевропскиот и балканскиот сензибилитет, документот и симулакрумот, официјалната и имагинарната биографија, фактичкото и суштинското мајчинство, манифестната и латентната сексуалност, меѓу свесното и несвесното, меѓу јавето и сонот, сликата на Европа заробена во клиширани конструкции и онаа ослободена, дрска, полигамна, естетска...

Да резимираме: во романите на македонските писатели од (релативно) новата генерација (од шеесеттите и седумдесеттите години на XX век), се проектирани, низ една сензибилна имагологија, противречните лица на Европа, обележани од нејзините есенцијални и егзистенцијални антиномии, меѓу коишто посебно место зазема европската хипокризија, видена низ повеќе историски, биографски, психолошки и наративни агли. Тука посебно треба да се подвлече еврејското прашање,³ кое е втиснато силно во колективната и индивидуалната, во историската и митската меморија, прашање без коешто е незамисливо осознавањето и освестувањето на Сенката на Европа.

Нема голема цивилизација која нема своја мрачна страна. Таков е законот на светлината и на просветителството, врховното начело на хуманизмот, такви се модерната и постмодерната. Таква е Европа, составена од Запад и Север, ама и од Исток и Југ. Полна потсвест и несвест, полна блокади и опструкции, противречности и фасцинации. Таква е Европа, гранична и интеркултурна. Асимилирајќи ја периферијата, Европа и самата се асимилира во 'периферијата'. Усвојувајќи го светот, и светот ја усвои Европа. Така се создаде современ културен хибрид. Културната асимилација поприми елементи на културна интеракција, на голем дијалог меѓу културите, во којшто секој субјект се трансформира и презема нешто од другиот. Така, може да се каже дека во Европа се намали јазот меѓу парадигматичните европејци и другите доселени, мигрирани од други континентни и различни периферии.

„Индивидуализацијата“ на европското битие е невозможно без освестување, вербализација и интеграција на неговите 'црни дупки'. Ако Европа претендира да го сочува имиџот на колепка на цивилизацијата, граѓанската демократија и модерната уметност, ако Европа претендира да биде идентификувана со слоганот „Слобода, еднаквост, братство“, тогаш таа треба да се соочи самата со себе и да се надмине себеси и сопствените деформитети, правејќи исчекор кон повисоки форми на духовност. Европа треба, не само формално, туку суштински, да се соочи со мрачниот дел од

³Европа за Евреите не е обичен континент, повеќе „земја“ на којашто тие се имаат одамна населено, од Португалија и Шпанија на Запад, до Русија, Украина и Бугарија на Исток, од Холандија и Данска на Север, до Македонија и Грција на Југ.

својата историја (инквизиција, антисемитизам, Шоа, расизам насилни верски и етнички конверзии), а преку нив да се соочи и со актуелните облици на виолентност, дискриминација и ксенофобичност. Таа може да го направи тоа, затоа што има интелектуален и креативен потенцијал, а тоа значи дека може да има и визија за опстанокот на европската цивилизација, сеедно дали потекнува од центарот или од периферијата. Сите се дел од една иста целина. Дел наместо целина, целина наместо дел.

Литература:

- Agamben, Đordo. 2013. *HomoSacer.Suverena moć i goli život*. Beograd:Karpas.
- Андоновски, Венко. 2006. *Вештица*. Скопје: Табернакул.
- Димковска, Лидија. 2004. *Скриена камера*. Скопје.
- Димковска, Лидија. 2012. *Резервен живот*, Скопје: Или-или.
- Колбе, Кица. 2006. *Казабланка*, Скопје: Три.
- Лафазановски, Ермис. 2010. *Храпешко*. Скопје: Магор.
- Османли, Томислав. 2009. *Дваесет и првиот. Книга на фантазми*. Скопје.
- Pavlovski, Borislav. 2010. *Priča o makedonskom romanu i Hrapeškovim vještinama*. Во: Ermis Lafazanovski.*Hrapeško*, Preveo Borislav Pavlovski, Zagreb: EPH/Novi Liber.
- Смилевски, Гоце. 2011. *Сестрата на Зигмунд Фројд*. Скопје: Дијалог.
- Смилевски, Гоце. 2012. *Разговор со Спиноза*. Скопје: Дијалог.
- Смилевски, Гоце. 2015. *Враќање на зборовите*. Скопје: Дијалог.
- Žmegač, Viktor. 1991. *Povijesna poetika romana*. Drugo prošireno izdanje. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Wisker, Gena. 2010. *Ključni pomovi postkolonijalne književnosti*, Zagreb: AGM.

THE EUROPEAN TOPOS IN THE MOST RECENT MACEDONIAN NOVEL

Katica Kulavkova

Summary

The European topos in the most recent Macedonian novel is accepted as permanent. Namely, young Macedonian authors consider Europe as their home. The fact that they live outside of the European Union or outside the European West (long considered the implicit cultural center of the world) does not make them less European. Originally born in Macedonia, in the former cultural center of Western Europe that already belonged to the periphery, writers such as Goce Smilevski and Olivera Kjorveziroska materialize the “Western European topos” in their works in a seemingly sidelong, nonetheless essential manner. They draw attention to the dark side of Western culture, i.e., the suppressed content official historiography tends to conceal. They remind us that Europe’s spiritual being knows no boundaries and that literature transcends institutional, conceptual, and ethical limits. Liberated from the European stigma (fallacious moral, repressed memory, colonial traumas), these Macedonian authors reveal certain parts of the European Shadow (the collective unconscious, the historical archive piled up with black stains). There is no civilization without its dark facets. That is the law of the Light. That is how Europe is, composed of West and East, but also of North and South. It is liminal and intercultural. In its process of assimilating, it becomes assimilated.

The interpretation has been focused on the novels of Goce Smilevski (*Conversation with Spinoza*, 2002; *Freud’s Sister*, 2007/2010), *Vrakanjemo na zborovite/The Return of Words*, 2015) and Olivera Kjorveziroska (*Zakluchenoto telo na Lu/Lue’s Locked Body*, 2005).

821.163.3-1(049.3)
821.1(082.2)(049.3)
стручен труд

ВОСПЕВАЊЕ НА КОНТИНУИТЕТОТ: ТОДОР ЧАЛОВСКИ (1945-2015)

д-р Соња Стојменска-Елзесер

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: Тодор Чаловски, преводи, дијалози, *Премостување на мигот*.

Key words: Todor Chalovski, translations, dialogues, *Bridge over the Moment*.

Во литературата има творци кои се појавуваат одненадеж, проблеснуваат со едно или неколку значајни дела и повеќе или помалку спокојно се повлекуваат во сенката на закостенетата слика за нивното творештво. Но, има и такви творци кои континуирано и неуморно, низ целата своја животна и креативна патека, интензивно, стамено, суверено и кохерентно создаваат книжевни вредности што имаат своја специфична тежина, едноставно затоа што завлекот кон поезијата е нивната судбина. Таков творец беше македонскиот современ поет (книжевен, критичар, есеист и преведувач) Тодор Чаловски, кој без престан, без колебливост, со целосна посветеност и страст, речиси пет децении го вградуваше својот креативен влог во скапоцената кула наречена македонска поезија. Неговата поетска реч, прелевајќи се од една во друга стихозбирка, ја задржува својата првична поетичка профилација и останува резистентна на напливот на книжевните трендови и моди, ги продлабочува своите мотивски љубопитства и секогаш одново на нов начин ги провоцира своите читатели.

Најновата стихозбирка *Премостување на мигот* (2014, Скопје: Галикул) се појави речиси едновременно, односно сосема кусо време по излегувањето на свет на капиталното издание на *Избраните дела* (2011/2013, Скопје: Галикул) на Тодор Чаловски во пет тома, за да

означи дека и по огромниот фонд книжевна оставина создавана низ трпеливата книжевна дејност на овој наш поет, во исто време и своевиден класик и современик, тој сепак имал уште многу што да каже и уште многу што да воспее. Убедени сме дека во неговите ракописи има уште необјавени текстови, а од него до неодамна можевме да очекуваме нови идеи и креации, да не се испречеше пред него суровиот миг на смртта, кој го запре засекогаш неговиот креативен извор.

Петтомното издание *Избраните дела*, и од графички и од содржински аспект, е сугестивно и привлечно дизајниран книжевен проект, кој претставува автентичен влог во културната мапа на македонската современа литература. Тој го приближува на пошироката јавност специфичниот и повеќеслоен творечки опус на Тодор Чаловски, кој покрај големиот фонд авторска поезија, содржи и завиден сегмент на книжевни преводи и препеви, како и една драгоценa книжевно-историска материја, произлезена од проникнувањето на неговото професионално занимавање со новинарство и трајната определба за негување, следење и разоткривање на поезијата и на сè што ја опкружува неа.

Во оваа пригода ќе го задржиме вниманието врз третиот и четвртиот том од петтомното издание на *Избрани дела* на македонскиот поет Тодор Чаловски, кои ја отсликуваат токму таа негова широка општествено-културна дејност, која ја надминува границата на сопствената поезија и го поврзува со поезијата на другите автори, како и со креациите на многу други писатели и уметници од Македонија и од светот.

Томот со наслов *Преводи и препевин* непретенциозно и јасно ја искажува во стартот својата првична преокупација, а тоа е стремежот на Чаловски, покрај негувањето на своите стихови, да придонесе и во приопштувањето на стихови од други поети од различни страни на светот на македонски јазик и нивно вклучување во системот на македонската современа литература. Овој том е резултат, како што истакнува самиот Чаловски, на „радоста од приопштување на туѓите поетски возбуди (...) и творечката заложба и тие да се чувствуваат како свои“. Поезијата, иако е многу лична и авторска, во суштина им припаѓа на сите кои уживаат во неа. Затоа и долгорочната континуирана посветеност на Чаловски, во разни пригоди и по разни поводи, да препејува стихови од странски поети на македонски јазик, е една активност за почит на еден вљубеник во поетскиот збор, кому јазичните бариери не му се пречка да се внесе и со страст и внимание да ја долови

поетската фреквенција на мајсторски обликувани стихови. Меѓу поетите, чии стихови со особена љубов и внимание ги пренесувал во македонската јазична сфера, се истакнуваат: Десанка Максимовиќ, Ханс Магнус Енцесбергер, Ласе Седерберг, Васко Попа, Адам Пуслоиќ. Јон Милош, Љубомир Левчев, Дане Зајц, Скендер Куленовиќ, Душан Костиќ, Мак Диздар, Абдулазис Исљами, Адем Гајтани и многу други. Очигледно, спектарот на јазици од кои препејувал Чаловски е огромен. Во својот предговор кон томот, тој објаснува дека основно преведувачко средство му е активното познавање на српскиот и хрватскиот јазик, како и пасивното познавање на сите словенски јазици, но дека при препевите од сите други јазици ја користел мошне распространетата техника на помош од трет посредник меѓу поетот и препејувачот, кој го извршува буквалниот препев. Овој принцип на препев потврдува една мошне стара и инфлуентна теза, според која врвното познавање на односниот јазик самото по себе не е доволен предуслов за една песна успешно да ја премине границата од една во друга книжевно-јазична средина. За да се случи тој трансфер, потребно е таа да биде поетски транспонирана, значи ре-креирана од страна на поет кој ќе ѝ овозможи и во новиот јазичен систем да долови барем дел од нејзините естетски вредности, кои ја карактеризирале во матичната јазична средина. Чаловски е таков поет кој со помош на првични преводи и препеви од други лица и со креативна поткрепа на други поети, кои ги наведува како пресудна помош во неговата препејувачка активност, успева да ги вообличи стиховите на македонски јазик, за тие да прозвучат моќно и возбудливо и во својот помакедончен облик. Поетите на кои им оддава признание за творечката соработка се: Јон Милош, Иван Ивањи, Адем Гајтани, Димитар Христов, Иво Фрбежар, Ресул Шабани, Нусрет Дишо Улку и Аљуш Камбери. Еден особено значаен сегмент од препевите на Чаловски опфаќа поезијата што е пишувана на албански или турски јазик од поети кои живееле и живеат во Македонија. Третиот том од избраните дела на Чаловски обединува голем опфат на поезија, која своевремено била објавувана во периодиката, во разни антологии и поетски збирки, или во други публикации, но исто така опфаќа и песни кои континуирано биле емитувани во емисиите „Збор и време“ и „Жива поетска антологија“ на Македонското радио, чиј главен уредник во долг временски период бил самиот Тодор Чаловски.

Долгогодишната активност во рамките на Македонското радио е основа и за специфичниот книжевно-историски материјал, кој во вид на интервјуа е

поместен во четвртиот том од избраните дела, онаслобен - **Книжевни разговори**. Македонското радио во времето во кое Чаловски земал активно учество во подготовката на неговите програмски содржини, било водечка институција преку која се огласувале состојбите во книжевниот живот кај нас и во светот. Томот што го добивме под реден број четири во избраните дела на Чаловски е една вредна архива за културниот контекст во кој твореле некои од најзначајните домашни и странски писатели. Попрецизно, во него се вклучени дваесет и четири разговори, од кои петнаесет со домашни автори, а девет со странски. Блокот разговори со македонските писатели е една жива хроника на книжевната сцена во Македонија, документ за нејзиниот развој и моделирање под влијание на книжевните струења и доминантни преокупации. Разговорите се прецизно датирани, така што може да послужат како материјал за истражување од страна на книжевните историчари, материјал кој ги надополнува и ги продлабочува веќе зацврстените факти за низата класици на македонската литература, како што се: Блаже Конески, Ацо Шопов, Славко Јаневски, Коле Чашуле, Петре М. Андреевски, Анте Поповски, Димитар Солев и др. Убавината на овие разговори е во темелниот пристап на новинарот, во случајов, авторот на книгата Тодор Чаловски, кој умее да ги предизвика своите соговорници да ги осветлат своите творечки заложби од различни аспекти и да му ги приближат на слушателот, односно читателот, нијансите на нивното творештво. Во сите интервјуа тој свесно го надминува конкретниот повод за разговор (било да се работи за некоја книжевна награда, учество на фестивал, нова книга и сл.) и го проширува просторот на дијалог во повеќе разни насоки, со што ја осветлува личноста и делото на интервјуируваниот писател во поширок контекст на историскиот миг во кој тој создава. Разговорите со странските автори, пак, се во најголем број поврзани со реномираната поетска манифестација „Струшки вечери на поезијата“ и истовремено се документ за оваа манифестација, но и за творечките светови на истакнатите книжевни креативци, како поети, така и книжевни теоретичари. Така на пример, еден од соговорниците на Чаловски е легендарниот теоретичар на руската книжевна авангарда од првата половина на дваесеттиот век Виктор Борисович Шкловски, кој како гостин на струшкиот фестивал престојувал во Македонија во 1972 година. Исто така, преку книжевните разговори откриваме нови сознанија за светски популарните автори: кубанецот Алехо Карпентјер, шпанскиот поет Рафаел

Алберти, чешкиот поет Вилем Завада, српскиот поет Оскар Давичо, австралискиот поет Томас Шапкот и др. Редовно во овие разговори се поставува и прашањето за тоа како овие славни светски писатели ја доживеале средбата со македонската култура и се провоцираат нивни коментари за состојбите во македонската современа книжевност.

Томот со разговори на Тодор Чаловски во целост се прифаќа како глорификација на чинот на разговор, како пофалба на креативната комуникација која е неопходна за размена на идеи и заемна инспирација меѓу творците. И преведувачката актива, и новинарските интервјуа, во основа ја носат длабоката убеденост на Тодор Чаловски во фактот дека поетот не може да опстојува сам и изолиран во некаков вакуум. Колку и да звучи осаменички поезијата сама по себе, поетот е сепак битие кое влегува во комуникација со светот што го опкружува и токму таа комуникација низ која се збиднува протокот на идеи е определувачка и необично значајна за секое авторско творештво поодделно, но и за поезија во целост.

Самиот чин на објава на овие и вакви книги има барем двослојна важност. Од една страна оваа објава е специфична културна архива на податоци кои ја дополнуваат сликата за состојбите во македонската литература во текот на една повеќедецениска отсечка од втората половина на дваесеттиот век. Од друга страна, тие ја даваат на показ комплексната и повеќеслојна творечка фигура на нивниот автор, Тодор Чаловски, кој преку нив ни се покажува не само како поет, препејувач, новинар, хроничар и собеседник, туку и како еден комплетен ангажиран интелектуалец кој врежал длабок и автентичен печат во општествениот контекст на своето време. Овие два тома се вреден прилог за вљубениците во поезијата и литературата воопшто, и преку препевите што ги приопштуваат, и преку можноста за поблиско запознавање со поетичките светови на врвни писателски имиња од дваесеттиот век од домашната и од светска книжевна сцена.

Непосредно по објавата на петте тома избрани страници од творештвото и активата на Чаловски, публикувана е и најновата, неговата последна стихозбирка со наслов ***Премостување на мигот***. Оваа збирка првенствено доаѓа да ја потврди поетовата целосна предаденост на „волшепството на зборот“, односно на самата поезија, небаре таа е некое божество кое го крепеше сиот негов живот, но и целиот живот и свет воопшто. Дека „волшепството на зборот“ е значајна синтагма во дешифрирањето на новите

стихови на Чаловски ни потврдува и нејзиното присуство во посветата на книгата во која стои: „На мојот внук Теодор, со неизмерна љубов и дедовски аманет, никогаш да не го изумува волшепството на зборот“. Посветата, пак, потврдува дека целата стихозбирка е испеана како оставина за следните поколенија, како алка што треба да го воспостави континуитетот на опстојбата, како копче што го поврзува времето со нас со она време без нас, како мост што го поврзува мигот со вечноста.

И ете го, самиот ни се наметнува и разоткрива насловот на стихозбирката – изразот „премостување на мигот“, кој како копче што ја погодува целта веднаш нè наведува на помислата дека поетската реч ја има таа моќ да поврзува сега и тогаш и секогаш, да го исцртува парадоксалниот лак меѓу мигот и бесконечноста, да премостува бездни меѓу тука и таму, да преминува „од еден во друг свет, од една во друга стварност“, да ја пренесува „правта на претходниците“ во „времето на потомците“, да сплотува дедо и внук, зашто како што вели поетот: „Не еднаш само преку еден збор воспоставуваме мостови...“. Појдовната точка (насловот на првата воведна песна) од која се разгрануваат шесте поетски циклуси, инсистира на „изговореното *сега*“, на мигот од кој поетската визија се протега и кон назад и кон напред, кон минатото и кон иднината, кон корените и кон „единствената надеж во добрувањето“. Со тоа поетот нè поканува во просторот на својот поетски свет, кој се обидува да ја дофати смислата на континуитетот, како личен, така и семеен, но истовремено и национален, хуманистички и космички.

Поезијата во последната стихозбирка на Чаловски е опседната токму со тоа чувство на континуитет и претставува своевидна прослава на животот, кој протекува во неповрат, но наедно опстојува безвремено. Поетот пее дека: „Како кикот понорен/ ни минува незабележено/животот “..., но исто така со својата „винска наздравица“ нè потсетува дека во виното е „јарко запишана обновата на животот како лоза“. Во тој контекст неизоставно се наметнува поетската тема на љубовта, како предуслов за опстојбата, та затоа поетот во песната-реплика на митот за Орфеј и Евридика ќе ги изрече своите мошне смирани во интонацијата, но навистина моќни во сугестивниот ефект стихови: „Затоа и делува возвишено/ библискиот крилат наум/ дека ако љубов си немаме/ всушност, ние себе се немаме/ а тоа е најстрашното од сè“. Во кругот на песните за опстојбата и љубовта по својот интензитет се издвојуваат и две песни кои го воспеваат универзалниот женски принцип

како нивен сподвижник. Обете се поврзани со конкретни инспирации од реалноста – едната со пејзажот на локалитетот Матка, а втората со славната фигура на Големата мајка. Опевајќи го карпестиот пејзаж околу езерото Матка, поетот не случајно ќе ја употреби споредбата за убавиот кањон „налик на плодна матка / стисната јасно и опасно/ меѓу водата и небото“. Тој уште ќе ни укаже дека таа како да му стрела „на животот/ нова радост и траење“, со што ни го предочува женското начело на плодноста за трајната возобнова на животот и радоста во него. Другата спомената песна, исто така, ја велича женскоста како врвна манифестација на безрезервната љубов, односно на мајчинството. Символот на вдохновувачката Голема мајка, која илјадници години го пренесува истото ехо на восхитот од новата рожба и мајчинската нежност е стожер околу кој се сотворени голем број уметнички дела, ликовни и книжевни, па еве и поетот Чаловски создава една своја варијација на овој мотив, која целосно се вклопува во неговата поетска порака конзистентно остварена во целата стихозбирка.

Инаку, кога веќе ги спомнав локалитетите со кои е поврзана поетската инспирација на Чаловски, не можам да премолчам нешто што секому кој го познава него и неговата поезија му е добро познато – а тоа е дека во македонскиот книжевен контекст тој е препознатлив како специфичен поетски локал-патриот, воспевач, возљубеник и аниматор на еден од најживописните краеве на Македонија, неговиот сакан Галичник со славно минато и тажна сегашност, селото кое некогаш било македонско културно средиште, а денес живее само лете, селото кое ги памети приказните за славните македонски семејства што се расеале по светот, селото што секоја година ја прославува љубовта и надежта во обновата преку специфичната и автентична Галичка свадба. Интересно е што Чаловски, кој толку често во својот опус го воспева Галичник и планините, та дури и за нив создаде нови зборови и метафори, како „Галица“ или „планинеење“, во оваа нова стихозбирка не го споменува воопшто топонимот Галичник, а единствената песна која експлицитно му е посветена носи мошне индикативен наслов: „Не треба да ѝ се потсмеваме на душата“. Тоа е можеби затоа што Галичник како непоколеблива, апсолутна константа на неговиот поетски и душевен профил се претвора во синоним за неговата цела возљубена татковина – Македонија.

Таквата позиционираност го потврдува Тодора Чаловски како силно изразен роднокраен и патриотски поет. Папочната врска со детството, со

родниот крај и со мајчиниот јазик ја прават сосема прецизна и конкретна неговата идентитетска карта. Тој е тип на седентарен поет со „вдомени соништа“, кој иако им се радува на љубопитствата на откривањето нови адреси, како што пее во стиховите „Преполн е мојот бележник/ адреси сложени ко в кафез... и многу видени и невидени земји и градови што биле или можеле да бидат и твои“, сепак и пред сè е поет на својот дом, на својата земја, на својот Галичник и своето Скопје, на своето семејство и народ, на својот јазик и поезија.

Дека Чаловски поезијата ја чувствувал како дел од својата најдлабока интима и како поле во кое може да општи продлабочено со своите најблиски, а наедно да изрази и нешто што споделено со читателот добива повисока смисла, потврдуваат песните испеани како директно обраќање кон неговите потомци: кон синот Јане и кон внукот Тео. Во тие аманетски стихови прозвучува предупредувањето „Секогаш оди напред / но погледнувај и зад себе“, но и силната дедовско-татковска себевложеност и пожртвуваност: „Сум и ќе бидам крај тебе/ и кога ќе ме нема, убав мој“.

Во стиховите од најновата збирка на Тодор Чаловски реалноста се преплетува со визијата, минливоста се премостува со вечноста, личната ситуација се преклопува со општочовечката. Тоа го можат само стихови родени од наталожено искуство и силен творечки сензибилитет. Збирката *Премостување на мигот* е плод на еден темелно обликуван креативен свет, плод на богато животно искуство, плод на длабока рефлексивност за смислата и убавината на постоењето. Во ова свое најново и последно поетско дело Чаловски ја воздигна својата инаку доследна неосимболистичка поетика на уште поизразено рефлексивно ниво, дури, може да се рече и на ниво на една поетизирана филозофија на животот. Нему отсекогаш, а особено во најновите стихови, многу поважно му било да испрати поетска порака, да поентира и да изгради поетска смисла што ќе ја пренесе на читателот, отколку прашањето за тоа дали формата и начинот на кој ќе ја испее песната ќе има иновативен или традиционален призив. Тој не само што никогаш не бегал од традиционалното, туку секогаш се обидува токму од традиционалното да ги извлече највиталните сокови неопходни за секој понатамошен творечки импулс. Затоа неговите стихови лесно комуницираат со читателската публика од сите возрасти и провиниенции и честопати прозвучуваат како сентенции кои долго се паметат или како размисли кои провоцираат на постојано навраќање и препрочитување. Тоа е, пред сè, затоа

што тие се достоинствен дел од она „волшепство на зборот“, волшепството на поезијата, пред кое сите остануваме замолчени и продуховени.

Литература:

- Чаловски, Тодор. 2014. *Премостување на мигот*. Скопје: Галикул.
- Чаловски, Тодор. 2012. *Преводи и препевы*. (Едиција Избрани дела/ Тодор Чаловски; Том 3), Скопје: Галикул.
- Чаловски, Тодор. 2012. *Книжевни разговори*. (Едиција Избрани дела/ Тодор Чаловски; Том 4), Скопје: Галикул.
- Џепароски, Иван. 2013. „Писмото и дијалозите како agon“, *Толкувања: (за книжевниот опус на Тодор Чаловски)*, стр.444-451, (Едиција Избрани дела/ Тодор Чаловски; Том 5), Скопје: Галикул.
- Андоновски, Венко. 2013. „Мистериозното ковчеже на Тодор Чаловски“, *Толкувања: (за книжевниот опус на Тодор Чаловски)*, стр.11-50, (Едиција Избрани дела/ Тодор Чаловски; Том 5), Скопје: Галикул.
- Вангелов, Атанас. 2013. „Литературен документ од прв ред“, *Толкувања: (за книжевниот опус на Тодор Чаловски)*, стр. 441-443, (Едиција Избрани дела/ Тодор Чаловски; Том 5), Скопје: Галикул.
- Стефановски, Милован. 2013. „Во функција на вонвременскиот факт“, *Толкувања: (за книжевниот опус на Тодор Чаловски)*, стр. 452-457, (Едиција Избрани дела/ Тодор Чаловски; Том 5), Скопје: Галикул.

POEMS DEVOTED TO CONTINUITY (TODOR CHALOVSKI: 1945-2015)

Sonja Stojmenska-Elzeser

Summary

This paper focuses on the latest editions by contemporary Macedonian poet Todor Chalovski, who passed away this year. It analyzes two volumes from the *Selected Works* (2011/2013), as they contain literary translations and interviews with poets and other artists from Macedonia and abroad. Special attention is given to the last book of poems, *Bridge over the Moment*, in which Chalovski creates verses in tribute to the continuity of life and the influence of poetry to the building of eternal aesthetic and human values through different generations.

ПРОСТОРОТ/МЕСТОТО ВО ДРАМИТЕ *КАЗАБАЛКАН*, *ЕВРОАЛИЕН* И *ХОТЕЛ ЕВРОПА* ОД ГОРАН СТЕФАНОВСКИ

д-р Гоце Смилевски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: Горан Стефановски, Мишел Фуко, хетеротопија, простор, место, граница, Европа, идентитет.

Key words: Goran Stefanovski, Michel Foucault, heterotopias, space, place, border, Europe, identity.

Ничија земја наспроти нечија земја

Опишувајќи ја својата душевна состојба предизвикана од чувството на откорнатост, невкоренетост и дисконтинуитет по заминувањето да живее во Кентербери, Стефановски пишува: „Веќе сум во депресија, веќе си недостасувам себеси, на мравка да се качам дома да си појдам“ (Стефановски, 2005:19). „На мравка да се качам дома да си појдам“, таа реченица за првпат ја запишува Стефановски две децении пред тоа, а ја изговара еден од ликовите во неговата драма *Тетовирани души*, во миговите кога ја чувствува болката по родната земја, и откорнатоста и невкоренетоста во Америка. Многу пред преселувањето во Велика Британија, Стефановски во своите дела ги тематизира егзилот, преместувањето, враќањето дома или пак потребата од заминување: потребата на Стево од *Диво месо* да замине во Европа; враќањето на Рина по долги години отсуство, одбивањето на Дамјан да ја прифати понудената работа во Канада, и мечтата на Марта да замине, како што некогаш заминала Рина, во *Кула Вавилонска*; желбата на Јоне да замине за Британија и таму да стане петтиот Битлс во *Лонг Плеј*; и *Тетовирани души*, драмски текст кој започнува со доаѓањето на Војдан во Америка, каде треба да пишува магистерска теза насловена *Влијанието на миграционите процеси врз психо-физичката конституција на нашата емиграција во Соединетите Американски Држави*.

Толкувајќи ги мотивите за живеењето другаде на Џејмс Џојс, Едвард Саид вели дека тој „избрал да биде во егзил за да и даде сила на својата уметничка вокација. На несвесно ефективен начин – како што Ричард Елман покажува во својата биографија – Џојс се решава на кавга со својата земја Ирска и ја одржува жива за да постигне стриктна спротивност на она што било блиско. Елман вели дека „секогаш кога неговиот однос со неговата родна земја бил во опасност од тоа да се подобри, Џојс наоѓал нов инцидент за да ја зацврсти нетрпеливоста на тој однос и одново да ја потврди исправноста на своето доброволно отсуство“ (Саид, 2001:182). Живеењето на Стефановски во Кентербери може да се нарече доброволен егзил, како што тоа е живеењето на Џојс во Трст, Париз и Цирих. Но, причините за нивното заминување се различни – кај Џојс тоа е, ако му веруваме на Ричард Елман како што му верува Саид, за да ја одржува силна својата уметничка вокација, кај Стефановски – потребата да биде со семејството, кое на почетокот од војните во некогашна Југославија решава да замине за Велика Британија. Во *Егзилот на Џејмс Џојс* Елен Сиксу не смета дека Џојс заминува во доброволен егзил заради потхранување на својата инспирација и креативност, и дека затоа го храни својот антагонизам против Ирска. Сиксу прави длабока анализа на сите несогласувања кои Џојс ги има со својата татковина (која тој ја нарекува „свиња која го прождерува својот пород“) и со нејзината традиција, толкувајќи многу места од неговите дела преку овој анимозитет. Стефановски, пак, е наклонет кон македонската традиција, таа во себе ги содржи оние приказни за кои тој, заедно со оние клучни мигови од постоењето, вели дека се *срж на нашиот живот, столб на нашиот идентитет*. Неговата потреба за редефинирање на сопствениот идентитет по заминувањето во Велика Британија, она што тој го нарекува „одново да се измислам себеси“ (Стефановски 2005:8), всушност претставува потреба од континуитет, од „лепење“ на „скршеното место“ кое временски се наоѓа во деведесеттите, и се совпаѓа со почетокот на војните на територијата на некогашна Југославија, и неговото заминување во Кентербери. Позицијата на Стефановски е стремеж кон она што Саид го именува негување на совесна субјективност, а обидот за поврзување на културите е белег и на неговите драмски текстови кои го тематизираат егзилот: *Казабалкан*, *Евроалиен* и *Хотел Европа*.

Објаснувајќи во што се претворила, по почетокот на војната, земјата на која чувствувал дека и припаѓа, и која ја чувствувал како своја земја,

Константин во *Казабалкан* кажува дека тоа сега е „ничија земја“. Најголем дел од ликовите во *Казабалкан*, *Евроаиен* и *Хотел Европа*, тргнале кон некоја друга земја откако почувствувале дека нивната земја веќе ги изгубила карактеристиките кои влијаеле на формирањето на нивниот сопствен идентитет– менувајќи се, местата на кои живееле стануваат негација на нив самите, и тие заминуваат дури и кога не се присилени на таков чин. Но и онаму каде што дошле, или онаму кон каде што тргнале, тие се соочуваат со места кои не им припаѓаат ним, и каде што самите тие чувствуваат дека не припаѓаат. Дури и оние ликови кои, како Студентот од *Евроаиен*, ја има европската философија како дел од она што Амин Малуф го нарекува вертикално наследство на идентитетот, се чувствуваат недобредојдени на просторот каде што настанала таа традиција, уште пред да им биде дозволено да влезат во тој простор. Тие се соочуваат со простор кој е нечија земја (тоа е вообичаено обединета Европа, како простор дефиниран наспроти другиот дел од светот), која ги отфрла, не сака да ги прими, а претставниците на бирократските институции им укажуваат дека се непожелни туѓинци, непотребна другост. Наспроти ликовите кои бараат место каде ќе се чувствуваат дека припаѓаат, се оние ликови кои го гледаат просторот како територија која треба да им припаѓа, односно да ја освојат и да ја искористат (во овие ликови спаѓаат Гавро и Мик во *Казабалкан*, Игор, Мама и Крт во *Хотел Европа*, групата шверцери и Дилерот во *Евроаиен*).

Најголемиот дел од дејството во *Казабалкан* (освен првата и последната сцена, кои се одигруваат во станот во Лондон во кој живеат Јана и мајка ѝ Зора), се одвива во потпалубата на еден брод, на неименувано место, во водите покрај брегот на Балканскиот Полуостров, што е најблиску определено во репликата на Зора, како одговор на прашањето како ќе стигнат до Лондон: „Прво со брод до Италија. Само подалеку од Балканското копно. Тука сме на нишан. Лесна мета“ (Стефановски, 2002:377). Бродот служи како казино и складиште, а за времето и за историјата на тоа место раскажува Лука, човек од обезбедувањето: станува збор за брод кој педесет години вршел функција на миноловец, изграден во Ѓенова, од италијанската морнарица. Прво се викал *Балкан*, но кога го купува Гавро, и решава да го прекрсти во *Казабланка* (од истоимениот култен филм од 1943 година, со Хемфри Богарт и Ингрид Бергман во главните улоги, во драмскиот текст на Стефановски е искористена и познатата реплика „Мислам дека ова е почеток на едно убаво пријателство“

(исто, 411), мајсторите прават грешка, и пишуваат *Казабалкан*. Со оглед на тоа што станува збор за брод кој некогаш бил италијански, води кон тоа името на бродот да биде прочитано како *CasaBalkan*, како *Кука Балкан* или *Балканска кука*. Тоа е метафора за просторот кој, по настапувањето на војните, се претвора во она што Константин го нарекува *ничија земја*.

Оние ликови од *Евроалиен* и *Хотел Европа*, кои се обидуваат да ја преминат границата на обединета Европа, или веќе ја преминале неа, се чувствуваат дека се на *ничија земја*. Целиот простор во *Хотел Европа* е организиран така што ја потенцира транзитноста, невдоменоста дури и на оние кои го нашле таму својот привремен дом за што во своето обраќање до публиката, говори Управничката на хотелот: „Овде преку имаше фабрика. Ова беа бараки за работниците. Ги купив кога пропадна фабриката. Ги пренаменив во престојувалиште за имигранти. За потребите на владата. Таа директно ме плаќа, преку локалната власт. Ама од бирократија и администрација не можам глава да кренам. Тешко се прави профит. Јас и правам услуга на државата што ѝ го тргам овој цган од врат, а како таа ми враќа? Од сопствен џеб плаќам за луѓево да имаат покрив над главата“ (Стефановски, 2010 а:98-99). Секоја сцена (освен седмата, во која е прикажана граѓанска војна, со што местото се претвора во *ничија земја*, и шестата, која е еден вид утопија, сместена на терминал, во далечната иднина, кога нема национализам, со што местото е *сечија земја*) во *Евроалиен* се одвива на *ничија земја*: најпрво тоа е граничниот премин, потоа затворската ќелија во која се сместени азилантите, конзуларното одделение во амбасадата, мрачната просторија за распит на меѓународниот аеродром, лабораторијата во генетичкиот центар во која се детектира и исфрла сè што е туѓо и странско, снимките од границите од сцената *Тврдината Европа*, продавницата каде се продаваат националните идентитети, и другите простори низ кои се преместуваат ликовите кои го бараат своето место.

Паноптикон

Во едно од поглавјата на своето дело *Дисциплина и казна*, Мишел Фуко говори за паноптиконот, изумот на Џереми Бентам (1748–1832). Станува збор за зграда со прстенест облик, во чие седиште се наоѓа кула со прозорци кои гледаат во внатрешноста на прстенестата зграда. Прстенестата зграда е поделена на многу ќелии. Секоја од ќелиите има два прозорца: едниот свртен кон кулата во средиштето, другиот на спротивниот сид. Со ваквата

архитектонска конструкција доволен е еден надзорник во средишната кула, а затворениците се „постојано видливи“. Како еден од резултатите на ова здание се јавува и „превртениот принцип на самицата; поточно речено, од нејзините три функции– да се затвори, да се лиши од светло и да се сокрие– задржана е само првата, а отфрлени се другите две. Многу светлина и погледот на надзорникот подобро заробуваат отколку темнината која, конечно, штителя. Видливоста е клопка. Ваквата видливост ја овозможува основната цел на ваквото здание, а тоа е да му се наметне на затвореникот свесност дека е постојано видлив, „со што се обезбедува автоматско функционирање на моќта“. На тој начин ефектите на надзорот се непрекинати, бидејќи „дури и кога неговото дејство е дисконтинуирано; совршенството на моќта се стреми да го направи непотребно нејзиното актуелно извршување; ова архитектонско здание треба да стане апаратура за создавање и поддржување на таков однос на моќта кој ќе биде независен од оној кој го извршува, накратко, затворениците треба да бидат во такво ситуационо окружување на моќта што сами да почнат таа ситуација да ја создаваат и да ја пренесуваат“ (Фуко, 1997:194-195). Фуко токму во изумот на Бентам ја гледа дисциплината која власта ја воспоставува по седумнаесеттиот век, и таа претставува „функционален механизам кој треба да ги подобри вршењето на моќта правејќи ја побрза, полесна, поефикасна, како нацрт на суптилни видови на присила“ (исто, 203). Таквата моќ, за да биде извршена, „мора да располага со инструмент на постојан, сеопфатен, сеприсутен надзор кој сè прави видливо, под услов себе да се направи незабележлив. Тој треба да биде како поглед без лице кој сето општествено тело го претвора во перцептивно поле: илјада очи распространети насекаде, подвижно и секогаш будно внимание“ (исто, 207-208)

Феноменот на паноптиконот е присутен во *Евроалиен*. Во прв миг може да се помисли дека истиот го има и во *Казабалкан*, но таквиот заклучок ќе биде резултат на погрешно читање. Во *Казабалкан* Јана навистина „влегува“ во просторот на потпалубата на бродот, и ги набљудува другите ликови, но не е исполнет еден од принципите на паноптиконот, кој подразбира дека набљудуваните да бидат свесни дека се набљудувани, иако набљудувачот вообичаено останува незабележлив, како што тоа во овој случај е Јана. Во *Евроалиен* феноменот на паноптиконот е присутен во сцената *Истерувачот на туѓото/стрелиштето*, кога публиката, преку стакло, и со можноста да остане невидлива додека манипулира со нив, се соочува со Машката мета и

Женската мета, кои се постојано свесни за присуството на набљудувачите, сеедно дали тие, во текот на манипулирањето, ќе изберат да бидат видливи или невидливи за метите.

Хетеротопиите во *Казабалкан*, *Евроалиен* и *Хотел Европа*. Европа како хетеротопија.

Според Мишел Фуко, разбирањето на светот во кој живееме е, пред сè, детерминирано од нашето поимање на просторот, отколку од нашето поимање на времето— оваа втора концепција на разбирање на светот, давајќи му примат на времето е карактеристична за периодот кој ѝ претходи на нашата современост. Оттаму, Фуко заклучува дека „(а)ктуелната епоха поскоро би била епоха на просторот. (...) Се наоѓаме, ми се чини, во миг во кој го доживуваме светот не толку како некој голем живот кој се развива низ времето, туку повеќе како мрежа која ги поврзува точките и која се преплетува со неговото ткиво“ (Фуко, 2007:33). На реалните места Фуко им ги спротивставува утопиите, кои се „локации без реално место. Тоа се локации кои со реалниот простор на општеството одржуваат општ однос на директна или пресвртена аналогија. Тоа е самото општество, усовершено, или пак, опачината на општеството, но, секако, овие утопии се простори кои се фундаментално и суштински иреални“. Но, Фуко посочува дека во секоја култура, во секоја цивилизација, постојат исто така и *реални, ефективни места*, кои имаат извесни допирни точки со идејата за утопијата. Тоа се „места кои се зацртани во самото востановување на општеството, и кои претставуваат еден вид против-локации, еден вид ефективно реализирани утопии во кои реалните локации, сите други реални локации кои можат да се сретнат во внатрешноста на културата се едновременно претставени, оспорени и пресвртени, вид места кои се надвор од сите места, иако, сепак, можат ефективно да се лоцираат“. Овие против-локации, поради тоа што се апсолутно поинакви од сите локации кои ги одразуваат и за кои зборуваат, Фуко ги нарекува хетеротопии. Тој укажува на заедничкото искуство меѓу утопиите и хетеротопиите, а тоа е огледалото. Огледалото, вели Фуко, е утопија, „зашто е место без место. Во огледалото јас се гледам себеси таму каде што не сум, во еден иреален простор кој виртуелно се отвора зад површината, јас сум таму каде што не сум, еден вид сенка која ми ја подарува мојата сопствена видливост, која ми овозможува да се видам таму каде што сум отсутен – утопија на огледалото. Но, тоа е исто така и

хетеротопија, во мерката во која огледалото реално постои и во која тоа има, врз местото коешто јас го заземам, еден вид повратен ефект: токму поаѓајќи од огледалото јас се откривам како отсутен на местото каде што сум затоа што се гледам себеси онаму. Поаѓајќи од овој поглед, кој на извесен начин е упатен кон мене, од дното на овој виртуелен простор кој се наоѓа од другата страна на стаклото, јас се враќам кон себеси и започнувам одново да ги насочувам очите кон самиот себеси и да се реконструирам онаму каде што сум. Огледалото функционира како хетеротопија во таа смисла што тоа го прави местото кое го заземам во мигот додека се гледам во него едновременно и апсолутно реално, во врска со целиот простор кој го опкружува, и апсолутно нереално, затоа што, за да биде перцепирано, тоа мора да помине низ оваа виртуелна точка која се наоѓа онаму“ (Фуко, 2007:36-37). Фуко говори за шест принципи на хетеротопијата, кои се засноваат на митско и реално оспорување на просторот во кој живееме. Првиот принцип се заснова на тоа што не постои ниту една култура на светот која не конструира хетеротопии“ (исто, 37), тие се создаваат и во т.н. примитивни општества, подеднакво како и во современите. Оттаму, тој нив ги дели на два големи типа хетеротопии. Во првиот тип спаѓаат оние настанати во т.н. примитивни општества, каде Фуко забележува постоење на извесна форма на хетеротопии кои ги именува како *хетеротопии на кризата*. Со овој термин тој ги означува местата „кои се привилегирани, или свети, или забранети, резервирани само за индивидуи кои, во однос на општеството и на човечката средина во чии рамки живеат, се наоѓа во состојба на криза. Такви се, на пример, адолесцентите, жените во периодот на менструалниот циклус, леунките, старците итн. Во современите општества овие *хетеротопии на кризата* се заменети со она што Фуко го нарекува *хетеротопии на девијацијата*, а тоа се оние места „во кои се сместуваат индивидуите чие поведение е девијантно во однос на просечното или на бараната норма“. Во овој вид хетеротопии тој ги вбројува домовите за одмор, психијатриските клиники и затворите. Ним на извесен начин им ги придодава и старските домови, за кои вели дека претставуваат „некој граничен вид помеѓу хетеротопијата на кризата и хетеротопијата на девијацијата, затоа што, најпосле, староста е криза, но и девијација, затоа што во нашето општество каде што слободното време е правило, неработата претставува еден вид девијација“ (исто, 38). Вториот принцип се заснова на тоа што „во текот на својата историја едно општество може да натера една

хетеротопија, која постои и не престанала да постои, да функционира на мошне различен начин“. Како пример Фуко ги наведува гробовите и гробиштата, и промената на односот на општеството кон нив. Забележано е дека до XVIII век многу ретко имало индивидуални грбови, дотогаш луѓето, освен ако не станувало збор за аристократијата и највисокото свештенство, биле закопувани во групни гробници. А потоа, „во епохата во која цивилизацијата стана, како што непрецизно се вели, 'атеистичка', западната култура го вовеле она што се нарекува култ на мртвите“ (исто, 38-39). Во исто време, се јавува дислокација на гробиштата, па тие се префрлуваат од центарот на градовите, на нивната периферија. Третиот принцип е базиран на моќта на хетеротопијата „да јукстапонира во едно единствено реално место повеќе простори, повеќе локации кои сами по себе се инкомпатибилни“. Фуко, како една од најкарактеристичните хетеротопии во однос на ваквата способност за врзување на едно место повеќе простори кои не се компатибилни, го наведува театарот, кој „врз правоаголникот на сцената, ја донесува сукцесијата на цела низа места кои си се туѓи едно на друго“. Истиот принцип го имаат и киносалите, но и градината, која овој принцип го остварува на поинаков начин од театрите и кината, со тоа што, како што вели Фуко, претставува микрокосмос (исто, 39-40). Четвртиот принцип се гради околу поврзаноста на просторот и времето. Хетеротопиите Фуко ги поврзува со временски резони, тие, вели Фуко, „го отвораат она што, преку чиста симетрија, би можеле да го наречеме хетерохронии. Хетеротопијата започнува да функционира во целост кога луѓето се наоѓаат во еден вид апсолутен прекин со нивното традиционално време“. Во однос на организирањето и подредувањето на хетеротопијата и хетерохронијата, Фуко разликува две категории. Во првата спаѓаат „хетеротопии на времето кое се акумулира до бесконечност, на пример, музеите и библиотеките. Музеите и библиотеките се хетеротопии во кои времето не престанува да се натрупува и да се искачува врз самото себеси“. Наспроти нив се хетеротопиите кои „се поврзани со времето во неговите најбележити, најминливи, најнестабилни аспекти, и тоа во модусот на празникот. Тоа не се повеќе хетеротопии поврзани со вечноста, туку се наполно временски“ (исто, 41), и во нив се вбројуваат панаѓуриите и селата кои се користат исклучиво за годишни одмори. Петтиот принцип е во тоа што хетеротопиите „секогаш претпоставуваат еден систем на отворање и затворање кој, едновременно, ги изолира и ги прави достапни за продор“, па вообичаено кон

некоја хетеротописка локација немаме пристап како кон обично јавно место. Има хетеротописки локации во кои „не може да се влезе без определена дозвола и извршување на определен број гестови“ (исто, 41). Шестиот принцип се однесува на функцијата која хетеротопиите ја имаат во однос на другиот простор, која се реализира помеѓу два екстремни пола: „Тие или имаат улога да создадат еден простор на илузија кој го посочува како уште поилузорен сиот реален простор, сите локации во чии рамки е разделен човечкиот живот (можеби токму таа улога ја играа оние јавни куќи од кои денес сме лишени), или пак, напротив, тие создаваат еден друг простор, друг реален простор, толку совршен, толку педантен, толку добро суреден, колку што нашиот е несуреден, лошо организиран и збркан. Тоа не била хетеротопија на илузијата, туку на компензацијата“ (исто, 42). Во оваа втора група Фуко вбројува извесни колонии, како на пример језуитските во Јужна Америка, и пуританските општества од првиот бран колонизација на Англичаните на Америка во XVII век.

Најголемиот дел од местата на кои се одвива дејството на драмските текстови на Стефановски кои се предмет на интерес на овој труд се еден вид против-локации, во кои реалните локации се претставени оспорени и пресвртени, претставувајќи ја така опачината на општеството. Во однос на првиот принцип, кој го изразуваат хетеротопиите на кризата и хетеротопиите на девијацијата, тоа би бил хотелот „Европа“ во целост од *Хотел Европа*, како место во кое се сместени имигрантите, како и затворот во кој се сместени азилантите во *Евроапиен*. Според принципот кој се состои од јукстапонирање во едно единствено реално место повеќе локации кои сами по себе се инкомпатибилни, во хетеротопии спаѓа собата на македонското семејство во *Хотел Европа*, чии членови на симсот од прозорецот имаат саксии со цела бавча зеленчук кој треба да ги потсетува на Македонија, како и собата во која се Одисеј и Кирка од истиот драмски текст, со каменот од Берлинскиот сид. Принципот по кој времето на една локација се акумулира до бесконечност е присутен во сцената *Продавница за идентитет* од *Евроапиен*. Принципот на изолирање и недостапност е присутен во скоро сите сцени на *Евроапиен*, повеќето места на кои се одвива дејството во овој драмски текст се најчесто места каде се врши изолацијата меѓу два простора, односно се врши селекција за преместување од еден во друг простор. Хетеротопија според овој принцип се и самиот хотел „Европа“ од *Хотел Европа*, и бродот „Казабалкан“ од *Казабалкан*. Според принципот преку кој

една локација на илузија го посочува како уште поилузорен сиот реален простор, во кој Фуко ги вбројува јавните куќи, хетеротопија е собата која служи како „работно место“ на ликот Тротоарката од сцената *Аранжман од нога во Хотел Европа*. Во сите три драми, самата обединета Европа е претставена како хетеротопија, изолирана и недостапна, опколена со граници и системи на ограничување на влез во неа, кон која сите ликови се стремат, но во која малку кој стигнува.

Местото и времето како дел од меѓу-простор и меѓу-време

Местата на кои се одвива дејството во драмските текстови *Казабалкан*, *Евроаиен* и *Хотел Европа* се транзитни места, додека пак времето на оние ликови кои се преместуваат, или кои се заробени во некое од транзитните места во просторот во текот на преместувањето, е сегашност на исчекувањето на иднината и постојана свртеност кон минатото. Тие се колебаат меѓу чувствата за бездомништво и потребата од стабилност, и копнежот по слободно движење низ просторот. Нивниот простор секогаш е другаде, тие никогаш не се претставени на местото на кое чувствуваат дека треба да бидат, онаму каде треба да се одвива нивното постоење. Наоѓајќи се во тие меѓузони, каде што сите врски се неодредени и времето се растегнува до некоја продолжена сегашност од која тие сакаат да „излезат“ и, во немоќта да го забрзаат доаѓањето на она што го очекуваат во иднината, се враќаат низ сеќавањата во минатото. Тоа навраќање никогаш не е носталгична реминисценција; дури и кога, во оние ретки случаи, има навраќање кон сеќавања кои претставуваат убав спомен, тоа се врши како под присила, затоа што секогаш од таквиот спомен ликовите доаѓаат до оној дел од минатото во кој се се сеќаваат, односно раскажуваат за прекилот и губитокот.

Постои разлика во односот кон просторот и местото меѓу овие ликови претставени во мигот на преместувањето, или во очекувањето на преместувањето – дел од нив имаат јасни одредишта, и нивното преместување се одвива при (или е запрено во текот на) одењето од едно до друго место со јасна цел, преместувањето на другите е поврзано со бездомништвото или принудно раселување, трети пак се водени од желбата за идентитет создаден од транзиции и сукцесивни промени остварени низ циклични движења и ритмички раселувања. Кај сите нив постои потребата од воспоставување на континуитет, пронаоѓање начин на кој ќе го поврзат

минатото време со идното, претходното место со она место на кое очекуваат да бидат, и на тој начин да го надминат чувството на прекин на сопственото постоење кое го доживуваат во зоните на меѓу-просторот и меѓу-времето во кои се наоѓаат.

Преместувањето и меѓу-времето и меѓу-просторот

Драмските текстови *Казабалкан*, *Евроалиен* и *Хотел Европа* од Горан Стефановски се поставени на просторна и временска граница. Во однос на темпоралноста, тие се случуваат во некакво меѓу-време, кое се одвива во текот на преместувањето: ликовите кои се субјекти на преместувањето, заминале од своите домови, но уште не стигнале до своите крајни, претходно зацртани одредишта. Дури и оние кои пронашле или создале некаков сурогат на домот, на домот другаде, како на пример дел од ликовите од *Хотел Европа*, сепак се свесни дека се наоѓаат во привремено сместувалиште за емигранти. Нивното време е времето на чекањето, и додека се одвива тоа чекање, се трансформира и нивната претстава што ги очекува понатаму. Целото средишно дејство во *Казабалкан* е концентрирано на времето пред преминувањето на границата, во *Евроалиен* најголемиот дел од сцените се сместени токму на граничните места, или на оние кои го дозволуваат или го координираат преминувањето на границата, во *Хотел Европа*, сето дејство е сместено во просторот на некогашна фабрика, а во тој миг сместувалиште за емигранти, кое е одново еден вид граница кон светот во кој егзистира доминантната група. Во *Поимот на границата во миграциската естетика* Анастасија Ѓурчинова говори за границата како за дуален и полисемичен термин кој од една страна може да „означува поделба, сид, бодликава жица, фронт на бојното поле“, а од друга страна може да биде и „простор на постојано движење, на прошетки, бесконечни заминувања и враќања, како завеса низ која може да се помине, просирен вел што одвојува, но низ кој сепак може и да се сирне“ (Ѓурчинова, 2008:238). *Казабалкан*, *Евроалиен* и *Хотел Европа* на Стефановски ги испитуваат оние аспекти на поимот граница кои Ѓурчинова ги вбројува во првата група. За оние кои се субјекти на преместувањето во овие драми на Стефановски, пред самиот почеток на преместувањето обединета Европа е утопија, а кога стигнуваат до неа, до нејзините граници, или кога стануваат на извесен начин заробени во нејзините имигрантски прибежишта, таа им се покажува како хетеротопија, изолирана и недостапна, опколена со граници и системи

на ограничување на влез во неа. Притоа, при нивните соочувања со припадниците од доминантната група, се покажува неможноста од кохабитација, односно коегзистенција – тие постојано се соочуваат со тоа другиот (припадникот на доминантната група) да ги редуцира на сопствената претстава за нив, што подразбира да ги сведе на своите предрасуди, клишеа, стереотипи.

Нора Мол сугерира дека литературната имагологија може да претставува „најпрецизен“ начин на истражување на приодот кон ’другоста“, на аналогите, разликите и односите помеѓу различните културни системи (Мол, 2006:223). Дефинирајќи го поимот, Мол во својата студија *Сликите за „Другиот“ – Имагологија и интеркултурни студии* пишува дека под литературна имагологија „се подразбира проучувањето на сликите, на предрасудите, на клишеата, на стереотипите, и воопшто на мислењата за другите народи и култури кои литературата ги пренесува, поаѓајќи од убедувањето дека овие *images*, како што обично се дефинираат, имаат значење кое го надминува чистиот литературен факт, како и проучувањето на идеите и уметничката имагинација на авторот“. Целта на ваквото проучување е откривање и анализа на „идеолошката и политичката вредност која можат да ја имаат извесни аспекти од литературното дело, затоа што токму во нив се содржат во најголем број случаи идеите што авторот ги споделува со социјалниот и културниот амбиент во кој живее. Истовремено, опишувањето на некоја странска земја и нејзините жители ја вклучува во игра замислата што авторот ја има за сопствената култура и начинот на којшто се поврзува со неа, т.е. со сопствениот културен идентитет“. Анализирајќи го начинот на кој настануваат и се реализираат овие слики/претстави (*images*), Мол вели дека „секоја од нив се создава по пат на постојана спротивставеност, која се движи од идентитет кон алтеритет, бидејќи да се зборува за ’другиот‘ секогаш е начин да се открие нешто и за себе“ (исто, 224). Повикувајќи се на тезата на Макс Вебер дека *основната работа за етничка и национална идентификација секогаш е извршена од другите*, Мол ја применува неа, имајќи го предвид поимот на слика/претстава, и заклучува дека неретко се случува „една заедница да се идентификува со сликата (позитивна или негативна) која ја развиле за неа нејзините соседи или да го присвои *eteroimage* за да го промени во *autoimage*, или, пак, во спротивно, да се обидува намерно да се разликува од неа“. Како пример Мол го наведува честиот случај кога емигрантите го

’откриваат‘ „својот културен идентитет токму во моментот кога новата заедница во којашто живеат ќе ги постави пред еден вид ’огледало‘, во коешто ќе откријат можеби извртена слика за себе, но која е веќе несвесно создадена и која во секој случај не можат да ја занемарат“ (исто, 230). Анализирајќи ја непрестајната динамика на културниот идентитет на мигрантот, Нора Мол вели дека тој се наоѓа во состојба на „постојано формирање и расформирање, сомнеж, очајно, но и лажно и променливо убедување“. На крајот таа сепак заклучува дека овој процес, погледнат од аспект на слободата и можностите на изборот, е во предност во однос на оној кој би се развивал во земјата од која заминал, и оној кој се развивал постојано и единствено во земјата во која дошол: тоа формирање и трансформирање „е поослободено од шемите воспоставени од матичното општество, како и од општествено-културните структури на домаќинот“. Според Нора Мол, кога станува збор за дела создадени од автори кои се мигранти, особено се впечатливи „случките коишто ги раскажуваат и поетските слики коишто ги создаваат овие автори“ токму од аспект на имагологијата; „се наоѓаме пред вистински ’имаголошки процеси‘ на дело“, вели Мол, и ја потенцира тескобноста на тие раскажани случки и поетски слики, која е резултат на „процеси создадени од болните средби со предрасудите и стереотипите и од нивната елаборација и критичка дискусија: постојана работа на ’демистификација‘, која во овој случај се одвива во рамките на самиот текст, претходејќи на една имаголошка ’анализа‘ од втор степен“ (исто, 245). Во контекст на тезата на Мол за културниот идентитет и огледалото, би можело да се каже дека најголем дел од ликовите во *Казабалкан*, *Евроазиен* и *Хотел Европа*, функционираат како опозитни парови, при што на едниот крај на оската се ликовите кои ја отелотворуваат стереотипизираноста на Другоста, додека пак на другиот крај се оние ликови кои го креираат стереотипот за другиот, при што и самите се стереотипизирани како припадници на доминантната група.

Во еден од есеите од *Американски фикционар*, Дубравка Угрешиќ се осврнува на поимот на стереотипот, и вели: „Кога луѓето не ги познаваат културите на другите земји, што е најчест случај, тие знаењето го заменуваат со културни стереотипи. Стереотипот е мала митска структура, некој вид на ориентациски знак на разгранетата мапа на јазиците, религиите, идеологиите и културите“ (Угрешиќ, 2002:88). Водени од овие размисли на Угрешиќ за поимот на стереотипот, би можеле да кажеме дека во трите

драми на Стефановски, најголем дел од ликовите се луѓе кои не ги познаваат културите на другите земји, но кои во исто време се среќаваат со ликови кои не ја познаваат културата на нивната земја. Оттаму, самите тие, од една страна, имаат стереотипи кон другите, и, од друга страна, во исто време се стереотипизирани од другите. Во *Отпловувајќи од Византија*, текст кој се однесува на *Хотел Европа*, Ерика Мунк вели дека ликовите во ова драмско дело само ги потврдуваат претставите (images) кои публиката за нив веќе ги има (Мунк, 2001:133). Извесни ликови се изградени надвор од рамките на стереотипот, како на пример Студентот во *Евроаиен*, за кој можеме да претпоставиме дека има исклучително познавање на културата на земјата која сака да ја посети, но тој не е ослободен од тоа да биде стереотипизиран од страна на Советникот со кој се соочува на аеродромот, пред да му биде дозволено да влезе во Данска. Студентот е лик кој има функција на помирувач на културите, и оттаму на гледачите на претставата им е оставено да одлучат дали тој ќе биде пуштен во Данска, или пак ќе биде вратен назад – нивниот избор треба да биде олицетворение на културата на нивната земја.

Пишувајќи на македонски и на англиски јазик, Горан Стефановски по преселувањето во Велика Британија создава дела кои се одвиваат во пресекот на различни простори и јазици, а кои ја тематизираат неможноста за остварување хибридна, космополитска и мултијазичка визија на светот. Во исто време, тие ја презентираат нужноста од отворање на интеркултурен дијалог. Неговите есеи од книгите *Приказни од Дивиот Исток* и *Кавга со Кафка и други есеи* претставуваат спротивставување на стереотипите кои му ги наметнува средината „Смирено се обидувам да им објаснам на луѓето во Британија дека не сум срцепарателен бегалски драмски автор со пост-травматски стрес. (...) Се чинидека сите тие имаат прилично цврсти уверувања за тоа кој би морал јас да бидам. Си имаат свои клишеа и стереотипи“ (Стефановски, 2005:65-66), а наедно претставуваат и израз на неговото согледување на сопственото творештво во транснационален контекст.

Литература:

- Аврамовска, Наташа. 2004. *Во вителот на дереализацијата: дуплото дно на македонската драма*. Скопје: Култура.
- Ѓурчинова, Анастасија. 2008. „Поимот на границата во миграциската естетика“. Реферат на XXXIV научна конференција на XL Семинар за

- македонски јазик, литература и култура, Охрид, 27-28 август 2007, стр. 231-238. Во: *Зборник на трудови*, 2008. Скопје: УКИМ.
- Мол, Нора. 2006. „Сликите за „Другиот“ – Имагологија и интеркултурни студии“. *Компаративна книжевност*. 2006. Прир.: Њиши, Армандо, стр. 223-251. Скопје: Магор.
- Munk, Erika. 2001. "Sailing from Byzantium: Goran Stefanovski's Hotel Europa." *Theater*, Vol. 31. N. 1. (2001). Pp. 128-133.
- Стефановски, Горан. 2002. „Казабалкан“. Во: *Собрани драми, книга втора*, стр. 373-411. Скопје: Табернакул.
- Стефановски, Горан. 2005. *Приказни од Дивиот Исток*. Скопје: Табернакул.
- Стефановски, Горан. 2010. „Евроалиен“. Во: *Собрани драми, книга трета*, стр. 31-84, Скопје: Табернакул.
- Стефановски, Горан. 2010 а. „Хотел Европа“. Во: *Собрани драми, книга трета*, стр. 85-130. Скопје: Табернакул.
- Стефановски, Горан. 2010 б. *Кавга со Кафка и други есеи*. Скопје: Табернакул.
- Ugrešić, Dubravka. 2002. *Američkifikcionar*. Zagreb, Beograd: Konzor & Samizdat.
- Fuko, Mišel. 1997. *Nadzirati i kažnjavati*. Novi Sad: Izdavačka knjižara Zorana Stojanovića: Sremski Karlovsi.
- Фуко, Мишел. 2007. „За другите простори (1967), хетеротопии“. Во: *Аспекти на другоста*. Прир.: Иван Џепароски, стр. 33 – 43, Скопје: Менора, ЕвроБалкан.

SPACE/PLACE IN GORAN STEFANOVSKI'S PLAYS CASABALKAN, EUROALIEN AND HOTEL EUROPE

Goce Smilevski

Summary

This text examines the relation of exiles towards space and place, focusing on Goran Stefanovski's plays *Casabalkan*, *Euroalien*, and *Hotel Europe*, in the context of the concept of heterotopias as elaborated by Michel Foucault. As the text is focused on the plays Stefanovski wrote after he relocated to Great Britain, it also explores how his own experience and notions on relocation, presented in his essays and interviews, reflect in his work as a playwright.

ХЕТЕРОЛОШКИТЕ АСПЕКТИ НА РОМАНОТ *БАЈАЗИТ И ОЛИВЕРА* ОД ДРАГИ МИХАЈЛОВСКИ

д-р Ранко Младеноски

Универзитет „Гоце Делчев“, Штип

Клучни зборови: хетерологија, култура, другост, христијанство, ислам, Драги Михајловски, Бајазит I, Оливера Лазаревиќ.

Key words: heterology, culture, otherness, Christianity, Islam, Dragi Mihajlovski, Bayezid I, Olivera Lazarevik.

Во книжевното творештво на македонскиот автор Драги Михајловски, меѓу другото, се вбројуваат и четири романи – *Пророкот од Дискантрија* (2001), *Смртта на дијакот* (2002), *Мојот Скендербеј* (2006) и *Бајазит и Оливера* (2009). Овде го разгледуваме романот *Бајазит и Оливера* и тоа од хетеролошки, односно ксенолошки аспект (*културната другост*, т.е. *различноста на културите* што доаѓаат во допир низ нарацијата) затоа што сметаме дека тоа е доминантна тема во ова романескно остварување на Михајловски.

Романот *Бајазит и Оливера*, всушност, претставува фиктивна книжевно-уметничка приказна за турскиот султан Бајазит I (1354 – 1403; владеел од 1389 до 1402 година) и српската принцеза Оливера Лазаревиќ (1373 – околу 1444) во периодот по Косовската битка од 1389 година кога принцезата Оливера ќе му стане една од четирите законски жени на султанот Бајазит I. Ваквиот брак меѓу турски султан и српска принцеза е мошне солидна основа за книжевно-теориска елаборација на интеркултурните релации меѓу европската христијанска културна семиосфера, од една, и азиската исламска културна семиосфера, од друга страна. Михајловски мошне умешно и успешно ги вклопил овие интеркултурни сегменти во интегралната композиција на романот и тие ќе бидат клучните прашања со кои ќе се занимаваме во овој труд.

Хетерологија – општи теориски аспекти

Интензивните и истовремено екстензивни истражувања на интеркултурните релации во последните децении на минатиот век резултираа со појава на една специфична научна дисциплина со називот *хетерологија* (или *ксенологија*) чијшто предмет на проучување е токму проблематиката поврзана со контактите и меѓусебните влијанија (интеракцијата) на две или на повеќе индивидуи, на две или на повеќе култури. Хетерологијата (*héteros* = друг, различен, разновиден; *lógos* = збор, говор, ум, разум, способност за мислење и расудување, општа законитост, наука) или ксенологијата (*xénos* = туѓ), имено, е наука што се занимава со истражување на *другоста* (*другиот*, *другото*) во една најопшта смисла. Во суштина, под терминот *другост* се подведуваат три темелни прашања на интерактивноста: 1) прашањата на интеракцијата на личност со личност; 2) прашањата на интеракцијата на личност со исказ, односно со текст; 3) прашањата на временски и просторно оддалечената комуникација меѓу различните култури (Biti, 1997:75).

Оваа културолошка и, пред сè, интердисциплинарна наука оперира со неколку базни терминологски категории како што се: дијалогизам/интеркултурна комуникација; колонијален субјект (колонизаторски субјект и колонизиран субјект); културни семиосфери; европоцентризам (ориентализам); супериорност/инфериорност; национализам/егзотизам итн. Така, на пример, терминот *дијалогизам* воведен од Михаил Бахтин ја подразбира упатеноста на човекот кон дијалог, кон комуникација со другиот, односно соразличниот од себеси (Почепцов, 2011:189). Тој дијалогизам на Бахтин, секако, ја подразбира и комуникацијата меѓу две или повеќе различни култури, односно меѓу она што Јуриј Лотман го детерминира како културни семиосфери (Лотман, 2006). Терминот *семиосфера*, според Лотман, го претставува целокупниот семиотички простор што постои во една култура. Просторот на семиосферата, потенцира Лотман, „го определуваме како 'наш', 'свој', 'културен', 'безбеден', 'хармонично организиран' итн. Нему му се противставува 'нивниот простор', 'туѓото', 'непријателското', 'опасното', 'хаотичното'“ (Лотман, 2006:141). Со тоа Лотман го отвора имаголошкото прашање за супериорноста и инфериорноста во интеракцијата на културните семиосфери. Колективното „јас“ на една културна семиосфера секогаш се поставува во супериорна позиција во однос на колективното „ти“ (*другото*,

другоста) од друга културна семиосфера. Во таа смисла, Едвард Саид ја застапува тезата дека „модерните и примитивните општества своето чувство за идентитет до извесен степен го создаваат според негативна одредба“ (Саид, 2003:60). Од постколонијалната доктрина на Саид произлезе терминот *ориентализам* кој во суштина ја изразува „неискоренливата дистинкција меѓу западната супериорност и ориенталната инфериорност... моќта на Западот и слабоста на Истокот – видена од аспект на Западот“ (Саид, 2003:49-52).

Во директна врска со таа теза за супериорноста и инфериорноста на културните идентитети е и колонијализмот чија ера заврши по Втората светска војна и којшто „воскресна“ во модерниот неоколонијализам – политиката на поранешните колонијални сили (Велика Британија, Франција, Шпанија, Португалија и други европски земји), но и на САД, кон некогашните колонии, односно политиката на стопански развиените држави кон неразвиените и заостанатите земји. Во суштина, неоколонијализмот може да се детерминира како еден прикриен, перфиден колонијализам во кој големите хегемонистички светски сили ја злоупотребуваат економската заостанатост на неразвиените земји и на земјите во развој наметнувајќи им економска, политичка или идеолошка зависност. Тоа значи дека и денеска, во таканаречената ера на глобализација, постојат и колонизатори и колонизирани во една сосема поинаква уреденост на меѓународните односи. Тој неоколонијализам се затскрива зад разни демагогии за „демократијата“, „глобализацијата“ и слично. И токму затоа Ноам Чомски во неговата позната книга „Хегемонија или опстанок“ ја актуелизира мислата на славниот антички историчар Тукидид дека „големите народи прават што сакаат, а малите народи го прифаќаат она што мораат“ (Čomski, 2008:23). Сепак, постојат теоретичари што гледаат и од една позитивна страна на неоколонијализмот, како што е, на пример, Цветан Тодоров кој ја брани тезата за неопходноста од дијалогот по која било цена потпирајќи се врз ставот дека „колонизаторот има потреба од колонизирани, значи зависи од нив, а пак колонизираниите знаат да си го присвојат тоа што им одговара во културата на колонизаторот“ (Тодоров, 2005:158).

Сите овие и сличните на нив хетеролошки истражувања во досегашната научна мисла ќе ни помогнат во интерпретацијата на стожерната наративна идеја за интеркултурните релации меѓу Западот (Европа, односно Балканот)

и Истокот (Азија, односно Османлиската Империја) во романот *Бајазит и Оливера* од Драги Михајловски.

Културниот алтеритет во романот *Бајазит и Оливера*

Самиот наслов на романот е индиција, но и сосема убедлив аргумент за нашата поставена теза дека срцевината на наративната композиција во ова прозно дело е интеркултурниот дијалог на релацијата Европа – Азија (Запад – Исток). Личните имиња Бајазит и Оливера упатуваат на воспоставениот контакт меѓу исламот и христијанството, а истата наративна функција ја имаат и имињата на синовите Сулејман, Иса и Мехмед во контекст со името на нивната мајка Оливера. Со темата „браќ меѓу турски султан и српска принцеза“ е воспоставено единството на различностите, симбиозата на два противставени културни ентитети што, пак, е индицирано со имињата во насловот на романот.

Имено, цивилизациските разлики во тој хибриден полигамиски амбиент се многубројни и ги засегаат најсуштествените категории што го сочинуваат културниот идентитет – јазик, религија, етничка припадност, националност: Бајазит е роден говорител на турскиот јазик, додека Оливера доаѓа од српска јазична средина; Бајазит е муслиман, а Оливера православна христијанка; Бајазит потекнува од турската владетелска династија, а Оливера од српската владетелска династија; Бајазит е Турчин, додека Оливера е Србинка. Од друга страна, Оливера потекнува од културен колектив во кој моногамијата е вековна традиција, а завршува во средина во која владее полигамијата. Таа не е единствената, ами една од жените на султанот Бајазит што претставува пречка (поточно една од многубројните пречки) за нејзиното целосно адаптирање во новата и сосема различна културна средина: „Јас бев жена на многуженец, жена на суров иноверец, жена на човек-свер, убиец на мојот благороден татко!“ (Михајловски, 2009: 162).

Сите тие разлики на двата културни идентитета се прикажани прекусветогледот на Оливера оти таа е единствениот наратор во романот. Таа зборува за себе, за својот културен идентитет, но таа зборува и за Бајазит, за новата и сосема различна културна средина во која ќе се најде откако ќе му стане една од четирите законски жени на султанот. Се разбира, ваквата определба на авторот да ја изгради фиктивната приказна само со еден наратор резултира со субјективност (една и единствена гледна точка) во просудувањето затоа што, како што е познато, нараторот секогаш внесува

идеологија (од каков било вид) при раскажувањето за настаните. За тоа постои свест (сознание) и кај самиот наратор во романот (Оливера), бидејќи многу често српската принцеза и истовремено султанка зборува за неавтентичната, субјективна и омаловажувачка гледна точка на припадниците на српската култура кон османлиите и воопшто кон исламот:

„Кај тој стамен маж што ме љубеше и со тело и со душа видов една ширина, еден светоглед многу помокен токму заради таа неограниченост, заради способноста да се знае и за другиот, поинаквиот и да се почитува различноста. Тој со искрена почит говореше за мојот бог, за мојот Христ а тоа, страшно ме збунуваше зашто ние, признавам, барем кај нас на дворот од татко ми, бевме многу построги кон иноверците, кон сè нивно па и нивниот Мухамед гледавме со сомнеж и тежок презир иако за нив речиси ништо не знаевме“ (Михајловски, 2009:40).

И не само тоа. Српската принцеза Оливера, во улога на наратор, ја нагласува и изолираноста, затвореноста во себе на носителите на различните културни идентитети што е основната причина за создавање на сосема погрешна (омаловажувачка) слика за *другиот*, за *другоста*:

„И сигурно слепо ќе се поведев по напишаното, вернички ќе се заблудав во писателката, беспоговорно ќе ја возвеличав до небеса нејзината продлабоченост и вонземска моќ за спој со натприродното, да не беше, сега ми е јасно, веќе шестгодишниот допир со една друга култура, со една друга, многу поинаква цивилизација. Не, не велам подобра, која сум јас да судам за вредностите на вековите и световите, но велам друга, поинаква од нашата, многу, многу поинаква. И токму таа инаквост на светот во кој живеев со Бајазит ми овозможи, иако тогаш не бев свесна, да гледам на напишаното од мајка ми, со подруги очи, малку оддалеку, од таа неопходна дистанца која овозможува да ги гледаш работите со позитивна иронија, обезпечено, онакви какви што се, во сета нивна сурова соголеност. И сега ми е сосема јасно: оној што никогаш не излегол од синорите на својот мал, неважен свет, тој никогаш не ја сфатил малоста и неважноста на светот во кој живеел. Жално е што сите тие умираат во заблудата дека нивниот свет бил и најголем и најважен и највреден“ (Михајловски, 2009:104-105).

Покрај тоа, како што веќе се кажа погоре, јазикот, исто така, е една од бариерите во интеркултурната комуникација затоа што тој се сфаќа како

специфичен национален белег, како израз на духот на еден народ или, како што нагласуваше Блаже Конески, јазикот е нашата татковина. Принцезата Оливера, како нараторка, но и како хероина во романот, се соочува со туѓојазичен амбиент од мултилингвистички карактер (турски, арапски, персиски јазик). Таа пречка е надмината со тоа што српската принцеза со текот на времето ќе ги научи и ќе ги применува тие туѓи јазици што, секако, е еден од наративните сегменти во романот коишто го маркираат продирањето на спецификите од една култура во друга:

„На персиски зборуваше а јас одлично го разбирав зашто во дванаесетте години брак успеав покрај турскиот многу добро да ги совладам персискиот и арапскиот јазик. Тој малку се зачуди кога виде дека го разбирам, но, откако заниша со главата, продолжи да ми кажува дека сум била многу убава... и дека е спремен да ме прими во неговиот харем но под услов да преминам на ислам! Го гледав, го слушав и не верував што ми говори! Зарем јас која толку си го сакав својот Исус Христ, која си останав верна на него иако имаше мигови, признавам, кога по своја волја сакав да го заменим кога мислев дека тоа ќе ја засили мојата љубов со Бајазита, сега да ја менувам верата само за да му станам уште една блудна играчка на овој несфатливо надмен гласник? Одмавнував со главата, трескавично одмавнував, ќе полудев од одмавнување... Ах, разлики, разлики, пак се сетив. Па јас бев веќе станата сигурна жртва на тие цивилизациски недоразбирања, жителка на меѓусветот во кој, влезени во постојан судир, се глодаа, се јадеа, се толкуваа со обид да се смират неприкосновените величества на овие грозни божји изуми: разликите!“ (Михајловски, 2009: 201-202).

Меѓутоа, како што може да се забележи и во приложениот фрагмент од романот *Бајазит и Оливера*, религијата, односно верската припадност, како белег на една култура е многу почувствителна категорија за припадниците на истата таа култура отколку јазикот. Прифаќањето и практикувањето на туѓиот јазик не претставува речиси никаков сериозен проблем за српската принцеза Оливера, но сосема е поинаков нејзиниот став кон прифаќањето и практикувањето на исламот како религија на друга, туѓа култура. Во таа смисла, романот на Михајловски веќе ја начнува темата за најтешко премостливата цивилизациска бездна помеѓу европскиот и азискиот континент, а тоа е разликоста на религијата, разликоста во верската припадност на индивидуите од двете големи култури. Општопознато е дека

Европа е доминантно христијанска, а Азија доминантно исламска култура. Ваквата разлика е длабоко навлезена во сите сегменти што ги сочинуваат тие два далечни света, па дури и во науката (историјата). Имено, постојат автори коишто ја застапуваат идејата дека христијанска Европа во никој случај не сакала и не можела да дозволи (да прифати) во историската наука да навлезе тезата за тоа дека основите на европската цивилизација треба да се бараат во азиските или во африканските древни култури (чии наследници денес се исламски земји) па токму затоа останала и до денес жива квазиисториската теза за „стара Грција“ како лулка на сета европска цивилизација. Авторот Мартин Бернал, на пример, зборува за неколку причини за таа исфабрикувана теза во историската наука, а една од нив е „христијанската реакција“, односно „европското непријателство кон Азија и кон Африка и... зголемената нетрпеливост меѓу египетската религија и христијанството“ (Бернал, 2009:179). Оваа наша дигресија покажува зошто, всушност, и Михајловски во фиктивната нарација од романот *Бајазит и Оливера* ја поставува религијата во улога на „противник“ во интеркултурната комуникација меѓу Европа (српската принцеза) и Азија (султанот Бајазит, а подоцна и татарскиот војсководец Тамерлан). Српската принцеза Оливера никогаш нема да премине во исламот ниту, пак, била присилувана на тоа од страна на султанот Бајазит:

„Боже, колку торжествен беше тој порив за исповед пред Христов духовник по речиси едната година престој меѓу диви неверници... А и не бев обична жена... туку бев султаница, жена на небесниот падишах, па манастирот и духовникот што ги барав требаше да бидат како за спроти мене, прочути, кралски, високомоќни“ (Михајловски, 2009: 16).

Колку длабоки и непремостливи се различностите од аспект на верската припадност може да се согледа и од оние сцени во романот кога духовникот од речиси недостапниот манастир (манастирот „Трескавец“ под прилепскиот Златоврв) нема ниту желба ниту намера да ја исповеда српската принцеза Оливера, односно султанката Оливера, независно од тоа што таа, Оливера, е сè уште духовно чедо на Христовата црква:

„По два, три часа можеби, се вратија емисарите. По темните лица видов дека нешто не беше во ред. 'Господарке', ми рече предводникот, 'игуменот рече дека не може да ве прими. Дека било скверно, баш вака ми рече да ви речам, една жена па макар била и султаница што водела маж неверник да ги прими крвта и телото на Господ нивен Исус

Христ!‘... Но и другиот ден одговорот беше ист а кога на третиот ден, чист како солза уште рано-рано ми се вратија емисарите со пораката: ‘Од причесна засекогаш се исклучени оние жени што се согласуваат на грев со маж неверник во час на зачнување деца без оглед што е во прашање апсолутна сила!’ збеснав како никогаш дотогаш во животот. При самото споменување на моите три сироти дечиња крвта ми зовре до небо, косата ми се крена. Дамарите ми заиграа“ (Михајловски, 2009:20-21).

Многубројни се ваквите сегменти од романот на Михајловски во кои се соочуваме со наративна елаборација на интеракцијата на двете сосема различни и далечни култури. Носители на спецификите на тие две култури во романот се ликовите Бајазит и Оливера. Атрибутите со чија помош се интегрирани семантичките полиња на двата лика се мошне солидна илустрација за воспоставениот контакт меѓу две цивилизации со бракот меѓу турскиот султан Бајазит и српската принцеза Оливера.

Културните, односно цивилизациските разлики не се само огромни ами и многубројни. Ако е тоа навистина така, а така е, тогаш како, на кој начин се одржала таа врска, тој брак меѓу српската принцеза Оливера и турскиот султан Бајазит?! Односно, која е причината, која е силата што ги држи заедно припадниците на два далечни, различни и, очигледно, непомирливи света?!

Одговорот што романот на Михајловски го дава на ова прашање е едноставен – љубовта! Меѓутоа, во *Бајазит и Оливера* имаме еден специфичен брак и една специфична љубов. Тоа е брак меѓу српска принцеза од православното христијанство и турски султан од исламот. Тоа е брак меѓу српската принцеза и убиецот на нејзиниот татко. Тоа е брак меѓу непријатели. Тоа е, на крајот на краиштата, брак што ѝ е наметнат на српската принцеза заради интересите на сиот српски народ и таквата жртва таа свесно ја презема на својот грб. Но, српската принцеза Оливера, нараторката во романот, потенцира дека и во таквиот брак во една полигамна културна средина се појавува љубов меѓу неа и Бајазит. Вистинска љубов и вистинска страст:

„Лежевме сè уште бескрајно заљубени на раскошната постела од широка одаја горе во бурсанската палата и го живеевме животот онака како што рекол и мојот Господ и неговиот Алах“ (Михајловски, 2009:71).
... „Зошто инаку би направил вакво едно дело достоино за голем некој христијанин и тоа без ниеден напорки кажан збор, дури би рекла

искрено, од душа, ко тој да е верник на нашиот господ Исус Христ а не ние, малодушните на-збор-само рисјани? Сигурно од љубов“ (исто, 101).

Таквата љубов може да ја детерминираме како „љубов меѓу непријателите“, како „љубов кон непријателот“ или, пак, уште попрецизно како „љубов кон омразениот непријател“. Предложените оксиморонски синтагми најдобро ја илустрираат силата на љубовта, силата на вистинската љубов којашто е безусловна, безрезервна и бескрајна. Или, како што нагласува и самиот автор Михајловски низ менталната призма на нараторката Оливера: „Само љубовта има моќ да ги пречекори границите на сите ограничувања, расни, народносни, верски (Михајловски, 2009:101). Меѓутоа, таа „оксиморонска љубов“ меѓу Оливера и Бајазит имплицира уште нешто. Имено, со тоа се имплицира онаа тенка гранична линија меѓу љубовта и омразата, односно тенката гранична линија дури и меѓу најоддалечените и најразличните културни идентитети што, секако, води кон оној заклучок на Цветан Тодоров, на Михаил Бахтин и на Јуриј Лотман дека индивидуите, но и културните семиосфери (блиски или далечни, слични или различни, пријателски или непријателски, сеедно) се осудени на вечен дијалог. Особено ако стојат меѓу нив како линк или љубовта или, пак, можеби омразата.

Заклучок

Бајазит и Оливера од Драги Михајловски е, пред сè, роман за интеркултурниот дијалог на релацијата Европа – Азија во една најопшта смисла. Така е тоа затоа што стожерот на наративот во овој роман е изграден од сегменти коишто се однесуваат на допирот на голем број култури од европскиот, од една, и од азискиот континент, од друга страна. Се разбира, основната раскажувачка линија ја следи интерференцијата на српската и турската (османлиската) култура преку бракот на српската принцеза Оливера и турскиот султан Бајазит I при што се отвораат прашањата за перцепцијата на *другиот* и за односот кон *другиот* со помош на категориите *супериорност* – *инфериорност*, *колонизатори* – *колонизирани*, *освојувачи (победувачи)* – *освоени (порабени)* и слично. Но, во оваа сага за Бајазит и Оливера се преплетуваат и други културни идентитети и од европско и од азиско тло. Така, на пример, во неколку наврати се споменува Македонија (патувањето на Оливера низ Македонија, манастирите, виното од Македонија, чудото со житото во Македонија итн.)

што, секако, ја имплицира интеркултурната врска во тријадата Србија – Османлиска Империја – Македонија (Срби – Турци османлии – Македонци). Од друга страна, по поразот на Бајазит во битката со Тамерлан и по губењето на султанскиот престол, српската принцеза Оливера ќе падне во заробеништво на Тамерлан, а во описот на тие настани од романот се забележливи многубројни контакти на различни култури (српска, османлиска, скитска, татарска, персиска итн.). Сето тоа покажува дека романот *Бајазит и Оливера* е структуриран од една цела мрежа од интеракции на многубројни културни семиосфери.

Ваквиот мултикултурен карактер на раскажувачката структура во *Бајазит и Оливера* ни дава солидна основа да заклучиме дека Михајловски создал модерно и, пред сè, актуелно романескно книжевно-уметничко дело, потпирајќи се врз автентични историски настани од крајот на XIV и почетокот на XV век. Многубројни се пораките што ги носи со себе ова прозно дело на Михајловски, но, според нас, темелната поента се состои во идејата за неминовноста од интеракцијата на различните култури, независно од тоа дали причината за таа неминовност е љубовта, страста, омразата, суетата, алчноста или, пак, сето тоа заедно и во едно. Тоа значи дека во овој роман на Михајловски се обработува универзална, општочовечка тема од што, пак, се раѓа универзалната (вонвременска и вонпросторна) порака за неизбежноста од содејство меѓу културите.

Литература:

- Бернал, М. 2009. *Црна Атина: афроазиските корени на класичната цивилизација*. Прв том: *Фабрикувањето на античка Грција 1785–1985*, превод Димитар Симоновски, Александар Ускоков, Томе Силјаноски, Скопје: Табернакул.
- Biti, V. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Лотман, Ј. М. 2006. *Семиосфера: во световите на мислењето*, превод Марија Ѓорѓиева, Скопје: Три.
- Михајловски, Д. 2009. *Бајазит и Оливера*, Скопје: Каприкорнус.
- Почепцов, Г. Г. 2011. *Теория коммуникации*, Москва: Рефл-бук.
- Саид, Е. 2003. *Ориентализам: западни концепции за Ориентот*, превод Зоран Анчевски, Скопје: Магор.
- Тодоров, Ц. 2005. *Должности и наслади*, превод од француски јазик, предговор и белешки Атанас Вангелов, Скопје: Фондација „Небрегово“.
- Ćomski, N. 2008. *Hegemonija ili opstanak*, Novi Sad: Rubikon.

HETEROLOGICAL ASPECTS OF THE NOVEL *BAYEZID AND OLIVERA* BY DRAGI MIHAJLOVSKI

Ranko Mladenoski

Summary

In this paper we analyze and interpret the structural elements of the novel *Bayezid and Olivera* by Dragi Mihajlovski which refer to the interaction of different cultures. First we offer the most general theoretical postulates of heterology (or xenology) as the science of Otherness, i.e. diversity, and we define the basic terminology tools necessary for this type of interpretation, such as: dialogism, intercultural communication, colonial entity (colonizing entity and colonized entity), cultural semiospheres, Eurocentrism (Orientalism), superiority, inferiority, nationalism, exoticism and the like. In the applicative part of the paper, we elaborate on the narrative segments of the novel concerning the intercultural dialogue between Europe – Asia, i.e. Serbia - Ottoman Empire, using as a starting point the marriage between the Serbian princess Olivera Lazarevik and the Turkish sultan Bayezid I. In the interpretation of these parts of the novel we take into account the civilization differences in this hybrid polygamic environment which are numerous and affect the most essential categories that make up the cultural identity - language, religion, ethnicity, nationality. However, the paper also analyzes the multicultural aspects of the narrative of the novel because many cultures such as Serbian, Turkish, Macedonian, Tatar, Persian etc. come into contact in some parts of the novel.

The conclusion of this paper emphasizes the fact that the fundamental point of the novel *Bayezid and Olivera* by Dragi Mihajlovski is the idea of the unavoidable interaction of different cultures, whether the reason for that is love, lust, hatred, vanity, greed or everything together.

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ – РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ

LITERARY CONNECTIONS

ГРАДЕЊЕ ОДНОС КОН КУЛТУРНОТО НАСЛЕДСТВО: ЈОХАН ВОЛФГАНГ ФОН ГЕТЕ (1749 – 1832)

м-р Лара Прокопиева

Клучни зборови: патопис, Гете, Италија, Штурм унд дранг, Вајмарски класицизам.

Key words: travelogue, Goethe, Italy, Sturm und Drang, Weimar Classicism.

Животот и делото на Јохан Волфганг фон Гете

Патописот што ќе го обработиме е *Патување низ Италија* од еден од најславните писатели и мислители во германската книжевност, Јохан Волфганг фон Гете. Станува збор за патување кое ќе има детерминиращка улога во филозофската и уметничката преобразба на самиот писател, што ќе биде особено одразена во неговото подоцнежнo творештво. Односно, тој, инспириран од своите доживувања и согледувања во Италија, заедно со германските книжевници Јохан Готфрид фон Хердер (1744–1803) и Фредрих Шилер (1759 –1805) го основа уметничкото движење „вајмарски класицизам“ кое се стреми кон почитување и величење на естетскиот идеал на античкиот свет.

Јохан Волфганг фон Гете е роден во еминентно франкфуртско семејство, што му овозможува да се здобие со високо образование и култура. Одлучува да изучува право, но набргу преовладува неговиот силен афинитет за пишувањето. Постигнува слава уште на почетокот на неговото творештво, кога на млада возраст го објавува делото со автобиографски елементи *Страдањата на младиот Вертер* (1774), во кое главниот јунак разочаран од невозвратената љубов е соочен со трагичен крај.

„...Страдањата на младиот Вертер ја прикажува судбината на поединецот, на граѓанскиот индивидуалец, чија личност е симбол на стремежот и расположението на младата генерација.(...) Писмата, секако фиктивни, кои ги содржат исповедите на јунакот за неговото доживување на животот воопшто, за занесите и тешкотиите на неговиот психички свет, во

кој љубовната страст го поттикнува интеситетот на доживувањата, се исповед на интимната човекова природа...“ (Žmegač, 1974:79).

Делото, прераснувајќи во вистински бестселер, го утврдува Гете како припадник на германското движење, предвесник на романтизмот, „Штурм унд дранг“ (Бура и наплив). Може да забележиме кој е стремежот на уметничкиот правец според самиот наслов, преку кој се потенцира силната потреба на човекот да го искаже интензивниот порив на емоции што ги чувствува. Значи, се тежнее кон неограничена и особено субјективно-емотивна исповед, возвишување на природата која е видена како вистинска уметничка инспирација, како и индивидуализам и критика на тогашните строги морални норми:

„...Мотото на младите граѓански книжевници гласело: своеобразност. Гајле ни е на нас за конвенциите и правилата на прашливите, безживотни книги – така отприлика мнозинството од нив ја изразувае својата опозиција. Со генерации грижливо чуваната зграда на класичната поетика, во која е чувано и античкото наследство, почнала да се претвора во опседната тврдина. За книжевните бунтовници таа зграда била олицетворение на минатото во двојна смисла: уметничка и општествена. На удар се нашле воспоставените стилски норми, т.е. литерарниот бонтон, но нападот во исто време бил вперен против институциите каде тие норми ја зацврстиле својата власт...“ (Žmegač, 1974:71).

Во 1775 г. Гете е повикан на дворот на војводата Карл Август во Вајмар, град кој за него ќе биде од пресудно значење и каде ќе остане да живее до крајот на животот. Тој и тука се наоѓа во привилегирана позиција, односно ја добива титулата дворски чиновник, и се запознава и воспоставува долгогодишно пријателство со Шарлот фон Штајн, која ќе има големо влијание врз неговите дела. Но, со оглед на тоа што извршувањето на големиот број дворски обврски го попречувало Гете во исполнувањето на својата писателска креативност, тој решава во 1786 г. да замине во Италија за да доживее ново искуство со италијанската уметност. Така младиот Гете, од 1786–88 г., патувајќи низ Италија, води дневник и пишува писма во кои ги опишува уметничките, историските и природните убавини што ги доживува на патувањето и нив ги користи како основа за делото *Патување низ Италија*, објавено дури по три децении, односно во 1816 година.

Патување низ Италија

Може да се забележи дека Гете заминува за Италија со цел да го рedefинира својот артистички сензибилитет, истражувајќи ги античко-римските корени на уметноста. Следејќи го, меѓу другото, примерот на татка си, кој како момче, исто така, остварил слично патување што му останало како најдраг спомен што го споделувал со него често, Гете поаѓа за Италија на 3 септември 1786 г. не известувајќи никого за тоа:

„...Во три часот наутро скришум го напуштив Карлсбад, бидејќи инаку не би ме пуштиле да одам. Друштвото кое на многу љубезен начин сакаше да го прослави мојот роденден, дваесет и осми август, со тоа секако здоби право да ме задржи; но повеќе не можев да се колебам. Сосем сам, земајќи од багаж само една вреќа за патување и рачен куфер, скокнав во поштенската кочија и во седум и пол стигнав во Цвот, во убаво, тивко и магловито утро...“ (Гете, 1962:61).

Гете патувајќи кон градот Верона пишува за својата намера преку директното набљудување, што ќе му го овозможува ова патување, да ги преиспита своите интелектуални можности што дотогаш бил способен да ги развие и да искуси една нова подлабока врска со стварноста:

„...Мене сега ми се важни само сетилните впечатоци, кои не може да ги даде никаква книга, никаква слика. Во прашање е повторно да стекнам интерес за светот, да го искусам својот набљудувачки дух и да испитам до каде сум дотерал со својата наука и знаења, дали окото ми е бистро, чисто и ведро, колку можам да сфатам набрзина, и дали можам да ги избришам брчките што се врежале и втиснале во мојата душа. Веќе сега, за овие неколку дена, стекнав сосема друга еластичност на духот и покрај тоа што самиот себе се послужувам и што секогаш морам да бидам внимателен и прибран; морам да се грижам за курсот на парите, морам да менувам, плаќам, бележам, пишувам наместо, како обично, да разгледувам, посакувам, размислувам, наредувам и диктирам ...“ (Гете, 1962:79).

Кога станува збор за архитектурата, низ патописот забележлив е восхитот со кој Гете пишува за архитектот Андреа Паладио (1508 – 1580) . При посетата на неговите градби, Гете со воодушевување пишува за нивната класицистичка убавина, мотивирана од старогрчки и староримски модели. Со цел да се здобие со подлабоко познавање за Паладиевата архитектура, од која останува особено фасциниран, Гете со силен интерес ги чита и неговите

дела посветени на архитектурата, кои се особено влијателни во оваа област. Па така во Венеција пишува:

„...Пред сè, побрзав во манастирот Карита: најдов во Паладиевите дела дека тука тој дал план за една манастирска зграда, во кој имал намера да прикаже приватен стан на богатите и гостољубивите луѓе од старо време. Извонредно нацртан план, како во целина, така и во поединостите, бескрајно ме изразува, и се надевав дека ќе затекнам чудесно дело; но, оф! едвај дека е изведен и десетиот дел од тоа; но, и тој дел е достоин за неговиот небесен гениј, и покажува совршенство во распоредот и точност во изведувањето какви се уште не сум видел. Би требало да поминам години во разгледувањето на вакво дело. Ми се чини дека не сум видел ништо повозвишено, ништо посовршено, и верувам дека не се лажам...“ (Гете, 1962:126-127).

Патувајќи кон Рим, тој во гратчето Асизи го посетува храмот на Минерва. Станува збор за многу добро сочувана староримска градба, која потекнува од времето на Октавијан Август. Гете е воодушевен од неговиот класицистички изглед:

„...Најпосле стигнавме во стариот дел на градот и гледај, пред моите очи се покажа најбрилијантното дело, првиот целосен споменик од старо време што сум го здогледал. Тоа е скроман храм, каков што му прилегаше на вака мал град, но сепак толку совршен, толку убаво замислен, што секаде би блескал.(...) Набљудувајќи ја фасадата, не можев да се изнавосхитам колку уметникот и тука постапил генијално доследно. (...) Не можам да искажам што сè се разви во мене благодарейќи на набљудувањето на ова дело и тоа ќе созрее во вечни плодови...“ (исто, 172, 173).

Интересиранјќи се за тогашната општествена ситуација во земјата, Гете ни дава претстава и за италијанскиот народ од крајот на XVIII век, помеѓу кој преовладува непријателство и поделеност, со оглед на тоа што Италија е сè уште далеку од своето обединување (1861):

„...Треба само да се слушне како луѓето од народот зборуваат, па да се види колку тоа пружа жива слика за целата земја. Тие се, на најчуден начин, сите меѓусебни противници, необично се суетни на својата област или својот град, не можат да се трпат едни со други, сталежите се во вечен судир, и се тоа со постојана палавост, воочлива страст, така што по цел ден играат фарса, без никаков срам; а сепак внимателно набљудуваат и веднаш

забележуваат кога странец не може да се снајде во нивните постапки...“ (исто, 177).

Гете патувајќи конечно пристигнува во Рим, средиштето на античката историја и култура, основата на неговиот уметнички интерес. Тој веднаш ја искажува својата среќа при оваа долгоочекувана средба, за која вели дека е повод за почнување на нов живот:

„...Желбата да стигнам во Рим беше толку силна и толку растеше со секој момент, што никаде повеќе не можев да се запрам, па во Фиренца се задржав, сè на сè, три часа. Сега сум тука, спокоен и, како што изгледа, смирен за цел свој живот. Бидејќи, без сомнеж, може да се каже дека новиот живот започнува кога човек со свои очи ќе ја види целината, која веќе делумно ја познава одвнатре и однадвор; првите бакрорези на кои се сеќавам (мојот татко во едно предсобје беше обесил проспекти на Рим) ги гледам сега во стварност, и сè што веќе одамна познавав од слики и цртежи, бакрорези и дрворези, и на основа на предметите обработени од гипс или плута, - сè тоа е насобранопред мене; каде и да појдам, сретнувам во новата околина нешто познато; сè е како што го замислував; и сè е ново. Истото тоа можам да го кажам и за своите забелешки и идеи. Не ми дојде ни една потполно нова мисла, ни една не ја почувствував целосно туѓа, но оние старите станаа толку одредени, толку живи, толку поврзани, што можат да важат за нови...“ (исто, 182).

Изучувајќи го делото на еден од најважните преставници на класицизмот, уметничкиот историчар и археолог Јохан Винкелман (1717–1768), Гете станува сè посвесен за славното и долго историско минато на овој град:

„...Историјата на уметноста на Винкелман, во превод на Феин, и во ново издание, е дело со кое човек може многу добро да се служи; јас веднаш го набавив и наоѓам дека тоа овде, на лице место, и во добро друштво, е она кое ми толкува и ме поучува, и ми е прилично корисно.

И во римските старини почнувам да уживам. Историја, натписи, паричници, за што порано не сакав ништо да знам, сè тоа сега неодоливо ми се нуди. Моето искуство со природната историја тука се повторува, бидејќи на ова место се надоврзува севкупната светска историја, и од оној ден кога дојдов во Рим сметам дека повторно се родив и навистина се препородив...“ (исто, 204).

Читајќи го патописот може да забележиме дека Гетеовото знаење е од сестрана природа. Односно, освен што искажува голем интерес за архитектурата, сликарството и историјата, тој исто така чувствува и покажува силен афинитет за природата и за нејзините феномени. Па, така, Гете, штом пристигнува во Неапол, веднаш оди во посета на една од најатрактивните природни појави во светот, вулканот Везув. Набљудувајќи го протокот на лавата, преку научни факти тој вака го опишува:

„...Можеме илјада пати да слушнеме за некој предмет, но неговата особеност ни се открива дури при непосредното набљудување. Линијата од лава беше тесна, можеби не поширока од десет стапки, но беше многу впечатлив начинот на кој истекуваше низ една благо наведната и прилично рамна површина; бидејќи, како што таа за време на течењето се оладува по страните и на површината, така се образува еден канал кој постојано се издига, бидејќи растопениот материјал се стврднува и под огнената река, која рамномерно ја собира од левата и десната страна згурата што плива на површината, така што малку по малку расте насипот, по кој вжештената река мирно тече како некаков воденичарски поток. Одевме покрај прилично издигнатиот насип, а згурата рамномерно се истркалуваше низ страните до нашите нозе. Низ неколку дупки во каналот можевме одозгора да ја видиме вжештената река, и потоа одозгора да ја набљудуваме како понатаму тече надолу...“ (исто, 275).

Гете, со голема симпатија пишува за неаполскиот град и народ, кој со својата наклонетост кон веселбата и забавата е вистинска спротивност на неговиот меланхоличен германски менталитет:

„...Да не ме тераа германскиот карактер и желбата повеќе да научам и работам отколку да уживам, би требало уште некое време да престојувам во оваа школа на пријатен и весел живот, трудејќи се од неа да извлечам уште повеќе корист. Овде е многу забавно да се живее, само кога човекот би можел малкуцка подобро да се смести. Положбата на градот и благоста на поднебјето никако не можат да се изнафалат...“ (исто, 277).

По впечатливото доживување на Неапол, Гете пристигнува на Сицилија, по четири дена патување по море. Тој не пропушта веднаш да го опише величествениот и разнобоен пејзаж, кој природата на овој остров го нуди:

„...Би требало, драги мои, овој лист да ви го соопшти најубавото уживање, доколку е тоа возможно; би требало да ви го пренесе описот на неспоредливиот залив, кој опфаќа огромна водена маса. Почнувајќи од

исток, каде еден понизок синор заоѓа длабоко во морето, погледот оди низ многу стрмни, складни, шумовити карпи, сè до рибарските куќи во предградијата, па потоа покрај самиот град, каде сите рабести куќи гледаат кон пристаништето, како и нашиот стан, па до капијата низ која влеговме..." (исто, 292).

Гете на Сицилија, меѓу другото, разгледувајќи ја богатата медитеранска природа, како посветен проучувач на ботаниката, останува вчудоневиден од најразновидниот растителен свет што таа го нуди, па така, сè посериозно размислува за неговата теорија за прарастението, односно дека секое растение потекнува од едно прарастение, кое како такво е извор на сета разнобојност и разновидност на вегетативниот свет. И смета дека токму тоа прарастение се наоѓа во Италија:

„...Утрово појдов во градскиот парк со цврста и мирна намера да продолжам со своите поетски сништа, но набрзо ме зграпчи еден друг призрак, кој овие денови ми се поткрадуваше. Многубројни растенија, кои самиот инаку сум бил навикнат да ги гледам само во сандаци и саксии, па дури во најголемиот дел од годината само зад стаклени сидови, растат овде брзо и весело под ведро небо, и ни стануваат поразбирливи кога вака совршено ја остваруваат својата намера. Пред толку нови и обновени облици, повторно ми паѓа на памет мојата стара мушичка: дали ќе ми појде од рака во тоа јато да го откријам пра-растението? Па тоа сепак мора да постои! По што инаку би познал дека оваа или онаа творба е растение, кога тие сите не би биле создадени од еден примерок?...“ (исто, 326-327).

Тој ја посетува и долината на храмовите во Аргенто, каде се видливи остатоците од седум светилишта, изградени во дорски стил. И тука е видливо воодушевувањето со кое Гете пишува за античката архитектура, која со нејзината складност и убавина, според него, е вистинско совршенство:

„...Полустолбовите се на најубав начин поврзани со изделканиот камен од сидовите и нивната складност мошне им годи на очите. На човек му се чини дека точно го чувствува оној момент кога дорскиот стил постигнал совршенство..." (исто, 338-339).

Збогатен со голем број продуктивни размислувања, поттикнати од патувањето низ Италија, Гете враќајќи се кон татковината, уште еднаш минува низ Неапол, за што дознаваме од неговите писма до германскиот книжевник Јохан Готфрид фон Хердер (1744–1803). Тој тука повторно ја

изнесува својата теорија за прарастението, применувајќи ја и на другите живи суштества:

„...Пра-растението ќе биде најчудната работа на светот, поради која ќе ми завидува и самата природа. Со тој модел и клучот за него, ќе биде возможно изнаоѓање на бесконечен број растенија, кои мораат да бидат доследни, односно, кои, макар и да не постоеле, сепак би можеле да постојат, и кои не се никакви сликарски или поетски сеништа или призрази, туку поседуваат внатрешна вистина и неопходност. Истиот тој закон ќе може да се примени на сите останати живи суштества...” (исто, 385).

Интересен е фактот што Гете, на крајот на делото, откако ќе дознае колку неговите писма од Италија биле инспиративни за Хердер, ја истакнува посебноста на патописот како книжевен жанр и силниот и единствен впечаток што може да го предизвика тој кај читателот:

„...Воопшто, ако секој човек вреди да се гледа само како дополнување на сите останати, и ако тој изгледа најкорисен и најпријатен кога се покажува како таков, тогаш тоа мора особено да важи за патописите и патниците. Личноста, целта, можностите, милоста и немилоста на случајот, сето тоа кај секого се јавува поинаку. Ако ги познавам претходниците на патникот, тогаш и тој ќе ми се допадне, ќе ми биде од корист, ќе го очекувам неговиот следбеник и ќе го пресретнам со исто толкава наклонетост, па дури и ако во меѓувреме ми паднала среќата и самиот да ги посетам тие краишта...” (исто, 410).

Градење однос кон културното наследство

Читајќи го патописот, веднаш може да разбереме дека патувајќи низ Италија, опкружен со староримски културни и уметнички споменици, Гете доживува силна промена на сопствената личност, која ќе се покаже подоцна во неговото творештво.

„...Сите биографи и истражувачи на животот на Гете се согласуваат во едно: дека Италија, односно патувањето низ Италија, ја одиграла улогата на пресвртник во Гетеовиот живот и дело. Не треба ниту да се бараат докази за таквото тврдење: тоа станало дел од конвенционалната, непобедлива, општопозната вистина за Гете класичарот, за неговото преобразување од млад занесеник од епохата на 'Штурм унд Дранг' во класицистички приврзаник. Патувањето низ Италија се зема, помалку или повеќе, како најмаркантна пресвртна точка во развојот на Гете...” (Глушчевиќ, 1962:9).

Ова патување му овозможува на Гете да биде директен сведок на античките градби и знаменитости, на класичната архитектура, на разновидната медитеранска природа. Се што тој дотогаш со изразена љубопитност проучувал од далеку, преку разни книги, слики, за што уште како малечок слушал од доживувањата на татко му, сега се наоѓа токму пред него, давајќи му ја можноста конечно тоа да го допре и види со сопствени очи. Токму тоа единствено искуство што му го овозможува ова патување, кај Гете ќе пробуди нови чувства, потреба повторно да го преиспита своето знеење и да го продлабочи, или како што тој често спомнува – самиот да се прероди:

„...Препородот кој од внатре ме преобликува непрекинато делува. Јас, секако, и мислев дека овде ќе научам нешто вредно; но, дека ќе бидам принуден да се вратам во најниските школски одделенија и да заборавам толку работи, па дури и сосем одново да ги научам – тоа не го мислев. Но, сега конечно се убедив и сосем се покорив на тоа, а колку повеќе морам да се одрекнувам од себе, толку повеќе на тоа се радувам. Јас сум како градител кој сакал да изгради кула, а поставил лош темел; тој тоа уште на време го забележува, па со задоволство го урива тоа што веќе изникнало од земјата, се труди да го прошири и облагороди својот нацрт, да биде посигурен во својата основа и веќе однапред се радува на посигурната цврстина на идната градба. Нека небото даде при моето враќање на мене да се почувствуваат и моралните последици кои ми ги донесе животот во пространiot свет. Да, истовремено со уметничкото сетило и моралното трпи големо обновување...” (Гете, 1962:207).

Таа уметничка и морална преобразба, настаната како последица на несекојдневниот класицистички амбиент што Италија му го нуди, кај Гете резултира со едно своевидно созревање на неговиот начин на размислување и сфаќање на нештата. Тоа особено се забележува во неговите описи на природата, која Гете повеќе не ја претставува како инспирација за емотивен занес и одраз на интимните чувства, на внатрешниот немир и променлив дух. Тој доживувајќи една смиреност и урамнотеженост, сега е подготвен и способен да ни даде една објективна опсервација, која се заснова врз една ботаничарска логика и факти. Тоа исто може да го забележиме во неговото проучување на сликарската уметност, кон која сепак се однесува како вљубен аматер. Тој им пристапува на делата како на реални предмети:

„...Јас на ова чудесно патување не сум тргнал за да се залажувам, туку во допирот со предметите да се запознаам себеси; па затоа сосем искрено си кажувам на себе дека не се разбирам многу во сликарската уметност и во нејзиниот занает. Моето внимание и моите размислувања можат да се однесуваат само на практичната страна, на предметот и на начинот на неговото обработување во општи црти...“ (Гете, 1962:100).

Значи, античката средина во која Гете се наоѓа и класицистичката архитектура и уметност што ги истражува, сè повеќе го оддалечуваат од емотивната раздразнетост, од возбудливиот и бунтовнички дух на „Штурм унд Дранг“, поттикнувајќи го да пронајде една внатрешна смиреност, рамнотежа и хармонија, односно сите оние нешта што подоцна ќе станат централни елементи на „вајмарскиот класицизам“.

„...Оние кои се интересираат само за литературата, истакнуваат дека престојот во Италија ја донел, како еден од најзрелите и несомнено литературно најголемите продукти, конечната верзија на Ифигенија на Таврида, потоа Егмонд и дел од Тасо, како и нов стимул за Вилхелм Мајстер. А тие дела треба да го претставуваат новиот почеток на Гетеовиот решителен литературен пресврт, не толку кон класицизмот, како стилистичко движење во тесна смисла, колку кон класицистичкиот реализам од гетеовски тип, односно, разминување со 'титанските' и готските авантуристички пробивања на невоздржани емоции и самоволие во литературата (Прафауст, Страдањата на младиот Вертер, Гец фон Берлихинген), значи, едно смирување и совладување на литературниот немир и бунтовничкиот дух, едно постепено враќање на нормалната мерка на работите и реалните односи во општеството, иако ни тоа не ја исклучува отворената критика на сталешкото општество (Годините на учењето на Вилхелм Мајстер)...“ (Глушчевиќ, 1962:9).

Значи, може да заклучиме дека тоа што Гете го привлекува во класицистичката архитектура е правилната симетрија, складноста на столбовите, а пред сè хармонијата. Тој особено му се воодушевува на архитектот Андреа Паладио (1508 – 1580), сметајќи дека неговите градби кои ги поседуваат сите овие антички мерила за убавина се вистинско совршенство.

„Човекот ја увидува големата вредност на овие дела дури кога ќе ги види со свои очи; бидејќи нивната намена и е со својата вистинска величина и пластичност да ни ги исполнат очите, и со убавата хармонија на своите

димензии да ни го задоволат духот, не само со апстрактни цртежи, туку со севкупно приближување и повлекување на перспективите; и затоа јас ќе кажам за Паладио: тоа бил човек кој својата величина ја црпел од длабочините на својата богата душа.(...)Има во неговите замисли навистина нешто божествено, што сосем наликува на силата на голем поет, кој од вистината и лагата создава нешто трето, чие постоење не маѓепсува...(Гете, 1962:107, 108).

Гете во Паладио не гледа само иден модел кој треба да се следи во уметноста, туку и во животот. Тој се поврзува со неговата уметност и е спремен да ја следи не само во артистичка смисла, туку и во морална:

„...Многу значајни скулптури ме пренесоа во старите, блескави времиња. Само што, за жал, чувствувам колку сум заостанал во знаењето што се бара за сето ова; но ќе напредувам, и барем знам по кој пат да тргнам. Паладио ми го покажа, и во овој поглед, како и за целата уметност и целиот живот...“(исто, 143).

Според претходно кажаното може да заклучиме дека преку делото *Патување низ Италија* Гете ни пренесува една детална слика за Италија кон крајот на XVIII век, за нејзиниот народ, за разновидната природа и нејзините феномени, за нејзината славна историја, но особено задржувајќи се на нејзината архитектура и уметност, главно од класицистички тип. Тој негов артистички афинитет за антиката и нејзините мерила за убавина е одраз на неговата потреба за внатрешна смиреност и хармонија, кои токму на ова патување и ги пронаоѓа. Тие елементи толку длабоко се вградуваат во неговата личност што ги интегрира тој веднаш во својата уметност. Тој се оддалечува од емотивно-романтичарските идеали на *Штурм унд драм* и станува главен претставник на *Вајмарскиот класицизам*, што е, пред сè, последица на неговото патување низ класицистичкиот амбиент на Италија. Односот кој Гете го гради кон културното староримското наследство ќе биде и од артистички и од морален карактер и, како резултат на тоа, ќе има детерминирачко влијание врз класицистичко-уметничкото збогатување на неговото понатамошно творештво, за што ќе сведочат големиот број дела напишани по неговото враќање од Италија, кои се сметаат за вистински ремек-дела не само во германската, туку и во светската литература.

Литература:

- Гете, Ј. В. 1962. *Путовање по Италији*, Београд: Просвета.
Goethe, J. W. 1953. *Poezija i zbilja*. Zagreb: Matica Hrvatska.
Goethe, J. W. 1950. *Knjiga poezije*. Zagreb: Zora.
Глушчевић, З. 1962. „Предговор“ во *Путовање по Италији*. Београд: Просвета.
Пековић, С. (ур.) 2001. *Књига о путопису*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
Encensberger, H. M. 1980. *Nemačka, Nemačka, izmeđuostalog*, Београд: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
Žmegač, V. Škreb, Z. Sekulić, L. 1974. *Književnost njemačkog jezika* у *Povijest svjetske književnosti* 5, Zagreb: Mladost.
Шекуларец, В. (ур.) 2012. *Путопис*, часопис за путописну књижевност, Година I, број 1-2. Београд: Књижара Магелан.
Шекуларец, В. (ур.) 2013. *Путопис*, часопис за путописну књижевност, Година II, број 1. Београд: Књижара Магелан.
Vinaver, S. 1959. *Susretisanjem romantičarima* во *Nemački romantičari*. Београд: Nolit.

TOWARDS A CULTURAL LEGACY: JOHANN WOLFGANG GOETHE (1749-1832)

Lara Prokopieva

Summary

This essay provides an analysis of the travelogue *Italian Journey* by the famous German writer Johann Wolfgang von Goethe. Through this work, Goethe introduces the powerful cultural and artistic aspects of this country. It is about a journey that happened by the end of the 18th Century, a time when Italy was the preferred destination for young educated Europeans willing to explore the ancient, still well-preserved, cities. The young Goethe feels a strong desire for personal change and a need to tame his intimate passions and urges – emotions which among other things identify him as a proponent of the Sturm und Drang movement. It is in the classical ambiance that he discovers the internal calmness he was looking for. Traveling through this country builds deep and individual links between the author and the ancient cultural heritage of Italy. The contemplation of the old Roman buildings, their harmony, perfect symmetry, unison, and whiteness caused profound personal and artistic transformation of the author. This significant shift will influence Goethe's further opus created as part of the Weimar Classicism movement.

ПРЕПЛЕТУВАЊЕ НА ЗБОРОТ И СЛИКАТА (ОСВРТ КОН *СЕ ВИКАМ ЦРВЕНО* ОД ОРХАН ПАМУК)

д-р Мерсиха Исмајлоска

Универзитет за информатички науки и технологии
„Св. Апостол Павле“, Охрид

Клучни зборови: збор, слика, сликање, фокализација, култура, Исток, Запад.

Key words: word, image, painting, focalization, culture, East, West.

Обидот за „спознавањето себе“, сеедно дали станува збор за човек или песна, може да произведе силен интерпретативен дискурс, но нешто клучно ќе остане непознаено или незапазено, а односот меѓу некој текст и неговиот самопис или самотолкување ќе остане искосен. Како што забележавме расправајќи и го Парерга, впечатокот за саморефлексивноста го произведуваат наборите. Кога некој текст врз себе отвора набори, тој го создава она што Дерида го нарекува „џеб“ во кој надворешното станува внатрешно, а некој внатрешен момент се зема како надворешна позиција...Обидот на текстот да се врами себеси резултира со свиткувања, склопчувања и дислокации.

(Џонатан Калер)

Наративната истанција и откривањето на светот

Концептот на наративната истанција, за кого расправаат семиотичарите, и кој го толкуваат како дел од структурата на уметничкиот текст има за цел да се инкорпорира како субјект во научната концепција за книжевноста. Науката за книжевност која е поставена наспроти идејата за книжевноста и нејзината содржина го докажува постоењето на парот наука за книжевноста и историја на идеите. Нивниот дијалогичен однос создава основа за поттикнување на херменевтичкиот процес.

Да се започне еден херменевтички процес со делото на Орхан Памук подразбира вклучување во играта на заемната зависност на концепцијата на сликата и концепцијата на зборот, тоа подразбира вклучување на множество од наративни референци кои им се наметнуваат на толкувачки системи.

Исконската врска меѓу оние кои се слободни и другите кои се под некаква репресија ја докажува можноста за продолжување на играта на огледала со лица и опачина (Србиновска, 2003:15). Лицето на Црвената е, всушност, лице и на нејзината опачина. Во конструирањето на ликот и неговите димензии клучно место заземаат мноштво перцепции претставени преку гласот на Мртовецот, Кара, Песот, Катиљот, Зетот, Орхан, Естер, Шекуре, Стебло, Пеперутка, Штрк, Маслинка, Златникот, Смртта, Црвена, Атот, Ѓаволот, Двајцата дервиши, мајстор Осман и Жената. Поделени во група на слики кои зборуваат и во личности од хартија (Bal, 2000), тие се подеднакво значајни кога ја потенцираат моќта и кога може да пренесуваат едноставно „комплицирани“ нешта.

Можноста „другиот“ да се прифати е исчекор кон светот којшто го открива човекот во една борба за себепотврдување. Емотивното страдање во потврдувањето и самодокажувањето има потреба од повторни „убивања“ во име на субјектот кој ја освоил оваа позиција и ја досегнал точката на самопотврдување меѓу различните, другите (Србиновска, 2003:70). Убивањата во *Се викам Црвено* се случуваат и буквално, но, со цел, метафоричното убиство кое донекаде го доживуваат сите ликови, да се издигне во уметничко задоволство. Книжевното убиство ја задоволува поетската правда, а убивањето заради уметност го поставува прашањето за моралот и морализира околу проблемот на она што се нарекува правда.

Линијата по која ги интерпретираме појавите на Смртта, Катиљот и Мртвиот ја презентира перцепцијата на границата кон оностраното и нејзиното доживување. При средба со границата се менува перцепцијата. Таа станува комплексна, избегнува дефинирање и моделирање.

Насликаната смрт која добива свој глас во улога на еден од фокализаторите на Памук, докажува и буквално дека *сликата говори*. Духовитото обраќање на сликата на смртта и ироничната дистанција која секој од ликовите ја зазема во текот на нарацијата ја развива можноста за замена на гласот на сликата или ликот со гласот на авторот. Гласот им припаѓа и на сликата и на сликарот, оттаму тие делат заеднички идентитет, односно се преточуваат еден во друг.

Се наметнува прашањето дали смртта на сликарот е смрт и на сликата во истото време, или, во согласност со теоријата за текстот – рецепиентот – авторот, делото постои за себе, интегрирајќи го сознанието за некој идеален претпоставен рецепиент. Одличен одговор на тоа дава Пол Остер на крајот од својот роман *Патување во скрипториумот*.¹

...Без него ние сме ништо, но парадоксот лежи во тоа што ние, творби на туѓиот ум, ќе го надживееме умот кој не создал, зошто кога не пуштате во светот, ние продолжуваме засекогаш да живееме во него, и нашите приказни и понатаму ќе се прикажуваат, дури и кога ќе бидеме мртви (Oster, 2006:102).

Од поглед до говор, до спознание

*Животот не е континуитет на една иста слика,
тој е само мозаик на сосема различни глетки*
Мари Третињан

Во *Речникот на нартологија* од Џералд Принс (Принс, 2012:20) лицето (person) дефинирано е како состав од односи помеѓу раскажувачот (и адресатот) и раскажаната приказна. Дистинкцијата е, вообичаено, воспоставена помеѓу *раскажувачките текстови во прво лице* (чиј раскажувач е карактерот во ситуациите и раскажаните настани), *раскажувачките текстови во трето лице* (чиј раскажувач на карактер во ситуациите и раскажаните настани) и *раскажувачки текст во второ лице* (чиј раскажувач е главниот карактер во ситуациите и раскажаните настани) (Принс, 2001:21). Во *Се викам Црвено* најзастапени се раскажувачките текстови во прво лице, иако преку епистоларната форма присутен е и раскажувачкиот текст во второ лице. Раскажувачките текстови во трето лице искористени се да се доловат апстрактни категории од типот на автор, читател и текст, како и толкувања на уметноста, внесувајќи ја перспективата како клучна во спознајниот процес.

Начините на поврзување на погледот и гласот, како што е случај и со Орхан Памук зависи од оној кој набљудува и оној којшто раскажува. Врската, односно, односот меѓу гледањето и спознавањето

¹ Слободен превод на македонски јазик на делото Oster, P. 2006. Putovanja u skriptorijum, Beograd, Geopoetika

проблематизирано е токму со поимот *перспектива*. Латинската именка *perspectiva* или *arsperspectiva* која потекнува од латинскиот глагол *perspicere* значи „јасно гледање, испитување“, но и „проникнување, посматрање со душа“ (Србиновска, 2000:71).

Гласовите во *Се викам Црвено*, ја соголуваат својата душа, непосредно и директно. Токму проследувањето на историјата од употреби на поимот перспектива ќе доведе до согледување на една аналогија (*correspondance*), која опстојува од најрани времиња во медитеранските култури помеѓу светлината, гледањето на божествените и виши вистини. Така Платоновата аналогија со севишниот Бог кој го прави светот разбирлив онака како што сонцето го прави видлив е лежиште на теоријата на светлината (*lumen*) и спознанието. Уште средниот век го пласира општо схоластичко учење кое говори дека заеднички именител на видот и разумот е создавањето.

Патот по кој ликовите на Памук создаваат се одигрува низ драматичниот контекст на XVI век. Поставување референтен систем уште со говорот на Мртвиот и алузијата на историските настани ја зголемува мистичната нота на романот. Настаните најавени од навидум едноставни ликови, го прикажуваат светот на Истокот како постојано тангиран од универзалните текови кои ја интегрираат и оваа категорија на ликови.

Гласовите кои зборуваат во романот, го задоволуваат идеалот на имање *доверба во сопствените очи*. Светот погледнат со очите на Кара ни се открива како простор во кој интимните доживувања се соочуваат со оние од надвор. На мигови, тие доживувања се конфликтни, тие се причина за неговата позиција да добие во длабочината сè до вклучувањето на егзилот како негова специфична компонента.

Проколнат или благословен со кара-севда (црна-отров љубов), соочувајќи се со својот емотивен противник – Шеќуре и својот авторитетен противник – Зетот, тој е лик кој судирот го разрешува станувајќи човек на својот свет. Неговата лична димензија добива најголема широчина по иницијациски изодениот пат на откривање на уметноста. Оттука за Кара, уметноста која започнала со Истокот станува рамка за уметноста на Западот и со тоа за универзалниот ком-плекс кој е длабок и херменевтички слоевит.

Кара својот поглед го претвора во говор остварен на начин најблизок до авторовата позиција. Неговото доживување на снегот е идентично со доживувањето на снегот во *Снег* на Памук. Метафората на снегот како реална претстава за Бога обилува со меланхонијата присутна кај жителите

на градот Истанбул. Оваа состојба на духот е доловена во Памуковата автобиографија *Истанбул* со терминот *hüzün*, таа се врзува со иманентната природа на тој град. Кара ја доживува по одделувањето од објектот на љубовта, а неговото чувство на тага, на еден од начините забележани од Памук, е последица на преголемата врзаност со светот, материјалниот интерес и задоволството. Мистично погледнат Кара, неговите (со)гледби даваат показ дека кај него тагата извира од чувството на отсуство кое потекува од немоќта да се биде поблиску до Бога. Доживувањето на љубената како Бог, го прави Кара мистичен толкувач на стварноста околу него.

Реализирањето на ликот во уметноста, го прави Кара лик во прогрес, тој се развива во текот на своите наративни кажувања. Тука фокализацијата се доведува во врска со фокализаторот (дискурсот) и ликот (приказна), односно со носителите на фокусот низ кој се реализира „обработката“ на содржината од приказната. Критиката на класичните типологии на раскажувачките гледишта резултира со конкретно разграничување на две инстанции во раскажувачкиот текст со кои се проблематизираат два вида релации. Првата релација е воспоставена меѓу раскажувачот и ликот и е означена со категоријата *начин*. Втората релација ја покрива врската раскажувач–читател и се означува со категоријата *глас*. Во случајот на *Се викам Црвено* гласот се чита во ситуациите на директното обраќање кон читателот, преку говорот на ликовите–наратори. Токму жената зборува преку преправениот раскажувач во женска облека со што се дефинира наративниот став (Србиновска, 2000: 54) или односот меѓу субјектот и исказот (*énoncé*), опфатеното „време на раскажување“, „наративните рамништа“ и „лицата“. Времето на раскажување е XVI век, ноќ во кафеаната или кое било анахроно време во кое се раскажуваат приказни. Оттаму се појавува стереотипно кодираната слика на *реалниот* наспроти *теорискиот* раскажувач со куче покрај себе, кој е во исто време лик во наратијата.

Наративните рамништа се преплетуваат и со тоа обезбедуваат поврзување на една приказна со друга приказна, така што, едно наративно рамниште секогаш е дел од другото при што зеднички се интегрирани во третото рамниште итн. Лицата, сликите кои зборуваат и луѓето на хартија без крв и месо изгледаат поживо од реалните луѓе кои ги среќаваме покрај нас.

Лицето го открива односот на теоретскиот раскажувач во приказната: неговото позиционирање надвор од приказната/ хетеродиегетски и во неа означен како хомодиегетски раскажувач. Во истите рамки тој ги дефинира и наративните рамништа по однос на приказната и ги означува како екстрадиегетско, на кое раскажувачот е поставен независно од диететичкиот универзум и интрадиегетско рамниште, она што му припаѓа на диететскиот универзум.

Србиновска во своите интерпретации на Женетовата теорија прави преформулација, објаснувајќи дека категоријата модус, или, начин, кај Ж. Женет е всушност поврзана со процедурата перципирање, а втората категорија, глас која подеднакво е значајна во партиципирањето и во реализацијата на наративниот процес е поврзана со говорот како подрачје на вербалната изведба на приказната. *Гласот се анализира во значење на инстанција на комуникацијата, а модусот како инстанција на фокализацијата* (Србиновска, 2000:59).

Се викам Црвено дозволува поставување на проблемите на обработка на приказната при што од една страна се активира прашањето за фокализацијата преку која се утврдува позицијата од која *се гледа*, а од друга, прашањето за процедурата низ која раскажувачот *со својот глас му се обраќа на читателот* и раскажува.

Субјектот којшто гледа и другиот којшто комуницира со текстот креираат структурен интертекст. Одделувањето на погледот од гласот се случува во контемплациите на уметноста каде токму перцепцијата станува објект на обработка, а гласот добива иронична интонација.

Проблематизирањето на чинот на перцепцијата, во културолошка смисла е поврзан со начинот на кој своето однесување, обичаи и дејства ги структурирал светот на Истокот. Реторички поставеното прашање „Дали Бог на Истокот гледа исто како на Западот?“, навраќајќи се на едно од мотата во романот *Се викам Црвено* може да биде одговорено на следниов начин:

*И двете страни се на Алах, од каде што
изгрева сонцето каде што заоѓа, и она
меѓу нив*
(Куран, Ел-Бекара 1989:115)

Тоа е одговор кој докажува апсурдност на барање разлики во Апсолутното.

Целокупната теорија на перцепцијата е вградена во уметноста на романот *Се викам Црвено*. Таа се чита од погледите на ликовите, но, и од ставовите изложени во врска со самата уметност. Начинот на сликање на минијатурите на Истокот, и сликањето на портретите на Западот меѓусебно интерферираат, станувајќи мотив за убиство во деструктивна смисла на остварената релација и за дијалог во нејзината позитивна, конструктивна страна.

Дали авторот да се замени со Бог, односно сликарот да ги погледне нештата онака како што Западот го гледа Бога? Треба ли калиографијата да ја има својата доминација на Истокот, станувајќи средство и цел на уметноста, а минијатурата да функционира во естетска смисла?

Овие прашања се обидуваат да ги одговорат ликовите во романот преку својот глас кој му се обраќа на читателот во значење на истанција на комуникација и интерпретација.

Дел од сфаќањето за уметноста е прикажани преку погледите на мајсторите-илустратори Маслина, Штрк и Пеперутка. Начинот на нивната перцепција оди преку целокупното нивно животно искуство, а концентрирана е врз нарацијата која ги претставува нивните согледби за уметноста.

Маслинка *при сликање совршен ат, станува ат* (Памук, 2007:383). Пеперутка *при сликањето чудесен ат се претвора во некој друг кој слика чудесен ат* (исто, 386). Штрк, пак, *додека слика чудо од ат станува она што е* (исто, 389).

Во интерференцијата на трите ставови се чувствуваат филозофски гледања кои во случајот на Маслина упатуваат на отворањето на широкиот простор на имагинарното, а со тоа и на уметноста (Blum, 1980:74). Зошто колку и да е идентитетот интимно и свето престојувалиште на сопството, тој трпи промени, се менува понекогаш *анксиозно*, а понекогаш благонаклоно кон влијанијата што ги трпи однадвор. Во случајов, станува збор за влијание на суфистичката мисла, која влече свое потекло од културниот судир на Исламот со индиската религиска и филозофска заднина од идеи.

Сосема спротивно на ова размислување функционира перцепцијата на Пеперутката. Во оваа перцепција се назира онтолошкиот јаз, би го нарекла уште „Борхесовски проблем“, а можеби и вистинскиот мотив затоа што

авторот, Орхан Памук е оној кој именува, тој минијатурист кој одлично цртал пеперутки го нарекува Пеперутка².

Дијаметрално ралично од двајцата минијатуристи говори Штрк во кој се забележува влијанието на западната мисла, филозофијата на разумот и вештина на раката.

Во основата на овие можности е содржан составот од идеи поврзани со воспоставените врски меѓу раскажувачот и ликовите како припадници на две посебни рамништа во романот: раскажувачот како актуелен фактор на комуникацијата, со можност да се приклучи на дијегетичкиот универзум и да стане дел од него и ликовите како егзистенти на тој фиктивен свет од настани.

Фокализацијата која упатува на авторот на романот, односно на Орхан Памук, е активна во последните зборови изречени од Шеќуре:

*...Бидејќи не постои лага која тој нема да ја врти само и само
за да поверуваме во неговата приказна.*

(Орхан Памук, 2007:579)

Вметнувајќи се себеси како лик со своето име со тоа што се поставува во улога на некој што зборува лага, писателот си обезбедува простор за сопствената перспектива, но и за отповикување од догмата на крајната вистина.

Одличен инструмент за систематизација на ваквите авторови интервенции и цитатност која оригинално е инкорпорирана во структурата на романот соодветствува на теоретските становишта за овој феномен изложени од Дубравка Ораиќ Толиќ (Tolić Oraić, 1990:102). Имајќи предвид дека цитатноста е *експлицитна интертекстуалност* која Орхан Памук ја користи на оригинален начин не смееме да заборавиме дека авторот, во исто време, заема иронична дистанца кон претходното книжевно искуство. Во таа смисла, парот мимеза – очудување прави своевидно пресвртување во насока кон очудувањето. Во обидот да го пресликува арапскиот начин на пишување каде името на авторот се спомнува во состав на текстот или на крајот на делото, Памук го завршува својот роман со сведочењето на Шеќуре.

² Се алутира на поистиветувањето во сон со пеперутка, како на кинескиот филозоф Чуанг Це така и на аргентинскиот писател Хорхе Луис Борхес (во суштина со тој сон се прави алузија на прашањето за сонот или јавето, а во тој контекст, и на самата реалност: дали сонувачот е пеперутката која ја сонува, или пеперутката е сонувачот, кој ја сонува).

Таквата цитатност открива дека арапската книжевност од една страна е непрецизна кога е во прашање цитирањето, но, од друга страна, таа е податлива за мистификации, ако ја имаме притоа предвид европската перцепција и разбирање на уметноста. Тоа го забележала авангардната култура (според Д. О. Толик) која црпела од изобилното искуство и традиција на исламската култура.

Искуството кое го претставува Орхан Памук со поставувањето во отоманскиот контекст од крајот на XVI век обезбедува присуство на исламската древна заднина која влијаела врз културата на Западот. Исламската заднина е прифатена како древна маргина која наместо да биде место на калиографиите, станува место на сликите и боите. Одделувањето на маргините од основниот текст со златни и сребрени темпери и оксиморонот на дискретно доминирање на црвената боја ја создава последната слика, слика поради која минијатуристот Маслинка убива за да стане Идеал/Совршенство/Целина/Исполнетост.

Авторовата интервенција го реконструира процесот на раскажувачка комуникација со сите активни елементи во неа, изведени според теоријата за раскажувачката комуникација: *вистинскиот автор-имплицитниот автор-раскажувачот-адресатот-имплицитниот читател-вистинскиот читател*.

Со завршните зборови во романот, авторот О. Памук себеси се најавува, освен како вистинскиот автор, и како имплицитниот автор кој доследно ги застапува ставовите на емпириската фигура, на вистинскиот автор. Од надворешен учесник тој станува внатрешен елемент на структурата. Во текот на оваа креативна игра меѓу вистинскиот и имплицитниот автор, наративната транспозиција добива отклонување од своето вообичаено дефинирање кон една поинаква димензија на вклопувања на ставовите и на субјектите која сосема одговара на една источна културолошка стратегија на распоредување на слоевите во сликата.

На нов начин се поставува прашањето за тоа „како започнува целокупната процедура на комуницирање со текстот“. Во неа влегуваат сите оние внатрешни и надворешни фактори на структурирање на световите/културите кои влијаат врз приемот на делото. Поставен пред текстот, читателот се обидува да направи реконструкција на текстот при што главна преокупација му станува целта поради која е поттикната иницијативата за пишувањето на книгата. Во тоа, голем успех читателот

постигнува доколку пристапи кон интерпретацијата на семантичките слоеви на структурата на инстанцијата имплицитен автор.

Пишувањето на текстот е мотивирано од низа животни ситуации кои низ чинот на пишувањето добиваат определено осмислување и го поткрепуваат делото на Орхан Памук. Секако читањето е врзано за обидот да се продере во суштината на претставените ситуации и да се пронајде нивната смисла.

Во романот *Се викам Црвено* животните ситуации на писателот се навестуваат низ говорите на Шеќуре, Орхан, Кара... Поставени во семеен контекст сличен на оној од неговиот реален живот, погледот на Шеќуре поставен наспрема оној на Орхан го претпоставува односот мајка – син како инспиративен и докажува дека „судирот“ на двајцата „противници“ е, конечно, уметнички тип на конфликт. Испуштањето да се додели глас, односно поглед на неговиот брат Шевкет е израз на нивниот амбивалентен однос, најчесто конфликтен, но и со голема доза на давање дополнителна сигурност во процесот на формирање на идентитетот.

Нарацијата истовремено ги произведува и приказната и текстот. Развивањето на проблематиката на фокализацијата настојува да оствари конкретно означување на инстанциите одговорни при изведбата на перцепциите. Посебно се истакнува функцијата на ликовите чија објективација доаѓа најприродно, а пак раскажувачот ја потврдува својата улога преку коментирањето на нивните постапки, настаните кои ги произведуваат, нивниот внатрешен живот и дискурс. Конкретизирањето на предметното подрачје на фокализацијата преку одделните *носители* (Србиновска, 2000:72) е условено од стабилизацијата на *композицијата* на раскажувачкиот текст.

Композицијата на *Се викам Црвено* се состои од педесет и девет погледи/гледни точки раскажани преку гласот на дваесеттина наратори. Според Србиновска, во разработката на проблемите на фокализацијата и романот и во коментирањето на конкретните инстанции кои се засегнати во реализацијата на процедурата, актуелна станува теориската позиција од која се објаснува, не само статусот на нараторот туку и статусот на ликот како елемент на структурата на романот. Во случајот на романот на О. Памук нараторот и ликот делат заеднички статус. Врз основа на тоа, врската наратор–лик е проблематизирана на посебен начин.

Имајќи ја предвид *отворената теорија на карактерот* на Четмен, карактерот е категорија која се прифаќа како „целина“

(totality: заокруженост, чии граници не може да се досегнат) определена преку неговата „единственост“ (uniqueness: разликување од сите други „јас“, она што одделниот карактер го прави посебен, што влијае на утврдување на неговиот идентитет) и преку неговите „својства“ (traits: препознатливи и релативно трајни начини на разликување на поединците).

Отворената теорија на карактерот применета врз романот *Се викам Црвено* ги исфрла групите наратори како целина, единствено меѓу нив, Катиљот, односно Маслина зборува преку два гласа. Тоа ја докажува фрагментацијата на ликот која е без големи акцентирања претставена преку оваа досетка на О. Памук. Фрагментираниот лик зборува за една вистина. Така е конструирана неговата свест, а тоа значи феноменот на перспективата на промислување и раскажување е реализиран преку прекршување низ фокусот на една свест. Дуалната природа на свеста на Катиљот, се чита и од неговите изјави кога себеси се доживува како поделена личност.

Односот на Маслина кон светлината, е спротивност на доживувањето на светлината според канонските норми. Изедначувањето на светлината со сликањето го прави амбивалентно поставен, и како привлечен дури и како Катиљ, но и како одбивен. Псевдоцитатот *Пред сликањето, постоеше мрак, а и по сликањето ќе постои мрак* ја навестува божјата природа на сликарството, но и неговата неограниченост. Како вештина на слепите – буквално и метафорично, сликањето се врзува со меморијата онака како што за неа е врзана целата уметност. Обраќањето на Маслина продолжува со креирање на една „нова“ културна меморија: *...Значи сликањето е сеќавање за мракот. Љубовта на големите мајстори за сликање е сознание за тоа дека боите и гледањето се создадени од мрак, така што тие посакуваат со своите бои да го осветлат Алаховиот мрак. Оној кој е без меморија, не може да се сети на Алах, ниту на неговиот мрак* (115). Преформулирањето на принципот на светлина во принцип на мрак, кој е пак демаскиран од сликарството, го надополнува креативниот чин на уметничката инверзија.

Свеста на секој од ликовите се открива низ текстот, таа е во исто време конститутивна, но и раслоена. Суштината на оваа методолошка ориентација е заснована врз убедувањето дека ниту еден аспект на свеста не може да се проучува како постоење само по себеси, напротив сите аспекти постојат во

свeстa, пa тaкa, кoнтeкcтoт e свeст нa aвтopoт, пpикaзнaтa им пpипaѓa нa ликoвитe, a тeкcтoт му пpипaѓa нa читaтeлoт.

Co тoa ce нaвeстувa уштe eдeн oдгoвop зa пpашaњeтo нa смpттa нa aвтopoт, нaспpоти живoтoт нa дeлoтo, кoј дoзвoлувa дa ce збopувa зa свeт нa дeлoтo кoјa јa интегpиpa свeстa нa aвтopoт. Кaкo тaквo дeлoтo дoкaжувaјќи дeкa умeтнoстa e вeчнa, нaспpоти минливoстa кoјa јa нoси вpeмeтo сaмo пo ceбe. Тaкa ce рeлaтивизирa смpттa нa aвтopoт, кoјa вo дyxoт нa Рoлaнд Бapт, e иpeлeвaнтнa вo oднoс нa имплицитниoт читaтeл. Интepгиpaнo вo тoa и пpашaњeтo нa cликaтa и збopoт, дeлoтo нa Opхaн Пaмyк *Ce вика Цpвeнo*, дoпиpa пoдлaбoки пpашaњa кoи јa вклучувaат oснoвaтa нa свeстa и пpашaњeтo дaли тaa oснoвa e oд cликoвнa или oд збopoвнa пpиpoдa. Тoa пpашaњe oстaвa дa бидe paзглeдaнo вo нeкoи дpyги coглeдби кoи би вклучилe и дpyги дeлa кaкo нa Пaмyк, тaкa и oд Иcтopијaтa нa умeтнoстa.

Литepaтyрa:

- Ал-Гaзaли. 2004. *Блaдaњaтa нa филозофитe*, Скопјe: Табepнaкyл.
- Bal, M. 2000. *Naratologija*, Beograd: Narodna kniga, Alfa.
- Бapт, P. 1996. „Увoд вo cтpyктypaлнaтa aнaлизa нa pаскaжyвaњeтo“. Вo: *Teopијaтa нa пpoзaтa* (избop нa тeкcтoвитe, пpeвoд и пpeдгoвop: Aтaнac Baнгeлoв). Скопјe: Дeтcкa paдocт.
- Biti, V. (prir.) 1992. *Suvremenateorijapripovedanaja*, Zagreb: Globus.
- Veljačić, Č. 1979. *Filozofijaistočnihnaroda*, knjigadruga, Zagreb: NakladnizavodmaticeHrvatske.
- Volen, P. 1972. *Film i semiologija*, Beograd: Institut za film.
- Giro, P. 1983. *Semiologija*, Beograd: Prosvjeta.
- Елијaдe, M. 2005. *Иcтopијa нa вepувaњaтa и нa рeлигиcкитe идeи*, Скопјe: Табepнaкyл.
- Јyнг, Кapл Г. 2007. *Иcтoк - Зaпaд цивилизaции*, Скопјe: Гypѓa.
- Oster, P. 2006. *Putovanja u skriptorijum*, Beograd: Geopoetika.
- Пaмyк, O. 2007. *Ce викам Цpвeнo*, Скопјe: Табepнaкyл.
- . 2006 *Istanbul*. Beograd: Geopoetika.
- . 2007 *Sneg*. Beograd: Geopoetika.
- Пpинc, Ц. 2001. *Рeчник нa нaрaтoлoгијa*, Скопјe: Cигмaпpec.
- Сpбиновcкa, Cлaвицa. 2000. *Пoдвижниoт пocмaтpaч вo рoмaнoт*, Скопјe: Cигмaпpec.
- Tolić, Oraić D. 1990. *Teorijacitatnosti*, Zagreb: GrafičkizavodHrvatske.
- Фpoјд, C. 1996. *Heyгoднoтo вo кyлтypaтa*, Скопјe: Зyмпpec.
- Hajdeger, M. 1985. *Bitak i vrijeme*, Zagrieb: Naprijed.

**INTERSECTIONS OF WORD AND IMAGE
(A REVIEW OF *MY NAME IS RED* BY ORHAN PAMUK)**

Mersiha Ismajloska

Painted death gets its own voice in the role of one of Orhan Pamuk's focalizers, proving that "the image" literally speaks. Wittily, the death image's addressing, together with the ironic distance that every character occupies in Pamuk's narrative, develops the possibility of having the image replace the voice of the character with the voice of the author. The voice belongs to the painting and the painter; hence, they share common identities that are translated into one another. It is questionable whether the death of the painter is the death of the image, too, or, when considering the theory of text-recipient-author, if in the artwork they each stand for their selves, integrating the idea of an ideal recipient?

ТЕОРИЈА/ПОЕТИКА
THEORY/POETICS

821.134.2-31.09
821.163.3-4
изворен научен труд

ДОН КИХОТ ВО МАКЕДОНИЈА

д-р Иван Цепароски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филозофски факултет, Скопје

Клучни зборови: Сервантес, Дон Кихот, Македонија, литературна историја, инертекстуалност, Блаже Конески, Александар Прокопиев, Владимир Георгиевски.

Key words: Cervantes, Don Quixote, Macedonia, literary history, intertextuality, Blazhe Koneski, Aleksandar Prokopiev, Vladimir Georgievski.

Оваа 2015 година се навршуваат 400 години од објавувањето на вториот дел на прочуениот роман на Мигел де Сервантес Сааведра (Miguel de Cervantes Saavedra) *Дон Кихот* (*Don Quixote* 1615), втор дел во кој се заокружи приказната за благородниот хидалго Дон Кихот од Манча, приказна која започна со објавувањето на првиот дел од истоимениот роман во 1605 година. Следната, пак, 2016 година претстои уште едно значајно чествување: ќе се навршат 400 години од смртта на великанот Мигел де Сервантес (1547-1616). Во рамките на овие бележити годишнини, насекаде во светот, а особено во неговата родна Шпанија, се одржуваат и ќе се одржуваат свечености во слава и на Сервантес и на неговата книжевна творба *Дон Кихот* – ликот кој по четири векови книжевно постоење, веќе стана митска личност на нашата окцидентална цивилизација. Тоа е така, зашто Дон Кихот, одамна веќе, од сферите на книжевноста и на книжевниот канон, премина во сферите на митологијата, културата и на уметноста. Тоа е така, зашто романот *Дон Кихот* е ремек-дело на шпанскиот „Златен век“ (SiglodeOro), на шпанската и на светската книжевност. Тоа е така, зашто *Дон Кихот* е најобјавуваното и најпреведуваното дело во светот по *Библијата*.

Дон Кихот во историјата на книжевноста

Дека делото на Сервантес *Дон Кихот* со векови е предмет на задоволство во текстот, дури и меѓу великаните на книжевноста од различни времиња, може да ни посведочи и прекрасниот есеј-патопис на Томас Ман под наслов „Преку морето со 'Дон Кихот', есеј напишан за време на неговото десетдневно патување со брод од Европа кон Америка од 19 до 29 мај 1934 година, со постојаниот придружник на оваа пловидба – романот на Сервантес. За Томас Ман романот на Сервантес „е светска книга, и за едно светско патување – тој е токму она што е потребно. Да се напише била смела авантура, а рецептивната авантура што го претставува неговото читање, дорасната е на околностите“ (Ман, 1980:238). Подобра метафора Томас Ман не можел да смисли кога сопственото патување преку морињата го споредува со „тоа море од раскажувања“ на Сервантес и кога *Дон Кихот* го определува како „творба необична, наивна, величествено ненаместена и суверена во својата противречност“ (Ман, 1980:253). Оттаму, крајот на есејот-патопис Томас Ман го гради како свој сопствен омаж кон *Дон Кихот* и кон делото на Сервантес, споредувајќи го Дон Кихот со една друга, исто така, религиозно-филозофска, но и митска личност: „Го сонував Дон Кихот, беше тој самиот, и јас говорев со него. (...) Тој не се нарекуваше витез од лавовите, туку Заратустра“ (Ман, 1980:283).

Но, Дон Кихот и неговиот содружник Санчо се предмет на восхит и инспирација и меѓу книжевниците кои во раздобјето по Сервантес ја варираат оваа тема и во драмата и во расказот и во романот – да се потсетиме само на комедијата на Томас Дарфи (ThomasD'Urfey) под наслов *Комичната историја на Дон Кихот* (*TheComicalHistoryofDonQuixote*, 1694), на Лоренс Стерн (LaurenceSterne) и на неговиот прочуен роман *Тристрам Шенди* (*TheLifeandOpinionsofTristramShandy*, Gentleman, 1759-1767), во кој со помош на хуморот на Сервантес и на паралелите со романот *Дон Кихот* се остварува успешна наративна структура навидум на онаа на Сервантес, или, пак, на Хорхе Луис Борхес (JorgeLuisBorges) (1899-1986) и неговиот уште попрочуен расказ „Пјер Менар, Авторот на Дон Кихот“ („PierreMenard, AuthoroftheQuixote“, 1937) кој според мнозина книжевни теоретичари е и првата постмодернистичка книжевна творба. Сиве овие дела интертекстуално се однесуваат кон предлошката на Сервантес, но едновременно, на тој начин ја зголемуваат и славата на ненадминатите Дон Кихот и Санчо Панса и на нивниот автор Мигел де Сервантес.

Но, различните времиња, сосем логично, носат и различни хоризонти на очекувања во однос на романот на Сервантес. Во времето на настанувањето и на неговото првично објавување (1605-1615) ова дело се прима како една своевидна комична историја што ја следи постапката на витешките романи на тоа време, но, едновременно, со многу иронија и сарказам ги пародира овие книжевни остварувања. Потоа, за време на Француската револуција се восприема како своевидно етичко дело кое покажува дека можеби индивидуата е во право, а општеството е во заблуда кога ги вреднува настаните врзани за општествената стварност. Во XIX век, пак, се толкува како своевиден новинарски и фелџонистички коментар на своето време, додека XX век ја гради сликата за ова дело како за прв вистински современ роман.

Затоа сосема е во право прочуениот шпански филозоф и писател Мигел де Унамуно (Miguel de Unamuno) (1864-1936) кога укажува во својата книга *Животот на Дон Кихот и Санчо* (Vida de Don Quijote y Sancho, 1905) дека „душата на Витезот на Верата со својата лудост нè направи нас помудри“ (Unamuno 1969:21). Токму оваа умна лудост на Дон Кихот, налик на онаа од *Пофалбата на лудоста* (Laus stultitiae, 1511) на ренесансниот хуманист Еразмо Ротердамски (Erasmus of Rotterdam) (1466-1536), и денес нè облагородува и нè поучува, и денес е актуелна во својата безвременост. Затоа современиот великан на латиноамериканската и на перуанската книжевност, писателот и нобеловец Марио Варгас Љоса (Mario Vargas Llosa) (1936) ќе може својата студија за „Дон Кихот“ на Сервантес да ја наслови како „Роман за дваесет и првиот век“ („A Novel for the Twenty-first Century“) и заедно со повеќемина прочуени теоретичари и историчари на книжевноста под водство на Харолд Блум (Harold Bloom) ќе може да ја анализира величината и да ги толкува значењата на овој ненадминат роман на човештвото (Llosa, 2010).

И токму затоа бардот на теоријата на книжевноста Харолд Блум (1930) ќе може *Дон Кихот* да го предели како „централна приказна“ (central narrative) на последниов половина милениум и како врвно дело на кое сите големи западни романиери многу му должат. Згора на тоа, Блум уште и вели дека: „Можеби ремек-делото на Сервантес е клучната книга на последниов половина милениум, зашто сите поголеми романиери се исто толку деца на Дон Кихот колку што се и на Шекспир. Како што и на други места укажував, Шекспир прагматично нè подучува како да зборуваме со

себеси, додека Сервантес нè учи како да зборуваме еден со друг“ (Bloom, 2010:1).

Но, овие веќе канонизирани книжевни ликови, исто така, се придвижувачи на имагинацијата и во другите уметности: во операта и во балетот, во музиката и во филмот, во цртежот и во графиката, а потем и во сликарството и во скулптурата.

Дон Кихот во уметностите

Во музиката, операта и балет Дон Кихот е овековечен во оперите на Георг Филип Телеман (GeorgPhilippTelemann) „Дон Кихот“ (DonQuichotte, 1761), на Феликс Менделсон (FelixMendelssohn, 1827) и на Жил Масне (JulesMassenet, 1910), во музиката за балетот „Дон Кихот“ (DonQuixote, 1869) на Лудвиг Минкус (LudwigMinkus) и во постановката на Мариус Петипа (MariusPetipa), во симфониската поема на Рихард Штраус (RichardStrauss) „Дон Кихот“ (DonQuixote, 1898), во соло песните и оркестрацијата на Морис Равел (MauriceRavel) „Дон Кихот за Дулчинеа“ (DonQuichotte à Dulcinée, 1932-34), та заклучно со појавувањето на Дон Кихот во современата поп-музика, како во песната „Дон Кихот (шпански дожд)“ (DonQuixote, SpanishRain, 2010) на британската група „Колдплеј“ (Coldplay), или, пак, кај нас, во Македонија, во насловната песна на групата „Фолтин“ (Foltin) од истоимениот албум „Донки Хот“ (DonkeyHot, 2003) во која, со јасни интертекстуални назнаки во однос на коњот на Дон Кихот и на магарето на Санчо Панса, се раскажува приказната за магарето што сакало да стане коњ, односно, како што борхесовски се вели на обвивката од ЦД-то, се раскажува една приказна „инспирана од вистински настани и карактери“.

Што се однесува, пак, до големиот број филмски адаптации на романот или на операта и балетот, веројатно, треба да се спомнат оние на: Георг Вилхелм Пабст (GeorgWilhelmPabst) од 1933 година, филм во кој, според музиката на Жак Ибер (JacquesIbert), насловната улога на Дон Кихот ја има прочуениот бас Фјодор Шаљапин (FeodorChaliapin); потоа филмот „Човекот од Ла Манча“ (TheManofLaMancha, 1972), во режија на Артур Хилер (ArthurHiller), а во насловните улоги настапуваат Питер О’Тул (PeterO’Toole), Софија Лорен (SophiaLoren) и Џејмс Коко (JamesCoco); филмската верзија на балетот на Минкус „Дон Кихот“ (1973) со балетанот Рудолф Нурејев (RudolfNureyev); тв-филмот „Дон Кихот“ (2000) режиран од

Питер Јејтс (PeterYates) со актерите Џон Лајтгоу (JohnLithgow), Боб Хоскинс (BobHoskins), Ванеса Л. Вилијамс (VanessaL. Williams) и Изабела Роселини (IsabellaRossellini), како и документарниот филм „Изгубен во Ла Манча“ (LostinLaMancha, 2002) со Тери Гилијам (TerryGilliam), Џони Деп (JohnnyDepp) и Жан Рошфор (JeanRochefort) снимен како резултат на неуспешниот обид на Гилијам да го сними својот филм „Човекот што го уби Дон Кихот“ (TheManWhoKilledDonQuixote). Гилијам, и покрај неколкуте неуспешни обиди (со различен кастинг) да го сними овој филм во раздобјето од 1998 до 2014 година, сепак, успева работата да ја приведе кон крај, така што овој филм се очекува да пристигне во кино салите во јубилејната Сервантесова 2016 година!

Од друга стана, во цртежот и во графиката, а потем и во сликарството и во скулптурата, Дон Кихот е постојана инспирација за мноштво илустратори, графичари, сликари или скулптори. Ако само ги споменеме авторите од рангот на Оноре Домие (Honoré Daumier), Гистав Доре (GustaveDoré), Анџело Агостини (AngeloAgostini), Антоан Тони Жоано (AntoineTonyJohannot), Пабло Пикасо (PabloPicasso) или Салвадор Дали (SalvadorDali), веќе станува јасно дека во светот на визуелните уметности Дон Кихот и неговите несекојдневни авантури заземаат особено место.

Ако постои автор кој извршил клучно влијание врз нашата визуелна претстава за изгледот на Дон Кихот и на Санчо Панса, тоа, секако, е францускиот уметник, графичар, скулптор и илустратор Гистав Доре (1832-1883). Неговите сликовни претстави и илустрации произлезени од настаните и ликовите на книжевните дела, меѓници на нашата цивилизација, од типот на *Божествената комедија* на Данте Алигиери, *Загубениот рај* на Милтон, илустрациите за *Библијата* и, секако, неговите ненадминати илустрации за *Дон Кихот*, се клучни остварувања во опфатот на илустрацијата на книжевните дела во XIX век, илустрации кои и денес, во втората деценија на XXI век остануваат како трајни сведоштва за моќта на цртежот и графиката, за силината на поврзаноста меѓу книжевноста и ликовната уметност. Илустрациите на Доре за француското издание на *Дон Кихот* од 1860, потем постапно се преземаат и во англиското издание од 1868 година, но и во огромен број други преводи и изданија на делото на Сервантес на голем број европски јазици. Гистав Доре создава над двесте илустрации за книгата на Сервантес кои фасцинираат со својата имажинативност и со техничкото и уметничко совршенство во претставувањето на епизодите од книгата на

Сервантес. Токму затоа Гистав Доре е оној уметник кој како да ја оформи нашата западноевропска слика за појавноста и за карактерот на Дон Кихот, на неговиот верен прислужник Санчо Панса, како и на огромен број други ликови, појави, предели и настани врзани за рицарските подвизи на Дон Кихот од Манча.

Од друга страна, уште еден француски уметник и општествен и политички сатиричар од XIX век како во целина да е преокупиран со авантурите на Дон Кихот и со симболиката на донкихотската борба против инволуциите на општеството и на општествениот живот. Станува збор за обемното дело на Оноре Домие (1808-1879) поврзано со ненадминатото дело на Сервантес, коешто се состои од околу педесет цртежи и околу триесет платна на кои се претставуваат авантурите на благородниот хидалго Дон Кихот од Манча, кои можеме да ги врземе стилистички за импресионизмот, а жанровски за сликарството со литерарна подлошка. Кај Домие освен овие два лика скоро и да нема други претстави на ликовите од романот на Сервантес. Домие во целина е сосредоточен врз Дон Кихот и Санчо Панса, земајќи ги нив како архетипи, но и како метафори на едно духовно патување кон пределите на слободата (за едниот духовната, а за другиот материјалната), но и на смртта. Но, како што изминува времето, во сликовните претстави на Домие прислужникот Санчо Панса се претставува сè побезначајно и сè пооддалечено просторно и наративно во однос на главниот херој Дон Кихот. На крајот останува единствено Дон Кихот како на платното од 1868 година (што се наоѓа во „Новата пинакотекa“ во Минхен) на коешто го гледаме тажниот и смел рицар како бавно јавна на својата Росинанте (Rocinante). Духот и етичноста на Дон Кихот ја победуваат материјалноста и прагматичноста на Санчо Панса, иако е можно и толкувањето според кое кај Оноре Домие, Санчо Панса не е минимизиран поради неговите карактерни особини туку дека, можеби, Домие ги слеал двата лика во еден, во оној на „витезот на лудоста“, како што Дон Кихот го именуваше Мигел де Унамуно во својата студија за романот на Сервантес (Unamuno, 1969:11).

Точно пред педесет години еден цртеж на веројатно најзначајниот уметник на XX век – Пабло Пикасо (PabloPicasso), станува легендарна сликовна претстава за односот на Шпанија и на светот кон Дон Кихот и Санчо Панса, а оттаму и кон самиот Сервантес. Цртежот создаден на 10 август 1955 година, кој подоцна мистериозно исчезнува од редакцијата на

седмичното списание "Les Lettres Françaises" е објавен по повод 350 годишнината (1955) од публикувањето на првиот дел од романот на Сервантес *Дон Кихот* и на него ги гледаме, скоро симболски прикажани, клучните елементи врзани за приказната на Сервантес: Дон Кихот со неговата Росинанте, Санчо Панса со магарето Дапле (Dapple), ветерниците рамномерно респределени низ пејзажот низ и околу нозете на коњот и на магарето, и секако, таму е и сјајното шпанско сонце што ги осветлува навидум лежерно деформираните фигури на Дон Кихот и на Санчо Панса претставени безмалку како еднопотезни миговни чкрабаници, но и како силнопотезни чкртки возвишени во својата едноставност и во својата „мисловна сосредоточеност“ (mindfulness) кон возвишените идеали. Го објавува овој цртеж Пикасо во слава и во чест на Сервантес, но и во слава и во чест на неговите ненадминати херои Дон Кихот и Санчо Панса. Но, ако е сè издолжено кај Дон Кихот, копјето и ковчесто (освен штитот кој е јажцевиден) и ако кршливиот и возвишен рицар, како некоја сенешна готска вертикала, го боде небото со врвот од копјето и укажува на потребата од духовно издигнување, тогаш, сосем спротивно, кај Санчо Панса сè е заоблено, тркалесто, мешесто и телесно поблиску до земјата и до земните задоволства (освен острите уши на магарето). Санчо гледа одоздола нагоре кон својот господар, а Дон Кихот одозгора надолу кон својот прислужник и така се остварува оваа ненадмината комуникација меѓу духот и телото, меѓу возвишеното и приземното, комуникација која носи и еден суптилен хумор врзан за сопоставувањето на дебелото ем ниското и на тенкото ем високото.

Од друга страна, уште еден друг Шпанец му оддава почит на Сервантес и на неговите ненадминати митски содружници Дон Кихот и Санчо Панса, создавајќи еднакво вредни визии за нивните просторни и духовни патувања. Илустрациите што Салвадор Дали ги создава за делото *Дон Кихот* се од 1946 година и во нив прочуениот надреалист со својата имагинација ги онеобичува познатите фигури на Дон Кихот и Санчо Панса, но не до толку тие да бидат непрепознатливи. Дали со своите илустрации ни создава визии за еден нов Дон Кихот, за еден нов безмалку роботизиран витез на технологијата и на науката кој се бори против сенишните ветерници на новата цивилизација, та на тој начин Салвадор Дали и самиот како да ја дооформува приказната за тажниот и слободоумен рицар и за неговиот верен помошник.

Дон Кихот меѓу Македонците

И на Балканот донкихотизмот не му е туѓ. Во различни ситуации и во различни времиња овие простори го негувале, свесно или несвесно, донкихотството како своја врвна духовна цел и го тематизирале противречниот однос кон стварноста што се остварува во релацијата што ја градат кон внатрешниот и надворешниот свет Дон Кихот и неговиот штитоносец Санчо Панса. Мотивот на овие двајца толку различни, а толку наразделни пријатели во нивната несекојдневна авантура, суштината на донкихотизмот како мечтаење и како потрага по слободата, на Балканот се појавува и меѓу Албанците (Алиу, 2003), и меѓу Хрватите (Solar, 2009), и меѓу Бугарите (Паси, 2008; Крџева, 2010) и најмногу меѓу Србите (Милошевиќ, 1990; Stojanović, 2006; Петровиќ, 2014) – да спомнеме само неколку наши блиски култури и литератури – но Дон Кихот и донкихотизмот, одвреме навреме, се појавуваат и во македонската култура, книжевност и уметност, покажувајќи дека феноменот Дон Кихот и донкихотизам воопшто не му е туѓ на историскиот и митолошки Балкан.

Кај нас пак, во Македонија, како книжевен мотив и како уметничка визуелна претстава најсилно се јавува во поезијата на Блаже Конески, во есеистиката на Александар Прокопиев и во сликарството на Владимир Георгиевски.

Дон Кихот во поезијата – Блаже Конески

Во стихозбирката *Записи* (1974) Блаже Конески (с. Небрегово, Прилепско, 1921 – 1993, Скопје), со својат длабоко-филозофски и индивидуално-искуствен пристап кон стварноста од минатото и од сегашноста, како на пример во песните „Елен самак“ или „Превалец“, ја гради својата апотеоза на староста, минливоста, осаменоста, страдањето и моќта на поразот. Таа моќ на залудноста на напорот и на извесноста на поразот, ја воочуваме и порано и подоцна во творештвото на Конески, и пред и по *Записи*, особено во песните „Беласица“, „Болен Дојчин“ или „Одмазда“ – каде што Конески во клучниот последен стих од оваа песна предупредува: „чувај се, насилниче, од силата на врзан човек!“ (Конески, 2011:261).

Но, во песната „Дон Кихот“ како најсилно да доаѓа до израз исчезнувањето на херојството. Тоа, едновременно, е проследено и со една оксиморонска силина на моќта на поразот. Во оваа песна Дон Кихот се

идентификува со Хомеровиот „жалосен Хектор“ чија битка однапред е изгубена, поради непомирливоста на боговите. Нежното сочувство и човечката симпатија кон ликот на Дон Кихот, сепак, ирониски се подриваат со уништувачкиот поход на „свињите“ и „бишките“ кои го оневозможуваат херојството, за тоа да биде „остварливо“ само другаде и под други околности: „за други, на други боишта, божем со слава / да прават историја“.

Ја наведувам во целина оваа кратка лирска песна на Конески за да може изворно да се почувствува силината на ирониската и саркастичката визија на Конески.

ДОН КИХОТ

Во светов, на бескрајниот фронт,
му дале и нему сектор,
да крепи, да брани:
едно местиште проклето,
поле поделено на непомирливи страни,
од едната – тој жалосен Хектор.
Не зовре во тие тревишта и тињи
пукот на битка.
Свињи
со ситни го смачкаа копитца,
го столчија како лук, со толчник;
бишки
мав го сторија –
за други, на други боишта, божем со слава
да прават историја.

(Конески, 2011:233)

Оваа песна на Блаже Конески како да станува песна меѓник во која силината на слабоста и моќта на немоќта ја доживуваат својата апотеоза. Интересно е да се укаже дека да го нема насловот „Дон Кихот“ оваа песна не би можела ниту да се разбере, ниту соодветно да се протолкува, зашто само насловот симболски го носи клучот за разбирањето. Во херменевтиката, пак, на најсовесниот толкувач на поезијата на Конески, академик Георги Старделов од книгата *Одземање на силата*, се укажува дека преку оваа

песна се искажува „есенцијалното во толку згуснат и прегнантен вид“ (Старделов, 2000:108). Самиот потфат на Дон Кихот кој е во заднината на оваа песна се определува како „возвишен со големината на своите желби и намери, со моралното совршенство кое, меѓутоа, останува бесплодно и бескорисно. Тоа го прави трагичен јунак, симбол на трагичното несовпаѓање на саканото, мечтаеното и оствареното. Неговите илузии завршуваат како најсурова груба и кална стварност. И колку тие посурово пропаѓаат толку Дон Кихот ни изгледа не од овој наш катадневен, туку од некој друг свет, несоодветен на нашиов, на овој сегашниов“ (исто, 107).

Но, кое е тоа „местоште проклето“ што Дон Кихот треба да го „крепи“ и да го „брани“? Одговор на ова прашање се дава уште во првиот стих на песната: тоа е светот кој низ својата човечка историја си имал свои „мечтоглави“ бранители, тоа е „светов“ во кој сите ние живееме. Од друга страна, петтиот, пак, стих од песната целосно доопределува – тоа е она „поле поделено на непомирливи страни“ што во првиот стих се определи и како „бескрајниот фронт“. Оттаму доаѓа и залудноста на потфатот на Дон Кихот, зашто она што тој посакува да го стори, да го одбрани светот од неморалот и неслободата, осудено е да заврши или како лудост (Паси, 2008:253-254) или како апсурдност слична на онаа востановена од Франц Кафка во неговиот краток расказ „Вистината за Санчо Панса“ (Kafka, 1984:310). Токму таа кафкијанска или дури бекетовска атмосфера на иронија и апсурд како да изнурнува и од песната на Конески создадена на почетокот на седумдесеттите години на минатиот век.

Дон Кихот во есејот – Александар Прокопиев

Во македонската книжевност, а особено во есеистиката, мнозина автори ја користеле или ја користат синтагмата „донкихотизам“, но малкумина теориски сеопфатно се занимавале со прашањата што изнурнуваат од многузначниот *Дон Кихот* на Сервантес. Сепак, не смее да се изуми книжевно-антрополошкиот есеј на современиот македонски писател и компаративист Александар Прокопиев под наслов „Битка со ветерница“ од неговата неодамна објавена книга есеи под наслов *Измислувајќи ја Европа*, книга која носи сигнификантен поднаслов „есеи за несводливото“ (Прокопиев, 2014:86-105).

Александар Прокопиев (Скопје, 1953) е раскажувач, поет, есеист, книжевен критичар и теоретичар кој студирал и магистрирал на

Филолошкиот факултет во Белград, кој студиски престојувал во Париз, а докторирал на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје. Тој е научен советник во Институтот за македонска литература и професор на постдипломските студии по културологија. Во своите предавања што ги држи на повеќе универзитети низ Европа: Оксфорд, Букурешт, Софија, Белград, Љубљана итн., Прокопиев не само што говори за своето, сега, веќе, обемно прозно творештво (повеќекратно вреднувано и наградувано – да ја спомнеме само угледната награда „Балканика“ за 2010 година), туку, исто така, тој постојано се навраќа (не само постмодернистички!) и на канонските вредности на светската книжевност.

А таму се покажува дека и други врвни автори од историјата на книжевноста, постојано го читаат и го препрочитуваат *Дон Кихот* на Сервантес, наоѓајќи во ова дело, во различни фази од својот живот и од своето творештво, најразлични поттици за натамошни тематизирања и толкувања. Но, како што вели и самиот Прокопиев, „верувам дека за секој прозен писател во зрелоста е полезно повторно да го прочита *Дон Кихот* (како што за писателите во младоста е добро да ги читаат Пруст, Џојс и Јужноамериканците) за да види до каде стигнал, кои му се сопствените слабости соочени со едно ремек-дело на писателскиот занает“ (Прокопиев, 2014:97).

Инаку, есејот на Прокопиев „Битка со ветерници“ започнува мошне непосредно, како лична реминисценција на првите средби со ветерниците од стварноста на детството, надолното со сеќавањата за првичните исчитувања на овој роман во детството и во младоста и на првите соочувања со илустрациите од страниците на книгите кои го покажуваат Дон Кихот, од осмата епизода на првиот дел од романот, како води битка со една од тричетириесетте ветерници на бојното поле – кои за него не се ништо друго освен стравотни џинови. Во долгиот наслов што го одбира Сервантес за да ја овековечи оваа епизода од славниот поход на витезот со тажен лик, во насловот: „За добриот успех што го имаше храбриот витез Дон Кихот во стравотното и никаде замислено собитие со ветерниците, вкупом со други собитија достојни за среќни спомени“, значи, во ваквиот наслов се крие и хуморната нишка врзана за пародијата, за комичната антиномичност на „хидалгото фантазер“ кој за Прокопиев, како и за огромен број познавачи на книжевноста, станува лик што не може, а да не се засака и да не се сака до крајот на својот, и творечки и биолошки, живот.

Есејот на Александар Прокопиев не само што успешно го поврзува личното естетско доживување врзано за комуникацијата со *Дон Кихот*, туку со огромно знаење сево ова го поврзува и со исчитувањата на делото на Сервантес во есејот на Томас Ман за Дон Кихот, како и во книгата на Ман *Измамникот Феликс Крул*, која како непосредно да е инспирирана од романот на Сервантес и од неговата „сенковита ведрина“. Оттаму Прокопиев во својот есеј пристапува кон Дон Кихот антрополошки (тргнувајќи од сопственото *детско, премногу детско и човечко, премногу човечко*, доживување на ветерниците), потем пристапува и културолошки – тој говори и за илустрациите на Антоан Тони Жоано (AntoineTonyJohannot), но и за оние на Гистав Доре – но и книжевно-историски: говори и за толкувањата на Хајнрих Хајне (HeinrichHeine), но и за влијанијата на Сервантес и на *Дон Кихот* врз делата на Хорхе Луис Борхес од расказот „Пјер Менар, Авторот на Дон Кихот“, или на Умберто Еко (UmbertoEco) од романот *Баудолино* (Baudolino, 2000). Затоа во есејот на Прокопиев оваа битка на Дон Кихот станува и сопствена битка, „било како битка со авторитети, било како битка со сеништа, било како битка со сопственото уплашено, конзервирано ’јас!’“ (Прокопиев, 2014:105).

Затоа оваа „битка“ на Александар Прокопиев како да наликува и на постојаниот стремеж на нашиот сликар Владимир Георгиевски да се навраќа кон мотивот Дон Кихот и констатно да го внесува велеумниот витез на своите платна, но оваа „битка“ на Прокопиев како да наликува и на повеќеденеченската преокупација со Дон Кихот и на славниот синеаст Тери Гилијам (1940) кој искрено признава во интервјуто за *RollingStone*: „Ако сакаш да се занимаваш со Кихот, треба да станеш исто толку луд колку и Кихот (...) Потрошив колку години? Петнаесет? Да, има поента. Тоа е еден вид детерминираност да бидеш налуничав и неразумен. Сите разумни луѓе околу мене ми велеа: ’Остави го тоа’. Но тоа беа разумни луѓе“ (Grow, 2014).

И затоа на прашањето што Прокопиев си го поставува во својот есеј „Дали во денешниов свет сè уште постојат Дон Кихоти?“ – иако децидно одговора: „Во политиката, сигурен сум– одамна не“ (Прокопиев, 2014:90), можеме, сепак, да изведеме заклучокот имплицитно од целина на есејот на Прокопиев дека Дон Кихоти сè уште постојат и тоа тука, блиску до нас, а веројатно и во нас.

Дон Кихот во сликарството – Владимир Георгиевски

Поднасловот со кој започнува пристапот кон творештвото на Владимир Георгиевски, поднасловот „Дон Кихот во сликарството – Владимир Георгиевски“, е повеќезначен и, веројатно, збунувачки. Тој може да укажува на местото на Дон Кихот ликот и на *Дон Кихот* романот на Мигел де Сервантес во сликарството на Владимир Георгиевски, но и да го определи самиот сликар Владимир Георгиевски како епитомизација на метафората за Дон Кихот и за донкихотството во рамките на севкупното негово дело. Но, оваа повеќезначност е свесно одбрана, зашто се чини дека и едното и другото определување како во целина да соодветствуваат на фасцинантниот уметнички и духовен строеж на делото на Георгиевски.

Македонскиот современ сликар и професор во пензија на Архитектонскиот факултет во Скопје, Владимир Георгиевски (Скопје, 1942) уште од самите почетоци на својот духовен и уметнички развој остварува една несекојдневна, но постојана до денешни дни, комуникација со делото на Сервантес и со неговите уметничко-канонизирани јунаци Дон Кихот и Санчо Панса. Уште од своите студентски денови минати на ликовната академија во Белград (тогаш главен град на поранешната СФР Југославија) Георгиевски одбира еден свој самосвоен пат во сликарството, пат кој во времето на прокламираниот социјалистички атеизам го води него кон уметничката традиција врзана за религиозното и за христијанското во уметноста, но и кон една сопствена потрагата по внатрешниот живот и по духовноста. На тој пат, како постојани придружници на Владимир Георгиевски, заедно со сликарските и уметничките величини кои се негови постојани учители, заедно со уметниците Микеланџело, Рубљов, Ел Греко, Гоја, Рембрант и Гриневалд, на тој необичен и единствен пат по кој тргнува Георгиевски, се и книжевните ликови од делата на Сервантес и Достоевски, автори кои, може да се констатира слободно, се најзначајните книжевни парадигми за сликарот Георгиевски. За нив Георгиевски се произнесува во повеќе свои записи, разговори, текстови и есеи и постојано го истакнува клучното место што овие автори, секој на свој специфичен начин, го имаат за неговото духовно оформување, но и за неговото уметничко творештво во целина. Инкорпорирајќи ги овие автори и теми низ својата уметничка дејност (и во цртежот и во сликарството и во скулптурата), Владимир Георгиевски остварува единствена и неповторлива поврзаност меѓу книжевноста и сликарството, меѓу духовното и естетското и тоа во едно

време на постојана забрзаност и постојано, како што велеше прочуениот теоретичар на уметноста Ханс Зедлмаир, „губење на средиштето“ кое резултира со една постојана криза на уметноста (Sedlmayr, 2006).

За Владимир Георгиевски темите што ги обработува во различни сликарски и уметнички дисциплини— цртеж, акварел, пастел, графика, слика, релјеф, скулптура — се само основи за реализација на она што самиот автор онто-филозофски го определува како „чудото наречено живот“ (Георгиевски, 2006:72). Кога Георгиевски низ цртежот се изразува, кога Дон Кихот и Санчо Панса се омеѓуваат со линиите што го оформуваат цртежот, тогаш, всушност, авторот како да вели: „низ цртежот се испишува поезијата на нашето око; на нашата рака; на нашето срце. Темелот на таа поезија е нашиот ум“ (исто, 71).

Кога во бојата на платното се претставуваат духовните авантури на Дон Кихот и материјалните премрежиња на Санчо Панса, тогаш, всушност, авторот како да укажува: „низ живата боја на платното ја допираме вечната светлина; длабоката тага и огнената љубов. Ја допираме бесмртноста на живописецот низ неговата внатрешна постојана будност“ (исто, 73).

Кога Георгиевски со огромна љубов и знаење ги слика Дон Кихот и Санчо Панса, тој како да ја слика и сопствената потрага по темелните вредности во еден свет кој нема разбирање за овие вредности.

И затоа прашањето што си го поставува себеси Георгиевски, но и на сите нас кои сме се дрзале да се занимаваме со творечка и уметничка дејност, е следново: „Можно ли е да се трага по сопствениот личен знак без бледоликиот шпански витез? Што ќе кажеме на денот на страшниот суд, каде што секоја личност ќе стигне, ако не го сакаме Дон Кихот? Какви згради се можни без него, какви слики, какви книги, какви песни, какви претстави, какви филмови, каква музика, ако тој не е нашиот најблизок учител?“ (Георгиевски, 2006:101).

Несомнено е дека критиката во Македонија успешно го забележала овој стремеж на Георгиевски да се издигне од сферите на иманенцијата кон сферите на трансценденцијата, и затоа може да најдеме одредби кои творештвото на Георгиевски го определуваат како „порив кон духовноста“ (Ѓурчинов, 2000), како „митологија на егзистенцијалното“ (Величковски, 1978), како „сетилен и метафизички ликовен говор“ (Клетников, 2001), како дело во кое се раскажува големата „приказна за човекот“ (Алексиев, 2000), како „творештво коешто динамично ги бележи осцилациите на духот и

времињата“ (Grcev, 2005:14; Грчев, 2005:15), или како уметност која „претставува сечовечка ода на страдањето, своевидна анатомија на човекот и неговото постоење во едно единствено време во кое се споиле сите времиња“ (Смилевска, 2006:9).

Сиве овие одредби навистина ја допираат срцевината на творештвото на Владимир Георгиевски, а таму како постојан посетител во остварувањето на животот однос со историјата и со историите на уметноста и книжевноста, се појавуваат ликовите на Дон Кихот и на Санчо Панса. И затоа воопшто не е за чудење кога Георгиевски, во разговорот со историчарката на уметност Надица Смилевска, недвосмислено ќе укаже дека Сервантес и *Дон Кихот* се неговите минати, сегашни и идни учители, и дека ова бесмртно дело е „грандиозна ода за човековата слобода: од овој свет треба да исчезнат сите зла и неправди што му се нанесуваат на човекот! А тоа е битка која води до вистински творечко лудило! Тој е често присутен на моите слики и скулптури! Но, тука е постојано и Санчо. Вертикалата е бесмислена без хоризонталата! (Дон Кихот е човековото срце, а Санчо неговиот разум). Да, – вели Георгиевски – постојано се чувствувам Дон Кихотовски и моите идеали и цели кога е тој во прашање не се менуваат, туку се продлабочуваат“ (Смилевска, 2006:51). Но, кога Георгиевски го определува Санчо Панса како „разум“, тој секако мисли на „здравиот разум“, на онаа селска здраворазумска проникливост, користољубивост и прагматичност која иако ги забележува „забегувањата“ на Дон Кихот, сепак, поради ветеното губернаторството на еден убав, голем и богат остров од кралството, останува до крај со својот господар.

И како што историјата на книжевноста не се развива туку само се продлабочува, а тоа постојано го истакнуваше познатиот хрватски теоретичар на книжевноста Зденко Шкреб (Шкреб, 1985:9), така и односот на Георгиевски кон врвните уметници од историјата, порано спомнати, од кои учи тој постојано, само се продлабочува, како што се продлабочува и неговата потрага по играта и по слободата во сопственото творештво во кое како сјајно сонце сред тие ветерници на секојдневието се појавува ликот на Дон Кихот. Во своите сликовни претстави на рибите и на лебовите, на свирачите и на свадбарите, на ангелите и на паднатите ангели, на реквиитемите и на литургиите, на ругањата и на распетијата, во сите овие грандиозни по големина, но и по зафат ликовни творби постојано се појавува и ликот на Дон Кихот. Еднаш како дваесетметарски фриз од пастел

на картон именуван како „Пасија по Дон Кихот“ (студиски картон, пастел на картон, 20 m x 1,80 m, 1993), друг пат како масло на платно со, исто така, не помалку грандиозни димензии: „Пасија по Дон Кихот“ (масло на платно, 7 m x 1,80 m, 1994/95).

Во делото на Георгиевски постојано се случува слевањето на уметничката и на религиозната имагинација, слевањето на Христос со Дон Кихот. Тоа го гледаме во пастелите на Георгиевски под наслов „Дон Кихот ги храни сиромашните“ (пастел на картон 250 x 204 cm, 1992), „Ругањето на Дон Кихот I“ (пастел на картон 210 x 255 cm, 1992) и „Ругањето на Дон Кихот II“ (пастел на картон 250 x 204 cm, 1992). Секако, токму затоа Дон Кихот во творештвото на Владимир Георгиевски доаѓа и во Македонија, за и тука да ја покаже својата смелост, за и тука да се обиде да ја реализира својата исконска потрага по слободата. Во творештво на Георгиевски создавано во минатиот век ова најдобро се гледа од неговото дело „Дон Кихот во Македонија“ (пастел на картон, 200 x 250 cm, 1992). Но, веројатно, најсилната сликовна претстави на Дон Кихот и на Санчо Панса, кај Георгиевски во минатиот век, ја наоѓаме во неговото масло на платно „Дон Кихот и Санчо Панса“ (масло на платно, 220 x 110 cm, s.a.). На ова платно копјето на Дон Кихот се престорува во распетието на Исус, Росинанте веќе не е како во поранешните сликовни претстави коски и кожа, туку станува прекрасен коњ свесен за својата убавина, во скелетот на Дон Кихот се населила милна птица, додека од неговиот штит изникнува дрвото на животот. Од друга страна, Санчо, пак, е претрашен од оваа несекојдневна глетка и исплашен ги прекрива своите очи. За првпат во ова свое дело Георгиевски го претставува Дон Кихот не како витез со тажен и јадосан лик во залудна битка, туку како носител на духовноста, на светлината и на слободата што го победува мракобесието на материјалното.

Сиве овие мотиви со несмалена жестина и посветеност повторно се појавуваат и во старо-новиот циклус во творештвото на Владимир Георгиевски посветен на Дон Кихот од последниве неколку години. Оваа негова посветеност на нашиве простори веќе се здобива со своевидна импозантност, зашто да се насликаат за последниве неколку години над педесет дела кои ја остваруваат креативната слобода на авторот во неговото понирање кон вечната тема Дон Кихот и донкихотство, секако, е за почит. Затоа „Мојот Дон Кихот“ на Владимир Георгиевски со право можеме да го именуваме и како „Нашиот Дон Кихот“, зашто, сега, Дон Кихот не е само на

Георгиевски и не е само дел на неговиот сликарски свет, туку станува дел и од нашите светови, дел и од нашето естетско чувствување на светот.

Згора на тоа, се чини дека не постои подобро време од ова нашево за тоа да се оствари. Не само поради значајната годишнина што ни претстои следната година – четиристотини години од смртта на Сервантес – туку најмногу поради успешноста, квалитетот и естетски неприкосновената реализација на овој потфат на Владимир Георгиевски. И затоа, во духот на определбите за постмодерното возвишено на Жан Фронсоа Лиотар (Lyotard, 1982), може да утврдиме дека во овој најнов сликарски циклус на Георгиевски се остварува еден „постмодерно возвишен“ потфат, и, едновременно, се остварува она што е навидум неостварливо, односно сликовно се претставува она што е навидум сликовно непретставливо: привидот и стварноста, имажинацијата и разумот, трансценденталните вредности (Дон Кихот) и инструменталните вредности (Санчо Панса), филозофското мислење и здраворазумското мислење.

На тој начин преку сликарството на Владимир Георгиевски ова тројно присуство – во поезијата, есеистиката и во сликарството – на Дон Кихот во Македонија на преминот од XX во XXI век добива свое најсилно глорифицирање.

Литература:

- Алексиев, Емил. 2000. „Приказна за човекот“, *Дневник*, 23.2.2000.
- Алиу, Али. 2003. *Дон Кихот кај Албанците*, Скопје: Култура.
- Величковски, Владимир. 1978. „Митологија на егзистенцијалното“, *Нова Македонија*, 27.10.1978.
- Георгиевски, Владимир. 2006. „За уметноста“, во: Надица Смилевска, *Дијалози со Владимир Георгиевски*, стр. 69-110, Скопје: Дијалог.
- Грчев, Кокан. 2005. *Владимир Георгиевски во заточеништвото на творечката слобода*, Скопје: Сигмапрес.
- Ѓурчинов, Милан. 2000. „Порив кон духовноста“, *Утрински весник*, 12-13.01.2002.
- Конески, Блаже. 2011. *Целокупни дела на Блаже Конески, Том I, Поезија, Книга прва*, приредил Милан Ѓурчинов, Скопје: МАНУ.
- Клетников, Ефтим. 2001. „Сетилен и метафизички ликовен говор“, *Нова Македонија*, 26.12.2001.
- Кръстева, Майя. 2010. „Исак Паси – Дон Кихот на българската философия“, *Монитор*, 16 Август.

- Милошевић, Никола. 1990. „Дон Кихот и нихилизам“, *Антрополошки есеји*, Београд: Белетра.
- Паси, Исак. 2008. „Испанија во мене“, „Лудостта“, *Философски посланија*, Софија: Захарий Стојанов.
- Петровић, Предраг. 2014. „Лирика Итаке: између одисејевског и донкихотског гласа“, Милош Црњански: поезија и коментари (прир.) Драган Хамовић, Београд-Нови Сад: Институт за књижевност и уметност.
- Прокопијев, Александар. 2014. *Измислувајќи ја Европа: есеи за несводливото*, Скопје: Зојдер.
- Смилевска, Надица. 2006. *Дијалози со Владимир Георгиевски*, Скопје: Дијалог.
- Старделов, Георги. 2000. *Избрани дела, Том V, Одземање на силата*, Скопје: МАНУ.
- Шкрѐб, Зденко. 1985. „Литературата не се развива, таа се збогатува“ (разговор со И. Цепароски), *Нова Македонија*, 24.11.1985.
- Bloom, Harold. 2010. „Introduction“, in: *Miguel De Cervantes' Don Quixote — New Edition* (Edited and with an introduction by Harold Bloom), New York: Infobase Publishing, pp.1-2.
- Grcev, Kokan. 2005. *Vladimir Georgievski in Captivity of Creative Freedom* (translated from Macedonian by Biljana Petrova), Skopje: Sigma press.
- Grow, Kory. 2014. “Terry Gilliam Looks Back: 'Brazil' Will Be on My Gravestone”, *Rolling Stone*, September 19, 2014.
<http://www.rollingstone.com/movies/features/terry-gilliam-brazil-zero-theorem-monty-python-20140919>
- Kafka, Franc. 1984. *Izabrana dela, Knjiga четврта, Celokupne pripovetke*, Beograd: Nolit.
- Llosa, Mario Vargas. 2010. „A Novel for the Twenty-first Century“, in: *Miguel De Cervantes' Don Quixote — New Edition* (edited and with an introduction by Harold Bloom), New York: Infobase Publishing, pp. 57-68.
- Lytard, Jean-François. 1982. “Presenting the Unpresentable: The Sublime”, *Artforum*, No 2.
- Man, Tomas. 1980. „Preko mora s Don Kihotom“, *Odabrana dela Tomasa Mana, Eseji I*, str. 233-283.
- Sedlmayr, Hans. 2006. *Art in Crisis: The Lost Center*, New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Solar, Milivoj. 2009. *Nakon smrti Sancha Panze: eseji i predavanja o postmodernizmu*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Stojanović, Jasna (prir.). 2006. *Don Kihot u srpskoj kulturi: zbornik radova*, Beograd: Filološki fakultet-Institut Servantes.
- Unamuno, Migel de. 1969. *Život Don Kihota i Sanča*, Beograd: Kultura.

DON QUIXOTE IN MACEDONIA

Ivan Djeparoski

Summary

Cervantes's major work *Don Quixote*, considered to be the first modern European novel, is acknowledged as a masterpiece of the Spanish "Golden age" (Siglo de Oro), of Spanish and world literature, and as such, it is regarded among the best works of fiction ever written. Today, however, Don Quixote has also been transferred from the spheres of literature and the literary canon to the spheres of mythology, culture, and art. Approaching the celebration of the 400 anniversary of Cervantes' death (1616), this text explores the place of Don Quixote in Macedonian culture, art, and literature, mainly through the works of the following Macedonian authors: Blazhe Koneski (poetry), Aleksandar Prokopiev (essay), and Vladimir Georgievski (paintings).

AISTHESIS**(или за физиолошката естетика)****д-р Африм А. Редечи**

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: естетика, перцепција, вкус, физиолошка естетика, слика.**Key words:** Aesthetics, perception, taste, physiological aesthetics, image.

„Враќањето или повторното откривање на единството на субјектот и на светот, поттикнувањето на перцептивната генијалност на телото и субјектот, што предметите ги праваат егзистенцијални во однос на нас, тоа е честа да се размисли денес.“

Finn Frandsen

Перцепцијата значи доживување на предметите кои може да се видат „од таму“, значи од некоја надредена позиција. Перцепцијата на уметничките дела, се дефинира според уметничките перспективи, кои ги ефектузираат директно: примачот, хипнотичкиот естетски објект и сложените егзистенцијални ситуации што се предизвикуваат од визуелната перцепција. Интригираат перцептивните естетски теории на Нелсон Гудман (Nelson Goodman) и Џејмс Гибсон (James Gibson). Според Гудман (еден од најеминентните претставници на аналитичката естетика), она што може да се забележи, е во врска со нашиот сопствен вкус и практичните знаења. Секогаш според Гудман, ние гледаме слики кои одговараат на објективната стварност, додека сликата која одговора на објективната стварност, е конфигурацијата или фигуративниот јазик. Визуелната перцепција е нов начин на сумирање и препознавање на кодови, на слики и постапки, преку

кои се чита сликата. Теоријата на перцептивната реалност, се базира на два аргумента:

- Сличност: релационата логика, ги деконструира сличноста и расказот. Сличноста е симетрична релација, додека расказот не е симетрична релација.

„Портретот на Војводата од Улингтон, го прикажува Војводата, но Војводата е само една фигура која не ја изразува или не може да ја прикажува целината на сликата; некои објекти личат едни на други на највисок можен степен на сличност, но не се изразуваат едни со други“ (Blinder, 1989, nr. 12 (887 – 896).

Во функција, одредбата на Гомбрич, „сликата е светот, светот не е сликата“ и дека постои релацијата што ги поврзува: расказната слика и оригиналниот модел.

- Онтолошката разлика или ревизијата на теоријата на мимезисот: аргументот се наоѓа во фактот на онтолошката разлика меѓу сликата и објектот, изразените настани или тие кои се прикажуваат на екранот. Сликите се траги, се конструктивни бои на површината на платното, додека приказната која се раскажува, постои вон просторот, и тоа како тридимензионален код. Сликите се пореални од изразените предмети, се повеќе од раскажаното.

„Сликата на Констанбле Дворот на Малборуг, силно наликува на реален двор, бидејќи изразува двор, а не некоја чиста копија“ (Blinder, 1989, nr. 12 (887 – 896).

Сепак, кризата на уметноста на XX век, насочува кон зајакнувањето на уметничката свест за проблемот на префрлувањето од тридимензионална, на дводимензионална димензија, а и која, некако се логизира преку одредбата на Декарт „мозокот е што гледа, а не окото“, или одредбата на Пикасо, „дека не постои измама на окото, туку постои измама на духот“. Теоријата на визуелната перцепција, е определена од страна на ПЕРСПЕКТИВАТА, односно гледната точка кон објективната стварност, која наедно е и конвенција и модел. Во контекст на ова, прифатлива е размислата на Гудман: негативна критика на традиционалниот и емпирискиот модел на сличноста, и позитивна критика на сликата која реферира на објективната стварност. Теоријата на Гудман, е во аналогија со теоријата за јазикот на Витгенштајн, кој преку аналитичката естетика и деконструкцијата на елементите на традиционалната метафизика (значењето на зборовите и

проекцијата на формите на играта), ги открива импулсите на сликовното значење (преку јазикот, културната теорија или конвенција) како конструкција.

Еден од најеминентните претставници на теоријата на директната перцепција, е Џејмс Гибсон, кој смета дека перцепцијата се дефинира врз основа на директната симулација. Гибсон ги постави постулатите на теоријата на директната перцепција, и тоа врз основа на перцепцијата на просторните проблеми (форми, слики, бои, текстура итн.) и на перцепцијата на значењата на објектите кои ја поставуваат сликата на светот (земјиште, згради, луѓе, знаци, напишани симболи итн.). Перцепцијата на просторот или на светот, е основата на перцепцијата на значењето, што го дефинира впечатокот на искуството. Релациските односи сличност и зависност помеѓу настаните, се конечни за теоријата на мимезисот, за утврдувањето на оптичкиот сликовен систем и системот за животната средина. Информативната еквивалентност, покажува дека светот може да се симулира, кога светлината што доаѓа од сликите, ефикасно ги опфаќа оние предмети и настани кои се наоѓаат под естетскиот ефект. Да се сирка реалистичката слика, е потребно да се вметнува во функција сиркањето на тоа што ја има во сликата и сиркањето на површината на платното (преку проекцијата на бои и слични форми) на сликата. Релациската перцептивна двојност- естетската деконструкција, е суштината на конфигурацијата, што ефектуизира визуелизација.

„Постојат две паралелни перцепции: она на површината и на длабочината на просторот. Една од нив е просторот на кој стои сликата, која постои така како што е дадено, а другата е просторот во кој се наоѓа конструктивниот објект. Сликите се единечни во обезбедувањето на оптичките информации. Сиркањето на сликата е сиркање на физичката реалност, но не е прецизна. Структурата на сликата е слична на структурата на геометриска прогресија, а не слична на структурата на јазикот“ (Blinder, 1989, nr. 12 (887 – 896).

Преку следните хипотези, Гибсон дефинира директни доживувања: - основни впечатоци на визуелниот свет, се ефектуизираниите впечатоци од површината и формизмот; - постоењето на варијабилноста во стимулирањето на спецификите на просторот; - форми на ретинали предизвикани од имититација на окото, е множеството на варијаблиите, кои се во аналогија со физичката енергија; - варијаблиите во стимулација, не се

копии, туку имаат сопствен корелат. Сепак, сопствената теорија на директната перцепција Гибсон ја протега преку еколошка обработка на визуелната перцепција.

При дефинирањето на новиот концепт за директната перцепција (појаснување, демонстрација, постапувајќи претпоставка на друг начин), Гибсон објаснува дека перцепцијата, како основна форма на признавањето на светот, се засновува врз хипотезата за постоењето на знаењето на светот. Познавањето на светот преку директната перцепција, предизвикана од сумирањето на информациите кои се резултат на осветлувањето на физичката реалност (промена на интензитетот на боите, што резултираат информации преку ефектуацијата- светлината на енергетските објекти). Според Гибсон, перцепцијата е психосоматско дело, која се реализира преку петте перцептивни системи (визуелно, слушање, допирање, чистење, арома), и која се сумира преку функциите на определен унифициран систем. Теоријата на директната перцепција на Гибсон, е во функција на заштитата на реализацијата на директната перцепција, во функција на наивното око, што верува наивно во светот на објектите и настаните.

Теоријата на продуктивната перцепција или на конструкцијата, се однесува на шок-естетиката, која теоретски е производ на авангардата. Зајакнувањето на *aisthesis* / ефектот, авангардата ја засновува на естетика на Шилер и Кант. Автономијата на уметничкото дело, некогаш се дефинираше преку множината „безинтересно допаѓање“, која ја предизвика дилемата дали треба или не треба уметноста да влијае на промената на објективната стварност. Реализацијата на естетиката на Кант, како теорија која го зајакнува ефектот на естетскиот објект – естетската пресуда, авангардата го измисли продуктивниот шок-ефект, што го разликува од херменевтиката. Енигматскиот карактер на делото, го предизвикува примачот, кој повеќе не продолжува да истражува понатаму, по стекнатите значења, преку чинот на поврзувањето на деловите, да произведува значења. Според теоријата на авангардата, примачот престанува (шок-ефект) да бара значења, и активно да учествува во конструкцијата на делото што е неорганска во суштина. Тука лежи историската вредност на авангардата, во еволуцијата на уметноста, како конструкција на една нова теорија на перцепцијата.

„Продуктивната перцепција на текстовите на концептуалниот уметник Виктор Бургин се демонстрира на следната парадигма на перцепцијата: читателот кој го чита делото, преку чинот на читањето. Во музичките

хепенинзи, публиката е активен дел во спроведувањето на делото“ (Burger, 1998:123).

Отвореното дело, е дело на уметноста што го определува реципиентот, преку актот на перцепцијата. Основач е Умберто Еко (Umberto Eco), кој во 1962 година, ја објави книгата *Отворено дело*. Суштината на теоријата за „отвореното дело“, е веројатноста за комуникација. Аналитичката прагма на У. Еко (делата на Џојс, Кафка, музиката на Пучини или на Штокхаузен), покажа на фактот дека делото е отворено за комуникација и е многузначна. Многузначната перцепција на светот, конструирана преку универзалните закони, конструира друг свет, со друга конструкција. Перцептивна прагма, не се однесува само на отворањето на делото на планот на перцепцијата, туку и отворањето на структурата на делото. На пример, како што е случај со музичките композиции *Mobiles* на Пусер или случајот со пластичните уметности. Примателот се поврзува со структурата на делото, и така ја отвора можноста за структурални промени на делото, ја отвора можноста за континуитетот во создавањето на новите форми. Таквите постапки, што ги ефектуираат современата уметност, ја отвораат теоретска можност на збирот „дело во движење“.

„Уметникот создава продуктивна програма и ја нуди можноста за отворање на делото за интерпретот, кој потоа ги развива креативните можности на слободната свест. Уметникот создава цели извори на интерактивни комуникации, преку кои различните форми создадени од интерпретот, активно ја обликуваат работата во движење и го завршува она што го почнал авторот... Авторот, преку отвореното дело, го поканува интерпретот да интервенира во светот, што тој го стави во сила“ (Еко, 1965:55).

Сепак, Еко верува дека уметничкото дело не е инструмент за познавање на физичката реалност, туку форма, која се вреднува како епистемска метафора.

Дискурзивната теорија на Жил Делез (Gilles Deleuze), формирана од страна на несенцијалниот материјализам, го префрли фокусот од бинарната логика на вистинитоста или можноста, во множењето на тековните актуелни интеракции. Станува збор за промена на перспективата на логиката на идентитетот, во логиката на политичките разлики / логиката на деконструкцијата како реконструкција на бинарните опозиции. Што може да направи перцептивното тело? Колку е неговата регенеративна моќ за

комуникација – афекција и можноста да ги надмине границите помеѓу човечкото, животинското или неоргански материи – како тело без органи. Виртуелноста не е спротивна на реалноста.

„Виртуелните слики се неразделни или релациски со актуелниот предмет, како што е виртуелното во однос на актуелното. Виртуелните слики, влијаат на реалните слики. Актуелниот објект, е објект кој станува виртуелен, а виртуелната слика е сликата која станува актуелна, всушност, се фигури кои се појавуваат во почетната оптика. Оптиката го демонстрира фактот, во какви околности објектот станува виртуелен, додека сликата актуелна, а потоа заедно, и актуелниот објект и сликата, стануваат или актуелни или виртуелни“ (Deleuze, 1994:22).

Признававајќи ја интегрираната бинарна логика на Лајбниц, Делез смета дека секое битие поседува деконструктивистичка структура / разлика која спојува ($d = x + y$). Преку виртуелната перцепција (ефект, енергија, интензитет), објектот се отвора и станува прагматичен, со уметничка способност за зајакнување на прагматичноста (виртуелната перцепција), која пак се реализира преку разбирањето на уметноста како отворена релациска форма. Како естетска прагма денес, има потенцијал за отворање уметнички прагми или различни тенденци, кои ја развиваат смислата на уметноста како отворено дело.

Она што интригира денес, е естетскиот релационизам, кој ја демонстрира прагмата: да научиме како да живееме, бидејќи уметничкото дело е во движење, а естетиката е релациска. Контактите и тензиите кои ни ја дават формата поврзана во сликата на Делаacroa, биват вечни, бидејќи низ различни времиња, ефектуизират различни можности на физичката реалност. Да конкретизираме,

„Дане мисли дека секоја форма на лицето што ме гледа, значи дека лицето ме вика на дијалог. Формата ја претставува динамиката што се одвива истовремено или наизменично, и во времето и во просторот. Формата настанува единствено преку контактот на двете нивоа на стварноста, односно од хомогеноста, не настанува сликата, туку визуелноста, односно наративот на информацијата“ (Burio, *Relacionaestetika*). Всушност, тука лежи суштината на уметничкото дело: воспоставувањето на односи (на пр. во уметноста на 90-тите години, сите елементи се ставаат во функција на производството на релациските форми, или воспоставувањето на радиостаници во галеријата на уметноста и

поканата публиката да учествува во контроверзноста на радиобрановите итн.).

Меѓутоа, естетиката на човекот во неговиот конструктивизам, не се исклучува од универзалните закони на физиката, и дека ништо не излегува надвор од хармониската проекција. Во контекст, теоретската постава на Нортроп Фрај за интерактивниот однос, меѓу човекот и природата, е мошне провокативен. Ниче беше тој кој прв ја определи естетиката како физиолошка дисциплина, и додаде дека хармонијата постои во самиот човек. Парадигматските теориски дискурсии, како што се: единството на елементите, музикалноста на хармонијата, релацијата на визуелната уметност со објективната стварност, интеракцијата фикција – факција, естетската енергија, реализирана преку сетилото за убавото, катарзисот – односно душевното прочистување и поттикнувањето да се вкуси хармоничниот ред, во заедничка функција, се поттикнувачки тенденции за човечката душа да ја доживува конекцијата меѓу убавото и објективната стварност. За да се случи една ваква поставка, треба да се има предвид фактот дека естетската перцепција е физиолошка прагма, ги блокира чувствата на бесконечноста. Интерпретациите на Сезан, Ван Гог, Бетовен, Моцарт, Борхес, Морисон и др., се слични на иконите, кои може да се вкусат, но не дозволуваат да се поставуваат прашања. Затоа, М. Перниола дефинира:

„По Делез и Гуатари, уметноста треба да се разликува, и од филозофијата која се изразува преку концепти, и од науката која се изразува преку функциите. Димензиите на спознавањето, како што се: уметничките, филозофските и научните, центарот за конектирање, го има во мозокот. Се случува промената, од психичката и феноменолошката база, во физиолошката“ (Перниола, 2005:247).

Интересен е обидот на М. Перниола да ги систематизира естетските рефлексии, преку концептуалните подрачја: живот, облик, знаење, акција, и тоа како: естетиката на животот, естетиката на облиците, естетиката на знаењето и прагматичната естетика или естетиката на акцијата. Според Перниола, постои и петтата линија на естетската рефлексija, т.е. естетиката на емоционалноста и афекциите. И тоа е важно, бидејќи Перниола во неговата естетика како теорија на емоциите, го поттикнува актуелното прашање на заслабнетата европска перцепција, односно опасноста на распределбата на субјективното, кон објективното. Затоа е и физиолошка

естетика, бидејќи постои веројатноста дека надмоќноста на објектот, „може да се одмаздува“ (Бодријар, 2001:35).

Литература:

- Перниола, М. 2005. *Естетика на 20 век*, Нови Сад.
Blinder, D. 1989. *U odbranu slikovnog mimesisa*, Dometi, Rijeka, v. 22, nr. 12 (887 – 896).
Burger, Peter. 1998. *Teorija avangarde*, Zagreb.
Eco, U. 1965. *Otvoreno djelo*, Sarajevo.
Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*, Columbia University Press.
Burio, N. *Relaciona estetika*, www.google.com.
Бодријар, Ж. 2001. *Симулакруми и симулации*, Скопје.
Kullashi, M. 2007. *Gjurme dhe pyetje*, Shkup.

AISTHESIS**(Or on physiological aesthetics)****Afrim Rexepi****Summary**

Aesthetics of the man in his constructivism, is not excluded from the universal laws of physics, and that nothing comes out of the harmonic projection. In context, theoretical methods of Northrop Frye for interactive relationship between man and nature, is very provocative. Nietzsche was he who first determine physiological aesthetics as a discipline, and added that there is harmony in the man himself. Paradigmatic theoretical discourses, such as the unity of the elements, the musicality of harmony, the relation of the visual arts of objective reality and interaction fiction - faction, aesthetic power, realized through the sense of the beautiful, catharsis or purification and mental stimulation to harmonious tasted fine, a common feature, encouraging trends for the human soul, to experiencing the connection between the beautiful and the objective reality. To place such a setting, we have to keep in mind the fact that the aesthetic perception is a physiological pragmatism, blocking feelings of infinity. The interpretation of Cezanne, Van Gogh, Beethoven, Modzart, Borges, Morrison etc, Are similar to the icons that can taste, but do not allow you to ask questions.

ХЕРМЕНЕВТИЧКАТА ПОЛИВАЛЕНТНОСТ НА ИНТЕРТЕКСТУАЛНАТА ИРОНИЈА

д-р Марија Ѓорѓиева Димова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје

Клучни зборови: интертекстуална иронија, интерпретација, постмодернизам.

Key words: intertextual irony, interpretation, postmodernism.

Интертекстуалната иронија претпоставува апсолутен иманентизам. Му нуди откровение на оној кој го изгубил чувството за трансцендентното.

Умберто Еко

Интертекстуалната иронија е синтагма промовирана од страна на италијанскиот теоретичар и романсиер Умберто Еко, којшто ја посочува како една од доминантните одлики на постмодернистичката книжевност, заедно со метанаративноста, дијалогизмот и двојното кодирање.¹ Дистинктивниот преглед на овие категории и паралелните книжевни илустрации упатуваат на статусот на интертекстуалната иронија како интегрирачка постапка/категорија, којашто во себе ги опфаќа другите одлики на постмодерната книжевност. Впрочем, во теориските промислувања на Еко сугерирано е повеќекратното определување на интертекстуалната иронија:

¹ Еко смета дека секоја од овие одлики е многу постара од постмодерната книжевност, особено, метанаративноста којашто ја препознава и во инвокацијата од почетните стихови на Хомеровата *Илијада*.

1. како интертекстуална/цитатна постапка, макар што „секоја употреба на цитати не претставува пример за интертекстуална иронија“ (Еко, 2002:203);

2. како постапка којашто, вообичаено, е актуелна во текстовите кои се „учени и популарни“,² при што ученоста е еден индикатор за метанаративните, односно за метафичкионалните рамништа во текстот;

3. како текстуален индикатор за неминовната дијалошка испреплетеност меѓу текстовите.

Пресекот дефиниции и илустрации на интертекстуалната иронија го сугерира она што го поставуваме како нејзина конститутивна и дистинктивна одлика- херменевтичката³ поливалентност, евидентирана на неколку рамништа:

1. Станува збор за книжевноуметничка постапка којашто се одликува со својата комплексност, повеќеслојност и, во таа смисла, стратешка осмисленост.⁴

2. Интертекстуалната иронија се афирмира како корисна херменевтичка алатка (во однос на претходното атрибуирање како стратешка осмисленост, поадекватна е синтагмата интерпретативна стратегија), неопходна во толкувањето на конкретните книжевни текстови и, следствено, како алатка што ќе овозможи компаративно толкување на текстовите од различни периоди, автори, поетики.⁵ На пример, интертекстуалната иронија претставува еден интерпретативен модел што ќе послужи за компаративно толкување на текстови од модерната и од постмодерната книжевност, индцирајќи го нивниот континуитет во однос на примената на идентични постапки (иронијата и интертекстуалноста), наспроти разликите во нивната (метатекстуална) функција, првенствено, во однос на книжевната традиција.

3. Еден индикатор за херменевтичката поливаленција на интертекстуалната иронија е фактот што таа претставува толкувачки модел којшто е ретроактивно применлив врз книжевните текстови кои хронолошки

² Словенечкиот теоретичар Миран Хладник го користи терминот професорски роман (2001:219).

³ Овде го имаме предвид двојството на книжевната херменевтика како интерпретативна практика и како теорија на интерпретативата практика, а токму на тоа двојство имплицира и херменевтичката поливалентност на интертекстуалната иронија.

⁴ Оваа димензија е констатирана и од страна на Драган Стојановиќ: „Иронијата не е само прашање на јазикот, туку, пред сè, една посебна дискурзивна тактика“ (Стојановиќ, 2003:24).

⁵ Оваа димензија е илустрирана во рамки на магистерскиот труд на Ненад Јолдески на тема *Интертекстуалната иронија во модерниот и постмодерниот расказ*, каде што аналитичкиот корпус е преземен од различни поетики, од различни национални литератури и од различни автори.

му претходат на теориското етаблирање на интертекстуалната иронија. Во таа смисла, интертекстуалната иронија, заедно со дијалогизмот и карневализацијата, влегува во редот на оние книжевнотеоретски категории и интерпретативни стратегии коишто имаат капацитети за интерпретативно генерализирање и за ретроспективно проширување.

4. Интертекстуалната иронија отвора можности за споредбено координирање и помеѓу книжевните теории, кои се занимаваат со овој феномен, односно со теориите на интертекстуалноста и на иронијата, воопшто. Во таа смисла, интертекстуалната иронија ја потврдува тезата дека може да се следи интертекстуалната селидба не само на книжевните текстови, туку и на книжевнотеориските категории и, пошироко, да се следи процесот на книжевнонаучната/теориската (р)еволуција. Во прилог на оваа интертекстуална поврзаност меѓу теориските концепции можно е теоријата на Еко да се разгледува, на пример, корелативно со Бахтиновата теорија за двогласната реч,⁶ како една варијанта на говорната разновидност во романот.⁷ Двогласната реч е внатрешно дијалогизирана, во смисла дека таа го содржи потенцијалниот дијалог, неразвиен, згуснат дијалог на два гласа, но и на два погледа на свет и на два јазика. „Двогласната реч, истовремено, служи на двајца говорници и изразува две интенции – директната интенција на лицето кое говори и авторовата – посредната интенција“ (Бахтин, 1980:77). Оттаму, Бахтин ги посочува хуморот, иронијата/ироничната стилизација и пародијата како типични примери за внатрешната дијалогизација на двогласната реч. Понатаму, интертекстуалната релација меѓу теориските концепти и концепции може да се воспостави и меѓу мноштвото теоретски промислувања на иронијата во постмодернистички контекст – од страна на Линда Хачион, Маргарет Роуз, Ихаб Хасан. Практично, станува збор за теориски промислувања на иронијата кои, во крајна линија, резултираат со функционални толкувачки модели кои, пак, повратно, ја потврдуваат херменевтичката поливалентност на интертекстуалната иронија.

5. Нагласената прагматска димензија на интертекстуалната иронија дополнително ја потврдува нејзината комплексност, во смисла на тоа дека ги

⁶ Дијалогизмот на Бахтин, вообичаено, се зема како дел од предисторијата на интертекстуалната теорија, а Бахтиновото определување на иронијата како вид дијалогизирана реч, отвора простор за споредба меѓу теориските категории и концепции на Еко и на рускиот теоретичар.

⁷ Бахтин ја дефинира говорната разновидност во романот како „туѓ говор на туѓ јазик“, кој служи за „посредно изразување на авторските интенции“ (1989:85).

активира сите учесници во книжевната комуникација: и авторот, со оглед на интенционалноста на оваа постапка, но и читателот (неговите лингвистички и книжевни компетенции), чиешто препознавање на интертекстуалните траги во рамки на определен текст, подразбира и свест за нивната реконтекстуализација со посредство на иронијата. Во таа смисла, интертекстуалната иронија функционира и како книжевноуметничка постапка, особено експлоатирана во постмодернистичката проза, но и како продуктивна интерпретативна стратегија. „Кога текстот еднаш ќе го пушти во погон механизмот на интертекстуалната иронија мора однапред да се знае дека тој нема да ги произведе само одесите што ги интендирал авторот, бидејќи можностите за двојно читање зависат од обемот на читателската текстуална енциклопедија, а тој обем варира од еден до друг случај ... Препознавањето на интертекстуалната иронија значи воспоставување привилегиран однос кон текстот ... Кога примачот не е свесен за играта, иронијата се претвора во лага“ (Еко, 2003:212, 202, 217).⁸ Оттаму, Линда Хачион говори за „чудото на ироничната комуникација“. „Главните учесници во ироничната игра се интерпретаторот и ироничарот. Интерпретаторот може, но не мора, да биде интендираниот адресат на ироничниот исказ, но тој е оној кој ја препознава иронијата и ја толкува, т.е. оној кој одлучува дали исказот е или не е ироничен и кое конкретно иронично значење го има. Процесот се случува без оглед на интенциите на ироничарот. Затоа, иронијата е 'ризишна работа': нема гаранција дека интерпретаторот ќе ја 'фати' иронијата на идентичен начин како што е таа интендирана“ (Хачион, 1995:11). „Да не се забележи иронијата во еден текст, значи да се разминеме со неговата смисла“ (Стојановиќ, 2003:7). Интертекстуалната иронија не е ексклузивна во рецепциска смисла, бидејќи таа, нужно, не го исклучува наивниот читател, фаворизирајќи го единствено критичкиот читател.⁹ Иако координатите на толкување и разбирање во двата случаја ќе бидат различни, сепак, елементарната разбирливост на текстот од страна на првиот тип читател не е загрозувана. „Текстот може да се чита

⁸ Еко е автор на книгата *Помеѓу лагата и иронијата* во којашто преку толкувања на текстови од италијанската литература ги следи „стратегииите на лагата, преправањето, злоупотребите на јазикот и ироничните превртувања на тие злоупотреби“ (2000:5).

⁹ Во случајов реферираме на дистинкцијата што ја прави самиот Еко помеѓу наивниот/семантичкиот читател и критичкиот/семиотичкиот читател. „Еден текст може да се толкува било семантички, било критички, но само некои текстови (обично оние чијашто функција е естетска) ги предвидуваат двата типа толкување“ (Еко, 2001:29).

наивно, така што да не се запазат интертекстуалните упатувања или со полна свест за нив или барем со убедување дека треба да се тргне во лов по нив“ (Еко, 2001:203). Релевантноста на прагматскиот аспект во функционирањето на иронијата ја има предвид и Маргарет Роуз: според неа, иронијата (како и пародијата) го конфузира „нормалниот“ процес на комуникација, нудејќи повеќе од една порака која треба да биде декодирана од страна на читателот. Токму таа дупликација на пораката може да се употреби за да се сокрие значењето кое е интендирано од страна на авторот (Роуз, 1995:87).¹⁰ Следствено, интертекстуалната иронија како текстуална стратегија го претпоставува моделот на „информиран читател“ кој ги детектира интертекстуалните траги, ја открива ироничноста, препознавајќи ја не само „ученоста“ што ја применува авторот, туку следејќи ја и иронијата што ефектуира од промените во значењето (на пример, тоа се случате кога еден цитат ќе се најде во контекст сосема различен од изворниот). „Иронијата секогаш е резултат на една посебна игра на интенционалните сили“ (Стојановиќ, 2003:74). И токму механизмот на двојната кодираност (иронијата подразбира една порака којашто е филтрирана низ два кода) ја потврдува и тезата на Јуриј М. Лотман дека авторот и читателот (може да) располагаат со мноштво (па и различни) кодови, што резултира со енкодирање и декодирање на различно количество информации, притоа овозможувајќи и различни интерпретации на текстот.¹¹ Меѓутоа, во случајот на интертекстуалната иронија Еко предупредува на ситуациите кога интертекстуалното упатување до тој степен е незабележливо, што дури и ако постои некакво иронизирање, тогаш тоа е заслуга на цитираниот автор, додека текстот сам по себе не прави ништо за да се сфати таа ироничност (иако тој се обраќа до модел читателот со надеж дека тој ќе го препознае ироничното упатување на некој топос од книжевната традиција).¹²

¹⁰ Впрочем, и во изворно реторичка смисла, вистинскиот ефект на иронијата е постигнат тогаш кога определен исказ е спротивен од она што неговиот примач го претпоставува за вистинито/вистина, па тој расчекор, најчесто, е обележан со исмејувачки тон. На пример, во случаите на кукавичко однесување, страшливецот го иронизираме нарекувајќи го лав, споредба што е спротивна на неговото однесување во конкретната ситуација.

¹¹ Овој аспект Лотман го разгледува во текстот „За множеството уметнички кодови“, објавен во студијата *Структура на уметничкиот текст*.

¹² Овие ситуации, според Еко, исклучително се важни во процесот на преведување, кога преведувачот се соочува со дилемите дали е подобро да го жртвува интертекстуалното упатување заради разбирливост на текстот или, пак, да ја жртвува разбирливоста за да го пренесе интертекстуалното упатување (2011:279). Врз основа на примерите на преведување на неговиот роман *Името на розата* на други јазици, тој препорачува текстот првично да се протолкува, а потоа да се преведува.

„Интертекстуалната иронија си поигрува со можностите за двојно читање, не ги повикува сите читатели на иста забава ... интертекстуалната иронија ги повикува happyfew“ (Еко, 2002:204, 212).

6. Интертекстуалната иронија претставува исклучително продуктивна интерпретативна стратегија која има пошироки херменевтички импликации. Таа претставува еден механизам за реализација на конверзијата автор – читател: имено, интертекстуалните референции го афирмираат читателското искуство на авторот кое, свесно или несвесно, експлицитно или имплицитно се артикулира во рамки на дадениот текст, а ироничната дистанца, пак, ја открива авторската, интенционално интерпретативната, односно реинтерпретативната ориентација, присутна во релацијата текст – контекст. Од друга страна, читателското препознавање на интертекстуалната иронија активира определен интерпретативен модел во однос на дадениот текст. Во таа насока се определува и значењето на синтагмата интертекстуална иронија: од една страна, интертекстуалната иронија, експлицитно или имплицитно, го активира (интер)текстуалниот однос кон другите текстови, кон конкретниот прототекст или, пак, кон поттекстот;¹³ од друга страна, интертекстуалната иронија ја индицира интенционалноста на интертекстуалниот однос, ја индицира освестената дистанца во однос на прототекстовите, сигнализирана како иронично изневерување на очекувањата во однос на интертекстуално интегрираниот прототекст и привидно афирмативниот однос кон него, исто како што индицира и свест за смислата на така воспоставената дистанца. „Авторското пријателско намигнување до можниот учен читател (кога не се кажува отвореното интертекстуално упатување на друг текст), доколку поседува иронија, тогаш тоа не е затоа што авторот мисли спротивно од она што го говорел текстот, што тој премолчено го наведува, вметнувајќи го во нов контекст, при што се менува смислата“ (Еко, 2011:268).

Значи, херменевтичката поливалентност на интертекстуалната иронија, манифестирана токму во можноста за воспоставување интерпретативна

¹³ Станува збор за дистинкцијата поттекст – прототекст што ја прави Дубравка Ораиќ – Толиќ: „Ако туѓиот текст го сфаќаме како мисловна појава ќе говориме за поттекст, а ако го сфаќаме како реален туѓ текст, присутен во системот на културата, ќе се служиме со термините како што се прототекст, текст-антецедент. Терминот поттекст, во таа смисла, ќе биде погоден за истражување на планот на семантиката, а терминот прототекст за истражување на планот на синтактиката на културата, прагматичките допири меѓу текстовите итн.“ (1990:15).

дистанца, отвора можност за постојана интерпретативна реактуализација на книжевните текстови. Интерпретативно – метатекстуалниот однос што дадениот текст, во којшто е присутна интертекстуалната иронија, го има во однос на претходните/туѓите текстови, ја индицира интерпретативната дискрепанција текст – (кон)текст (ироничен). Во прилог на ова, илустративен е случајот на толкување на романот *Нишалото на Фуко* на Умберто Еко, понудено од страна на Линда Хачион во студијата *Ехоата на Еко: иронизирање на (пост)модерното*. Имено, констатирајќи дека „додека се чита овој роман, едноставно, невозможно е да не се помисли на Мишел Фуко“ (Хачион, 1992:2), таа го толкува романот низ призма на теоријата на Мишел Фуко (понудена во студијата *Зборови и ствари*). Еко признава дека пишувајќи го *Нишалото на Фуко* немал интенционалем, освестен однос кон теоријата на Мишел Фуко,¹⁴ но се согласува со интерпретативно аргументираното препознавање на оваа интертекстуална релација од страна на Хачион.

Функционалноста на интертекстуалната иронија во контекст на постмодерната теорија

Освестениот однос кон минатото, дијалогот со книжевната традиција, со книжевните конвенции и нивното преосмислување од иронична дистанција, што се алибира со стравот од „творечка тишина“ е она што го има предвид Еко кога ја именува иронијата како „металингвистичка игра, исказ на квадрат“ (2007). Оттаму, станува оправдан приоритетот што иронијата и пародијата го добиваат не само во рамки на постмодерната уметничка практика, туку и во рамки на постмодерната теорија (Линда Хачион, Ихаб Хасан, Гордана Слабинац, Умберто Еко, Маргарет Роуз). Хачион теориски ја елаборира и ја аргументира комплементарната функционалност на пародијата и на иронијата, заговарајќи го модусот на пародично-иронична интертекстуалност, како доминанта во рамки на она што таа го смета за репрезентативен постмодернистички романескен жанр – историографската метафикција. Пародијата, како модус на симултано инсталирање и субвертирање на пародираното, посредува во неговото „ирониско прекодирање, т.е. трансконтекстуализирање“ (Хачион, 2000:101). И во рамки на постмодерниот роман пародиско – ироничната интертекстуалност не

¹⁴ Еко го насловува својот роман според Жан Леон Бернар Фуко, француски физичар од XIX век.

оперира во насока на поништување на минатото, туку, многу повеќе, во насока на негово проблематизирање. Од таа гледна точка, пародичното враќање кон минатото (книжевно или историско) го овозможува дистанцираниот, превреднувачкиот, ироничниот пристап со што се надминуваат евентуалните носталгично – антикварни односи. Во поширока смисла, иронијата претставува начин на проблематизирачко поткопување на концептите како автентичност и оригиналност, но и на „товарот“ на минатото, што ќе рече дека иронијата, еднакво, ги обележува и интертекстуалните односи на романите кон сопствената книжевна традиција, но и кон историјата/историското минато, воопшто. „Ироничната пародија овозможува противречно двојство: интертекстовите од историјата и од книжевноста имаат паралелен статус во пародичната преработка на текстуалното минато на 'светот' и на книжевноста“ (Хачион, 1996:208). Ситуирајќи ја во постмодернистичкиот контекст, којшто е обележан со релативизмот, со перспективизмот и со конструктивизмот, со отсуството на битни принципи или парадигми, Ихаб Хасан ја привилегира иронијата како најадекватно средство за реализација на играта, на меѓуиграта и на дијалогот (1987:27).¹⁵ Метатекстуалните функции на иронијата ќе бидат предмет на интерес и на хрватската теоретичарка Гордана Слабинац, која ироничното превреднување го посматра како индикатор за значенски поместувања во сфаќањето на смислата или, пак, вредносно збогатување кое произлегува од „недоразбирањето“ меѓу текстот и контекстот (1990:117). Во согласност со општата рамка која ја сугерира отвореноста на постмодернистичката иронија за сугерирање несигурност и нестабилност на значенско рамниште, Слабинац ја промовира двојната метатекстуалност на иронијата: од една страна, како автоиронична самосвест на текстот „за релативноста на значењата“ и, од друга страна, како израз на поетичката надмоќ над традицијата, која, низ ироничната дистанца, исто така, добива различни и несигурни значења (1990:118). „Постмодернистичката иронија ни помага лежерно да се движиме по работ на историјата и на традицијата, прифаќајќи ја нивната развластеност како услов за помирување со 'постистичката' стварност на современиот свет“ (Слабинац, 1990:119). Двојството на

¹⁵ Наклонетоста на историографските метафигури кон иронијата е освестена и во рамки на метафикционалните коментари во романите. Во прилог на тоа оди и констатацијата на нараторот во *Флоберовиот папагал*: „Односот вистина-фикција во книжевното дело го овозможува користењето на илузијата и на иронијата“ (Barnes, Julian. *Flaubertovapapiga*. Zagreb: Znanje, 1990:82).

поетичка надмоќ/немоќ, имплицирана преку иронијата, ја потенцира авторионичната констатација на Борхес дека свеста за традицијата нè прави ништожни или супериорни.

Интертекстуалната иронија во контекст на постмодерната книжевна практика

Интертекстуалноста, иронијата и пародијата, како вид метафикционални постапки,¹⁶ стануваат поетичка константа и доминанта во рамки на постмодернистичкиот роман, за што сведочи неговиот особено популарен жанровски репрезент— историографската метафикција. Иронично — пародичната интертекстуалност ја потенцира текстуалната природа на минатото, но, исто така, и текстуализираните и, според тоа, лимитираните облици на знаење на минатото. „Иронијата ги обележува разликите на минатото, но интертекстуалното ехо симултано работи за да ја афирмира — текстуално и херменевтички — врската со минатото“ (Хачион, 1996:210). Несомнено, иронијата со која се обележани овие романи, еднакво, функционира и во нивниот однос кон книжевната традиција, но и во нивниот однос кон историското минато, и кон поимањето на историјата, генерално. Ретроиронизацијата, како синоним во којшто може да се сублимира постмодернистичкиот однос кон традицијата, ја претпоставува релацијата која, паралелно, ќе ја афирмира и ќе ја проблематизира таа

¹⁶ Метафикцијата претставува дел од генералните постмодернистички проблематизации, во случајов, проблематизирањето на сопствената фикционалност што, вообичаено, се реализира автореференцијално (како свест за јазикот, за книжевната форма и за чинот на пишување, актуелизирана во рамки на сопствениот авторски текст), што ќе рече дека метафикцијата ја користи автореференцијалноста како една од своите постапки. Но, ако интертекстуалноста се набљудува како метафикционална постапка (на што упатува Патриша Во), ако пародијата, во исто време, е поставена и како интертекстуална стратегија (според Ренате Лахман, Линда Хачион и Маргарет Роуз), но и како метафикционална варијанта (според Патриша Во, Линда Хачион и Маргарет Роуз),¹⁶ тогаш, недвосмислено, се вклучуваат и облиците на метатекстуалност кои ја подразбираат текстуално манифестираната свест и коментар и за пошироките контексти — на книжевноста, на жанрот, на традицијата, без оглед на тоа дали на нив ќе се реферира афирмативно или пародично. Роуз прави корисна дистинкција меѓу метафикцијата и пародијата, давајќи ѝ го приматот на пародијата, во смисла на нејзината поширока поимска референцијалност: ако метафикцијата упатува на рефлексите на еден автор врз сопствената и/или туѓата авторска активност или, пак, на рефлексите врз структурата и композицијата на друг текст, односно на неговата публика, тогаш овие метафикционални рефлексии може да се интегрираат и во рамки на пародијата. Но, предупредува Роуз, пародијата вклучува и дополнителни аспекти, кои се однесуваат на „нејзиното комично рефункционализирање на перформираниот материјал на делото“. Оттаму и ризикот од редуцирање на пародијата на метафикција (доколку се занемарат традиционалните дефинирачки одлики на пародијата, како што се нејзината комична структура и ефект), па дури и ризикот да се сугерира дека сета метафикција е пародија (1995:92).

традиција, ќе ја (пре)пишува, но и ќе ја преосмислува низ иронија. Според тоа, ако доминацијата на интертекстуалноста е во функција на постмодернистичката определба за афирмирање на текстуалните релации со минатото, тогаш иронијата е во служба на детектирање на разликите и на дистанцата во однос на минатото, но и во однос на претходните контексти на „текстуална употреба“ на тоа минато. Комплексот пародични, иронични и интертекстуални импрегнации на односот кон минатото (книжевно и историско) во овие романи е назначен и во дефиницијата на Хачион за пародијата „како форма на репетиција со иронична критичка дистанца, обележувајќи ја многу повеќе разликата одошто сличноста; тензијата меѓу потенцијално конзервативниот ефект на репетицијата и потенцијално револуционерниот импакт на разликата“ (2000:xii). Во таа смисла, и Џон Барт ги потенцира парадоксот и дијалектичката досетка на постмодернистичкиот романиер за креативно „искористување на конечност“ (1980:102).

Постмодернистичкиот однос кон историјата и кон книжевната традиција низ иронична визура е илустриран во расказот *Пјер Менар, автор на Дон Кихот* на Борхес. Пишуван во согласност со доминантната постапка во прозата на Борхес, т.н. псевдорезимеа (сфатени како варијанта на вакантна цитатност) расказот нуди компаративен увид во два книжевни цитата (на Сервантес и на Менар), коишто ја дефинираат историјата, по што следува и коментарот за нив:

„Вистинско откритие е да се спореди *Дон Кихот* на Менар со тој на Сервантес. Овој, на пример, напишал (*Дон Кихот*, прв дел, деветта глава):

(...) вистината, чија мајка е историјата, противничка на времето, чуварка на дејствата, сведок на минатото, пример и показател за сегашното, предупредување за тоа што допрва доаѓа.

Напишан во седумнаесетти век, напишан од 'светскиот гениј' Сервантес, тоа набројување е чиста реторичка пофалба на историјата. Менар, напротив, пишува:

(...) вистината, чија мајка е историјата, противничка на времето, чуварка на дејствата, сведок на минатото, пример и показател за сегашното, предупредување за тоа што допрва доаѓа.

Историјата, мајка на вистината: идејата е зачудувачка. Менар, современик на Вилијам Џејмс, не ја дефинира историјата како испитување

на реалноста, туку како нејзино потекло. Историската вистина, за него, не е тоа што се случило; тоа е она што сметаме дека се случило. Крајните клаузули— пример и показател за сегашното, предупредување за тоа што допрва доаѓа – се бесрамно прагматични“ (Борхес, 2007:40-41).

Наспроти очигледната и збунувачка идентичност на цитатите поставена е разликата меѓу коментарите, коишто се фокусираат врз објаснување на промените во поимањето на историјата, на историската вистина и на односот кон стварноста. Несомнено, целта на вака поставениот сооднос меѓу цитатите и нивните коментари е да се потенцира дека секоја интерпретација, било на определен книжевен текст, било на определена теориска категорија, е чин на реконтекстуализација и на трансконтекстуализација, којашто, нужно, го преобликува и нивното значење. Оттаму, намерата на Менар „да напише еден современ Кихот“, „да напише неколку страници кои ќе коинцидираат - збор по збор и ред по ред - со оние на Мигел де Сервантес“ (Борхес, 2007:36), не само што ги доведува во прашање традиционалните категории авторство, оригиналност и изворност, туку упатува и на неминовноста на контекстот, и во творечка и во интерпретативна смисла, што, во крајна линија, ја нивелира и границата меѓу пишувањето и читањето, односно меѓу писателот и читателот. Според аргументите на нараторот, на Менар му пошло од рака, без препишување, одново да го состави, од збор до збор, текстот на Сервантес, но само упатениот читател може да сфати дека изразите што ги напишал симболистичкиот поет имаат поинакво значење одошто во XVII век, што, пак, ја прави функционална иронијата во текстот на Менар. Во таа смисла, расказот ја потврдува тезата на Џонатан Калер дека „значењето е врзано за контекстот, но контекстот е безграничен, секогаш отворен за мутации под притисокот на теориските размисли“ (2012:10-106). Следствено, интертекстуалната иронија го обезбедува поигрувањето со можноста за двојно читање, бидејќи таа се повикува на „текстуалната енциклопедија на читателот“ (Еко, 2002:212), но секогаш оперирајќи со ефектите на промена на значењето, со иронично индицирање на дистанцата текст – контекст. „Иронијата е интенционален сукоб меѓу семантичкиот материјал на текстот и семантичкиот материјал на контекстот, кои, нужно, мора да се поврзат за да се види несогласувањето меѓу нив“ (Стојановиќ, 2003:177). Токму тој интерпретативен вакуум меѓу текстот и контекстот е просторот каде што во расказот на Борхес иронично

се промислуваат темите на авторството, на изворноста и оригиналноста на книжевните текстови.

Наспроти интертекстуалната иронија во расказот на Борхес, којашто е во функција на интерпретација на книжевното минато, интертекстуалната иронија и нејзините механизми на паралелна афирмација и проблематизација на текстуално посредуваното историско минато, на референција и на дистанција, се присутни во романот *Александар и смртта* на Слободан Мицковиќ. Романот се фокусира врз еден типично интертекстуален јунак¹⁷ и, преку него, ги воспоставува релациите кон глобалниот прототекст - корпусот историски и книжевни текстови кои го посредуваат пристапот кон историјата. Со посредство на интертекстуалните релации, пак, се дополнуваат постојните текстуализирани репрезентации на историскиот референт. Мноштвото автореференцијални и метаисториографски коментари со коишто нараторот го опточува сопствениот запис, конструираат интратекстуална и интертекстуална мрежа, чијшто референт е историската фигура. Свеста за тој статус е изразена експлицитно: „Тој беше Александар и за него треба да се пишува поинаку од она што е напишано“ (Мицковиќ, 1992:10). На тој начин, Архидеј ја афирмира свеста за постоењето и на други текстуализации на настаните,¹⁸ но и свеста дека еднаш афирмираната претензија секоја текстуализација да се наметне како конечна вистина, паралелно, ќе биде доведена во прашање како невозможна и како залудна.

„Сте се допишувале. Но тој никогаш не ја пишувал вистината. Те известувал за сè што прави, ти праќал и ретки животни и билки, ти

¹⁷ Мицковиќ, индиректно, упатува на овој аспект како пресуден за одлуката да пишува токму за оваа историска личност: „Зошто се определив за Александар? Се определив токму поради тоа што тој е една личност со широка познатост, една личност за која, барем јас колку што можев да добијам синтетички податоци за библиографијата за него, има преку 10.000 дела, значи една личност која на извесен начин ја означува и средишната точка на стариот свет во интелектуална смисла, во воена смисла, во она што можеме да го доживееме како една порака од тие далечни времиња“. Цитирано според интервјуто на Слободан Мицковиќ „Кога говори за историјата писателот говори за своето време“, Петар Т. Бошковски. *Премрежето на критиката*, Скопје, Матица македонска, 2003:72. Во истовреме, изјавата на Мицковиќ може да се сфати и како потврда на Ековата теза за двојниот дијалог којшто се реализира во процесот на создавање: помеѓу актуелниот текст и другите, претходно напишани текстови, односно помеѓу авторот и неговиот модел-читател (2007:12).

¹⁸ Во неколку наврати, во романот се упатува на сведоштвата на Калистен и, антиципативно, се реферираат сведоштвата на Птоломеј и на Плутарх.

опишувал места низ кои минувавме, но за себе ништо не ти кажувал“ (Мицковиќ, 1992:8).¹⁹

„А тука, на дворот, во штабот, меѓу истакнатите Македонци постојано се прикажуваше, шепнешкум, дека Калистен, твојот внук, дури беше жив, ти пракал скришни писма ... Но знам, дека Калистен не го познаваше Александар иако си вообразуваше дека тој за него е бистра вода“ (Мицковиќ, 1992:8).

„Но знам каква ќе биде таа вест што прва ќе ја примиш. Синоќа ја составуваа Лаг, Селеук и Пердика во свечената сала на палатата. Знаеш, значи дека тоа е чисто дело на Птоломеј Лаг. Селеук и Пердика сигурно молчаливо гледале во пламенот на мирисните ламби или во своите сандали, а Лаг, без да обрнува внимание на нив, почнал: Згасна сонцето ... Отиде меѓу боговите Александар, синот Филипов (тоа е нагласено наспроти Олимпија), отиде најхрабриот и најчесен ... и така натаму“ (Мицковиќ, 1992:9).

„Зарем има повеќе вистина во она што го пишуваше Калистен? Та тоа беа само фалби и пофалби на Александар. Никаде не се јави онаа отровна иронија која постојано, лесно, како водата што тече надолу, му доаѓаше нему на јазикот“ (Мицковиќ 1992:68).

Поставувајќи го во средиштето на вниманието процесот на создавање (уште) еден запис за Александар, романот упатува на неминовната (кон)текстуализираност на историскиот референт. Но, во согласност со својот жанровски идентитет, *Александар и смртта* ја афирмира идејата за (интер)текстуалната достапност на минатото (Александар Велики на Мицковиќ не е Александар Велики од историската стварност, бидејќи не постои начин да се воспостави врската и да се провери материјалната позадина). Како резултат на тоа, романот ја сугерира неможноста од обезбедување конечно референцијално упориште, а во корист на афирмирањето на перспективистичката димензионираност на знаењето за референтот којшто секогаш „веќе“ е впишан во дискурсот на нашата култура. „Референтот е главната врска меѓу текстот и светот, врска која го признава својот идентитет како конструкција, а не како рефлексija на надворешната стварност“ (Хачион, 1996:201). Задржувајќи го вниманието врз активниот коментаторски однос на (за)пишувачот кон (за)пишаното и кон процесот на (за)пишување, романот, практично, илустрира комплексен

¹⁹ Цитатите се наведуваат според Слободан Мицковиќ. *Александар и смртта*. Скопје: Култура, 1992.

интертекстуален процес: пишувањето кое изгледа по пат на други пишувања и други текстуализации на искуството. А, токму демонстрирањето на таквото дискурзивно умножување, недвосмислено, е во функција на реализирање на де-центрирачко- ревизионистичките импулси на романот: таквото умножување, на кое нè упатува и нараторот во своите коментари, е само уште еден облик на субверзија на центарот што, во случајов, е насочена и кон поткопување на хегемониските историографски дискурси за императорот. Конечната импликација на овие процеси ја нагласува и Хачион според која ситуирањето на дискурсите на историјата и на фикцијата „внатре во широко распространетата интертекстуална мрежа е насочено кон проблематизирање на авторитетот на кој било чин на пишување“ (1996:217). Меѓутоа, сомневањето во сопственото (за)пишано сведоштво, од една страна, и потенцирањето на позицијата на непосреден сведок на животот и на погребните активности на Александар, од друга страна, се поставени во очигледна дискрепанција. Генерираниот ефект – сведок кој се сомнева во сопственото сведоштво – го афирмира проблематизирањето на претензиите за авторитативно наметнување конечни и единствени вистини и за продуцирање на „големите наративи“ што ќе послужат како средство за нивна легитимација. Според тоа, автореференцијалните постапки во романот се во служба на романескната интертекстуалност, а преку нив интертекстуалноста станува начин на потврдување на неминовната текстуалност на знаењето за минатото, и следствено, и на ограничувањата на неизбежните дискурзивни облици на тоа знаење.

Александар и смртта, реферирајќи не еден цивилизациски топос (историјата на/за Александар Велики),²⁰ го претпоставува елементарното читателско знаење на прототекстот и поттекстот. Но, на повисоко рамниште, романот не калкулира само со идентификацијата на текстуалните траги од страна на читателот, туку и со свеста на читателот за тоа „што е направено со тие траги преку иронија“ (Хачион, 1996:214). Притоа, текстуално-херменевтички одржаната врска со историјата ја осведочува елементарната иронична стратегија – повторувањето од критичка дистанца и, паралелно, сигнализирањето на разликите. Од тие причини, (интер)текстуално акумулираното енциклопедиско знаење на читателот и романескната

²⁰ Овој топос или интертекстуален комплекс може да се третира како поттекст во онаа смисла во која Дубравка Ораиќ-Толиќ ја повлекува дистинкцијата поттекст-прототекст (1990:15).

реконтекстуализација понудена од страна на Мицковиќ се наоѓаат во очигледен ирониски однос: афирмирањето на општопознатото, паралелно, претставува и афирмирање свест за повторувањето од дистанца, којашто се пополнува реинтерпретативно и (мета)интерпретативно преку апокрифно – ревизионистички и демистификаторски конструкции. Значи, во тој интертекстуално – толкувачки меѓупростор станува читлив иронискиот расчекор, кој ја генерира промената во значењето. „Иронија, перспективизам, рефлексивност: со нив се опишува разонодата на духот во потрага по вистината која, постојано, му се измолкнува оставајќи му го само иронискиот пристап или вишокот самосвест“ (Хасан, 1987:27). Иронијата учествува во нагласувањето на онтолошките аспекти во романот: проблематизирајќи ги рамништата на фикцијата и на фактот, афирмирајќи ги „онтолошката имплозија“ и „онтолошкиот релативизам“ (Ораиќ, 1996:111), чијшто ефект на она што Брајан Мекхејл го нарекува „онтолошка мачнина“ се пренесува од текстот и врз читателот. Од друга страна, иронијата учествува и во нагласувањето на херменевтичката поврзаност минато – сегашност, што, во крајна линија, има и епистемолошки консеквенции. Според тоа, иронијата во романот на Мицковиќ е повеќекратно делотворна – и (мета)интерпретативно (на рамниште на метаисториографските димензии на романот), и (ре)интерпретативно (на рамниште на метатекстуалните и ревизионистичките димензии на романот). „Ироничната пародија овозможува противречно двојство: интертекстовите од историјата и од книжевноста имаат паралелен статус во пародичната преработка на текстуалното минато на 'светот' и на книжевноста“ (Хачион, 1996:208).

Во таа смисла, гарантирана е интерпретативната виталност и на историските и на книжевните текстови/теми, коишто преку механизмите на интертекстуалната иронија секогаш се ставаат во (ре)интерпретативен погон.

Литература:

Кирилица:

Еко, У. 2007. Постила кон Името на розата, Мираж, бр.18, стр.1-21. (Достапно на www.mirage.com.mk).

Калер, Џ. 2012. *Книжевна теорија - сосема краток увод*, Скопје: Поетики.

Лотман, Ј. 2005. *Структура на уметничкиот текст*, Скопје: Македонска реч.

Стојановиќ, Д. 2003. *Иронија и значење*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Латиница:

- Barth, J. 1980. „Književnostiscrpljenja“, Književnasmotra, br. 37.
- Bahtin. M. 1989. *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Еко, U. 2000. *Izmedju laži i ironije*, Beograd: Paideia.
- Еко, U. 2001. *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia.
- Еко, U. 2002. *O književnosti*, Beograd: Narodna knjiga.
- Еко, U. 2011. *Kazati gotovo istu stvar*, Beograd: Paideia.
- Hačion. L. 1996. *Poetika postmodernizma:istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.
- Hassan, I. 1987. Pluralizam u postmodernističkoj perspektivi, Quorum, br. 3-4.
- Hladnik, M. 2001. Temeljni problemi historijskog romana, Razlika/Différance, br. 1.222.
- Hutcheon, L. 1992. Eco's Echoes: Ironizing the (Post)modern, Diacritics, 22.1.
- Hutcheon, L. 1995. *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*, London and New York: Routledge.
- Hutcheon, L. 2000. *A Theory of Parody:The Teachings of Twentieth - Century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- McHale, B. 2001. *Postmodernist Fiction*, London and New York: Routledge.
- Oraić-Tolić, D.1990. *Teorija citatnosti*, Zagreb: GZH.
- Oraić-Tolić, D. 1996. *Paradigme dvadesetog stoljeća*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Rose, M. 1995. *Parody:ancient, modern and postmodern*, Cambridge University Press.
- Slabinac, G. 1990. Metatekstualne funkcije ironije i groteske u avangardi, Republika, br. 9-10.
- Slabinac, G. 1996. *Zavodenje ironijom*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

THE HERMENEUTIC POLYVALENCE OF INTERTEXTUAL IRONY

Marija Gjorgjieva Dimova

Summary

The subject of this article is intertextual irony, i.e, the one doubly contextualized - theoretical and interpretive. The intersection of these two levels confirms the hermeneutic polyvalence of intertextual irony in several directions:

- In terms of its (intertextual) correlation with other theoretical considerations of intertextuality and irony (the theories of Mikhail Bakhtin, Linda Hutcheon, Margaret Rose, Ihab Hassan, Gordana Slabinac);
- In terms of its duality as a productive literary device, and as an interpretive strategy;
- In terms of its compatibility with postmodern poetic features: the duality of (intertextual) dialogue, with a tradition and the interpretative (ironic) distance from that tradition.

ПСИХОСЕМАНТИКА: ПРОБЛЕМИТЕ НА ЗНАЧЕЊЕТО ВО КОМПЈУТАЦИСКАТА ТЕОРИЈА НА УМОТ

д-р Боби Бадаревски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Филозофски факултет, Институт за родови студии

Клучни зборови: филозофија на ум, компјутациска теорија на ум, семантика.

Key words: philosophy of the mind, computational theory of the mind, semantics.

Односот на јазикот и мислењето е стар филозофски проблем. Во современата филозофија и лингвистика, ова прашање се поставува во контекст на когнитивната наука, како интередисциплинарно поле на истражување составено од филозофија, лингвистика, невронаука, вештачка интелигенција. Во овој контекст на истражување, прашањето за јазикот и мислењето се поставува како прашање за лингвистичкиот карактер на менталните процеси. Според некои автори, дури и да е оправдана теоријата дека мислењето е репрезентативно (симболско) тоа не значи дека менталните процеси се семиотички исто така. Компјутациската теорија ги поврзува двете стојалишта за семиотичката природата на мислењето и мисловните процеси: мисловните процеси се семиотички процеси, односно, семиотичко-лингвистичката анализа е компатибилна во утврдувањата на законитоста на мисловните сфери како семиотички сфери. Клучното прашање кое го разгледувам во текстот е каква семантика на мисловните процеси е најсоодветна во контекст на компјутациската теорија на умот.

Преку анализата на клучните приговори на семантиката на компјутациската теорија на умот, ќе ја покажам неоправданоста и недоследноста на таквите приговори. Тоа не значи дека ќе развијам нови аргументи во одбрана на семантичката димензија на компјутациската теорија на умот, туку ќе се обидам да дадам аргументи за проширување на

компјутациската теорија на когнитивните процеси, истражувајќи ја можноста когнитивните процеси да бидат претставени и анализирани како семиозни процеси. Неколку аргументи одат во прилог на таа хипотеза: од една страна тоа е хипотезата за јазикот на мислите, од друга, можноста за релационата индивидуација на менталните состојби која не е во колизија со компјутационализмот.

Во текстот „Методолошкиот солипсизам разгледуван како истражувачка стратегија во когнитивната психологија“, американскиот филозоф Џери Фодор ја изнесува својата теорија и одбрана на компјутациската теорија на умот. Во неговата верзија на оваа теорија, условите на репрезентативната теорија на умот не интерферираат со формалните услови на компјутациската теорија. Клучниот поим кој ќе ги обедини двете теории е поимот на тесна содржина кој ги вклучува семантичкиот и синтаксичкиот услов.

Според Фодор, да се мисли, на пример, дека Марвин е меланхоличен е исто што и да се репрезентира Марвин на определен начин; имено, дека тој е меланхоличен, но не и, на пример, трогнат, или само потиштен и нерасположен. Меѓутоа, ние не можеме да го репрезентираме Марвин дека тој е меланхоличен освен доколку не сме во определена релација со репрезентацијата на Марвин; и тоа не наспроти која било репрезентација на Марвин, туку онаа репрезентација чија содржина е дека Марвин е меланхоличен; репрезентација која ја изразува пропозицијата дека Марвин е меланхоличен. Значи, *a fortiori*, барем некои ментални состојби/процеси вклучуваат барем некои релации кон определени репрезентации. Според Фодор, токму тоа својство на менталните состојби/процеси го проучува когнитивната психологија.

Од една страна менталните состојби се разликуваат според содржината на репрезентациите, па поради тоа може да дозволиме разлика меѓу мислењето дека Марвин е меланхоличен и мислењето дека Сем е меланхоличен, а од друга страна, менталните состојби се разликуваат според релацијата (може да дозволиме разлика меѓу мислењата, надевањата, претпоставувањата, сомневањата дека е Марвин меланхоличен). Иако се чини тривијално, според Фодор, тешко е да се поверува дека една сериозна психологија може да работи со помалку елегантни разлики од овие, и тешко е да се поверува дека психологијата која ги прави овие разлики може да го игнорира поимот на ментална репрезентација. Тежината на аргументот е очигледно на товар на оној кој тврди дека ни требаат поголем број степени

на слобода од овие: најслабата хипотеза е дека менталната состојба (типски) се индивидуализира определувајќи ги релациите и репрезентациите како такви. Кога Фодор зборува за „типски идентитет“ (одвоеност) на менталните состојби, тогаш тој сака да ја дофати смислата на „иста ментална состојба“ според која, на пример, Џон и Мери се во иста ментална состојба доколку двајцата веруваат дека водата тече. Во согласност со тоа, тој ќе го употребува поимот „идентитет на инстанции“ (одвоеност) на менталната состојба според која е нужно ако се x и y во иста ментална состојба, тогаш $x=y$. Според Фодор, која било психологија која оди во оваа насока е верзија на репрезентациската теорија на мислите и сосема е оправдано да се усвои некоја ваква теорија како еден вид работна хипотеза во психологијата, само затоа што нема ниту една алтернатива која изгледа барем малку веројатна и затоа што емпириските истражувања под ваквата хипотеза се покажале како доста продуктивни.

Покрај репрезентативниот аспект на модерната когнитивна психологија, Фодор ја истакнува компјутациската истражувачка парадигма, која ја надополнува репрезентативната теорија. Според него, компјутациските процеси освен што се репрезентациски тие се и симболички и формални. Симболички се затоа што се дефинирани преку репрезентации, а формални се затоа што се применуваат на репрезентациите преку на синтаксата на репрезентациите. Вториот услов (за синтаксата) е тој кој го прави тврдењето дека менталните процеси се компјутациски посилни од репрезентациската теорија на мислите.

Кон тврдењето за синтаксичноста на менталните репрезентации Фодор ја придодава претпоставката дека менталните процеси се формални процеси. Да се каже дека некоја операција е формална не е исто што и да се каже дека е синтаксичка поради тоа што можеме да дефинираме формални процеси за репрезентации кои немаат синтакса. Тоа што синтаксичките операции ги прави еден вид формални операции се состои во тоа што синтаксичкото се определува како спротивно на семантичкото. Формалните операции се оние кои се определени без референција на семантички својства на репрезентациите какви што се, на пример, вистина, референција и значење. Во теоријата на Фодор, поимот формалност останува интуитивен и метафоричен: формалните операции се применуваат со оглед на облиците на објектите во своите сфери.

Претпоставката дека содржината на репрезентациите е (типски) индивидуализирачко својство на менталните состојби, е веројатно единствена работа која ја разликува мислата на Петар дека Сем е луциден од неговата мисла дека Сали е депримирана. Но, доколку компјутациската теорија на мислите е вистинита и доколку, како што може да претпоставиме, содржината е семантички поим *parexcellence*, тогаш следува дека со самата содржина не може да ги разликуваме мислите. Поточно, компјутациската теорија на мислите бара две мисли да бидат различни во содржина само ако може да се идентификуваат со релации кон формално различни репрезентации: ако се утврдат субјектот и релацијата, тогаш менталните состојби може да бидат (типски) различни само доколку репрезентациите кои ги конституираат нивните објекти се формално различни.

Според Фодор тоа значи дека прифаќањето на условот на формалност за менталните состојби имплицира значајно стеснување на вообичаената онтологија на менталното; за сите видови состојби кои изгледаат на прв поглед како вистински ментални состојби ќе се покаже дека не ја засегаат психологијата доколку таа не се согласи на условот на формалност. Таков е примерот со ставовите „знае дека Р“. Бидејќи, знаењето е поврзано со вистината, и бидејќи вистината е семантички поим, ќе следува дека не е можна психологија на знаење. Слично на тоа, може да кажеме дека не е можна психологија на перцепција доколку треба да се задоволи условот за формалност. Да се гледа е некое достигнување; не може да се гледа нешто што не постои. Од гледна точка на репрезентациската теорија на мислите, тоа значи дека гледањето опфаќа релации меѓу менталните репрезентации и нивните референти.

Компјутациската теорија на умот и значењето

Втемеленоста во функционалистичката теорија и употребата на компјутерската парадигма претставува доминантна карактеристика на најголем број современи филозофско-психолошки ориентации. Функционалната стратегија се состои во тоа што менталните состојби (верувања...) се опишуваат и индивидуализираат во термини на каузални релации меѓу перцептивните инпути и менталните состојби, и меѓу менталните состојби и аутпутите изразени со некој облик на однесување. Менталните состојби во сите овие три типа релации се индивидуализираат

со оглед на каузалната или функционалната улога која ја имаат во однос кон други ментални состојби.

Функционалистичката структура на менталните процеси овозможува плодна научна идеја според која умот или невронскиот мозочен систем е определен вид органски дигитален компјутер. Според компјутациската парадигма или метафора, менталните активности може да се сведат на програма на дигитален компјутер: прво, умот/мозокот манипулира и пресметува симболи кои се присутни во когнитивниот систем преку инпутот на сензорните модули; и, второ, компјутерската метафора изискува компјутациите да бидат алгоритамски.

Во Фодоровата верзија на компјутерската теорија, симболите со кои пресметува умот се сфатени како ментални репрезентации. На пример, во случај на верувањата, субјектот е во ментална состојба на верување (с верува дека врне дожд), тогаш кога постои релација меѓу организмот и симболот (менталната репрезентација) кој ја *претставува* (репрезентира) состојбата на стварите дека дождот паѓа, или поинаку, *значи* дека дождот паѓа. Менталната репрезентација како основен поим на когнитивно-компјутациската теорија, претставува симбол или знак кој во невронскиот код „стои за“ некој надворешен предмет или состојба. Според стандардното гледиште на оваа теорија, менталната репрезентација е дадена во форма на збор и/или реченица која не е изразена во некој од природните јазици. Фодор ја застапува идејата дека се работи за јазикот на мислите. Јазикот на мислите може да го сфатиме како машински јазик, код, на дигиталните компјутери. Според оваа аналогична јазикот на мислите е медиум во кој се одвива репрезентирањето и пресметувањето.

Во когнитивно-компјутациската теорија, објаснувањето на процесите на мислењето треба да одговори на две прашања: како се формираат репрезентациите и, како умот, во менталните процеси, манипулира со репрезентациите. Оваа поделба на две прашања, сугерира дека и одговорите на застапниците на когнитивно-компјутациската теорија ќе бидат во согласност со имплицитните одговори дадени во прашањата: менталните процеси ќе бидат поделени на интерен и екстерен дел: состојбата на верувањето е определена со односот на субјектот кон менталниот знак, односно, репрезентацијата – претставува интерен дел на објаснувањето. Екстерниот аспект се однесува на релацијата меѓу знакот и некоја фактичка состојба на светот, со што се определува значењето на репрезентациите.

Застапниците на когнитивно-компјутациската теорија сметаат дека овие две компоненти се независни.

Според ваквиот начин на поделба, на внатрешни и надворешни компоненти на интенционалните состојби, се наметнува прашањето за нивната семантичка определеност, односно, прашањето како да ја определиме содржината на интенционалните состојби. Негово определување повторно ќе биде двострано. Определувањето на содржината некако е поврзана со надворешната компонента на интенционалниот став. Менталните репрезентации се јавуваат секогаш кога се појавува и предметот кој го репрезентираат. Значењето на репрезентацијата е определено со состојбата на светот или околината која таа репрезентација ја иницира. Содржината на репрезентацијата е зададена со релацијата меѓу репрезентацијата и состојбата на која се однесува таа. Релацијата ќе биде корелациска на тој начин што репрезентацијата систематски ќе коварира со состојбата на стварите .

Определбата на содржината не е единствена карактеристикана менталните репрезентација во компјутациската теорија: во компјутацискиот процес, репрезентациите имаат некаква функционална улога која ќе го дефинира нивниот каузален однос кон некоја друга репрезентација . Така, на пример, менталната состојба на верувањето кое е определено со репрезентацијата на паѓањето дожд, како резултат ќе има друга ментална состојба, на пример, некаква намера да се обезбеди чадор. Во овој случај, на менталните репрезентации може да им се припише содржина со оглед на нивната функционална улога. Ваквата тип содржина ќе биде наречена „тесна содржина“, содржина во потесна смисла . Психосемантиката има дуална природа; за која содржина станува збор ќе зависи од два меѓусебно независни фактори: аспектот на корелација и аспектот на функционалната улога. Когнитивно-компјутациската теорија поради определувањето на своите семантички стојалишта предизвикува критики и оспорувања: едни ја доведуваат под прашање одржливоста на теоријата во целост, додека други ги оспоруваат некои нејзини поединечни стојалишта .

Когнитивизмот на когнитивно-компјутациската теорија се претставува како теорија на пропозициски ставови па затоа уште се нарекува „Психологија на верување и желби“ . Менталните репрезентации кои се изразени со пропозициските ставови се носители на семантички својства: симболите и речениците ги манифестираат семантичките својства тогаш

кога се однесуваат на некои предмет или состојби на надворешниот свет, кога имаат референт и кога тие се вистините или лажни, односно имаат вредност на вистинитост. Менталните репрезентации или речениците во јазикот на мислите, како што вели Фодор, се исполнети со содржина која по својата природа е семантичка. Од друга страна, компјутерската метафора го опишува манипулирањето со репрезентациите по аналогија со дигитален компјутер. За компјутерот, кој манипулира со симболите, тешко дека може да се каже дека го „разбира“ семантичкото значење на симболите: процесирањето е чувствително само на формалните својства на симболите. Оваа двојна природа на компјутацискиот моделот на умот претставува клучен проблем на психосемантиката: како да се поврзат семантичките со формалните аспекти на менталните репрезентации присутни во компјутациските процеси.

Кон семантиката за компјутациските процеси

Овој проблем може да го изразиме како прашање на пропозициски ставови, односно, што значи за некој субјект, да има „верување дека Р“, и како значењето на Р е претставено на субјектот. За да се одговори на ова прашање потребно е прашањето да се подели на два потпроблеми: во што се состои состојбата на верување и што значи тоа дека верувањето има содржина дека Р.

Во однос на првиот потпроблем, концепцијата на Фодор за когнитивно-компјутациската теорија кој ја определува тој како репрезентатиска теорија на ум, нуди објаснување на проблемот преку две темелни барања. Првото барање зборува за природата на пропозициските ставови да се има пропозициски став значи да се биде во релација кон ментална репрезентација која претставува елемент на јазикот на мислите. Овој став ја има следнава формулација: За секој организам О и за секој пропозициски став С кон пропозицијата Р, постои (компјутациска/фун-кционална) релација Р и ментална репрезентација МР таква што МР значи дека Р, и О има С ако и само ако О е во релација Р кон МР.

Бидејќи менталните репрезентации се елементи на јазикот на мислите тие може да бидат третирали како реченици. Ако ги егзимплифицираме пропозициските ставови со верувања, Фодоровиот став може да го дефинираме на следниов начин.

*О има верување В, ако и само ако постои реченица р
таква што О ја верува.*

Реченицата Р тука значи реченица на јазикот на мислите или ментална репрезентација, а со синтагмата О ја верува ја означуваме релацијата кон таа реченица. Второто барање на Фодор се однесува на целината на менталната динамика. Прашањето е како менталните репрезентации, како објекти на пропозициските ставови творат ментални процеси, односно, која е нивната природа. Фодоровата формулација може да ја претставиме на следниов начин:

*Менталните процеси се каузални секвенции на
менталните репрезентации.*

Според овој став, менталниот процес се претставува како каузален синџир на причини и последици кои ги имаат менталните репрезентации меѓусебно. Така, на пример, менталната репрезентација која му припаѓа на пропозицискиот став верување, а има форма „ќе врне дожд“ е каузална причина за чинот на посегнување по чадор. На тој начин доаѓаме на претходно формулираниот проблем: на кој начин, организмот низ каузално ментално процесирање, го препознава значењето или семантичките својства на менталните репрезентации. Можното решение ќе биде дека верувањето ќе има содржина, односно неговиот објект ќе биде пропозиција, ако и само ако состојбата на стварите кои ги изразува пропозицијата постои така што каузално ја предизвикува менталната репрезентација. Односот на состојбата дека П и состојбата на стварите е корелативски.

Семантика на концептуалната улога

Јасно е дека менталната репрезентација се здобива со семантички својства од состојбата на стварите, така што состојбата на стварите ги определува условите на вистинитост на менталните репрезентации. Меѓутоа, вака формулираната корелативска семантика не ги определува директно семантичките својства на репрезентациите кои учествуваат во каузалното процесирање. За умот, мислен како дигитален компјутер, при процесирањето релевантни се само синтаксичките својства на репрезентациите. Умот како и компјутерот ги препознава само формалните (физичките) својства на репрезентациите, како нејзини семантички својства. Умот во каузалниот тек на процесирање ја третира репрезентацијата како реченица во јазикот на мислите како неинтерпретирана формула. Со тоа се

наметнува проблемот за тоа како да ја објасниме поврзаноста на семантичките со каузалните (формалните) својства на симболите.

Одговорот на Фодор се состои во она што се означува обично како „услов на формалноста“: врската на каузалните својства на симболите со нивните семантички својства е остварена преку нивната синтакса. Оваа идеја претпоставува дека умот можеме да го претставиме како програма на пробалистички алгоритми кои го управуваат манипулирањето со симболите. Процесот на компјутацијата се одвива на тој начин што сите процеси се чувствителни само синтаксичките својства на симболите. Овие својства определуваат на кој начин некој симбол каузално ќе влијае на некој друг симбол. Каузалноста или функционалната врска меѓу симболите/речениците на јазикот на мислите е директно определена со синтаксата. Но, што е со семантиката? На кој начин е зачувана правилноста (во смисла на интелигибилност и рационалност) на инференцијалните врски меѓу репрезентациите?

Одговорот е во аналогијата со формалната логика. Според теоријата на докази, валидноста на заклучоците и нивната семантичка вредност се покажува со помош на строго формални или синтаксички својства. На ист начин каузалната релација ја чува инференцијалната прифатливост меѓу два симбола од кој еден изразува пропозиција која што имплицира некоја друга пропозиција изразена со некој друг симбол. Синтаксичките својства на симболите заедно со правилата на дедукција кои се содржани во „програмата“ ги чуваат нивните семантички својства. Карактеристично за процесот на компјутација е паралелизмот на синтаксичките и семантичките својства на симболите или речениците на јазикот на мислите.

Семантика на услови на вистинитост

Патнамовата критика на ваквиот модел на објаснување започнува со прашањето? На кој начин умот „го разбира“ или „го знае“ значењето на речениците/менталните репрезентации кои ги пресметува. Разбирањето на речениците кои ги употребува говорникот, обично, се објаснува со помош на два принципа, од кој едниот припаѓа на теоријата на значење, а другиот на теоријата на вистината. Првиот принцип е принцип на композиционалност, а вториот ги определува условите на вистинитоста. Принципот на композиционалност тврди дека значењето на целината (реченицата) е определено со значењето на деловите. Некоја реченица е вистинита или

лажна со оглед на тоа дали нејзините именки реферираат или денотираат некој стварен предмет или личност од надворешниот свет, а предикатот стои за некое стварно својство.

Формално изразено - $P(a)$, (P е предикат додека (a) е име), тогаш дефиницијата на вистината ќе биде:

$P(a)$ е вистинито ако и само ако постои предмет x таков што го денотира својството X така што R стои за него, и постои x што го поседува X .

Претходната дефиниција се потпира на дефиницијата на вистинитост на Тарски, која ја применил Давидсон во семантиката за природниот јазик. Наједноставно изразено, неговото определување за вистинитоста на речениците е определена од таканаречената Т-конвенција. Во согласност со таа конвенција реченицата „Снегот е бел“ ако и само ако снегот е бел. Ако се обидеме да ги примениме овие ставови на психолошката теорија која располага со поимот на интерни репрезентации, и вклучува јазик на мислите како медиум на репрезентации и компјутации, според некои автори, ќе ја увидиме циркуларноста на објаснувањата на таквите теории и запаѓање во нерешливи проблеми. Имено, ако, како и Давидсон, бараме *знаењето* на условот на вистинитост да биде нешто суштинско во семантиката ќе се соочиме со два типа проблеми. Во едниот случај, кога велíme дека субјектот кога мисли, ја разбира реченицата „Снегот е бел“ (со оглед на тоа дека знае дека таа е вистинита ако и само ако снегот е бел), ќе претпоставиме дека на некој начин тој репрезентира преку друга идентична реченица. Ако ги употреби зборовите „Снегот е бел“ за да репрезентира на релевантен начин „дека е снегот бел“ објаснувањето запаѓа во циркуларност. Ни преостанува да се обидеме со ставот дека умот го разбира значењето на реченицата без употреба на репрезентации. Ова решение на прв поглед е неприфатливо бидејќи го порекнува едно од основните барања на когнитивно-компјутациската теорија – репрезентативноста.

Верификациска семантика

Одговорот кој Патнам го нуди како решение за семантиката на когнитивно-компјутациската теорија, се темели на тврдењето дека на речениците кои ги мислиме не може да им припишеме „знаење“ за условите на вистинитост, но затоа може да им ги припишеме самите услови на вистинитост. Ако не може да биде знаењето основен поим на теоријата која

ја разгледуваме, тогаш тоа треба да бидат семантичките поими на вистина и референцијата. Според ваквото гледиште, верувањата на луѓето може да ги сметаме како сигурни индикатори за светот, па може да им пристапиме со определена сигурност за нивната вистинитост.

Меѓу застапниците на компјутациската теорија, слична теорија разви Филд во познатиот текст „Ментални репрезентации“ која Патнам ја нарекува верификациска семантика. Според Филд, јазикот, односно речениците на јазикот, може да ги сметаме за *интерпретирани* преку збир од правила кои на аналогните реченици им определуваат степен на конфирмација во однос на искуствените инпути и други аналогни реченици. Ваквата семантика според Патнам ги задоволува потребите на когнитивно-компјутациската теорија. Таа е реалистички когнитивна затоа што за поимот верување зборува како за степен на верување (реалистично е тоа што верувањата може да ги сметаме секогаш за дефинирани за целата сфера на нивните екстензии); но и функционална бидејќи дава функционално објаснување на вистината и референцијата за системот на интерни репрезентации.

Верификациската семантика функционира во обратна насока од семантиката на условите на вистинитост. Верификациската семантика е заснована на потеклото на мисловните состојби (во тесно психолошка или проксимална смисла) и на степенот на веројатност (на функциите на степенот на конфирмација) преку кои е можно да се оправда мисловната состојба; додека семантиката на условите на вистинитост е заснована на потеклото на содржините на менталните репрезентации и го отсликува односот на репрезентацијата и предметот (дистална компонента). Верификациската семантика од овие причини е најсоодветна семантика за тесносодржинските теории како што е компјутациската теорија. Иако многу застапници на компјутационализмот со исклучок на Филд, нема да се сложат со ова тврдење, Патнам и неговите истомисленици тврдат дека таа консеквентно следува од нивните ставови. Имено, ако тесната содржина е клучна во теоријата за психолошкото објаснување на компјутационализмот, тогаш произлегува дека верификациската семантика е нејзин соодветен семантички израз.

Во зависност од тоа кој вид семантика ќе ја прифатиме како релевантна ќе одлучиме за критериумите на индивидуирање на содржините на менталните репрезентации. Познатиот пример на Патнам за Земјата и

Земјата-двојник ја покажува оваа меѓузависност. Ако е единствената разлика меѓу Земјата и Земјата-двојник тоа што на Земјата водата има хемиски состав H_2O , а на Земјата-двојник XYZ тогаш имаме можност на говорниците на Земјата и Земјата-двојник (со претпоставка дека имаат идентичен молекуларен состав) кога ја мислат мислата „ова е вода“ да им припишеме иста или различна содржина во зависност од тоа која семантичка рамка ќе ја избереме. Според верификацискиот, тесносодржинскиот, односно психосемантичкиот критериум (според Бурге – индивидуалистичкиот) содржините ќе ги сметаме за идентични. Според критериумот на семантиката на условите на вистинитост содржините на мислите на жителите на Земјата и жителите на Земјата-двојник ќе ги сметаме за различни затоа што според него содржината зависи од релацијата кон состојбата на стварите .

Фодор и застапниците на компјутационализмот ја застапуваат тезата за тесносодржински критериум за индивидуирање на содржините на менталните репрезентации. Ако се менталните репрезентации реченици на јазикот на мислите, а верификациската семантика е применлива на проксималните процеси, тогаш консеквентно е да се тврди автономија на семантиката на јазикот на мислите во однос на рефернцијалната семантика. Доколку пак значењето на изразите на јазикот на мислите е независно од значењето во комуникацискиот, говорниот јазик, теоретичарите на психосемантиката треба да покажат како содржината на менталните репрезентации може да остане релативно стабилна. Тврдејќи ја автономноста на јазикот на мислите на компјутационализмот му се заканува опасност од релативизам и субјективизам бидејќи јазикот на мислите се класифицира како таканаречените „приватни јазици“. Со инсистирањето за автономноста на јазикот на мислите психосемантичарите запаѓаат во сериозни тешкотии. Патнамовиот аргумент сака да покаже дека семантичката стратегија на компјутациската теорија не може да покаже разлика меѓу содржините на менталните репрезентации, дури и кога тие очигледно се разликуваат.

За оваа цел Патнам конструира мисловен експеримент, сличен на оној со Земјата и Земјата-двојник . Да замислиме две момчиња, Оскар и Елмер, кои растат во различни краишта на некоја имагинарна земја. Во деловите на земјата во кои момчињата живеат условите се многу слични, освен што постојат мали разлики во дијалектите. Разликата се манифестира во тоа што

во еден дел од земјата, зборот „граг“ се употребува за кујнски садови направени од алуминиум, а во другиот дел на земјата, истиот зборот „граг“ се употребува за кујнски садови направени од сребро. Нашите две момчиња ќе имаат исти ментални репрезентации на „граг“ кои ќе бидат на ист начин функционално ефикасни во предизвикување на верувања во врска со „граг“. Содржината на менталните репрезентации ќе биде во согласност со верификациската семантика и ставовите за тесна содржина, исти и кај Оскар и кај Елмер иако е очигледно дека поимот „граг“ во овие два случаи има различни референти и дека битно се разликува во екстензијата. Ако на овој степен на нивното познавање на значењето на зборот „граг“ неговата репрезентација има за нив иста содржина, не е јасно на кој начин ќе дојде во разлика на содржината, под претпоставка дека момчињата растејќи собираат сè повеќе информации за зборовите. Очигледно содржината на репрезентацијата нема да се измени со надополнување на споредни информации. Сè што ќе се случи ќе биде континуирана промена на степенот на конфирмација на речениците кои го содржат зборот. Континуираната промена во овој случај не значи дека содржината на репрезентацијата се променила.

Патнамовиот мисловен експеримент покажува дека индивидуалистичката стратегија втемелена на верификациската семантика едноставно нема критериум за индивидуирање за содржините на менталните репрезентации. Функционалната улога не е критериум. Ако се вклучат во психосемантиката и дисталните семантички компоненти како што се референцијата и екстензијата ќе се најде на уште поголеми проблеми. Зборот/знакот „граг“ во различни дијалекти има очигледно различни референти. Доколку се тврди дека определувањето на референтот е независно од содржината на репрезентацијата воопшто не може да определиме по што значењето на зборот „граг“ се разликува во мислењето на Оскар и Елмер. Исто ќе важи и за екстензијата на именката.

Интерпретативна семантика

Овој облик на Патнамовиот аргумент се однесува скоро на сите тешкотии на компјутационата семантика. Дури и кога во психосемантиката би се прифатило семантичка рамка која би водела сметка за потеклото на репрезентациите, кога би се прифатил ставот дека екстензијата на имињата го определува неговото значење, со тоа сè уште не би се решил проблемот

на индивидуирање на содржините. Аргументот го тврди следното: прифаќаме дека двата термини кои се различни во екстензијата ќе ги сметаме различни во содржината. За да ја определиме екстензијата на одделен термин, треба да ја познаваме екстензијата на некои други термини. За да се исполни тој услов, треба да имаме дадена интерпретација на јазикот; но, доколку ја немаме – ќе немаме ниту идеја за тоа што се екстензиите на термините.

Што значи да се интерпретира еден јазик и зошто компјутациската теорија, теоријата за интерпретацијата на јазикот не може да си ја дозволи? Идејата на интерпретацијата онаква како што Патнам ја има на ум потекнува од Квајн и Давидсон. Според оваа идеја, интерпретацијата на некој туѓ јазик е можна само ако постои таканаречена шема на преведување која е таква да може да се научи и според неа да се пронајдат еквиваленти со кои ќе го изразиме она што сакаме да го преведеме или да го интерпретираме. Да се интерпретира нечиј исказ или нечие верување – во случајов јазикот на мислите – значи да му се придаде на субјектот, односно на неговите верувања и однесувања и цели определена нормативна рационалност, која дури тогаш ќе бидеме во состојба да ја „разбереме“.

Интерпретацијата како холистичко пронаоѓање на интерпретативна шема очигледно не може да биде применета во компјутациската теорија. Процесот на компјутации претпоставува алгоритамска процедура водена од правила, односно, програма. Би било бесмислено да бараме однапред дадена „интерпретација“ во ваквиот процес. Ако ја прифатиме идејата за интерпретација како што бара Патнам ќе биде невозможно во компјутациската теорија и верификациската семантика да се пронајдат јасни критериуми за индивидуација на содржините на менталните знаци, односно нивните значења кои на некој начин ќе успеат да ја зачуваат рефернцијалната врска.

Патнамовиот аргумент може да го резимираме така што ќе го прикажеме со послаб и посилен аргумент. Послабата варијанта на аргументот е дека ако ја прифатиме верификациската семантика која ја истакнува проксималната компонента над дисталната, компјутациската теорија не може да понуди јасни критериуми за индивидуирање на содржините на менталните знаци, односно репрезентации. Ако содржината на менталните репрезентации делумно зависи од односот кон предметот или состојбата која е репрезентирана, тогаш објаснувањето засновано на проксимални или

тесносодржински односи навистина не може да ја исполни задачата која си ја поставува.

Посилната варијанта на аргументот тврди дека компјутациската теорија нема критериуми за индивидуирање на содржината независно од тоа која семантичка теорија ќе ја прифати. Компјутациската парадигма, тврдењето за аналогијата на умот и дигиталниот компјутер, едноставно не дозволува определување на значењето на менталната репрезентација. За да можеме да го определиме значењето на репрезентацијата потребна е теорија на интерпретација, а компјутациското објаснување таквата теорија на интерпретација нема. Аргументот не ја погодува целта бидејќи од една страна теоријата на интерпретација која Патнам ја застапува не го решава проблемот на значењето, а од друга страна аргументот е премногу општ.

Една од важните карактеристики на теоријата на радикалната интерпретација е тврдењето за приматот на семантичките врски кои произлегуваат од структурата на јазикот наспроти релациите кои ги поврзуваат исказите на јазикот со предметите на кои се однесуваат. Ако единствено јазикот ја стабилизира и ја обезбедува содржината на исказот, без разлика на референцијалните врски меѓу исказот и предметот, и доколку не може да се блокира успешно тврдењето за неопределеноста на јазикот, целата аргументација на Патнам станува неоправдана. Алтернативата која ја дава Патнам на компјутациската теорија и самата не го решава проблемот за која ѝ е понудена. Дури и ако го отфрлиме ваквиот приговор кон Патнамовиот аргумент, останува тврдењето дека аргументот не се однесува само на компјутациската теорија туку важи општо за секоја теорија која нуди објаснување на когнитивните процеси.

Литература:

- Aydede, Murat. 1997. Has Fodor really changed his mind on narrow content? In *Mind and Language* 12 (3-4), pp. 422–458.
- Block, Ned J.; Fodor, Jerry A. 1972. What psychological states are not. In *Philosophical Review*.
- Burge, Tyler. 1979. Individualism and the mental. In *Midwest Studies in Philosophy* 4 (1), pp. 73–122.
- Burge, Tyler. 1986. Individualism and psychology. In *Philosophical Review* 95 (January), pp. 3–45.
- Chalmers, David J. 2003. The nature of narrow content. In *Philosophical Issues* 13 (1), pp. 46–66.

- Davidson, Donald. 1973. Radical interpretation. In *Dialectica* 27 (1), pp. 314–328.
- Davidson, Donald. 1993. Reply to Jerry Fodor and Ernest Lepore's 'Is Radical Interpretation Possible?'. In Ralf Stoecker (Ed.): *Reflecting Davidson*: Hawthorne: De Gruyter.
- Field, Hartry. 1978. Mental representation. In *Erkenntnis* 13 (July), pp. 9–61.
- Fodor, J. A. 1980. Methodological solipsism considered as a research strategy in cognitive psychology. In *Behavioral and Brain Sciences* 3 (1), p. 63.
- Fodor, J. A. 1985. Fodor's guide to mental representation: The intelligent auntie's vade-mecum. In *Mind* 94 (373), pp. 76–100.
- Fodor, Jerry A. 1981a. Representations. Philosophical essays on the foundations of cognitive science / Jerry A. Fodor. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Fodor, Jerry A. 1981b. Representations. Philosophical essays on the foundations of cognitive science / Jerry A. Fodor. Brighton: Harvester.
- Fodor, Jerry A. 1987. Psychosemantics. The problem of meaning in the philosophy of mind. Cambridge, Mass: MIT Press (Explorations in cognitive science, 2).
- Fodor, Jerry A. 1994. The elm and the expert. Mentalese and its semantics / Jerry A. Fodor. Cambridge, Mass., London: MIT Press (A Bradford book, 1993).
- Fodor, Jerry A. 2000. The mind doesn't work that way. The scope and limits of computational psychology / Jerry Fodor. Cambridge, Mass., London: MIT Press (Representation and mind).
- Fodor, Jerry A. 2008. Lot 2: The Language of Thought Revisited: Oxford University Press.
- Fodor, Jerry A. 2010. LOT 2. The language of thought revisited / Jerry Fodor. Oxford: Oxford University Press.
- Horst, Steven. 1996. Symbols, Computation, and Intentionality: A Critique of the Computational Theory of Mind: University of California Press.
- Putnam, Hilary. 1975. Mind, language, and reality. Cambridge Eng., New York: Cambridge University Press (His Philosophical papers, v. 2).
- Putnam, Hilary. 1987. Computational psychology and interpretation theory. In : Artificial Intelligence: St Martin's Press.
- Putnam, Hilary; Boolos, George. 1990. Meaning and Method: Essays in Honor of Hilary Putnam: Cambridge University Press.
- Stoecker, Ralf (Ed.) 1993. *Reflecting Davidson*: Hawthorne: De Gruyter.
- Strijbos, Derek W.; de Bruin, Leon C. 2012. Universal belief-desire psychology? A dilemma for theory theory and simulation theory. In *Philosophical Psychology* 26 (5), pp. 744–764.
- Voltolini, Alberto. 1997. Is narrow content the same as content of mental state types opaquely taxonomized? In: *Analomen 2, Volume III: Philosophy of Mind, Practical Philosophy, Miscellanea*: Hawthorne: De Gruyter.

PSYCHOSOMATICS: THE PROBLEM OF MEANING IN COMPUTATIONAL THEORY

Bobi Badarevski

Summary

In the context of the philosophical and the linguistic examinations of the relationship between language and thought, the hypothesis of the computational theory of mind is examined, namely that mental processes are causal and semantic, or semiotic. Several types of semantics - conceptual role semantics, semantics of truth conditions, the verification based semantics, and interpretative semantics are analyzed as possible models of the semiotic analysis of thought processes.

МИТ/ФОЛКЛОР
MYTH/FOLKLORE

ЗА ЈУНАЦИТЕ, ЌЕЛЕШО И ЧУДЕСНОТО ДЕТЕ ОД РУЛЕКА

д-р Светлана Камџијаш

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Педагошки факултет „Св. Климент Охридски“, Скопје

Клучни зборови: трагичен јунак, епски јунак, необичен јунак, архетип, мономит, трансценденција на трагичното.

Key words: tragic hero, epic hero, atypical hero, archetype, monomyth, transcendence of the tragic.

„Јунак е оној кој ја разбира
одговорноста
што доаѓа заедно со слободата“

Б. Дилан

„Покажи ми јунак, ќе ти
напишам трагедија“

С.Фиццџералд

Теоријата на карактерот (Јунакот со илјада лица)

„Во развојот на наратологијата, почнувајќи од шеесеттите на дваесеттиот век наваму, паѓа в очи фактот дека таа се разви без да обрнува речиси никакво внимание на карактерите. Тоа изненадува зашто карактерот, заедно со заплетот, спаѓа во најважните елементи на приказната (третиот, еднакво ’неодминлив‘ елемент – поставеноста, има општо земено помошна функција во однос на карактерите и настаните). За споредба, далеку пообемни истражувања беа посветени на структурата на дејството, различните типови наратори, имплицитниот автор, фокализацијата и начинот на кој наративната содржина е пренесена: дискурсот, кој како најважен елемент го има говорот (особено слободниот индиректен стил)“ – заклучува проф. В.

Вестстејн (Weststeijn, 2005:1) во својата студија „Кон когнитивната теорија на карактерот“.

а) Што е јунакот или ликот?

Според Фелан (Phelan, 1989) тој е литературен елемент кого го чинат три компоненти: миметичка, синтетичка и тематска. Миметичката е онаа која укажува на ликот како одраз – слика на реална личност. Синтетичката го опфаќа ликот како литературен конструкт, а тематската се однесува на неговата персонификација на определена идеја, група или класа во семантичката структура на литературното дело. Чатман (Chatman, 1986), кој го согледува ликот како речиси автономно суштество, се обидува да одговори на прашањето што, всушност, правиме ние додека читаме некој роман или гледаме филм. Во својата *отворена теорија на карактерот*, вели дека читателот или гледачот постепено го оформува ликот, обединувајќи ги неговите карактеристики кои се изведенки од различни текстуални податоци: името кое ги поврзува, постапките на ликот, изречените зборови, она што нараторот или другите ликови го кажуваат за него. На тој начин се обликува „парадигма од особини“ кои прават да не се сеќаваме на изреченото, туку ликот да се појавува како конструкт од нашето сеќавање.

б) Аристотел за безличноста

Првиот западен теоретичар Аристотел (Аристотел, 1979:27), од шесте дела на трагедијата кои ги определува самиот, најважен го смета заплетот или дејството, тврдејќи дека без трагичниот јунак би можело да има трагедија, но не и без дејството. Се наметнува прашањето како би се одвивало дејството без неговиот носител, јунакот? Дејството зависи од изборот и одлуките на јунаците, ако веќе го определуваме како мимезис (подражавање) на животните ситуации, како што го определил тој. „Најважен од сите е составот на собитијата, зашто трагедијата не е подражавање на луѓе, ами на дејства и на живот, и на среќен и на несреќен, а среќата и несреќата се состои во дејство, и **целта е некакво дејствување**, а не состојба (качество); зашто луѓето според своите карактери се вакви или онакви, а според дејствувањата среќни или обратно. Затоа тие и дејствуваат, не за да ги подражаваат карактерите, ами тие **ги добиваат своите карактери, поради самите дејствувања**, така што собитијата и фабулата се цел на трагедијата“ (исто, 1450a:15-20). Од друга страна, големиот систематичар, определувајќи ги деловите вели вака: „Бидејќи се работи за подражавање на дејство, а тоа се изведува од лица што дејствуваат и што

мора да бидат определени според својот карактер и расудувањето, зашто преку тие својства ги определуваме и самите дела како вакви или онакви, се **јавуваат две причини за дејствување – расудувањето и карактерот**, па според овие двете сите и постигнуваат успех или не“ (исто, 1449,35). Од една страна јунаците **ги добиваат своите карактери поради самите дејствувања**, па карактерот е второстепен и без него би можело да има дејство, од друга страна **причината за дејствување** е расудувањето или карактерот. Ако ги сведеме дадениве определби на причинско-последичен синцир, тој би изгледал вака: расудувањето го создава **карактерот кој е причина за дејствување**, дејствувањето – кое е цел, создава среќа или несреќа, која заедно со другите елементи на делото создава определен ефект кај восприемачот. Па, според полето каде Аристотел е најсилен – логиката, би можело ли да има последица без причина? Оттаму, не може, како што тоа го дефинирал Аристотел, носителот на дејство да биде второстепен, па дури без него и да се може - „**без дејствување и не би можело да се направи трагедија, а без карактери би можело**“, зашто, како што самиот претходно го дефинира дејството – тоа произлегува од неговиот носител – јунакот или неговиот карактер. Како му се измолкнала оваа нелогичност на Аристотел? Наша претпоставка е дека тој се водел од поврзаноста на тогашните драми (дејства) со претходните веќе постојни приказни – митови. Античките трагедии претежно се преработки на митовите во кои приказната им била веќе позната на сите, па оттаму приказната или следот на собитија може да се земе како неизоставен или најважен. Но, и во митовите приказната ја движат носителите на дејство или протагонистите, без разлика дали се тоа боговите или луѓето. Можеби, ако боговите се вистинската причина (како кај Хомер), она што им се случува на протагонистите е само последица..., но Аристотел јасно вели: **причина за дејствувањето се расудувањето и карактерот**..„Карактерот е впрочем такво нешто што ја открива намерата, кажувајќи кон што некој настојува или од што се чува – онде кај што тоа не е јасно; затоа немаат карактер оние говори кај што воопшто не е изнесено дали оној што говори нешто сака или од нешто се чува“ (исто, 1450б:10). Желбата и „чувањето“, се јасни придвижувачи на дејството и неговиот правец. Без намера (желба) или принуда, па било да потекнува од боговите или му е вродена на човекот – не би можело да има дејство. Импресиите за природата или состојбата на духот заради минливоста итн. кои се лирски мотиви и во кои нема дејство (заплет), не се тема на неговата Поетика.

Понатаму, определувајќи ги соодветните карактери со кои би се постигнал најсилен ефект, а кои би требало да бидат луѓе што се наоѓаат во голема слава и среќа, тој вели: „Јасно е дека не треба да се прикажуваат примерни (доблесни) мажи како преминуваат од среќа во несреќа, зашто тоа не предизвикува ни страв ни жал, ами гнасење; па ни сосем лоши како минуваат од несреќа во среќа, зашто тоа е најмалку трагично од сè, бидејќи нема ништо од она што треба да го има, оти не е ни хумано, ни жално ни страшно; па ниту мошне злобен човек (...) Останува значи да се прикажува оној човек што се наоѓа меѓу двајцата. А тој би требало да биде таков човек што не се одликува со својата добродетел и праведност, ниту пак поради својата лошотија и злоба паѓа во несреќа, ами поради некоја грешка...“ (исто, 1452б:35 – 1453а:10). Оваа дефиниција, како и онаа за трагичната грешка, не ги опфаќа сите трагедии. Антигона е пример на трагичен јунак што прави избор меѓу две вредности, своеволно одбирајќи да го жртвува личното во името на универзалното. Затоа Лукач, (за кого трагедијата е игра чиј гледач е Бог, што го повлекува прашањето: може ли да живее оној на кого паднал божествениот поглед) вели: „Драматичната трагедија е облик на врвното од животот, неговите крајни цели и крајни граници“ (Лукач, 1984:133). Според него таа е еден вид пресоздавање на космосот, процес низ кој поединечните облици мора да исчезнат во единството на севкупното за да почне чудото на новиот свет, заради кој треба да се разорат сите стари облици, зашто „само зад нив и вистински скриена од нив, живее неговата (на јунакот) стварност, суштината. Чудото на трагедијата е обликувано; самосвојноста е неговата суштина така исклучиво како што претходно била изгубеноста на самиот себе. Прегрмувањето на вселената станува неговото создавање. Од онаа страна на секако објаснување е прашањето како нечие 'јас' можело да прегрми и прифати; како, иако во состојба на течно растопување, можело да ги уништи сите одбележја за разликување на себе самото и на целиот свет, а сепак да ја зачува својата својственост, заради доживувањето на тоа сопствено укинување. (...) Затоа трагедијата е будење на душата. Сознавање на границите, нејзино соголување и извлекување на суштината“ (Лукач, 1984:134). Овој дијаметрално спротивен приод на Лукач, ја извлекува улогата на трагичниот јунак како клучна, зашто во него се прекршуваат настаните, неговата одлука е согорувањето кое го предизвикува новиот поглед, увидот во човечката врвност и трагичното доживување што води кон катарза.

в) Н.Фрај и падот на јунакот

Поаѓајќи од класификацијата на степенот на доблеста и моќта на јунаците кај Аристотел, Н.Фрај (Frey, 1979:45) извлекува пет видови јунаци, според кои ги обликува и книжевните категории: 1. Надмоќен според својот *вид* во однос на другите луѓе и човечката околина – божествено суштество, приказната за него е *мит*. 2. Надмоќен во извесен *степен* над другите луѓе и својата околина, неговите постапки се чудесни, се движи во свет каде природните закони се надминуваат – јунакот е јунак на *романсата*, народната бајка, легенда и нивните деривати. 3. Ако е за извесен степен надмоќен над другите луѓе, но не и над својата природна околина – јунакот е водач. Тоа е јунак од *високомиметски* модус, јунак на еповите, трагедиите, Аристотеловиот јунак. 4. Ако не ѝ е надмоќен ниту на својата околина, ниту на другите луѓе, тоа е еден од нас, јунак од *нискомиметски* модус, јунакот кој веќе не може да се нарече јунак, ликот од комедиите и реалистичната проза. 5. Ако е со својата моќ и интелигенција послаб од нас, па се чини како пред нас да се одвива сцена на заробеност, фрустрација и апсурд, јунакот припаѓа на *иронискиот* модус.

„Може да се забележи, според вертикалната оска на степенувањата низ вековите, дека европскиот јунак постојано го спушта гравитациското средиште“, заклучува тој (Frey, 1979:46). Или со јазикот на Лукач, тоа го покажува падот на универзалните вредности, по воведувањето на индивидуализмот како врвна еманципација. Дали фактот што веќе не се пишуваат трагедии значи дека за човекот не постојат трајни вредности во името на кои би го жртвувал минливото? Сепак, фактот што трагедиите и трагичното се чисто европска творба, зашто во источните култури го нема тој жанр, зборува повеќе за односот кон телесноста. Не можеме да тврдиме дека во источните култури нема универзални вредности, зашто сите сегашни живи религии, носители на вредностите, потекнуваат исклучиво од Азија. Ликовите од источните епови се пример за пожртвуваност и тежнеење кон совршенството, но **трагичното** доживување на тој процес, го нема. Разликата е во доживувањето на личното, а особено оној дел од личното кој се врзува за појавното, телесното и минливото.

Употребата на зборот 'европски' кај Фрај ги исклучува културите каде, за разлика од земјите кои го прифатиле христијанството, останал живиот однос со митологијата, памоделот на митолошко-епските јунаци е вграден во светогледот на децата. Денес, во Европа и Америка се развива нова

гранка во модерната психотерапија („позитивна наратија“) која претпоставува лечење со бајки, поаѓајќи од тезите на О.Ранк и Јунг, според кои внатрешната конституција на бајките и митовите содржи архетипска реплика на психата. Комплексниот развоен процес и неговата динамика, преку симболичниот јазик даваат драгоценост за алхемиска преобразба на психолошката ранливост во креативност.

г) Јунакот како преображение и трансценденција на трагичното

Во својата исцрпна книга, *Јунакот со илјада лица* (Campbell, 2008) Кембел ги извлекува најбитните единаесет заеднички содржатели (кај В. Проп, во *Морфологија на бајката* беа 31), за да го обликува архетипот на херојскиот подвиг наречен *мономит*. Според него: „Среќните завршетоци на бајките, митовите и божествената комедија на душата треба да се читаат не како контрадикторности, туку како трансценденција на универзалната човечка трагедија. Објективниот свет останува да биде она што е, но поради промената на тежиштето во самиот субјект (јунак), тој се согледува како преобразен. Онаму каде што опстојувале животот и смртта, сега се појавува вечното битисување – индиферентно на случките во времето, исто онака како што водата што врие е рамнодушна кон судбината на меурчето, или космосот кон појавата и исчезнувањето на галаксија ѕвезди. Трагедијата претставува кршење на облиците, и на нашата приврзаност кон нив; комедијата, дива и безгрижна – неисцрпна радост кон непобедливиот живот. Така обете се изрази на единствена митолошка тема и искуство кое ги вклучува и кое обете го поврзуваат: спуштањето и извишувањето (khatodos и anodhos); тие заедно го сочинуваат откровението кое е животот, и кого поединецот мора да го знае и да го љуби, ако сака да биде прочистен (katharsis=purgatorio) од прекршувањето на божествените закони и смртта (поистоветувањето со смртниот облик)“ (Campbell, 2008:21).

Чекорите во архетипското патување или етапите на мономитот кај Кембел се: 1. јунакот е претставен во обичниот свет, 2. повик за авантура, 3. почетно одбивање, 4. јунакот го храбри мудар старец или старица, 5. јунакот го преминува првиот праг, 6. јунакот пресретнува искушенија и помагачи, 7. јунакот ја достигнува најдлабоката пештера, 8. јунакот надминува врвни искушенија, 9. јунакот го остри мечот, 10. воскресение (јунакот се појавува од таинствен свет преобразен од искуството), 11. враќање со нектар (еликсир).

Епските јунаци *parexcellence*

Карактерот на една култура најлесно се согледува преку јунаците кои ги изнедрила таа. Нивните подвизи и препреки се основните координати на културните стремежи и филозофските цели. Ако се митолошките јунаци кристализација на архетипските поими и односи во космичката хиерархија, епските се едно скалило поблиску кон општественото или меѓучовечкото како примарен интерес во големата слика, која продолжува да биде тројна: нивото на видливиот свет, светот на божественото и подземниот свет.

Јунаците од еповите на најстарите култури поексплицитно ја кристализираат трансценденцијата отчовечкото кон божественото.

Сумерскиот јунак Гилгамеш, придвижен од љубовта кон дивиот Енкиду, го одбележува лакот на трансформација од жесток и суров владетел во примерен, благороден крал и херој. Поврзаноста и комплементарноста со Енкиду, соочувањето со смртта, надминувањето на сите препреки, прават од него јунак-носител на највисоката човечка цел – созерцание на плетката живот – смрт, доаѓање до нејзиниот корен и со самото тоа издигнување до врвното сознание олицетворено во „билката на бесмртноста“ која тој ја наоѓа, а која змијата му ја краде, во немоќта да остане буден. Останувањето буден само ја потврдува симболиката на знаењето и согледувањето. Свежиот извор каде тој потоа се капе имплицира еден вид иницијација во надземното – надминување на претходниот хабитус, затворање на кругот и подготвеност за повторно преземање на кралската улога со сосема нова свесност. Епот со својата огледално двојна, симетрична структура е приказ на обединувањето на спротивностите, нивно амалгамирање до внатрешна преобразба како последица на натчовечките подвизи.

Илијада е спев кој тематски е вкоренет на погрешниот 'избор на обичниот човек' – принцот Парис, кој меѓу мудроста, моќта и убавина на плотта (олицетворени во Атена, Хера и Афродита), се реши за последново. Неговата кратка внатрешна борба има далекусежни надворешни одглаци. Така *Илијада* е всушност долга сага за последиците од погрешниот избор. Лутината на Ахил е исто така рефлексивна на погрешниот избор на Агамемнон, а херојството на Хектор резултат на спремноста да ја избере универзалната вредност, за сметка на личната. Сите остварени јунаштва во *Илијада*, се одвиваат во тие рамки. Крајната цел на овие јунаци е преку храбрите дела да бидат вечно запаметени.

Одисеј е јунакот кој најјасно го симболизира животното патување, метафизичката тема на „враќање дома“, онаму кај што протагонистот припаѓа, како подлога за лајт мотивот – одговорот на прашањето за идентитетот. Одисеја е една од варијациите на мотивот за „блудниот син“. Причината за доцнењето, односно препреката која во класичните нарации е пресудна, (лутината на Посејдон) ја содржи симболиката на заплетот. Заробен во пештерата на Полифемус (чие име значи „изобилство од легенди и песни“), на неговото прашање: „кој си ти?“ – Одисеј одговара со „никој“. Во мноштвото приказни (од морето на животот, бидејќи Полифемус е син на Посејдон) испишани од различни протагонисти, овој јунак е сè уште „никој“. Низ одисејата на справување со искушенијата содржани во магнетната привлечност на минливото и заборавот, отелотворени во сетилни задоволства (најчесто храна, песните на сирените), се доаѓа до препознавањето и до „сопствениот дом“. Конечно, при пристигнувањето, освен белегот на ногата со кој се „препознава“ идентитетот, тој треба да одговори која е тајната на „постелата“ – симбол на обединувањето, на заветот за единство, еден вид *axismundi* на спевот. Начинот на кој Одисеј ги пребродува стапиците, го прави повеќе јунак – текнувало отколку храбар воин или копнежлив сопруг, но неговиот подвиг е остварен. Се враќа на местото на сопственото настанување и тоа на овој јунак му дава метафизичка нота.

Во спевот *Рамајана* (делата на Рама) јунакот има најкласична задача: да ја спаси ќерката на Земјата (Сита), грабната од десетоглавиот демон Равана. Јунакот Рама е олицетворение на комплексниот поим од индиската култура – *дарма*. Палетата од значења меѓу другите ги опфаќа: космичкиот поредок, подлогата која ги држи елементите заедно, правилното однесување, вистинската природа на секој феномен, врската меѓу внатрешното и надворешното, кодексот на религиозни правила, идеалниот аспект на нештата... со еден збор Рама е идеалниот, од секој аспект совршен човек. Трансценденталните читањана епот, борбата меѓу доброто и злото ја сместуваат во самиот човек, а секој од јунаците добива алегориско значење. Човекот кој е господар на десетте сетила е кралот Дасарата, од неговите три сопруги – Каусаља е отелотворение на посветеноста, Каикеи на страсната приврзаност, а Сумитра на неприврзаноста (слободата); од четирите браќа Рама ја претставува мудроста, Бхарата разлачувањето, Лакшмана одрекувањето, а Сатругна мислата. Мудроста на светите списи е

персонифицирана преку мудрецот Вишвамитра, учителот на принцовите, зашто само кога одрекувањето е обединето со правилно разграничување и мудрост – испливува сеопфатноста на светите списи, со чија помош може да се победи незнаењето (злото). Епот пулсира низ четирите јасно дефинирани агенсии: божествениот Рама, демонот Равана, посветениот мајмун Хануман и Земјата (Сита), сопругата на Рама. Рама и Сита ја претставуваат вечната дихотомија дух–материја. Прастариот мотив за непослушноста и љубопитноста е котелецот кој го отплеткува случувањето.

Хануман (мајмунот во јогата е симбол на немирниот ум) е меѓу најинтересните симбол – јунаци на спевот. Како мал проколнат од мудреците да не биде свесен за својата сила и моќ, додека *некој* не му ја освести, со својата потполна посветеност на Рама, станува не само најсилен јунак, симбол на внатрешната, божествена алхемија, туку ја остварува и својата бесмртност, да живее сè додека Рамајана се раскажува.

Келешо и чудесното бебе

„Во услови на суровата современа реалност, која не се одликува со можност за формирање целесообразен поглед на светот, напротив, води кон „криза на целите“, проучувањето на бајките како специфичен начин на вредносен одраз на светот со носечка идеја за победа на доброто над злото е важно и актуелно. Тоа има значење како од гледна точка на психотерапијата на нацијата, така и од страна на оптимизмот, храброста и усмереноста кон достоините цели“, вели во својата докторка дисертација Пављутенкова (Пављутенкова, 2003:10).

Бајките се лечебни. Проследувањето, а со тоа и доживувањето (макар на еден дел од нас) на она низ што поминува јунакот, ја отвора катарзата во допирот со силите на преобразбата од немоќ, слабост, сиромаштија и страв, во надмоќ, решителност, храброст, потполност. Проследувањето на тој збиен, успешен животопис во мало, за читателот–гледачот, не може да не биде пилула на храброст за сопствениот.

Во македонските бајки, покрај типичните храбри и досетливи јунаци, вредни и посветени синови, скромни и самопрегорни невести, пожртвувани сестри, штркови–луѓе, отскокнува ликот на Келешо, кој навидум нема никаква заслуга, а сепак, на крајот, ја добива сублимната награда на единството – цареата ќерка. „Една вдоица жена си имала еден син многу мрзлив. Мрсулите му течеле од носот, едно стај и в уста му влегуале. Од

пуста мрза што беше имал, не ѝ повакал да се секни за да не му влегуаат в уста. Од пустата мрза што ја имало, не само мрсулао било, ами и ќелеш па било, од што не се чешлало и чистело. Таквоо бидејќи, беше се арнисало од работа и беше се курдисало крај огниште да си седи на едно столче со три нозе, со нозете во пепелта. Ако му даеше мајка му да јади – ќе јади, ако не му даеше – ич не јадеше“ (Цепенков, 1980:264). Чест мотив во приказните е непрактичноста на „најмалиот син“, кој навидум прави погрешен избор за да се воспостави дека она што се чини безвредно, всушност е највредно. Приказните за „најмалиот син“ имаат јасна цел: остветување на невидливата вредност, проникнување зад појавното, кое само навидум е изобилно. Ќелешот е еден чекор понатаму. Тој не е само непрактичен лик, туку нема никаков порив за дејствување, не бара ништо, не копнее, не тежнее... тоа е еден вид редуцирано постоење, кое не може да не не потсети на едно од библиските блаженства: „Блажени нека се простодушните (бедните по дух), зашто нивно е царството небесно!“ (Матеј, 5:3.) Да бевме сите ангели, немаше да има приказни, подвизи и победи над злото–незнаењето. Ќе бевме блажени. Што е она што не ни дава да бидеме ангели? – Суетата. Она што може со сигурност да се каже за ликот на Ќелешо, е неговото отсуство на суета. Неговиот поминат тест е што дозволува гонетата змија да му влезе во срцето за да се скрие. Дали е ова потполна доверба во поредокот и рамнодушно прифаќање на сè што ни доаѓа во пресрет?! Чудесниот подарок од змијата е: „што и да намислиш и да речиш – тоа и ќе се стори“ (Цепенков, 1980:266). И ова е една од дарбите на Исус кој вели: „Исуши се смокво!“ и таа се суши; „Стани Лазаре!“, и тој станува од мртвите. Реално, човек нема моќ над мислите. Треба потполна контрола за да се совладаат лошите мисли (стравови). Затоа само совршениот може да владее со овој дар на вистината – да се овистинува она што ќе го каже (помисли). Ќелешот сè до крајот на приказната не помислува да биде убав или успешен, тоа во негово име го посакува царевата ќерка, што ја покажува сличноста на овој лик со православните јуродиви. Ликот на Ќелешо е одглас на познатиот јунак од руските бајки, Иванче Будалчето (Иванушка Дурачок) кој исто така на печка седел и ништо не работел, а на крајот словенскиот дух го крунисува со сите почести.

Зад работ на појавното, каде можното се трансцендира во планот на над можно, се појавува најчудесниот јунак. Ова над возможното не е дадено како „дар“ во категоријата чудесно која во бајките вклучува некој

надворешен помошник или чудесна алатка, туку токму спротивното: оностраното доаѓа да бара помош од земното. Светецот громовник – св. Илија не може да го изведе подвигот сам – „Да ѝ загуби девет кучки лами, што попаднале на Орицко поле“ (Миладиновци, 2000:43). Песната го покажува спротивниот тек - вишите сили, во немоќ се обраќаат кон човечкото. Човечко бебе-рулаче од село Канео. Тоа го извршува подвигот и се враќа во постелата, кај што мајка му сè уште спие, за да го надои. Човечкото бебе е на прагот на невидливиот свет, од кој е дојдено, неговата симболика ги носи врвните нешта на неискажливото, кај што крајот и почетокот се допираат, во точката каде сите можности се обединуваат.

И ми дојде стар свети Илиа
И говорит на дете од рулека:
А егиди дете повојниче,
Али уби девет кучки лами?
Говореше дете повојниче:
А егиди стар свети Илиа,
Осум кучки Ламии загубиф,
А девета Ламја ми побегна.
Ми побегна црква Архангела.
Сам се пушти с дете од рулека
И девета ламја је загуби.
И го зеде дете малечкоо,
Го однесе на сирота вдоица
Си ја најде сирота заспана,
Си ја тога сирота разбуди.
„Стани, стани сирота вдоице!
Нацицај си твое м`шко дете,
Оти ти је дете уморено,
От дамна не си го нацицала“.

Прашањето за јунаците-ликовите го сублимира прашањето за постоењето на приказните воопшто. Како што јасно го искажаа претсократовците, а го преземаа и мистиците од сите провениенции: „сличното со слично се спознава“. Оттаму 'миметичката' компонента на јунаците е пресудна во развојот на психолошкиот потенцијал, во можната трансценденција од

немоќ, слабост, сиромаштија и страв, преку блескавиот допир со трајните вредности – во бескрајот на потполното.

Литература:

- Аристотел. 1979. *За Поетиката*, Скопје: Македонска книга.
- Campbell, J. 2008. *The Hero with a Thousand faces*, NY: Princeton University press.
- Chatman, S. 1986. *Characters and narrators. Filter, Center, Slant and Interest-Fokus*//Poetics today.vol.7,2.
- Frye, N. 1979. *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed.
- Johnson, J.
<http://web.cs.ucdavis.edu/~vemuri/classes/freshman/RamayanaSynopsis.htm>
- Lower, B. *Hidden Themes from Homer's Odyssey*,
<http://www1.union.edu/wareht/gkcultur/guide/14/>
- Lukač, Đ. 1984. *Teorija tragedije*, (приредил Z.Stojanović), str.126-137, Beograd: Nolit.
- Миладиновци. 2000. *Зборник на народни македонски песни*, Скопје: Култура.
- Phelan, J. 1989. *Reading People Reading Plots*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Пенушлиски, К. 1968. *Волишебни приказни*, Скопје: Македонска Книга.
- Premananda, Swami. *The spotlights of Ramayana*,
<http://www.dlshq.org/download/spotlights.pdf>
- Цепенков, М. 1980. *Волишебни приказни*, Скопје: Македонска Книга.
- Цепенков, М. 1980. *Приказни за животни и други*, Скопје: Македонска Книга.
- Павлютенкова, Ирина Валентиновна. „Странни“ герои в русской литературе, <http://www.dissercat.com/content/skazka-filosofsko-kulturologicheskii-analiz#ixzz3bdcgStjW>
- Weststeijn, G. Willem. *Towards a Cognitive Theory of Character*,
http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_weststeijn.htm

ON THE HEROES KELESHO AND THE WONDER CHILD RUELKA

Svetlana Kamjiyash

Summary

The purpose of this paper is to research the different renditions of the hero's characteristics in various specific genres of literature (tragedy, epic, fairy-tales, folk-poems), and their philosophical and symbolical implications. The first part discusses the Aristotelian absence of personality (his logical error) in his classic definition of the tragic hero, while the principal epic archetypal heroes, such as the hero of the wrong choice (Paris in the Iliad), the hero of identity (Odysseus), the hero of transformation and transcendence (Gilgamesh), and the perfect hero (Rama), are discussed in the second part of this study. The atypical hero Kelesho (Келешо) from Macedonian fairy-tales is compared to the Russian folk hero Ivan the Fool. Kelesho is a hero who wins the prize eventually, despite his non-heroic disposition. The most unusual version of this atypical hero can be found in a Macedonian folk poem, embodied in the person of a baby whose help is needed by the higher powers. This paper offers the conclusion that the mimetic component of the hero is crucial for the development of psychological potential in general, which then helps transcend weakness, fear, and poverty, and attain permanent values.

398.332.416(=163.42:497.7)(049.3)

стручен труд

ХРВАТИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА

Истражување на обичаите и традициите

м-р Ведран Искра, постдипломец на Институтот за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: хрватското малцинство во Македонија, божиќни обичаи, религија, етнички идентитет.

Key words: Croatian minority in Macedonia, Christmas practice, religion, ethnic identity.

Овој труд се темели на истражувањето спроведено во април и мај 2014 година меѓу Хрватите кои живеат во Република Македонија. Во трудот се истражува квантитативниот и квалитативниот дел од задржани хрватски обичаи и традиции, но и дел од прифатените македонски обичаи и традиции. Посредно е истражувањето за специфичното хрватско малцинство затоа што меѓу Хрватите во Македонија е многу мал бројот бракови во коишто и двата сопружника се Хрвати. Имено, голем е бројот бракови во кои еден од сопружниците е Хрват или Хрватка, а другиот Македонец или Македонка. Затоа беше предизвик да се впушти во такво истражување и да се дојде до резултати кои го покажуваат делот на задржани и прифатени традиции. Споменатите резултати понатаму може да се анализираат со оглед на полот, годините и потеклото (дали е тоа македонско-хрватско или само хрватско). За таква цел требаше да се избере празник или манифестација која ја слават и двата народа, а чии начини на одбележување се доволно различни за да може да се уочи нивната дистинкција во такви пригоди. На тоа барање одговараше темата за начините на одбележување на божиќните празници. Бројот на испитаниците во истражувањето не е репрезентативен, но е индикативен, а во одговорите на тие испитаници може да се уочи доминантната традиција. Трудот може да се подели на два дела – прв, општ дел и втор кој ги носи резултатите од истражувањето. Во првиот дел на

трудот се изнесуваат некои информации за дејствувањето на Хрватите во Македонија и причините за нивното доселување на македонските простори. Во првиот дел на трудот се опишани и најраширените обичаи и традиции кои се спроведуваат за хрватските и македонските божиќни празници. Во вториот дел од трудот, освен резултатите од истражувањето, застапено е и објаснувањето на тие резултати.

Хрватите во Македонија ¹

Хрватите во Македонија живеат, главно, во *мешани* хрватско-македонски бракови од кои настанала втора или трета генерација потомци кај кои е уочлива припадноста на македонскиот народ, но истовремено се задржува и припадноста кон хрватската нација. *Многу Хрвати се доселени во Македонија по Втората светска војна, кога голем број се прогласени за нелојални на комунистичките власти и за казна се праќаат во „југословенскиот Сибир“ – во Македонија.*

Многумина дошле и по службена должност или на повик на Владата на Македонија. За само неколку години во Македонија стигнале преку илјада техничари, уметници и научници, а има и многу стручњаци од војничката и полициската струка. Меѓу истакнатите Хрвати во Македонија се: маестро Ловро Матачиќ, еден од основачите и долгогодишен директор на Операта на Македонскиот народен театар; Ана Липша-Тофовиќ, примадона на македонската опера; Станко Липша, кој со брилијантната солистичка кариера постигнал и извонредни педагошки резултати; Љубомир Бранѓолица, кој во својата музичка кариера компонирал преку 400 дела, најмногу за балетската уметност, а многу од нив се изведени во целиот свет; д-р Вељко Бујан, дојден во почетокот на педесеттите години на позив на македонската Влада како стручњак за судска медицина и патологија, а ја формирал и катедрата на Медицинскиот факултет во Скопје; проф. д-р Главаш ја основал Клиниката за оториноларингологија при државната болница во Скопје; Марин Каталиниќ е првиот ректор на скопскиот универзитет; Гилбер Флимијани декан на Филозофскиот факултет во Скопје; Иво Пухан декан и долгогодишен професор на Правниот факултет во Скопје; а професорите Петар Лисичар и Стјепан Антољак се истакнати

¹ Со оглед на тоа дека во стручните публикации нема податоци за хрватското малцинство во Македонија, податоците за Хрватите во Македонија се преземени од мрежната страница <http://www.crowc.org/makedonija/310-hrvati-u-makedoniji>, а авторки на текстот се Дијана Младеновска-Матошевиќ и Марија Дамјановска-Баришин.

историчари кои придонеле значајно во расветлувањето на историјата на македонскиот народ. Тоа е само еден дел од значајните Хрвати кои во повоениот период дале свој придонес во структурирањето на Македонија како држава со сите свои културни, научни и други институции.

Најголемиот дел од Хрватите се доселил на овие простори во периодот од 1946 до 1980 година. До деведесеттите години Хрватите се, главно, високообразуван дел од популацијата, а го чинеле средниот и вишиот економски слој, но осиромашувањето на целото општество не ја заобиколил ниту оваа популациска група. Хрватите во Македонија изразуваат висок степен на национален идентитет. Имено, според статистичките показатели 80 проценти од Хрватите во Македонија се изјасниле за хрватскиот јазик како мајчин, а 70 проценти за католичката вера. Хрватите се и најголемата католичка групација во Македонија, заради тоа и црковната католичка служба е најчесто на хрватски јазик.

На мрежните страници на Државниот уред за Хрватите надвор од Република Хрватска (<http://www.hrvatiizvanrh.hr/hr/hmiu/hrvatska-manjina-u-republici-makedoniji/10>) за хрватското малцинство во Република Македонија се наоѓаат податоци дека Хрвати има најмногу во Скопје и Битола, а во мали групи живеат и во другите градови на средна и источна Македонија. Според пописот на населението од 1994, во Република Македонија имало 2 248 Хрвати што изнесувало 0,1 % од вкупното население. Државниот завод за статистика на Република Македонија 2003 година изнел податок дека при пописот на населението од 2002 година 2 686 лица ја истакнале својата хрватска национална припадност.

Во последните дваесеттина години бројот на Хрватите се намалил за половина. Причина за тоа е распадот на поранешната Југославија, падот на животниот стандард, социјалната несигурност и нестабилната политичка ситуација во целиот регион. Враќањето во Хрватска е желба на многу Хрвати, меѓутоа од економски причини повеќето тоа не може да си го дозволат.

Хрватските божиќни обичаи

Целокупно гледајќи, во хрватски божиќни обичаи може да се набројат сите оние кои се одбележуваат од почетокот на декември. Како и повеќето народни обичаи, и тука станува збор за обичаи во кои е препознатливо народното, но и религиското наследство. Освен тоа, се поочигледни се и

современите комерцијални контаминации на тие обичаи кои стануваат со сигурни чекори најочигледни во поединечните празници. Пред сè тоа се огледува кај Божиќ, а во хрватската традиција и во празникот св. Никола. Така може да се каже дека носителите на времето од насловот се денови кои се тројно одбележани— со дејствувањето на народното и религиското наследство, но и современи комерцијални влијанија кои стануваат полека највидливи во тие денови. Станува збор, пред сè, за Божиќ и празникот на свети Никола.

За почеток на циклусот на божиќните обичаи може да се земе празникот на света Барбара (4 декември), света Луција (13 декември) или свети Никола (6 декември). Празникот света Луција се зема како краен рок за сеене на божиќното жито или пченица ² обичај сочуван и ден денес во градските и селските средини. Божиќното жито или пченица се сеело во чинија или сад, чаша, шолјичка, кутија, саксија за цвеќе или во издлабена репа. Се сеело за празникот на света Барбара, света Луција, но и на денот на празникот свети Никола. Пченичните зрна се ставаат во чинија и се залева, а во некои краевии за тоа се употребува јачмен, 'рж, овес, пченка, па и грав. Откако ќе порасне, тоа се обликува со подрезување. Често се врзува и со црвена панделка, а раширен е и обичајот на врзување на пченицата или житото со хрватската трбојка. Божиќната пченица или житото се чува до Нова година или до Трите крала кога се остава на смет или се дава на домашните животни, а раширено е и верувањето дека не смее да се фрла како обичен отпад, туку мора да се фрли во оган (Rihtman-Auguštin, 1995:28-30).

Пред сеенето на божиќното жито или пченица доаѓа до поставување на адвентскиот венец ³, а тоа се прави на почетокот од декември. Во адвентскиот венец се поставени четири свеќи кои ги симболизираат четирите адвентски недели. Секоја недела се пали по една свеќа за да горат сите четири на Божиќ. Обичајот за адвентскиот венец доаѓа од север (се шири од подрачјето на Хамбург во Германија во XIX век), а преку средна Европа се прифаќа и во хрватските краишта (Braica, 2004:8).

Подоцна ќе се види дека некои обичаи кои настапуваат во божиќното време никнале од протестантската религија. Тоа се донесува и за

² Стручен етнолошки израз за божиќното жито или пченица е *Адонисови* или *kultnivr̥tići* (хрв.).

³ Адвент или *došašće* (хрв.) е време од четири недели пред Божиќ, а започнува со првата недела на адвентот, околу празникот на св. Андреја (30 ноември). Четирите недели на адвентот ги симболизираат четирите милениуми на исчекување од создавањето на светот до доаѓањето на Исус (Braica, 2004:3).

адвентскиот венец, но и за божиќната елка. Тоа се делови од граѓанската култура која продира од германскиот протестантизам во нејзиниот католички дел и така се ширела кон граѓанските средини и стигнала до овие простори (Rihtman-Auguštin, 1995:19). Божиќната елка е средишниот дел на Божиќ, околу него се собира семејството, а се украсува вечерта спроти Божиќ, на Бадник, во кругот на семејството. Децата под елката ги чекаат богати подароци. И божиќната елка многу агресивно се употребува во современите комерцијални потреби.

Божиќни дарители

Свети Никола, е со Дедо Мраз (DjedBožićnjak, хрв.), еден од дарителите на децата во тоа време. Редовно се појавува како личност која им носи на децата подароци, а истовремено настојува на нив да влијае и воспитувачки. Тој старец меѓу децата е препознатлив по својата долга побелена брада, бискупската митра и стапот. Со Никола скоро секогаш е и Крампус кој ги надгледува лошите деца и ги опоменува. Тој се појавува маскиран во крзно и слама, а неговата дејност се поврзува со *средновековните однесувања на различните ритуални суштества и со претхристијанските аграрни култови* (Rihtman-Auguštin, 1995:40). Самиот датум на празникот, како и светецот, припаѓаат на црковното учење, меѓутоа обичаите за тој празник се, главно, световни, и уште повеќе, комерцијални. Имено, празникот е многу популарен меѓу децата, а се одбележува со ставање чизмичка на прозорецот во која се ставаат подароците. Подароците децата ги пронаоѓаат наутро. Освен ставањето на подароците во чизмичката, препознатливи знаци на празникот се и украсениот стап (обично обоен во златна или сребрена боја со препознатлива панделка) и приказните за Крампус (страшно и лошо суштество со кое се заплашуваат децата). Често тој празник се одбележува во детските установи (училиштата, градинките, домовите) така што децата ги посетува лице маскирана во свети Никола (со препознатлива побелена брада, митра, бискупски стап и поклони). По сè судејќи, и овој празник инкорпорира мноштво световни мотиви кои сè повеќе го достигнуваат религиското во него. Освен тоа, очигледна е и сè поголемата присутност на комерцијалното.

Освен свети Никола, во божиќното време се јавува уште еден дарител – Дедо Мраз (или DjedBožićnjak). Хронолошки е интересна супституцијата на тие возрасни божиќни дарители. Имено, германскиот етнолог А. Спамер

тврдел дека германските протестанти во текот на реформата во XVI век одлучиле да ги заменат постојните светци, а меѓу нив и свети Никола. Така го вовеле новиот дарител– детенцето Малиот Исус. Но, на народот му бил потребен возрасен дарител, па така повторно се вратил во негување обичајот на свети Никола иако биле воспоставени нови дарители како што во Германија тоа бил Божиќниот Човек (*Weihnachtsmann*) (Rihtman-Auguštin, 1995:28-37). Подоцна американската култура го измислила SantaClaus, а Дедо Мраз комунистичкиот Советски Сојуз. По Втората светска војна кај Хрватите било воведено празнувањето на Денот на детската радост и дарувањето на децата од страна на Дедо Мраз, лик кој со тек на време се обликувал како комбинација на продор и наметнување на советските идеолошки модели во народната култура, еднакво како и американската односно западноевропската потрошувачка цивилизација. Во поновата историја на хрватскиот народ е претставен нов возрасен дарител – DjedBožićnjak, а и вратен е дарителот свети Никола⁴. Скратено, може да се каже како Дедо Божиќ и Малиот Исус се протестантски симболи, SantaClaus симбол на американската култура, а Дедо Мраз комунистички и атеистички симбол. Од изнесеното е видно како властите и идеологиите во текот на историјата неуморно измислуваат традиции, но луѓето самите ги избираат оние кои нудат најмногу можности на сопствениот идентитет⁵. Ги комбинираат, наоѓајќи се себеси во старите и новите обичаи (Rihtman-Auguštin, 1995:42). Денеска во хрватската култура егзистираат и двата возрасни дарители– свети Никола и Дедо Мраз (DjedBožićnjak).

Македонски божиќни обичаи

Исто како и во хрватската традиција, и во македонската традиција обичаите се разликуваат од место до место. Сепак, постојат многу стари обичаи кои опстанале и се изведуваат на подрачјето на цела Македонија, како меѓу старите, така и меѓу младите. Тие обичаи останале препознатливи на широкото население како знакови за Божиќ и божиќните обичаи. За разлика од хрватските, во македонската традиција не се толку изразени

⁴ Rječnikhrvatskogajezika го дефинира Дедо Мраз како надоместок на св. Никола во комунистичкиот период.

⁵ Исто како и дарителите, и божиќната елка била предмет за манипулација и инструментализирање на верата и идеологијата. Тоа е искористено од страна на нацистичката германска идеологија, а во социјализмот, кога Божиќ не смеел да се слави, божиќната елка припаднала на Новата година и е преименувана во новогодишна елка.

обичаите кои претходат на Божиќ, но многу повеќе отколку што е тоа во хрватската традиција, се изразени обичаите за Бадник и Божиќ. Обичаите кои претходат на Божиќ се богатата трпеза која се подготвува за Бадник, коледарскиот оган, украсувањето на божиќната елка, коледарските песни итн. Кај некои семејства обичај е по вечерата за Бадник масата да не се крева, туку се остава преку ноќ за да се нахрани Дедо Мраз. Во некои краеве е застапен обичајот под масата да се стави слама (сено) во спомен на јаслите, а со таа слама подоцна се врзуваат овошките со верување дека така ќе дадат добар род.

На Бадник во секоја кука се меси кравајче, пита или погача во која се става сребрена паричка. Навечер, откако сите ќе седнат на масата, домаќинот ја зема погачата и ја крши на онолку делови колку што има членови во семејството, оставајќи при тоа еден дел за Бог и за куката. Секој во своето парче ја бара паричката, а оној којшто ќе ја пронајде се смета за најсреќен во наредната година. Оној кој ја пронашол паричката ја става во чаша или грне од кое пијат сите за среќа.

За Бадник се значајни и обичаите на палење на обреден оган и палењето на дрва наречени *Бадник* или *Бадникојца*, а освен коледарскиот оган познат е и обичајот на коледарење. И денеска, како и во минатото, во селата и градовите во сите краеве на Македонија мали или поголеми групи деца палат оган, пеат пригодни песни⁶ и одат по куќите каде што добиваат подароци како што се пари, ореви, костени, јаболка, портокали итн. Коледарските песни се пеат за Бадник, но и за Божиќ постои обичај на пеење песни. Божиќните песни се многу слични на коледарските песни и претставуваат продолжение на песните кои им претходат – обичаите за Бадник. Божиќните песни ги имаат сите карактеристики на коледарските песни (радоста заради повторното раѓање на Сонцето, желбата за плодна година итн.). Коледарските и божиќните песни се разликуваат по тоа што во божиќните песни се повеќе застапени религиозните мотиви, мотивите од христијанската религија. Коледарските песни, особено оние кои се пеат покрај коледарскиот оган, се карактеризираат со еротска содржина (Китевски, 2013). Интересен е и податокот дека и во хрватската традиција било застапено коледарењето. Имено, *дванаесет дена по божиќниот циклус*

⁶ Коледарските песни немаат развиено мелодија како што е тоа случај со другите лирски песни, туку ги обележува скандирање со карактеристични возвикувања на почетокот и крајот од песната, а со нив се нагласува доаѓањето на Божиќ.

во повеќето традиционални заедници во минатото биле исполнети, а донекаде и денес, со весели походи во кои учествуваат групи од неколку млади мажи или момчиња, а понекогаш и жени. Тој обичај се нарекува коледање, а учесниците во походот коледари или коледвари (Rihtman-Auguštin, 1995:135). Коледарењето во хрватската традиција некогаш започнувало на самиот Божиќ, на вториот ден од Божиќ, на Нова година или на Светите три крала.

Причината и целта на истражувањето

Истражувањето е спроведено меѓу Хрватите кои живеат во Македонија. Заради специфичните причини на доселувањето, Хрватите во Македонија главно стапувале во *мешани* бракови и затоа нивните потомци се носители на македонскиот и хрватскиот идентитет. Истражувањето е спроведено во градовите во кои има најмногу Хрвати во Република Македонија: Битола, Куманово и Скопје. Истражувањето е потполно анонимно, а во него учествуваа 23 испитаника – 10 мажи и 13 жени. Од нив 11 се со висока стручна спрема, додека 12 се со средна стручна спрема. Најпосле, од сите испитаници, петмина се потомци чии родители се и двајцата Хрвати, додека 18 од нив имаат македонско-хрватско потекло (9 од нив хрватското потекло го носат од мајката, а другите 9 од таткото). Повеќето испитаници ги слават и двата Божиќа – само еден испитаник Божиќ го слави само на 7-ми јануари, а пет испитаника го слават само на 25-ти декември. Другите Божиќ го слават двапати.

Бројот на испитаниците во истражувањето не е репрезентативен, но е индикативен, а од одговорите на тие испитаници може да се уочи доминантната култура и идентитет и тоа на примерот на славењето на божиќните празници. Токму тоа е и целта на ова истражување – да се истражи до која мерка се преплетуваат хрватските и македонските обичаи, кои доминираат и дали се создаваат некои нови, *хибридни обичаи*, настанати со фузија на македонските и хрватските. Сè наведено треба да се истражи со оглед на возраста, стручната спрема и потеклото на испитаниците. За да се оствари зададената цел на истражувањето, во анкетата се опфатени општи и специфични значења. Општите значења се артикулирани низ податоците за возраста, полот, стручната спрема и националната припадност, а специфичните низ прашањата за обичаите и навиките за славење на божиќните празници. Со специфичните прашања, освен Божиќ и Бадник,

опфатени се и обичаите што им претходат, а се во декември, во месецот кога се слави католичкиот Божиќ. Имено, во хрватската католичка традиција се застапени голем број обичаи што му претходат на Божиќ и врз основа на негувањето на тие обичаи и традиции може да се добие увид во нивната застапеност меѓу испитаниците (адвентски венец, сеење на пченица, славењето на св. Никола).

Поединецот се смета за припадник на определена група по објективните културни карактеристики како што се потеклото, јазикот, религијата, регијата, обичаите или комбинација на некои од нив. Освен тоа, важна е и свеста на поединецот за припадноста кон групата. Со животното дејствување во поинаков колектив, неминовно е осиромашувањето на наследените културни вредности и обичаи. Тоа е природен процес⁷, а во овој труд се настојува да се истражи до која мерка тоа е присутно меѓу Хрватите во Македонија. Кога се говори за поединецот, секако вреди да се предупреди и на културолошкиот аспект на славењето на определени празници на чие одбележување (и колективно сеќавање) влијае владејачката структура на моќта. Пред анализата на влијанијата на одбележувањето на празникот кај поединците, тој феномен вреди да се дефинира. Со тој проблем во својот труд се занимава М. Великоња⁸ кој празникот го дефинира како точка во која се среќаваат историјата и структурата, континуитетот на минатото и апологијата на сегашноста: од минатото се слави само она што ја засилува постојната состојба и создава посакувана иднина. Празниците го 'стомираат' времето потребно да станат свесни припадниците на општеството кои се случувањата – нормално, низ призмата на владејачката идеологија – што се важни за нив (Velikonja, 2013:50). Во таа статија се наведуваат дефинициите на некои автори кои се занимавале со проблематиката на одбележувањето на празниците, па така се истакнува мислењето на социологот Т. Куљик кој смета дека тоа се „институционализирани датуми на сеќавање, додека социологот на времето Е. Зерубавел вели „празниците опоменуваат дека нашата општествена

⁷ Миграцијата, верската конверзија, политиката на доминантната група, процесот на поделба или соединување на политичката заедница имаат значајна импликација за развојот на етничноста, етничкиот идентитет и етничките односи. Како што говорат голем број примероци во светот, идентитетите на етничките групи не се праисконски и статички, туку може да бидат променливи, како во меѓуетничките односи така и внатре во определени етнички групи (Čičak-Chand, 2000:99).

⁸ Во споменатиот труд се анализира празнувањето на поранешните југословенски празници во денешна Словенија. Тема на трудот, значи, е празнувањето на световните, а не на верските празници, па затоа се преземени тезите само фрагментарно.

околина влијае само на она на што се сеќаваме, туку и на тоа кога на тоа се сеќаваме" (Velikonja, 2013:50). Освен наведените гледишта, авторот ја истакнува и идеолошката позадина на празникот и неговата определеност на политичката моќ. Го определува како датум во кој е запрено времето и кој е резултат на дејствувањето на доминантната идеологија на времето. Заклучува дека одбележувањето на празниците секогаш е поврзано со феноменот на колективното сеќавање и со структурата на моќта во општеството: *На неа се води иста хегемониска битка, како и на сите други политички сцени, околу тоа кои празници ќе преовладуваат, кои е потребно да се занемарат, а кои да се укинат* (Velikonja, 2013:51). Евидентно е како ги поврзува авторот празниците со идеологијата и со општествената моќ, кои ги условуваат начините на нивното одбележување. Тоа е неспорно кога празниците се набљудуваат како колективни феномени, но нив може да ги набљудуваме и низ индивидуалното доживување на поединецот и неговата индивидуална свест која ги модифицира начините на одбележувањето на определен празник со оглед на сопствената перцепција за тој празник, лишена од влијанието на структурата на моќта. Така поставените работи водат до потеклото како важните детерминанти во одбележувањето на празникот коешто може, во микрокосмосот на поединецот, да биде ненамерно појакано од колективната манипулација. За таква поставка може да се размислува токму во контекстот на етничките малцинства на кои, со издвојување од својот колектив, потеклото е водилка во создавањето на личниот идентитет и идеологија. Во тој контекст интересно е да се разгледаат и некои примери⁹ за одбележување на празникот, кои во моментот на престојот во земјата на потекло биле актуелни, а подоцна во таа земја биле заменети со други. Тој феномен треба да се има на ум за време на анализата на добиените резултати затоа што токму некои од испитаниците престојувале во земјата на потекло кога биле актуелни други знаци на одбележување на празниците. Подоцна, благодарјќи на влијанието на институциите на моќта, биле заменети со други. Таквите останале меморирани затоа што по заминувањето од матичната држава односот со нејзината актуелност е прекинат и воспоставен е нов со актуелноста на земјата на престој. Поради тоа и денеска така ги одбележуваат некои поединци, сметајќи ги за врска со земјата на своето потекло. Затоа не може

⁹ За тоа може да се размислува на темел на примерот кој ќе биде изнесен во продолжение на трудот, на пр. односот DjedBožićnjak – Дедо Мраз.

во потполност да се сложиме со тезата дека *веќе самиот факт дека на нешто се сеќаваме, а на нешто не, е резултат на идеолошката селекција дека нам „нешто ни значи“*. Славењето се сфаќа многу посериозно: кодифицирано е, стандардизирано, ритуализирано, емотивно набиено, постигнува хоризонтална солидарност меѓу актерите, кои вертикално се поврзуваат со примерите од важното минато (Velikonja, 2013:51).

Иако бројот на испитаниците е размерно мал, со него ќе се проба да се илустрира состојбата меѓу хрватското малцинство во Македонија, а освен тоа овој труд можеби ќе биде и поттик за некои понатамошни, пообемни истражувања на оваа тема.

Резултати од истражувањето

Обичаи во декември

Обичаите кои не се во врска со самиот Божиќ. Односно обичаите кои се спроведуваат на денот на Божиќ или Бадник ги практикуваат половина од испитаниците. Конкретно, издвоени се обичаите на поставување на адвентски венец (4 испитаника – 17%), сеене на пченица на празникот на св. Луција или св. Барбара (4 испитаника – 17 %) и денот на св. Никола и ставањето на чизмичка на прозор (4 испитаника – 17%)¹⁰. Може, значи, да се заклучи дека половината од испитаниците ги спроведуваат католичките обичаи кои не се врзани исклучиво со Божиќ и Бадник – некои од обичаите ги практикуваат 12 испитаника или 52%.

Три испитаника (13%) изјавиле дека во декември го слават православниот св. Никола како семејна слава.

Многу е интересен делот од анкетата во кој се прашува за одбележувањето на католичкиот празник свети Никола затоа што кај хрватскиот народ тој празник го изгубил поголемиот дел од својата поврзаност со религијата. Она што е религиско е самиот датум на одбележувањето на тој празник, но обичаите за тој празник се, главно, световни и, може да се каже, комерцијални. Имено, празникот е многу популарен кај децата, а го одбележува ставањето на чизмичката на прозор во која се ставаат подароци. Подароците децата ги наоѓаат наутро. Освен ставањето на подароци во чизмичката, како препознатливи знакови на

¹⁰ Интересно е тоа што само четири испитаника го издвоиле одбележувањето на празникот св. Никола кога се прашани за обичаите во декември, а во прашањето во кое е спомнат празникот свети Никола, неговото одбележување го потврдиле 10 испитаника.

празникот се и украсениот стап (обично обоен во златна или сребрена боја со препознатлива панделка) и приказните за Крампус (страшно и лошо суштество кое ги плаши децата). Често тој празник се одбележува во детските установи (училиштата, градинките, домовите) така што децата ги посетува лице маскирано во свети Никола (со препознатлива побелена брада, митра, бискупски стап и подароци). Судејќи по сè, овој празник го инкорпорирал мнозинството на световните мотиви кои сè повеќе го прекинуваат црковното одбележување на празникот на свети Никола. Освен тоа, очигледна е и сè поголемата присутност на комерцијалното. Овој празник го одбележуваат и припадниците на другите вероисповеди во Хрватска и не го поврзуваат со религијата. Резултатите од анкетата покажаа дека повеќето од испитаниците не го одбележува тој ден. Тој податок е неочекуван затоа што тој ден не се одбележува на таков начин кај македонскиот народ, световен е и комерцијален и така станува лесно прифатлив, а во таа средина станува препознатлив знак на хрватското традиционално наследство. Одговорите на прашањата за одбележување на празникот свети Никола (*Дали Вие како дете сте го славеле празникот св. Никола и дали го славите и денес со своите деца? Опишете како го одбележувате, што е исто, а што различно?*) можеме да ги групираме во четири групи:

Табела 1

Тврдење	Резултат
Го славев како дете и го славам со своите деца.	5 (12%)
Го славев како дете, но не го славам со своите деца.	1 (4%)
Не го славев како дете, но го славам со своите деца.	4 (17%)
Не го славев како дете и не го славам со своите деца.	13 (57%)

Резултатите се прикажани во Табелата 1 и може да се анализираат дополнително со оглед на потеклото на испитаниците (хрватско или

хрватско-македонско потекло). Испитаниците кои не го славеле празникот на св. Никола како дете и не го слават ни сега (последното тврдење) се повеќето со мешано хрватско-македонско потекло (11 испитаника), а два испитаника се со хрватско потекло. На прв поглед добиените резултати може да се толкуваат како влијание на хегемониската околина–македонската традиција. Секако дека тоа може да се смета за една од причините, но оваа појава треба да се гледа како комплексна и со оглед на тоа подетално да се анализира. Имено, веќе во овој труд е спомнато дека во определен период, во согласност со владејачката идеологија и политичкиот светоназор, биле маргинализирани определени светци, а меѓу нив и свети Никола. Многу е возможно, ако не и веројатно со оглед на времето на најголемото доселување на Хрватите во Македонија, дека споменатиот феномен бил актуелен во моментот на заминување од Хрватска во Македонија и како таков останал закопан во *културолошкото сеќавање* на овие испитаници кои токму неодбележувањето на овој празник го паметат како негување на хрватската традиционална култура. Затоа треба внимателно да се толкуваат овие резултати и да се гледаат и низ идеолошката призма¹¹.

Бадник и Божиќ

Одговорите на прашањата за одбележувањето на католичкиот и православниот Бадник и Божиќ се различни. Во делот на истражувањето за обичаите за тие празници може да се уочи квантитативен дел на хрватските, односно македонските називи за определени личности или предмети. Имено, во истражувањето се уочило дека повеќето испитаници ги користат македонските називи во именувањето на божиќното дрвце (елка) и Дедо Мраз/DjedBožićnjak. Тие податоци се добар патоказ и за евентуалните понатамошни јазични истражувања за јазикот на Хрватите во Македонија. Добиените податоци се прикажани во Табелата 2.

¹¹ За влијанието на идеологијата и центарот за моќ во овој труд стана збор на повеќе места, а особено во претходното поглавје.

Табела 2

Назив ¹²	Резултат	Назив	Резултат
Дедо Мраз/Деда Мраз	14 (56%)	Елка	15 (65%)
Djed Mraz	6 (24%)	Бор	3 (13%)
Крампус	1 (4%)	Božićno drvce	2 (9%)
Djed Božićnjak	3 (12%)	Jelka	3 (13%)
Božić Bata	1 (4%)		

Постои забуна околу именувањето на Дедо Мраз и Djed Božićnjak. Имено, како што е кажано во поглавјето *Божикни дарители*, долго време кај хрватскиот народ егзистирал Дедо Мраз, а од 1993 започнал да се употребува Djed Božićnjak¹³. Затоа одговорите *Дедо Мраз* и *Djed Božićnjak* може да ги разгледуваме како називи од хрватскиот јазик. Дополнителната анализа на овие одговори со оглед на потеклото на испитаниците упатува на тоа дека оние испитаници чие потекло е и по мајка и по татко хрватско го употребуваат називот *Djed Mraz/Djed Božićnjak* (4 испитаника), додека еден испитаник со хрватско потекло го употребува македонскиот израз *Дедо Мраз*. Кај именувањето на дрвото кое се украсува во божиќно време сите испитаници со хрватско потекло го употребуваат називот *jelka*¹⁴ (елка). Во овој случај, значи, е видлива промената во следната генерација. Интересно е да се разгледа и анализата со оглед на потеклото на оние испитаници чие потекло е мешано.

Така четири испитаника од мешано потекло исто така, ја именувале *старата измислена личност која носи подароци за Божик* како *Djed Mraz / Djed Božićnjak*. Тоа се две личности од машки пол чие хрватско потекло носи таткото и две женски личности чие хрватско потекло носи мајката.

¹² Некои испитаници понудија два или повеќе одговори на прашањето *Со кое име како дете го нарекувате или како сега на своите деца ја именувате измислената личност која носи подароци за Божик?* и затоа бројот на одговорите на тоа прашање е поголем од бројот на испитаници.

¹³ Во емисијата „Дневник“ на Хрватската телевизија во недела на 20.12.1992. уредникот Денис Латин сугестивно предложил наместо Дедо Мраз да кажуваме (се мисли на Хрватите) *DjedBožićnjak*. Тоа таа година во медиумите започнало да се спроведува, за да биде 'прифатено' наредната 1993 (Rihtman-Auguštin, 1994:78).

¹⁴ И во овој пример може да се помисли за феноменот на замрзнатата идеологија затоа што во време на режимската забрана на празнувањето на Божик, божиќното дрвце е припоено на Новата година, па во согласност со тоа е наречено и *новогодишна елка*.

Како *jelka* ја именувале две личности: маж чие хрватско потекло го носи таткото и жена чие хрватско потекло го носи мајката. Во овој пример може да се зборува за идентификувањето со родителот од ист пол и продолжувањето на неговата традиција. Но, примерот е пресиромашен за да може да се употреби како аргумент за тоа тврдење кое ќе остане отворено во овој труд. Можеби ќе биде поткрепено во некој од идните трудови.

Во примерот *Djed Mraz/Djed Božićnjak* е уште појасна тенденцијата на маргинализација на определени појави кои се во врска со празниците, а под влијание на владејачките идеологии. Тука, без сомнеж, може да се зборува за *замрзнатата идеологија* што се заклучува по времето на воведување на *Djed Božićnjak* (1993 година), кога ниту еден од испитаниците не престојувал во Хрватска, одамна биле иселени во Македонија. Сепак, вреди да се внимава и на влијанието на македонскиот јазик – *Дедо Мраз*.

Интересен е податокот дека за Божиќ доаѓа Крампус, придружникот на свети Никола кој ги заплашува лошите деца. Ова е уште еден од примерите во кој дошло до интерференција на елементите на различни празници – свети Никола и божиќните елементи. Крампус е знак кој е исклучиво во врска со празникот на св. Никола. Тоа е интересен пример на интерференција во која се создаваат некои нови, *хибридни* обичаи, создадени со фузија на хрватските и македонските.

Преовладуваат православните обичаи за Бадник и Божиќ затоа што поголемиот број испитаници ги издвоиле тие обичаи како одговор на прашањето за обичаите за Бадник.

Табела 3

Обичај	Резултат ¹⁵
Коледарски оган и коледе	15 (48%)
Нема посебни обичаи	10 (33%)
Полноќна миса (Polnoćka)	5 (17%)
На Бадник доаѓа Крампус со стап за непослушните деца	1 (3%)

¹⁵ Некои од испитаниците понудија два или повеќе одговори на прашањето *Можете ли да истакнете некој обичај за Бадник во кој учествувале Вашите деца или Вие во детството?* па затоа и бројот на одговори на тоа прашање е поголем од бројот на испитаници.

Запрашани за начините на одбележувањето на католичкиот и православниот Божиќ во семејството и по што секое од нив е препознатливо, испитаниците одговориле вака:

Табела 4

Обичаи за православниот Бадник	Резултат
Свечена вечера	2 (9%)
Свечена вечера и пита со паричка	13 (57%)
Свечена вечера, пита со паричка и кадење со темјан	3 (13%)
Не го славам православниот Бадник	5 (22%)

Табела 5

Обичаи за католичкиот Бадник	Резултат
Свечена вечера	10 (43%)
Свечена вечера и полноќна миса	9 (39%)
Свечена вечера и пита со паричка	3 (13%)
Не го одбележуваме католичкиот Бадник во семејството	1 (4%)

Во дополнителната анализа на обичаи од Табела 5 интересен е и податокот дека од сите девет испитаника одговориле дека на Бадник имаат свечена вечера, а по неа се оди на полноќна миса (*polnočka*)¹⁶ четворица се со хрватско потекло, а другите пет се со хрватско-македонско потекло. Ним им е заедничко тоа што, без исклучок, носителка на хрватското потекло им е мајката. Со оглед на резултатот, може да се каже дека мајката е носителка на религиските традиции во семејството. Освен тоа, во Табела 5 е евидентна и фузија на традицијата, па се гледа дека некои од испитаниците подготвуваат пита со паричка за католичкиот Бадник, а тоа е обичај кој се изведува за православниот Бадник.

¹⁶*Polnočka* – миса (богослужба) на полноќ, на полноќ помеѓу Бадник и Божиќ.

Влијанието на македонската православна традиција е видливо и во одговорите на прашањето за датумот на доаѓање на Djed Božićnjak. Во хрватската католичка традиција децата се даруваат ноќта спроти Божиќ, на Бадник, 24 декември. По одговорите е видливо дека таквата традиција главно исчезнала.

Табела 6

Обичај	Резултат
Се остава масата преку ноќ за православниот Бадник	4 (17%)
Djed Božićnjak доаѓа на 31 декември	7 (30%)
Подароци добиваме на 6 јануари	1 (4%)
Нема ништо за неговиот дочек	7 (30%)
На Бадник, 24 декември ја оставам чизмичката и го чекавме	1 (4%)
Доаѓа за двата бадника	1 (4%)
Доаѓа само на 24 декември	2 (9%)

Традицијата е важна за повеќето испитаници – за важноста на традицијата потврдно одговорил 21 испитаник (91%), а два испитаника одговориле негативно (9%). Исто така, традицијата и обичаите со верата, националноста и идентитетот ги поврзуваат 22 испитаника (97%), а еден испитаник не знае. Покрај тоа, може да се изнесат некои од одговорите на прашањето *Ја поврзувате ли традицијата и обичаите со верата, националноста, идентитетот или нешто друго?*:

- *Верата е вистина, традиција и обичаите се народот.*
- *Во доцните години ми стана важно да припаѓам на хрватската националност. Низ тоа подоцна се разви и чувството за верата и традицијата. Осетив дека, припаѓајќи на католичката црква, во мене се исполни празнината.*
- *Традицијата ја поврзувам со верата, националноста и идентитетот затоа што тоа сум јас.*

- *Верата не определува како трајна врска на сите Хрвати. Нејзиното битие и идентитет претставува и национална компонента, но не нужно.*
- *Традицијата, обичаите, верата, националноста, идентитетот и јазикот сочинуваат целина. Тоа е обележје кое не смее да се раздвојува.*

Заклучок

Истражувањето на божиќните обичаи не беше примарна цел на овој труд. Имено, божиќните обичаи се избрани како матрица низ која се мабљудуваат начините на одбележувањето на празниците па тие подлежат на културолошка анализа. Со културолошка анализа на тие обичаи, низ теорискиот и емпирискиот дел на овој труд, се дојде до друга перспектива во славењето на божиќните празници. Освен колективното „насочување“ на институциите на моќта на празниците кои се пожелни и начинот на нивното одбележување, откриена е и *замрзнатата идеологија* карактеристична за етничките малцинства издвоени од земјата на своето потекло. Потеклото се покажало како посилено од манипулативните стратегии на институциите на моќ така што со издвојувањето на етничките групи од примарниот простор се спротивставило на сменувањето на трендовските феномени. Во сеќавањето на поединците останало она што било актуелно непосредно пред моментот на напуштање на земјата на потекло. Таквите заклучоци налагаат за време на анализата на определени (празнични) обичаи на етничките малцинства да се гледа и времето на заминување од земјата на потеклото затоа што тоа нужно влијае на начинот на нивното одбележување на секундарниот простор, односно во земјата на престојување.

Од истражувањето може да се издвојат и *хибридни* обичаи, настанати со мешање на хрватската и македонската традиција, а заради непотполната видливост на една од нив. Тука се работи за постоење на желба за одбележување на определен празник, но заради непознавање на компатибилните знакови и симболи се посегнува за оние познатите кои се поставуваат како симболи на посакуваното одбележување. Притоа знаковите и симболите се со непотполна видливост – на хрватското наследство. Траг на тоа се и резултатите добиени од истражувањето, а кои одат во прилог на

тоа дека помеѓу хрватското малцинство во Македонија се доминантни македонските божиќни обичаи. Тоа не е невообичаено затоа што повеќето испитаници припаѓаат на втората генерација на доселени Хрвати. Тоа е природно влијание на традицијата на доминантната култура во којашто живеат. Сепак, и во втората генерација Хрвати може да се забележат некои хрватски обичаи, а особено се очигледни кај испитаниците со хрватско потекло.

Литература:

- Braica, S. 2004. Božićni običaji, u: *Etnologica Dalmatica*, vol. 18., Split.
- Velikonja, M. 2013. Slavljenje bivših jugoslovenskih praznika u današnjoj Sloveniji, u: *Etnološka tribina* 36, vol. 43, str. 49-64, Zagreb.
- Китевски, М. 2013. *Македонски празници и празнични обичаи*, Скопје: Камелеон.
- Rihtman-Augustin, D. 1994. Božićni prijevori, u: *Etnološka tribina* 17, str. 75-89, Zagreb.
- Rihtman-Augustin, D. 1995. *Knjiga o Božiću*, Zagreb: Golden marketing.
- Čiček-Chand, R. 2000. Nove etničke manjine u Europi: muslimanske zajednice, u: *Politička misao*, vol. XXXVIII, br. 2, str. 99-108., Zagreb.
- Šonje, J. (ur.). 2000. *Rječnik hrvatskoga jezika*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža – Školska knjiga.

CROATIAN MINORITY IN MACEDONIA

Vedran Iskra

Summary

This paper researches marking of Christmas and holidays around Christmas in croatian minority in Macedonia. Researching of part kept, croatian Christmas practice and accepted, macedonian Christmas practice like rituals which hold and express concerned ethnic identity. For achiving given aim, the examinee are tested, and obtained result are shown in this paper.

ПРИКАЗИ-РЕЦЕНЗИИ-ОСВРТИ
REVIEWS

Ли́ла Мороз-Гжелак

МАКЕДОНСКИ ТЕМИ ВО ПОЛСКИОТ ПЕЧАТ (накусо за две монографии)

За само две години во Полска се појавија сериозни научни трудови поврзани со Македонија, теми кои не биле дотогаш предмет на подлабока анализа. Тука, накратко ќе се зборува само за две книги, кои се однесуваат единствено за присуството на Македонија во полскиот печат. Она што го привлекува вниманието во нив е актуелноста на укажаната проблематика која се однесува не само на изградбата на целокупната слика за Македонија, но исто така влијае на формирање на јавното мислење.

Првата од нив е монографијата *Македонија во полскиот печат (1903 – 1914)*, чиј автор е истражувач на политичката публицистика и печатениот дискурс во Полска и медиумскиот експерт проф. Кшиштоф Стемпник¹. Оваа книга е исклучително важна, иако во насловот е ограничена на определен период од македонската историја. Таа документира еден поширок феномен, каков што е носечкиот капацитет на определени теми, колкаво е зголемувањето на интересот на конзументот/ читателот за држави оддалечени од Полска, како и за начините на кои се презентирани тие од страна на новинарите и коментаторите.

Анализата на полските печатени публикации направена од страна на К. Стемпник покажува дека рецепцијата, восприемањето на македонските работи, се случувала на многу променлив начин како резултат не само на значајната разлика меѓу интензитетот на пишувањето во 1903, 1908 и 1912–1913 години до 1914 година, но и во начинот на информирањето и презентацијата на фактите.

Авторот се послужил со материјалот од широкиот спектар на полскиот печат, водејќи сметка за репрезентативноста на дневниците, како и со општествено-политичкиот печат, статиите посветени на културата и

¹К. Stępnik, *Macedonia w prasie polskiej (1903-1914)*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2014, с. 285.

фолклорот, верските и патописни публикации. Определувајќи се за точно установениот временски период го разгледал печатениот материјал публикуван во Краков, Лавов, Варшава, Познањ и Вилнус. Притоа укажува на фактот дека за македонското прашање не се пишувало само во врска со настаните кои се случувале на нејзините територии, туку, исто така, во контекст на значајните настани што се одвивале на Балканскиот Полуостров.

Интересот на К. Стемпник е фокусиран на анализата на содржината и формите на артикулацијата— од информативните рубрики, преку коментарите и иновативните во тоа време интервјуа, до популаризираната форма на репортажата тогаш.

Направената анализа овозможила да се види големиот интерес за македонското прашање во печатот, како и спецификата на полската рецепција на случувањата на македонските територии, укажувајќи дека настаните опишани од пред 100 години имаат суштинско значење за современата рефлексija на темата Балкан. Самиот опис пак на настаните, кои се случиле навидум одамна, е неверојатно актуелен за да се разберат современите политички сценарија, кои ги обелоденуваат не само нерешените проблеми на регионот туку и политиката која се води од големите сили (главните играчи, држави, „мејнстрим“ држави).

Како што забележал истражувачот, материјалот од периодот на Илинденското востание во печатот покажува дека европските прес — дописници во голема мера придонеле за создавање на политичкиот имиџ на Македонија. Обидите да се заинтересираат читателите со македонските територии, кои на прагот од XX век од полска перспектива беа непознати и егзотични, го пронајдоа својот сензационален материјал токму во антитурското востание во 1903 година, кое стана главна тема во печатот, која предизвика толкав интерес, што како што напишал К. Стемпник: „На крајот на краиштата сензацијата е нервот на новинарството, а во овој случај се насочи тој во правец на просторот за кој никој не би се заинтересирал, ако не избувнеше бунтот“ (33 стр.).

Темелното исчитување на насобраниот материјал му овозможија на авторот да го посочи различниот начин на известувањата за Македонија и последователните настани кои таму се случуваа. Дадените содржини се карактеризираат не само со отсуство или преголема дистанца, туку и со

разлики на ниво на лексика. На тој начин се отсликуваа протурските, проруските, прохасбуршките политички влијанија, кои ги обликуваа објавените вести. Во зависност од тоа каде биле публикувани, тие ги презентираа опциите на надворешната политика на своите (тогашни) империи. Презентираните информации за Македонија во варшавскиот печат, во Галиција или Познањ, ја отсликуваа политиката на окупаторите (на тогашната Полска). И така на пример, за македонските случувања, печатот во Галиција (во Лавов и Краков) ги презентираше ставовите на владата на Австро-Унгарија, а тие вести се разликувале во печатот во Познањ. Како што забележал научникот, постојаната конфронтација на полското јавно мислење со германските власти резултирала со создавање на солидна основа за антигерманизмот. Од оваа причина печатот во Познањ не ја поддржувала надворешната политика на Берлин, а при анализите на случувањата се наоѓало разбирање за потезите на Русија и застанувањето на страната наизразено словенската конфронтација наспроти германската гледна точка. Додека галицискиот печат за учесниците во настаните во 1903 година ги користеле термините „банда“, „бандити“, во весниците во Познањ често може да се најдат определбите „револуционер“ или „бунтовник“. Авторот истакнува дека со зголемениот интерес за тој регион, некои од редакциите им одговараат на читателските изворни побарувачки со објавување на оригиналните кореспонденции (дописи) и коментари од Балканот. Тој, исто така, ја посочува критиката на авторите, насочена кон неверојатноста на постојните статистички податоци, со кои се служеле Бугарите, Србите или Грците со цел да ги оправдаат сопствените ставови.

Авторот успешно ја исцртал сеопфатната слика за Македонија, откривајќи ги мислењата на различните страни, основата на конфликтите, различните гледни точки. Со право, притоа се откажал од алузиите и очигледните аналогии со историјата од крајот на XX век и почетокот на XXI век. Исто така, со право посочил дека печатените презентации се еден вид историска нарација произведена од страна на новинарите и адресирана кон јавното мислење, оформувајќи ја перцепцијата на светот. Печатениот „запис“ за настаните на македонските територии, пред повеќе од 100 години, покажува некои заеднички допирни точки со монографијата *Дискурс за Македонија*, на други полски истражувачи – признатиот полски лингвист Макеј Кавка, како и политикологот и експертот по мас-комуникациите Павел Планета, кои покрај јазичниот дискурс, литературниот и

симболичкиот ги зеда предвид и истражувањата на американскиот и полскиот медиумскиот дискурс за Македонија во 1991 – 2012 година. Тие се осврнаа на поновите времиња, фокусирајќи се на периодот од повеќе од 20-тина години, кога се реализира, заради Балканските војни неостварениот, македонскиот сон за сопствената независност. Собирајќи ги текстовите за Македонија научниците го истражиле, меѓу другото, интензитетот на вербалните сојузи чии карактеристики ја отсликувале суштината на проблемите на современата држава. Се воспостави дека најсилна е вербалната група – „македонштината“, од етнички аспект, по која следува албанскиот, а понатаму грчкиот. Ова ги поттикна авторите на книгата да им ги претстават на читателите особено тие проблеми, кои имаат одлучна димензија за Македонија и за нејзините жители за нивното чувство на посебност и идентитет.

(проверка на македонскиот јазик: Лена Анделкоска)

Катица Ќулавкова

КОН ТЕКСТОТ *ЈАВОРОВ- АМБЛЕМ НА КУЛТУРНОТО* *МИСИОНЕРСТВО И МОДЕРНОСТА* НА МИРОСЛАВА КОРТЕНСКА

Текстот на професор д-р Мирослава Кортенска „ЈАВОРОВ- емблема на културното мисионерство и модерност“, напишан по повод стогодишнината од смртта на Пејо Јаворов (1878–1914), го свртува вниманието од книжевната дејност (поезија, симболизам), кон културната мисија на Јаворов. Неговата културна мисија, остварена во специфичната епоха по ослободувањето, е маркирана од две димензии: прво, отклонот од традицијата кон модерната цивилизација и европеизацијата на Бугарија, второ, свртувањето од поезијата/кни-жевноста кон театарскиот медиум како огледало на културата (дијалошка драма, трагедија, театар, режија, театарска критика), па и пошироко кон критиката, преводот и општествениот ангажман (осно-вањето на национални институции, народната библиотека, народниот театар, кружокот околу списанието „Мисла“, па и неговото ангажирање во Внатрешната македонска револуционерна организација). Проф. Кортенска покажува, низ интерпретација на повеќе историски, културни, книжевни и биографски факти, дека токму личност како Јаворов, во којашто се проектирани сите битни социокултурни против-речности, можела да ги трансферира, естетски и културно, тие противречности, драматиката, па и трагизмот на поновата бугарска историја. Проф. Кортенска ја покажува сродноста на граѓанската, семејна и егзистенцијална драматургија на Јаворов со онаа на Х. Ибзеен и на А. П. Чехов. Модернизмот на Јаворов ги поврзува артизмот и егзистенцијализмот, автобиографизмот и референците на поширокиот општествен хронотоп. Драмското творештво на Јаворов е показ дека тетарската уметност е една од најкомплексните и има потенцијал да ги изрази најделикатните човечки и општествени состојби. Овој оглед на проф. Кортенска се одликува со аналитичност и минуциозност, и ги поседува неопходните карактеристики на една театролошка и културолошка интерпретативна методологија.

Наташа Аврамовска

ЗА СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ

(Георги Сталев, Скопје: Дијалог, 2014)

Најновата историографска публикација на проф. Георги Сталев, *За современата македонска книжевност*, се јавува како продолжување на историографскиот ангажман на авторот на којшто му е посветен тој во текот на последниве две децении. Секако, таа треба да биде согледана во контекстот на понапред започнатиот историографски испис на авторот, со оглед на кој оваа објава се надоврзува како трет том, или како што самиот автор ќе рече во белешката на крајот од книгата како „прв том од вториот дел на *Историјата на македонската литература во 20 век* со претставници на таканаречените **први два круга повоеени македонски писатели**.

Имено, во рамките на макропроектот на Институтот за македонска литература, насловен *Историја на македонската литература*, при редакција со која претседателствува проф. Георги Сталев, а ја сочинуваат и: акад. Милан Ѓурчинов, акад. Гане Тодоровски, проф. д-р Томе Саздов, како и проф. д-р Вера Стојчевска-Антиќ, најпрвин, во 1997-та (во издание на Детска Радост) се појавија томовите *Средновековна книжевност* на Вера Стојчевска-Антиќ и *Усна народна книжевност* на Томе Саздов. Четири години подоцна, во 2001-та, во издание на Институтот за македонска литература, се појави томот *Македонската литература во 19 век* како прв дел од *Историјата на македонската литература во периодот 1800-1945*, и две години подоцна, во 2003-та, вториот дел, односно том *Македонската книжевност 1800-1945. Првата половина на 20 век*.

Во ова двотомно историографско издание на Сталев, кое проследува век и половина од македонската книжевност, поделбата или типологијата на книжевноста е предадена според книжевни епохи/стилови, раздобја или „стилски формации“ кога станува збор за XIX век и како комбинација од повеќе можни типологии или поделби кога станува збор за почетокот дваесеттиот век. Конкретно, во проследувањето на книжевниот XIX век според стилски формации, се јавуваат книжевните периоди: просветителство, првообјави во македонската уметничка литература,

романтизам, а во додаток, се проследени „Други културно-книжевни пројави“. Во вториот том, пак, посветен на книжевноста од првата половина на XX век, периодизацијата е изведена во комбинација на повеќе можни типолошки критериуми: 1. според историски периоди (како своевиден вонкнижевен критериум, инаку востановен во проследувањето на македонската книжевност во овој период: меѓу двете светски војни, литература создавана во НОВ), 2. според јазикот на којшто е создавана (на други јазици, Н.Ј. Вапцаров), 3. според начинот на нејзината ангажираност („Помеѓу литературата и нејзиниот предизвик, Мисирков, Чернодрински, Цепенков; социјално ангажирана поезија – Кочо Рацин), но и според, 4. споделени стилски обележја (битова драма).

Периодизациските претпоставки на ваквата изведба се опстојно образложени во уводните поглавја на секој од овие томови во кои се образложени периодизациските и други проблеми на книжевно-историското проследување во дадените периоди, при што опстојно се проследени и општествено-политичките услови во Македонија во тоа време. На секој потаму поединечно проследен автор му е точно определено местото во рамките на определен периодизациски, односно типолошки зададен книжевен период. Секоја од овие две книги е завршно проследена и со Заклучок и Список на користена литература.

За да стане веднаш појасно за какво историографско свртување станува збор во најновата книга на проф. Сталев, овде ќе ги наведат можните критериуми на поделба, односно типологизација на литературата: 1. според парадигмата (усна – пишана), 2. според родот и видот (една од најстарите и најраспространетите според која разликуваме епика, лирика, драма односно денес поезија, проза и драма), 3. според јазиците на кои настанала, 4. според периодите (каде разликуваме макро и микропериод, односно, големи епохи/стилски формации наспроти посуптилни генерациски разграничувања, 5. според авторски писма (препознатлив иманентнопоетички потпис), и 6. според функцијата (уметничка, забавна, поучна). Книжевните хроничари доминантно се определуваат за еден од наведените критериуми понекогаш во комбинација со некој друг, зависно од условите, околностите, книжевно-историскиот период што се проследува итн. Додека за подалечните историски периоди е карактеристичен макропериодизацискиот период, како и во случајот на проследувањето на македонската литература во XIX век на Георги Сталев, за современоста се

покарактеристични посуптилните генерациски проследувања. Периодизацијата според генерации, е кај нас инаугурирана во историографските проследувања на Миодраг Друговац (*Историја на македонската книжевност XX век*, 1990, Скопје: Мисла) и Милан Ѓурчинов (*Нова македонска книжевност*, 1996, Скопје: Студентски збор), којшто го комбинира дополнително доследно овој критериум со критериумот на книжевниот род: поезија, проза, драма.

Проследувањето на Георги Сталев, е загатнато со опсежниот панорамски преглед насловен „Развојот на македонската повоена литература“ (2014:5-20) во којшто се проследени општествено-политичките, културните и посебно, книжевните услови и состојби што го определија почетокот на она што денес го нарекуваме „современа македонска книжевност“. Во ова поглавје од петнаесеттина густо испечатени страници, поаѓајќи од востановувањето на образовните и културните институции, Друштвото на писателите на Македонија и првите книжевни гласила, Сталев панорамски, но, пред сè, проблемски проследува четири развојни фази на македонската книжевност до појавата на постмодернизмот огласен во манифестите „На чекор од говорот“ (*Разгледи*, 1980) на Љупчо Димитровски, Милош Линдро и Данило Коцевски и „За песна деспот“ од Санде Стојчевски (*Стремеж*, 1985). Очигледно, токму осумдесеттата година Сталев ја зема како преломна за појавата на постмодернизмот, зашто токму таа година единствено и ја означува со појавата на книгата на Коцески „Поетика на постмодернизмот“ (1980). Притоа, драмските пројави на поетските писма на Стефановски и Плевнеш коишто се јавуваат понапред ги вбројува во своевидна „меѓу-фаза“ која му претходи на постмодернизмот и наедно го најавува. Ова уводно поглавје се осврнува на секој од книжевните родови посебно: поезијата, прозата и драмата, посебно проследувајќи го нивниот развој и дострели во првите две фази. Периодот, пак, од педесеттата до педесет и петтата, своевидните „преломни години“ се интересно проследени низ изложувањето на новите исчекори во поимањето, низ судрените ставови и гласила, со нагласка врз влијанието што го имаат извршено определени автори и дела од другите, туѓи – не само југословенски туку и светски. За денешниот, особено за помладиот читател, ваквиот сожет преглед на првите 3–4 децении од развитокот на македонската литература несомнено е особено интересно четиво. Напишано е во лежерен, непретенциозен стил и тон, информациите динамично се

изменуваат и се надоврзуваат, и притоа авторот како да одбегнува да ја оптоварува читливоста на динамичниот текст со наведување голем број референци, па дури и години. Би го илустрирала последново со еден кус извадок, односно реченица која ја посочува фреквенцијата на посочувањето на информациите и нивното надоврзување:

На овој текст („Околу критериумот за интимната лирика“) се надоврзува – меѓу другото - и рефератот што Д. Митрев го поднесе на 7-то годишно собрание на ДПМ („За ликот на современата македонска литература“), додека во меѓувреме Владо Малевски ја лансира својата „теорија на шлагери“: во својот провокативен текст „Шлагери и музика“, тој, всушност, го елаборира проблемот на вистинските литературни вредности наспроти сурогатите, при што на удар ќе се најдат и двете книшки поезија на А. Шопов, „На Грамос“ и „Стихови на маката и радоста“, а за расположбите на нивниот автор ќе се рече дека се „беизизлезност на еден старомоден песимист“! (2014:15).

Ваквиот стил на авторот несомнено миметички, но непосредно го доловува духот и стилот на полемиките во дадениот период. Изгледа дека токму ова на авторот му е позначајно одошто хронолошката акрибија. Единствено уште второто поглавје во книгата коешто е посветено на првата развојна фаза, до педесеттата, дава ваков панорамски осврт, односно преглед на развојот на македонската книжевност. Во овој период таа е доследно проследена по видови: поезија (поднасловена: во знакот на социјалистичкиот реализам), и проза (поднасловена: во знакот на традиционалниот реализам), каде што во засебни одломки се проследени, всушност, одделните авторски прилози во домен на поезијата на Венко Марковски, Јаневски, Шопов, Конески, Гого Ивановски, Лазо Каровски и Србо Ивановски, како и во доменот на прозата на: Јован Бошковски, Малески, Точко, Јордан Леов, Чашуле, Абациев и Јаневски.

По овие две уводни поглавја Сталев наполно и доследно го испишува развојот на македонската литература– според автори, односно авторски опуси. Под единствениот наслов, „Реализмот како континуитет“, натаму, тој ги проследува одделните авторски опуси, подредувајќи ги според возраста, односно според годината на нивното раѓање. Во згуснати прилози во коишто најнапред се дадени био-библиографските податоци за авторите, за секој од подведените автори Сталев настојува од дистанција да го лоцира или да го посочи нивното значење, дострел и придонес во севкупниот живот

на книжевната заедница. Не се проследуваат проблемски состојбите во одделен книжевен род, ниту се става нагласка на некој генерален поетички проблем, видување или разидување, туку токму се следи опус по опус. Несомнено е дека Сталев со ваквата концепција на книгата на извесен начин на секој автор поединечно му оддава почит, посочувајќи го местото и улогата што ја има тој творечки опус во мозаикот на книжевната сцена од денешна перспектива. Во таа смисла, овде среќаваме автори кои одвај и да сме ги сретнале во други книжевни истории. Таков е случајот, на пример, на охриданиецот Радослав Петковски (1916–1955), кому сеедно одредничарски кусо, сепак, му е доделено еднакво насловно место во оваа историја на авторски опуси, во која, и според завршната авторска белешка, се вброени авторските опуси на писателите родени 1900–1932, со исклучок единствено на писателката Драгица Најчевска, родена 1933-та, при што, во истата белешка, со извинување е наведено отсуството на писателите Јован Поповски и Димче Маленко.

Конкретно, во посебни поглавја се проследени опусите на авторите: Стале Попов, Ѓорѓи Абациев, Радослав Петковски, Владо Малески, Јордан Леов, Сотир Гулевски, Јован Бошковски, Славко Јаневски, Блаже Конески, Коле Чашуле, Ацо Шопов, Гане Тодоровски, Матеја Матевски, Димитар Солев, Благоја Иванов, Бранко Пендовски, Србо Ивановски, Мето Јовановски, Цане Андреевски, Томе Момировски, Томе Арсовски, Цветко Мартиновски, Симон Дракул, Ката Мисиркова-Руменова, Борис Вишински, Анте Поповски, Видое Видичевски, Илхами Емин, Александар Поповски, Генади Болиновски, Иван Ивановски, Душко Родев, Јован Стрезовски, Јован Котески, Методија Фотев, Владимир Костов, Љубен Ташковски и Драгица Најческа.

Во проследувањето на одделните авторски опуси историографскиот стил еднакво го одликува понапред спомнатата концизност, непосредноста во изнесувањето на утврдувањата и нагласката врз она што се смета за најзначајно да биде спомнато како доминантна одлика на авторското писмо. Одделни (малубројни) авторски опуси се проследени во манирот на енциклопедиска одредница, за разлика од други поопстојно проследени, на кои и на тој начин им се атрибуира значајно место во контекстот на современата македонска книжевност. Притоа, Георги Сталев историографскиот испис на развојот на современоста на македонската книжевност – и со оглед на отсуството на временска дистанција во однос на

некои творечки пројави – методолошки го динамизира насочувајќи го наизменично кон формите на хроничарскиот, есеистичкиот, но и аналитичкиот осврт, зависно од историографското поимање на местото и улогата на определено авторско писмо.

Ангелина Бановиќ-Марковска

ЈУГОСЛОВЕНСКАТА ИДЕЈА ВО КОНТЕКСТ НА ПОСТКОЛОНИЈАЛНАТА ТЕОРИЈА

(Златко Крамариќ: *Југословенството помеѓу траумата и идентитетот*, Магор, Скопје, 2015)

Мојата прва, вистински средба со авторот на книгата *Југословенството помеѓу траумата и идентитетот*, д-р Златко Крамариќ, се случи во осумдесеттите години на минатиот век, за време на моите студиски години, кога ревносно ги проучував неговите книги посветени на „македонските теми и дилеми“. Но, и сега, дваесеттина години подоцна, неговата посветеност кон теорискиот дискурс лесно ме вовлече во орбитата која речиси три и пол децении, успешно се занимава не само со прашања од македонската и хрватската литература, туку и со еден поширок културолошки и политички контекст.

Бидејќи единствената улога од која авторот на оваа книга – и покрај својот јавен политички и актуелен дипломатски ангажман (амбасадор на Република Хрватска во Република Македонија) – никогаш не се откажа, е улогата на универзитетски професор, теоретичар на литературата и културата, ова негова втора, а всушност трета книга, напишана и објавена во Македонија, воопшто не ме изненади.

Колку за потсетување, сакам да укажам на фактот дека за својата книга од 2010 година (*Идентитет, текст, нација*), Крамариќ ја доби наградата „Рациново признание“, а за онаа од 2012 година (*Политика. Култура. Идентитет*), престижниот Златен медал „Блаже Конески“ што го доделува МАНУ – две големи и значајни награди на нашиот академски свет, како своевидно признание дека и покрај интензивниот дипломатски живот во Македонија, Неговата екселенција секоја втора година, пишува по една книга во која теоретизира книжевни, културни и политички прашања, важни не само за хрватската и македонската култура туку и пошироко.

Токму таа сеофпатност карактеристична за овој автор, ми дава за право да констатирам дека и во фокусот на оваа најнова книга на д-р Златко Крамариќ се најде оној стар, добро познат бинаризам – *партикуларизмот* vs.

универзализмот: *партикуларизмот* виден како национална/националистичка и *универзализмот* сфатен како наднационална појава. А бидејќи, покрај историја, споменативе поими имаат и своја предисторија, свои сеќавања и трауми, стравови и комплекси, дискурсот на колегата Крамариќ, покрај теориска, добива и политичка димензија.

Книгата *Југословенството помеѓу траумата и идентитетот* обработува неколку клучни прашања:

1. прво, прашањето за југословенската идеја,
2. потоа, прашањето за хрватските (и македонски) „бели петна“, што ги прекри молкот на тогашната интелектуална елита,
3. и трето, темата за хибридноста и за културната интеракција.

Ќе ги сублимирам само најбитните моменти што ги разработува темелно колегата Крамариќ во својата книга, но искрено се надевам дека ќе успеам да испровоцирам љубопитство да се прочита целата книга.

Имено:

1. Тргувајќи од познатата теза дека поновата хрватска историја е историја на конфликтот меѓу две имагологии и две национални идеологии: *кроатоцентризмот* и *југославизмот*, Крамариќ смета дека трагедијата на хрватскиот идентитет/култура/политика лежи токму во оваа симболичка и идеолошка биполарност, во тој расцеп и колебање поради што до формирањето на стабилен национален идентитет и создавањето независна држава, Хрватите дојдоа кон крајот на XX век.

Со оглед на тоа дека народите од овие простори немаат исто комуникативно минато, а имаат и различни религии, авторот на оваа книга го елаборира ставот дека концептот за *југословенската нација* (како „заедничка култура и историја“) не можел да опстои токму поради споменатиот „дефицит на емоционални врски“. Имено, историските помнења и културните мемории на народите од овие простори биле многу помоќни чувари на националниот идентитет, одошто новоформираниот супранационален концепт, кој со текот на времето се покажал како поприлично инфериорен.

Во прилог на ова теза, Крамариќ извлекува заклучок дека и двете Југославии: и првата (монархистичката) и втората (социјалистичката), тргнале од погрешни политички и културни премиси. Всушност, и двете биле втемелени врз концептот на национално единство, а не врз концептот

на демократско-либерални принципи кои им гарантираат права на поединците/граѓаните дека живеат во едно *консоцијациско општество*.

Така, според авторот на оваа книга, била пропуштена можноста тогаш, со Уставот (како општествен договор), да се создадат демократско-либерални услови за раѓање на еден *уставен патриотизам*, кој би можел да го реши, можеби, проблемот на југословенскиот политички идентитет, како транснационално сврзувачно ткиво на едно општество во настанување.

За жал, Социјалистичка Федеративна Република Југославија само ги потврдила/засведочила наследените односи на моќ. Таа не само што ги потиснувала старите комплекси – предизвикани од игнорантниот однос на првата држава кон „невидливите“ етникуми (Македонците, Црногорците, Бошњациите...), нивната култура, традиција, јазик – туку, со несразмерното распределување на економската и политичката моќ, изградила монопол врз прашања од типот на аграрната реформа и монетарната политика.

Иако во рамки на тој проект за создавање општоприфатлив „југословенски“ идентитет била активно вклучена целата политичка констелација (плејада од југословенски интелектуалци: писатели, уметници, политичари), времето покажа дека концептот за *колективен над-идентитет*, не само што не ги супституирал успешно сите етникуми во поранешна Југославија, туку не успеал да разреши и некои клучни прашања, па во таа сложена и веќе поделена заедница, морало да дојде до превирања... или, како што би рекле денеска – до политичка криза.

Една од најдраматичните, секако била таканаречената „хрватска пролет“, задушена зимата, 1971 година.

2. И така, во центарот на Крамариќевите промислувања влегува „совеста на југословенската политичка и интелектуална елита“, таа која во настаните од '71 година не успеа да види *политички чин на слобода* кој, не само што можел да ја сензибилизира тогашната југословенска јавност за препознавање на вредностите што ги нарекуваме денеска *граѓански*, туку – деконструирајќи ги тогашните темелни принципи – би можел да го префрли тежиштето на политичкиот живот, од државата на општеството. И наместо отворено да засведочи за трауматичните искуства на тогашното југословенско општество и рационално да ги анализира нивните последици, интелектуалната елита на социјалистичка Хрватска, одлучила да ги премолчи овие деликатни општествено-историски настани, па понесена од колективниот ресантиман се идентификувала со идентитетот на жртва. Така

била пропуштена една историска шанса: наместо претходница на неолиберализмот, споменатово политичко случување станало уште еден од многуте пример на „пасивна револуција“ во хрватската историја.

Токму во тој понижувачки „молк“ на својата интелектуална елита – наспроти јасната антиколонијална иницијатива на учесниците во „хрватската пролет“ – авторот на оваа книга препозна еден своевиден колонијален чин. Тој успешно го контролирал чувството на подреденост и нерамноправност во економската, политичката и културната сфера на Федерацијата. Така, наместо да прерасне во решавачки момент за „будење“ на нацијата, политиката на „чисти раце/чисти сметки“ што ја заговарала хрватската елита, продуцирала нова криза во идентитетот на народот кој се исплашил пред „претставата“ за сопствената држава, вели Златко Камариќ. Можеби затоа, ослободен денеска од баластот што го носи идентитетот на виновник (или жртва), авторот на оваа книга успеал во трауматичните настани од 1971 година да ги види историските случувања од 1848, 1918, 1941 и 1945 година, па приоѓајќи им критички да заклучи дека тоа што ја прави интригантна темата за конституирањето на хрватскиот идентитет е фактот дека „југословенската идеја, изворно, била хрватски културен производ“, нејзина политичка стратегија со која можеле да бидат решени хрватските национални проблеми, уште во рамките на Австро-унгарската монархија.

Видено од контекст на нашево актуелно историско милје, сознанијата до кои доаѓа Крамариќ не се однесуваат само на хрватската политичка и културна елита. Повеќето национални елити на Балканот биле (некои и сè уште се) активни во одржувањето на митот (она *имаго*) за себеси како жртва. Затоа, се надевам, ќе се согласите со констатацијата што ја нуди оваа книга – дека, инспирирани од националните митови и симболи, токму интелектуалните елити од овие простори беа тие кои допуштија во почетокот на деведесеттите години од минатиот век, поразеното комунистичкото *супер-его* да го воскресне потиснатиот *етнонационалистички ид*, кој го најави „најспектакуларниот пад на интелигенцијата“ од овие простори. Тој потврди дека, кон крајот на XX век, *југословенската идеја* стана *негативна крајност* која, кај сите „братски“ народи ја возобнови желбата за сопствен национален идентитет!

Покрај оваа значајна рекапитулација на југословенската историја, книгата на д-р Златко Крамариќ отвора и други важни прашања.

3. Едно од тие е и прашањето кое нè соочува со дилемата, колку – врз основа на досегашните историски искуства – сме подготвени денеска (нашите општества и ние) – повторно да ја прифатиме идејата за „постнационален“ концепт, но таков кој не би функционирал врз старото начело „еден народ – една држава – една култура“, туку врз новите принципи на една *консоцијациска демократија*. Зашто, факт е дека на некогашната југословенска мултикултурна заедница можеби ѝ успеа некако да ја надмине состојбата на елементарна коегзистенција, но за сериозна интеркултурна комуникација, за која се залага (или барем изгледа дека се залага) денес Европската Унија, не можеше да стане збор.

Тогаш, како да се надмине оваа, по малку, фрустрирачка состојба?

За авторот на оваа книга, решението лежи во секојдневното практикување на она што го нарекуваме денеска *теорија на хибридноста*, теорија која се разликува од старите идентитетски политики на доминантни етникуми; практика која укажува на потребата од создавање *гранични култури* како креативен „трет простор“ кој перманентно би го поткопувал авторитетот на доминираните дискурси. Затоа нема да го премолчам чувство што ме држеше додека ја читав оваа книга – дека мојот драг и почитуван колега д-р Златко Крамариќ конечно се согласи со мене околу една работа. А тоа е дека негативните искуства на некогашната југословенска заедница за современите европски општества треба да бидат добар пример во градењето на „европскиот културен идентитет“ како политички проект во настанување, оти ниту еден феномен, па ни феноменот на „културните разлики“, не е сам по себе политичен. Тој станува таков само во сферата на политиката.

Но, која политика? Таа која се ослободила од концепти што заговара хомогена култура, која не заборава дека идентитетот е *различноста* што се приспособила на *другоста*, дека универзалноста е топ-тема на меѓукултурните *преведувања* кои, не само што ја потврдуваат релативноста на границите, туку ја претвораат културата во *место на размена*, а идентитетот во „латерален универзализам“ кој почитува разлики.

Се обидов да ги сублимирам накратко, најважните „теми и дилеми“ со кои бил окупиран колегата Крамариќ пишувајќи ја оваа книга. Потпирајќи се на неговото емпириско искуство и сериозно изнесените аргументи, ќе констатирам само толку дека до основните предуслови за идентитетот на една заедница може да се дојде кога во Уставот ќе се вградат либерални

политички принципи што ја хранат идејата за заеднички „вредносен хоризонт“, но подржувајќи ги притоа индивидуалните слободи, демократијата и граѓанското општество, политичкиот плурализам и слободното практикување на културните разлики. А тоа е, секако, и пораката што ја пренесува оваа книга која, водејќи нè низ траума-тичните мигови на една историска, убава, но несреќна идеја, сепак остава надеж дека би можеле да бидат одминати (или надминати) нејзините горчливи искуства.

Издавач:

Институт за македонска литература – Скопје

„СПЕКТАР“ МЕЃУНАРОДНО СПИСАНИЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА

Лектура на македонски јазик:

д-р Снежана Веновска-Антевска

Лектура на англиски јазик:

д-р Бела Глигорова

Компјутерска подготовка и печат:

МАР-САЖ –Скопје

Тираж:

300 примероци

Скопје, 2015

Publisher:
Institute of Macedonian Literature – Skopje

“SPEKTAR” INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL

Macedonian Language Editor:
Snezana Venovska-Antevska

English Language Editor:
Bela Gligorova

Computer editing and printing:
MAR-SAŽ – Skopje

Copies:
300

Skopje, 2015