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

СПЕКТАР	год. XXXIV	бр. 67	стр. 218	Скопје, 2016

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

Ministry of Culture
of the Republic of Macedonia

**Изданието е објавено со материјална поддршка на
Министерството за култура на Република Македонија**

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, 2016

"SPEKTAR" INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL
Institute of Macedonian Literature, Skopje

SPEKTAR	Vol. XXXIV	№. 67	pp. 218	Skopje, 2016

Editorial board:
Natasha Avramovska (Macedonia, Editor in Chief),
Vladimir Biti (Austria), Peter Ivanič (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

Ministry of Culture
of the Republic of Macedonia

This issue is supported by
Ministry of Culture of Republic of Macedonia

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, 2016

СОДРЖИНА / CONTENT

ЈУБИЛЕЈ: 1100 ГОДИНИ ОД УПОКОЈУВАЊЕТО НА СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ
JUBILEE: 1100 TH ANNIVERSARY OF SAINT CLEMENT OF OHRID'S PASSING

ПО ПОВОД 1100 ГОДИНИ ОД УПОКОЈУВАЊЕТО НА СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ (†916 – 2016)
(Втемелувач на словенската цивилизација и култура во Македонија)
д-р Илија Велев
.....9
IN HONOR OF SAINT CLEMENT OF OHRID'S PASSING (916-2016)
(THE FOUNDING FATHER OF SLAVIC CULTURE AND CIVILIZATION IN MACEDONIA)
Ilija Velev

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА
LITERARY HISTORY

РАКОПИСОТ *РАМНОПРАВНОСТА НА ЖЕНАТА* ОД МЕТОДИЈ КУСЕВИЧ
м-р Славчо Ковилоски
.....31
THE MANUSCRIPT *WOMEN'S EQUALITY* BY METODIJ KUSEVICH
Slavcho Koviloski

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

ЈУБИЛЕИ: 110 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО НА АНТОН ПАНОВ
10 ГОДИНИ ОД СМРТТА НА ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ

JUBILEES: 110TH ANNIVERSARY OF ANTON PANOV'S BIRTH
10 TH ANNIVERSARY OF PETRE M. ANDREEVSKI'S DEATH

КУЛТУРНАТА ИКОНА АНТОН ПАНОВ
д-р Валентина Миронска-Христовска
.....47
CULTURAL ICON ANTON PANOV
Valentina Mironska-Hristovska

ПРОЗАТА НА АНТОН ПАНОВ ВО НЕОБЈАВЕНИТЕ ЗБИРКИ *БЕДА ВО КОЛИБАТА* И *МИСЛИ И РАЗМИСЛУВАЊА*
м-р Дарин Ангеловски
.....64
ANTON PANOV'S UNPUBLISHED PROSE IN COLLECTIONS *MISERY IN THE COTTAGE* AND *THOUGHTS AND REFLECTIONS*
Darin Angelovski

ОБЛЕКАТА Е ИЗМИСЛЕНА ДА ТИ ГИ ПОКРИВА НЕДОСТАТОЦИТЕ, А ЗБОРОТ ДА ТИ ГО ПОКАЖУВА И ТОА ШТО НЕ СЕ ГЛЕДА
д-р Весна Мојсова-Чепишевска
.....72
CLOTHES ARE INVENTED TO COVER OUR FLAWS WHILE WORDS TO SHOW WHAT CANNOT BE SEEN
Vesna Mojsova-Chepishevska

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ – РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ
LITERARY CONNECTIONS

СКАЗНАТА КАЈ ГЕТЕ И ГЕРМАНСКИТЕ РОМАНТИЧАРИ
д-р Александар Прокопиев
.....81
THE FAIRY TALE, GOETHE, AND GERMAN ROMANTICISM
Aleksandar Prokopiev

ЕГЗИЛОТ КАКО СОСТОЈБА НА ТОЛКУВАЊЕ ВО ЕСЕИТЕ НА ДУБРАВКА УГРЕШИЌ
д-р Гоце Смилевски
.....99
THE EXILE AS A CONDITION OF INTERPRETING IN THE ESSAYS OF DUBRAVKA UGREŠIĆ
Goce Smilevski

РАСКАЗИТЕ НА ПЕЈЛИ, ЕТВУД И ЌОРВЕЗИРОСКА
КАКО ИСТРАЖУВАЊА НА ОДНОСОТ СТИЛ-СОДРЖИНА-РЕАЛНОСТ
д-р Калина Малеска
.....114
STORIES BY PALEY, ATWOOD AND KJORVEZIROSKA AS EXPLORATION OF THE STYLE-CONTENT-REALITY RELATION
Kalina Maleska

ТЕОРИЈА/ПОЕТИКА
THEORY/POETICS

ARS EROTICA
д-р Африм Рецепи
.....133
ARS EROTICA
Afrim Rexepi

ИНТЕРПРЕТАТИВНИ МОДУСИ
д-р Марија Ѓорѓиева Димова
.....141
INTERPRETATIVE MODES
Marija Gjorgjieva Dimova

УЛОГАТА НА ЕТИЧКОТО ОБРАЗОВАНИЕ ВО ДЕЛОТО НА МАРКИЗ ДЕ САД
Магдалена Стојмановиќ
.....160
THE ROLE OF ETHICS EDUCATION IN THE WORK OF THE MARQUIS DE SADE
Magdalena Stojmanovikj

ТРАНСЛАТОЛОШКИТЕ АСПЕКТИ ВО ПРЕВЕДУВАЊЕТО КНИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦА И МЛАДИ
д-р Зорица Николовска
.....177
TRANSLATING CHILDREN'S AND YOUTH LITERATURE: TRANSLATOLOGICAL ASPECTS
Zorica Nikolovska

МИТ / ФОЛКЛОР
MYTH / FOLKLORE

ПОГРЕБНИТЕ ОБИЧАИ ВО ПОГРАНИЧНИОТ ПРОСТОР – СТУДИЈА НА СЛУЧАЈ ЛУКОВО
д-р Ружица Цацаноска
.....189
FUNERAL CUSTOMS IN THE BORDER AREA – LUKOVO CASE STUDY
Ruzhica Cacanovska

ПРИКАЗИ – РЕЦЕНЗИИ – ОСВРТИ
REVIEWS

СЛАВЧО КОВИЛОСКИ: ЗА ПРЕРОДБАТА ВО ПРИЛЕП ВО XIX ВЕК
Вера Стојчевска Антиќ
.....207

ТРИПТИХ ЗА МЛАДИОТ КНИЖЕВЕН ИСТРАЖУВАЧ – ПРОПАГАТОР НА СЛОВАЧКАТА ДУХОВНА ПОЕЗИЈА
Звонко Танески
.....212

ЈУБИЛЕЈ:
1100 ГОДИНИ ОД УПОКОЈУВАЊЕТО НА СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ

JUBILEE:
1100 TH ANNIVERSARY OF SAINT CLEMENT OF OHRID'S PASSING

821.163.1.09Св.Климент Охридски
изворен научен труд

ПО ПОВОД 1100 ГОДИНИ ОД УПОКОЈУВАЊЕТО НА СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ (†916 – 2016) (Втемелувач на словенската цивилизација и култура во Македонија)

д-р Илија Велев
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: свети Климент Охридски, словенска цивилизација и култура, Охридска книжевна школа, македонска духовна и културна традиција.
Key words: Saint Clement of Ohrid, Slavic culture and civilization, the Ohrid Literary School, Macedonian spiritual and cultural traditions.

Истражувачките проследувања за значењето и за улогата на дејноста на св. Кирил и Методиј, на нивните најдоследни следбеници и ученици, св. Климент и Наум Охридски, како и на Охридската духовна и книжевна школа, почнале да стануваат сè поактуелни од 20-тите години на XIX век, па наваму. Но, сепак, проникнувањето на палеославистиката во духовната и во културната традиција на кирилометодиевистиката се случи на прагот од втората половина на XIX век кога тогашната генерација истражувачи ги доживеаја 1000-годишните јубилеи по повод настанувањето на словенската писменост и стандардизацијата на старословенскиот книжевен јазик (862/’63 - 1862/’63 година), смртта на св. Константин-Кирил (†869 -1869 година) и смртта на св. Методиј (†885 - 1885 година). Првите поистакнати научни проследувачи на културно-историското искуство од развитокот на словенската цивилизација и култура главно се руски специјалисти, следени и од други истражувачи од словенските и од несловенските научни и културни центри. Преку нивните научни

прилози се откриени значајни сознанија од кирилометодиевистиката, а истовремено предизвикаа и отворени научни полемики во однос на бројни прашања и на доволно неразјаснети процеси кои не можеа да се прецизираат според расположливите сочувани писмени извори.

Нашава современа научна генерација палеослависти и кирилометодиевисти од втората половина на XX и од почетокот на XXI век беше животно удостоена да ги произнесува сопствените истражувања поттикнувани од 1100-годишните јубилеи по истите погоре наведени поводи. Притоа се приопштија современите аспекти од развојот на словенската цивилизација и култура, се одговорија прашањата на повеќе научни дилеми, се продлабочија сознанијата за Кирилометодиевите ученици св. Климент, св. Наум и Константин Презвитер, се идентификуваа уште нови оригинални книжевни творби, научно се воспостави континуитетот на кирилометодиевската традиција итн. Современиве јубилејни поводи се случуваа во веќе формираната и афирмирана палеомакедонистика (paleomacedonica) којашто главно проникна врз истражувањата на Охридската духовна и книжевна школа формирана од светите Климент и Наум Охридски, најдоследните следбеници на изворните идеи од рамноапостолското и сесловенско просветителско дело на своите Учители - светите Константин-Кирил и Методиј Солунски. Последователно се одбележаа и јубилеите - 1100 години од враќањето на Кирилометодиевите ученици во Македонија и од формирањето на Охридската духовна и книжевна школа (1993 година), како и 1100 години од смртта на св. Наум Охридски (2010 година).

Во престојнава 2016 година нашата генерација го доживеа јубилејот 1100 години од смрттана св. Климент Охридски: духовниот патрон на Македонската православна црква - Охридска архиепископија, но и над сѐ светителскиот заштитник на македонскиот народ и сподвижникот на македонскиот културно-историски идентитет во современиот словенски колективитет. По нас, само македонската генерација по изминати наредни 100 години ќе ја има истата наша животна привилегија, да се чувствува славно во светоста на св. Климент Охридски.

Во поширокатa културна и општествено јавна сцена во Македонија малку се знае за прецизните датуми со кои се поврзуваат

празнувањата на светителскиот култ и на словенската просветителска улога на св. Климент Охридски. Обично, разновидните патронатски чествувања на академските, научните или на културните институции што го носат неговиот светителски и просветителски титулар го имаат предвид датумот 25 ноември по стариот календарски стил на пресметување на времето, односно 8 декември по актуелниов нов календарски стил. Тогаш и Македонската православна црква - Охридска архиепископија е носител на државното чествување на Република Македонија, што како датум веќе од 2007 година го прогласи за државен празник. Всушност, на тој датум календарски се слави именденот на св. Климент Охридски, што празнично се поврзува заедно и со споменот на св. Климент папата Римски. Ваквото празнично совпаѓање не е случајно зашто култно-легендарните вести сведочат дека во 867/868 година, токму во спомен и слава на овој високопочитуван светител од римопапскиот престол, Кирилометодиевиот ученик го добил свештеничкото име при ракоположувањето со духовен чин во Рим. Инаку, св. Климент Римски бил ученик и следбеник на апостол Павле, третиот по историски след назначен епископ (папа) на Рим - по епископите Лин и Анаклет. Починал маченички во периодот меѓу 97 и 101/102 година на островот Крим (поранешен Херсон), а неговите свети мошти ги пронашле св. Кирил и Методиј на пат при спроведувањето на Хазарската мисија во 860/861 година. Овие христијански рамноапостоли и сесловенски просветители ги понеле со себе светите мошти при доаѓањето кај папата Адријан II во Рим и ги положиле во базиликата што го носи светителскиот назив во чест на св. Климент Римски.

Во некаква привидна сенка на наведениов Светиклиментов празничен датум останува сознанието дека, сепак, во црковниот календар и во христијанската богослужбена практика се слави упокојувањето на св. Климент Охридски на 27 јули по стар стил, односно на 9 август по нашиот современ стил на пресметување на времето. Веројатно не било случајно што датумот на неговото упокојување непосредно се поврзува и со празнувањето на св. Пантелејмон, светителскиот патрон на Светиклиментовиот изграден манастир на Плаошник покрај Охридското Езеро. Впечатливо е да напоменеме дека црквата го удостоила споменот и славата на

упокојувањето на св. Климент Охридски како сеопшт празник посветен и на св. Седмочисленици, во чијшто светителски ред се поместени светите Учители - Константин-Кирил и Методиј, заедно со светите нивни ученици Горазд, Климент, Наум, Ангелариј и Сава (односно Лаврентиј). Тоа го потврдува и фактот дека ваквото светителско групирање преку сите облици на култно воспоставување и ширење проникнало во Охридскиот духовен центар, со поткрепата на големата светителска слава и споменот на најистакнатиот Кирилометодиев ученик и следбеник, св. Климент Охридски. Нашите понови истражувања покажаа дека дури и светителските култови на св. Кирил и Методиј дошле до израз на слава и почит до богоугодниот чин на светители при формирањето на Охридската духовна и книжевна школа. Едноставно, сложените црковно-политички околности што следеле веднаш по смртта на св. Методиј во 885 година и по прогонувањето на Кирилометодиевите ученици, биле сериозен повод нивниот култ и слава да се повијат во заборавот и од двата моќни христијански центри - византискиот во Константинопол и латинопапскиот во Рим. Особено во прилог на ваквиот став оди докажаниот впечаток дека славата и споменот за христијанските рамноапостоли и сесловенски просветители, светите Кирил и Методиј, не биле вклучени во богослужбените календари и во месецословите на византиската или на римолатинската богослужба и книжнина. Токму св. Климент Охридски бил афирматорот и втемелувачот на светителскиот богоугоден чин на светители на своите Учители, при што проникнал и заемниот култен однос кон св. Седмочисленици. Оттука следи и констатацијата дека доколку најревносните Кирилометодиеви ученици, светите Климент и Наум Охридски не го продолжиле сесловенското и рамноапостолско дело на своите свети Учители, тогаш, во најмала мерка, афирмацијата на словенската цивилизациска свест и на словенската богослужбена, писмена и културна традиција ќе се одложеле за векови подоцна.

Св. Климент Охридски е најистакнатиот Кирилометодиев ученик и следбеник, а заедно со св. Наум Охридски бил продолжувач на сесловенската писменост и просветителство, но и основач на Охридската духовна и книжевна школа. Како што е примерот со св. Константин-Кирил и Методиј, така и за св. Климент не се сочувани

директни историски пишувани извори од времето кога живеел и дејствувал. Изворите за него се индиректни и имаат културно-легендарен карактер. Ваквите основни писмени извори се пишувани на старословенски и на византиско-грчки јазик. Обично се претпоставува дека неговиот светителски култ се воспоставил и почнал да се шири веднаш по неговата смрт во 916 година, кога се напишало најстарото словенско житие за него од неговите ученици и следбеници. За жал, не е сочувана каква и да е форма од овој евентуален житиен текст во вид на препис или на компилација, но секогаш останува актуелно тврдењето дека изгубената содржина послужила како директен извор за пишување на подоцнежните житијни или химнографски состави за св. Климент Охридски, за неговиот духовен собрат св. Наум Охридски и за т.н. Седмочисленици.

Меѓу истражувачите постојат тврдења дека т.н. *Прво словенско житие за св. Наум Охридски* од X век, напишано од анонимен нивен ученик по барање, исто така, на нивниот ученик - деволскиот епископ Марко, всушност претставувало заедничко *Житие за св. Климент и Наум Охридски*, а со преовладување на темата за првиот. Дури не се исклучува и можноста дека овој недоволно јасно структуиран житиен состав бил интегрален дел од содржината на изгубеното словенско *Житие за св. Климент* што подоцна било адаптирано како посебен хагиографски состав за св. Наум. Меѓу индиректните словенски извори со помала историска податливост се смета *Службата за св. Климент Охридски*. Оваа оригинална словенска химнографска творба е напишана во првата половина на X век - периодот по неговата смрт, од негов анонимен ученик во кругот на Охридската книжевна школа. Таа претставува значаен извор со којшто се засведочува неговото рано прогласување за светител. Според стилските и текстолошките карактеристики, ова химнографско дело многу наликува на засведочените историодни книжевни дела на св. Климент, при што доколку не му беше посветено нему, со сигурност ќе се претпоставуваше дека произлегло од неговиот химнографски творечки ангажман. Токму и ваквата поддршка на Светиклиментовиот авторски образец е дополнителен факт дека *Службата* ја напишал негов најнепосреден ученик и следбеник. Дури не треба да се

исклучува веројатноста дека тој се послужил и со поетски позајмувања од богатото химнографско творештво на својот учител. Досега е евидентиран само еден препис на оваа оригинална словенска химнографска творба, што е поместен во општ минеј од 1435 година (Софија, Народна библиотека бр.122).

Во научните истражувања, историската реконструкција на животот и на дејноста за св. Климент Охридски главно се врши според двете досега идентификувани и сочувани житија, пишувани подоцна од византиските поглавари на Охридската архиепископија. Првото е *Пространото житие за св. Климент,* напишано на византиско-грчки јазик од охридскиот архиепископ Теофилакт кон крајот на XI век, а второто е *Краткото житие за св. Климент,* напишано на истиот јазик од охридскиот архиепископ Димитриј Хоматијан на самиот почеток од XIII век. Особено за Пространото житие од Теофилакт се смета дека било пишувано врз основа на содржината од првото исчезнато словенско житие, па следствено, за него се смета дека претставува порелевантен извор за св.Климент. Сепак, треба да се има предвид одоговорот на прашањето - когаи од кого бил пишуван овој културно-легендарен извор којшто директно влијаел за ограничувањето на веродостојноста пренесена во неговата содржина. Имено, повратениот византиски државен и црковен протекторат по пропаста на Самуиловото македонско владетелство во 1018 година требало да се зацврсти и со помошта на силно развиените месни култови кон св. Климент и Наум Охридски. Затоа и поставениот охридски архиепископ, Византиец по род – Теофилакт, напишал *Житие за св. Климент* со чија помош сакал да ги придобие локалните христијани за верност кон повратениот византиски духовен протекторат. Се разбира, содржината на овој житиен текст ја приспособил во функција на црковно-политичките интереси на Византија. Токму овој житиен текст за св. Климент доживеал помасовна препишувачка дистрибуција во наредниот период и успеал да ја притемни изворната културна меморија за основоположникот на Охридската духовна и книжевна школа. Во првата половина на XIII век неговата содржина му послужила и на охридскиот архиепископ Димитриј Хоматијан да состави ново *Кратко житие за св. Климент*, при што во него биле адаптирани извесни преосмислувања на настаните и следствено се вметнувале

дози на погрешни податоци. Подоцна, и двата житијни текста се превеле на старословенски јазик, а во средновековната книжевна традиција се препишувале на двата јазика. Меѓу останатите византиско-грчки извори за св. Климент се вбројуваат и подоцнежните химнографски творби за него од периодот меѓу XI и XIV век, што ги составиле охридските архиепископи Теофилакт, Димитриј Хоматијан, Константин Кавасила и Григориј. Кон нив се надоврзуваат и житиеписните и химнографските циклуси за св. Наум и за св. Седмочисленици, кои за истражувачите служат само како дополнителни извори со релативно мала податливост рефлектирана како резултат на подоцнежните проникнати легендарни мотиви од новата интерпретација на култното славење.

Пошироко во медиевистиката многу се има пишувано за св. Климент, за неговата духовна и книжевна дејност, но и за неговата улога во афирмацијата на Охридската книжевна школа. Се разбира дека и научните ставови по ред прашања сè уште не се усогласени, но во последните деценииси се откриени нови сознанија и се идентификувани негови засведочени оригинални творби (особено преписи на химнографски поетски состави).

Се претпоставува дека св. Климент Охридски се родил во периодот меѓу 830 и 840 година, а заедно со својот духовен собрат св. Наум ги следел св. Кирил и Методиј речиси во сите нивни мисии, па дури дека тие биле заедно со нив уште во „Словенското кнежество“ (Стримонската склавинија) во Брегалничко-струмичката област меѓу 845 и 855 година и дека потекнувал токму од тој крај на Македонија. Постојат и други мислења дека св. Климент потекнувал од Солунили, пак, дека им се придружил на св. Браќа во Моравија. Можеби постојат посредни основи родниот град Солун на св. Кирил и Методиј да се смета како место од каде што би можел да потекнува и св. Климент Охридски. Нашиот прилог на ваквата претпоставка се засновува во истражувачката констатација дека во Солун св. Кирил имал идеални услови да ги спроведува подготовките за почетоците на словенската писменост зашто во овој дел од Македонија можел изворно да ги користи македонските словенски говорни искуства, за врз основа на нивниот гласовен систем да устрои компетентна - фонетски структуирана словенска азбука и да стандардизира општ словенски

книжевен и богослужбен јазик. Не треба да се исклучува можноста за ваквата сложена и одговорна задача дека св. Кирил зел и свои учени соработници од словенскиот род, кои добро го познавале словенскиот мајчин јазик и во голема мерка помогнале во прецизирањето на диференцијацијата на одделни словенски гласови. Секако дека нивните соработници биле од околината на Солун, од родот на македонските Словени. Тие станале и идни Кирилометодиеви ученици и следбеници во ширењето на словенската цивилизациска свест. Во таков случај, во прилог оди и претпоставката за можноста дека св. Климент и Наум Охридски биле едни од тие нивни соработници, а како такви станале и доследни спроведувачи на кирилометодиевската традиција.

Сепак, мала би била веројатноста дека св. Климент им се придружил на св. Браќа веќе откако тие престојувале како словенски мисионери во Моравија, а притоа да се тврди дека и неговото потекло е од редот на западнословенските Кирилометодиеви ученици (за каков што се смета св. Горазд). Во тој случај, неговата главна улога почнала да доаѓа до израз уштево периодот на подготовките за Моравската мисија во 862/'63 година. Во Моравија бил активен учесник во дведеценискатa духовна и книжевна дејност со останатите Кирилометодиеви ученици. Придружувајќи ги своите Учители, тој бил и директен сведок на настаните во Рим меѓу 867 и 869 година. Таму го добил првиот свештенички чин и се стекнал со духовното име Климент во чест и слава на св. Климент папата Римски, а заедно со уште други истакнати Кирилометодиеви ученици учествувал и во словенското богослужење во римолатинските базилики.

Во овој дел од животниот и идеен пат на св. Климент Охридски за нас е важен периодот по смртта на св. Константин-Кирил во 869 година во Рим. По назначувањето на св. Методиј за сесловенски архиепископ од страна на папата во Рим, се претпоставува дека св. Климент бил назначен за епископ на Илирикот со Македонија како негова централна област. Следствено на тоа, некои истражувачи сметаат дека по прогонството од Моравија со дел од своите соученици, св. Климент се вратил како словенски епископ во својата епископија со главни центри Девол, Охрид и Главеница. Во Житието од Теофилакт стои дека св. Климент бил поставен за словенски

епископ од страна на бугарскиот владетел Борис, а тој податок го преземаат како веродостоен повеќето научни истражувачи. Но, според црковните канони, мирски владетел не можел да поставува или да назначува лица во црковни великодостоинствени чинови на епископи, митрополити, архиепископи и сл. Хиротонизацијата може да ја изврши единствено црковно лице со повисок или со еднаков црковен владејачки чин. Во секој случај, ваквото легендарно или приспособено црковно-политичко сведоштво индиректно упатува на сознанието дека за разрешувањето на црковните прашања св. Климент не контактирал со официјалната црковна хиерархија во бугарската држава на Борис и на Симеон, туку својата духовна диецеза ја раководел самостојно и автономно на македонскиот простор, на север и на северозапад од Охрид - меѓу Дебар, Кичево, Велес и Струмица. Токму и автономниот статус на Светиклиментовата црковна диецеза му овозможувал да ја развива нејзината конкретна организираност, а истовремено да ракополага дијакони и свештеници и сл. При ваквите активности св. Климент се заложил за воздигнување на Брегалничката словенска епископија, веројатно потсетувајќи се на искуствата од Брегалничката мисија на своите учители св. Константин-Кирил и Методиј. Духовната слава на обновената словенска епархија во Брегалница ја поткрепил со култот на Петнаесетте тивериополски (струмички) свештеномаченици, изградувајќи соборен храм во нивно име и принесувајќи дел од нивните мошти. По тој повод тој напишал канон (еден вид црковна богослужбена песна) за овие ранохристијански свештеномаченици, чијшто култ бил мошне популарен меѓу месното население во струмичко-брегалничкиот крај. Идентификацијата на оваа химнографска оригинална творба ја откривме во еден објавен препис од ракописен празничен минеј од XIV век, што се чувал во старата збирка на Белградската народна библиотека под инв. бр. 913 (види: Илија Велев, Химнографските состави за светите Петнаесет Тивериополски свештеномаченици. Уште една новооткриена химнографска творба на св. Климент Охридски, *Археографски прилози*, кн. 24, Београд 2002, стр. 111-141; Истиот, *Низ преминот на традицијата*, Скопје 2006, стр. 97-132).

Св. Климент Охридски умрел во Охрид на 27 јули (9 август) во 916 година, а телото му било погребано во манастирската црква „Св.

Пантелејмон“ на Плаошник. Поновите истражувања покажуваат дека св. Климент порано се стекнал со богоугодна почит на светител во однос на св. Наум - и тоа веднаш по неговата смрт, иако низ историјата нивниот култ и слава биле заемно афирмирани и развивани. Не е идентификуван конкретен извор за организиран чин на канонизација во светител за св. Климент, зашто сè уште во тоа време почитувањето кон светителите не се наложувало од црковната хиерархија со посебни протоколи за прогласување - со заповед или по порачка. Сепак, веднаш по смртта во 916 година, најблиските ученици оставиле литургиски сведоштва за неговата формална канонизација во светител.Само три години по неговата смрт, во сводната грамота на Зографскиот манастир се навело дека основоположниците на овој светогорски манастир - охридските браќа Мојсеј, Арон и Јоан, првовремено сакале манастирскиот храм да му го посветат на „Свети Климент Лихнидонски“. Слично сведоштво се регистрира и во месецословот на познатото глаголско *Асеманово евангелие* од Охридската книжевна школа, што се датира од втората половина на X век. Таму, покрај св. Кирил и Методиј, под 27 јули се подредува и светителскиот спомен за св. Климент Охридски. По пропаста на Самоиловото словенско владетелство во 1018 година и со политичката програма да се поврати византискиот духовен и културен протекторат, тогаш култот на св. Климент стекнал нови и приоритетни духовни напластувања. Така, при обновата или при изградбата на охридскиот катедрален храм „Св. Софија“ од византискиот архиепископ Лав, во фрескоживописот од околу 1045 година бил одбележан и култот на св.Климент, подредувајќи го неговиот насликан портрет веднаш до оние на св. Кирил и Методиј. Врвните византиски зналци од форматот на охридските архиепископи Теофилакт (кон крајот на XI век) и Димитриј Хоматијан (на почетокот од XIII век) напишале житијни и химнографски творби во поткрепа на светителскиот култ за св. Климент Охридски. Досега не се располага со изворни сведоштва дека тоа го сториле и за св. Наум Охридски.

Св. Климент Охридски се истакнал како плоден и опитен книжевен деец. Уште во раната младост бил ангажиран да препишува ракописни книги од сите жанровски форми кои служеле во богослужбата, христијанската проповед и во поученијата врз основа

на делата на црковните отци и ранохристијанските црковни писатели. Подоцна, најверојатно од периодот при престојот кај папата во Рим, почнал и со поопитна книжевна дејност - да преведува од византиско-грчки на старословенски јазик и да пишува оригинални книжевни состави. Неговото оригинално творечко дело најсилно дошло до израз при дејноста во Охридската книжевна школа која била предводена лично од него и од св. Наум Охридски. Всушност, по познатите одлуки на Преславскиот собор во 893 година, св. Климент и неговиот духовен собрат св. Наум се повлекле во Македонија каде што ја афирмирале Охридската духовна и книжевна школа и го воздигнале своевидниот словенски универзитет. Уште пред да дојде св. Наум во Охрид, таму св. Климент оспособил околу 3500 ученици, подготвувајќи ги за свештеници, монаси, идни учители, книжевници и сл.

Од *Краткото житие за св. Климент* на Димитриј Хоматијан се заклучува дека: *Тој* (св. Климент, з.н.) *измислил нови нацрти на буквите за поголема јасност од они, што ги устроил Кирил*, т.е. на овој начин нему му се припишува авторството на новата словенска азбука - старословенската кирилица. Очигледна е грешката што Хоматијан ја произнесол при прераскажувањето на епизодата од *Пространото житие за св. Климент* на Теофилакт, дека тој:*на едни им ги покажуваше нацртите на буквите, а на други им ја објаснуваше смислата на напишаното*. Токму неговите заложби за доследно следење на изворните идеи од словенското просветителско дело на св. Константин-Кирил и Методиј биле поводот св. Климент и неговите соученици, св. Наум Охридски и Константин Презвитер, да ги афирмираат Охридската книжевна школа и Брегалничкиот книжевен центар, а словенската писменост да ја практикуваат со првото словенско писмо - глаголицата.

За преведувачката дејноста на св. Климент не постојат конкретни извори, но тоа не значи дека преведувањето не било една од неговите главни книжевни дејности. Уште во текот на Моравската мисија тој им помагал на своите учители при словенските преводи на библиските и литургиските книги. Во житието за него од Теофилакт се наведува дека при крајот на својот живот тој го дополнил словенскиот превод на триодот (литургиски зборник) со делот „што се

пее од Новата недела до Педесетница“. Во науката тоа се толкува различно. Некои тврдат дека св. Климент го превел целиот Цветен триод, а други се на мислење дека тој извршил само дополнување на Цветниот триод преведувајќи ги каноните пишувани од ранохристијанскиот византиски црковен поет Јосиф Химнограф.

За оригиналното книжевно дело на св. Климент се знае многу повеќе. Тој напишал голем број ораторско-прозни и химнографски (богослужбено-поетки) дела. Нему му се припишува и авторството на *Панонските легенди*, т.е. Пространите житија за св. Константин-Кирил и Методиј Солунски (но во поново време во нашите истражувања тоа се покажа како непрецизна претпоставка). За негови творби се сметаат уште *Службата за св. Константин Кирил* и заедничката *Служба за св. Кирил и Методиј*. Особено се истакнал како автор на *ораторско-реторички прозни дела* (пофални и поучни слова), што како врвни панегирично-хомилијарни состави стојат рамноправно со оние на византиските писатели, а особено до словата на Јоан Златоуст. Често, во нивните преписи од подоцнежен период во насловите се наведува неговото авторско име како епископ Климент. Во поново време постојано се откриваа средновековни преписи од досега непознати *химнографски творби* на св. Климент Охридски. Веќе се идентификувани десетици такви творби, а повеќето од нив авторски се наведени со неговото име во акростиховите (како Климент или со скратеницата Клим). Преписи од неговите химнографски дела се среќаваат речиси во сите литургиски зборници: триодот, октоихот, минејот, требникот и сл.

Св. Климент Охридски, заедно со духовниот собрат и Кирилометодиев соученик, св. Наум Охридски, дошле или се вратиле во Македонија на терен со ранохристијанска традиција и со погодна духовна клима за да се дооформат и да се интензивираат новите развојни тенденции во христијанството. Затоа и не е случајно што нивната дејност се претставува како автентично христијанска, но и цивилизациска ренесанса на нешто што во Охрид и во Македонија веќе имало фатено длабоки корења од кои проникнувале нови словенски форми на произнесување на верата и на културата. Од една страна, улогата на св. Климент се надоврзувала на ранохристијанската традиција, кога од Антиохија св. Еразмо дошол во тогашен Лихнидос

(Охрид) за да го актуелизира изворното библиско христијанство уште во периодот на III век од нашата ера. Од друга страна, пак, со формирањето на Охридската духовна и книжевна школа се заокружил процесот на симбиоза меѓу протокултурната класично-македонска генеза и заживеаните форми на манифестирање словенска цивилизациска свест во Македонија. Зацврстувањето на словенската цивилизациска свест на општествената, духовната и на културната сцена во Македонија при дејноста на св. Климент во Охридскиот духовен центар историски го продлабочило чувството за издвојување од феноменот на византискиот христијански свет и за спуштање на историската завеса пред меморијата за домицилното класично-македонско (или античко) културно-историско искуство. Едноставно, веќе воспоставената Светиклиментова традиција во Македонија почнала да манифестира сопствено словенско себепрепознавање и себеидентификување на македонскиот заживеан словенски колективитет. Оттука, и во нашава современа цивилизациска свест се наталожило чувството дека како Македонци сме словенски народ, со словенска духовна, писмена и културна традиција. Ако огромниот романтичарски занес изграден низ вековите за прославување на класично-хеленистичката традиција придонел да се притемнуваат сознанијата за класично-македонските јазични и писмени искуства, а во тој прилог оделе уште уништувањата или негрижата за да се сочуваат пишуваните класично-македонски писмени споменици од антиката, тогаш просветителското словеномакедонско дело на св. Климент историски ги премостил брегoвите на античкиот македонски супстрат со словенските цивилизациски вредности и го реализирал процесот на цивилизациското прелевање во современиот македонски духовен и културно-историски идентитет.

Култот и градиозното духовно, просветителско и културно дело на св. Климент Охридски и неговите заслуги за втемелувањето на кирилометодиевската традиција како своевиден феномен имаат општоцивилизациски вредности, па од современа дистанца е беспредметно да се посвојуваат и присвојуваат како извор за напојување само на една актуелна национална културно-историска традиција. Но, неговиот култ се воспоставувал и се ширел на македонскиот простор, а и поголемиот дел од севкупната негова

епохална дејност се реализирала во Македонија. Оттука произлегува историското право во континуитетот на македонскиот културно-историски развој или идентитет да постои значајно место за св. Климент Охридски и за неговата Охридска духовна и книжевна школа. Особено мора да се има предвид фактот дека современиот духовен христијански живот во Македонија, олицетворен преку Македонската православна црква - Охридска архиепископија, директно извира од Светиклиментовата црква, а таа засекогаш ги оживувала апостолските црковни врутоци на Христовиот ученик апостол Павле, како и на ранохристијанските духовни протеци од духовниот супстрат на Јустинијана Прима. Тоа ја легитимира историската гаранција за опстанокот на Македонската (Светиклиментова) православна црква.

Литература:

АНГЕЛИЧИН-ЖУРА, Г. Новооткриени претстави на Седмочислениците во Охридско. In: *Прилози од историјата на уметноста во Охридската диецеза*. Охрид, 2010;

АНГЕЛОВ, Б. Няколко наблюдения върху книжовното дело на Климент Охридски, In: *Климент Охридски. Сборник от статии на случай 1050 години од смъртта му*. София, 1966;

АНТИЌ, В. *Климент и Наум Охридски во народната традиција*. Скопје, 1982;

АНТИЌ, В. *Од средновековната книжевност*. Скопје, 1976;

БАЛАН, Ал. Т. *Свети Климент Охридски в книжовния помен и научното дирене*. София 1919;

БАЛАСЧЕВ, Г. *Климент епископ словенски и службата му по стар словенски превод, с една част гръцки паралелен текст*. София 1898;

БЕРНШТЕЙН, Б. С. *Константин-Философ и Методий*. Москва 1984;

БОЯДЖИЕВ, А. Св. Климент Охридски и кирилицата. In: *Кирило-Методиевски студии*.Книга 13. София 2000, стр.86-111;

ВЕЛЕВ, И. *Византиско-македонски книжевни врски*. Скопје 2005; Второ електронско издание, Скопје 2012;

ВЕЛЕВ, И. *Iskonj by Slovo. Во почетокот беше Словото*. Скопје 2009;

ВЕЛЕВ, И. *Историја на македонската книжевност*. Том 1. *Средновековна книжевност*. Скопје 2014;

ВЕЛЕВ, И. *Кирилометодиевската традиција и континуитет*. Скопје 1997;

ВЕЛЕВ, И. *Низ преминот на традицијата*. Скопје 2006;

ВЕЛЕВ, И. *Светите Кирил и Методиј, рамноапостоли и сесловенски просветители*. УКИМ. Скопје 2016.

ВЕЛЕВ, И. Химнографските состави за светите Петнаесет тивериополски свештеномаченици. Уште една новооткриена химнографска творба на св. Климент Охридски. In: *Археографски прилози*. Книга 24. Београд 2002, стр.111-141;

ВЕЛИНОВА, В. *Климент Охридски, учителят и творецът*. София 1995.

ВЕЛИНОВА, В. *Тържествената ораторска проза в България IX–X в*. София 1998;

ГЕОРГИЕВСКИ, М. *Прилози од старата македонска книжевност и култура*. Книга 2. Скопје 2009;

ГИРЕВСКИ, А. *Македонскиот превод на Библијата*. Скопје 2004;

ГРАШЕВА, Л. *Стара българска литература*. Т.2.*Ораторска проза*. София 1982; Второ издание. София 1984;

ГРОЗДАНОВ, Цв. *Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век*. Скопје 1983;

ГРОЗДАНОВ, Цв. *Студии за охридскиот живопис*. Скопје 1990;

ГРОЗДАНОВ, Цв. *Фреските на Св. Софија Охридска*. Скопје 1997;

ГРОЗДАНОСКИ, Р. *Библијата во делата на свети Климент Охридски*. Скопје 2001;

ДОБРОВСКИЙ, И. *Кирилл и Мефодий, славянские первоучители*. Москва 1825;

ИВАНОВ, Й. *Български старини изъ Македония*.Изд.II. София 1931;

ИВАНОВА, Кл. Неизвестни преписи от творби на Климент Охридски в книгохранилища на Югославия. In: *Paleobulgarica*. 13. София 1989, бр. 4, стр. 51–67;

ИВАНОВСКИ, О. *Македонските Словени од VI до IX век*. Скопје 1962;

Иконоликот на свети Климент Охридски. НУБ „Св.Климент Охридски“ – Скопје. Скопје 2011;

ИЛИЕВСКИ, П. Хр. *Појавата и развојот на писмото со посебен осврт кон почетоците на словенската писменост*. Скопје 2001; Второ издание. Скопје 2006;

ИЛИЕВСКИ, П. Хр. *Светила незаодни. Словенските првоучители и нивните ученици*. Скопје 1999;

ИЛИНСКИЙ, Г. А. Где, когда, кем и с какой целью глаголица была заменена „кирилицей“. In: *Byzantinoslavica*. III, 1, 1931, стр. 79-88;

1100 Години од хиротонизирањето на свети Климент во епископ и доаѓањето на свети Наум во Охрид. МПЦ. Охрид 1996;

История на българската средновековна литература. Съставител А.Милтенова. Група автори. София 2008;

Историја на македонскиот народ. Книга 1. Скопје 1969;

Историја на македонскиот народ. Том 1. Редактор Б.Панов. Скопје 2000;

ЈАКИМОВСКА-ТОШИЌ, М. *Кирилометодиевски книжевни проекции*. Скопје 2007;

ЈАКИМОВСКА-ТОШИЌ, М. *Книжевни и културни модели во македонската средновековна литература*. Скопје 2013;

ЙОВЧЕВА, М. *Старобългарският службен миней*. София 2014;

Кирило-Методиевскиот (старословенскиот) период и Кирило-Методиевската традиција во Македонија. МАНУ. Скопје 1989;

Кирил Солунски. Книга 1 и Книга 2. Скопје 1970;

КИТЕВСКИ, М. *Македонски народни умотворби*. Книга 9. *Преданија и легенди*. Скопје 2011;

КИТЕВСКИ, М. *Македонски празници и празнични обичаи*. Скопје 2013;

Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на слоенската просвета. МАНУ. Скопје 1989;

Климент Охридски. Сборник статии по случай 1050 г. от смъртта му. София 1966;

Климент Охридски. Студии. Скопје 1986;

Климент Охридски. Събрани съчинения. Том 1, 2 и 3. БАН. София 1970, 1977 и 1973;

Книга за Климент. Скопје 1966;

Книжевното творештво на свети Климент Охридски. НУБ „Св. Климент Охридски“ – Скопје. Скопје 2008;

КОЖУХАРОВ, Ст. Към въпроса за обема на понятието „старобългарска поезия“. In: *Литературна мисъл*. София 1976, бр. 7, стр. 35−54;

КОЖУХАРОВ, Ст. *Проблеми на старобългарската поезия*. Том 1. София 2004;

КОНЕСКИ, Б. Канонизацијата на словенските светци во Охридската црква. In: *Прилози*, I1-2. МАНУ. Скопје 1979;

КОНЕСКИ, Б. *Од историјата на јазикот на словенската писменост во Македонија*. Скопје 1975;

КОНЕСКИ, Б. Охридска книжовна школа, In: *Климент Охридски. Студии*. Скопје 1986, стр. 9-23;

ЛАВРОВ, П. *Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности*. Ленинград 1930;

Македонска книжевност IX-XVIII век. Избор, редакција, предговор, книжевно-историски коментари и белешки д-р И. Велев. Том 1 од 135 томови *Македонска книжевност*. Битола 2008;

МЕЛОВСКИ, Хр. *Москополски зборник. Пролошки житија на светци*. Скопје 1996;

МИЛЕВ, А. *Гръцките жития на Климент Охридски*. София 1966;

МИЛОВСКА, Д. *Книжевни дејци и дела*. Скопје 2000.

МОШКОВА, А. Гимнографические произведения Климента Охридского (структурно-содержательные особенности). In: *Славяноведение*. Москва 1999, бр. 1, стр. 5-21;

ОБЛАК, В. *Македонски студии*. Редакција Д. Стефанија. Љубљана 1994;

Од Слово Слова. Климент Охридски 886 – 1986. Избор и редакција В. Стојчевска-Антиќ. Скопје 1986;

ПАНДУРСКИ, В. и БОСИЛКОВ, Св. *Св. Кирил и Методий в Рим*. София 1970;

ПАНОВ, Б. *Македонија низ историјата*. Скопје 1999;

ПАНОВ, Б. *Средновековна Македонија*. Том 2 и 3. Скопје 1985;

ПАНОВ, Б. *Теофилакт Охридски како извор за средновековната историја на македонскиот народ*. Скопје 1971;

Панонски легенди, Предговор: Д. Миловска. Превод: Ј. Таковски. Скопје 2001;

Панонски легенди. Предговор: Х. Поленаковиќ. Превод: Р. Угринова-Скаловска. Скопје 1969;

ПОЛЕНАКОВИЌ, Х. *Во мугрите на словенската писменост*. Скопје 1973;

ПОП-АТАНАСОВ, Ѓ. *Македонска книжевна традиција*. Скопје 2001;

ПОП-АТАНАСОВ, Ѓ.*Средновековна македонска химнографија*. Скопје 2007;

ПОП-АТАНАСОВ, Ѓ. *Старословенски кирилометодиевски извори*. Скопје 2011;

ПОП-АТАНАСОВ, Ѓ., ВЕЛЕВ, И. и ЈАКИМОВСКА-ТОШИЌ, М. *Творци на македонската литература (IX-XVIII век)*. Скопје 2004;

ПОПОВ, Г. Новооткрити химнографски произведения на Климент Охридски и Константин Преславски. In: *Български език*. 32. София 1982, св. 1, стр. 3-26;

ПОПОВ, Г. Проблеми на химнографското твореччество на Климент Охридски (Към въпроса за пентикостарния състав на староизводните славянски триоди). In: *Paleobulgarica*. 32. София 2008, кн. 2, стр. 3-58;

PYTI DOSTOITQ. Сборник в памет на Стефан Кожухаров. София 2003;

РИСТОВСКИ, Бл. *Портрети и процеси*. *Од македонската литературна и национална историја*. Избрани дела. Книга 1. Скопје 1989/'90;

Светиклиментовата традиција во Македонија. НУБ „Св.Климент Охридски" – Скопје. Скопје 2009;

Свети Климент Охридски. Собрани дела: слова, поуки, житија. Превод од старомакедонски протопрезвитер д-р Јован Таковски. Скопје 2012.

Свети Климент Охридски. *Црковна поезија*. Вовед, редакција и коментари д-р Ѓ. Поп-Атанасов. Скопје 2008;

*Свети Климент*у. Предговор, избор и редакција В. Стојчевска-Антиќ. Скопје 1993;

Свети Наум Охридски и словенската духовна, културна и писмена традиција. УКИМ. Скопје 2011;

Светите Климент и Наум Охридски и придонесот на Охридскиот духовен центар за словенската просвета и култура. МАНУ. Скопје 1995;

Св. Климент Охридски - живот и дејност. Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски" – Скопје. Книга прва. Скопје 2007;

Св.Климент Охридски и Охридската духовна и книжевна школа. НУБ „Св.Климент Охридски“ – Скопје. Скопје 2010;

СНЕГАРОВ, Ив. *История на Охридската архиепископия*. Том 1. София 1924; Том 2. София 1932;

СТАНЧЕВ, Кр. И ПОПОВ, Г. *Климент Охридски. Живот и творчество*. София 1988;

Старобългарска литература. Енциклопедичен речник. Съставител Д. Петканова. Велико Търново 2003;

СТАНЧЕВ, Кр. и ПОПОВ, Г. *Климент Охридски, живот и творчество*. София 1988;

СТОЈЧЕВСКА-АНТИЌ, В. *Историја на македонската книжевност. Средновековна книжевност*. Скопје 1997;

СТОЈЧЕВСКА-АНТИЌ, В. и ЗЛАТАНОВ, М. *Ореолот на св. Климент Охридски*. Охрид 2006;

СТОЈЧЕВСКА-АНТИЌ, В. *Пораки од дамнина*. Скопје 1988;

СТОЈЧЕВСКА-АНТИЌ, В. *Свети Климент Охридски*. Битола 2008;

Теофилакт Охридски, Житие на Климент Охридски. Превод, увод и бележки от Ал. Милев. София 1955;

ТУНИЦКИЙ, Н. *Материалы для истории, жизни и деятельности учеников свв. Кирилла и Мефодия*, Сергиев Посад 1918;

ТУНИЦКИЙ, Н. *Свети Климент, епископ словенский. Его жизнь и просветительская деятельность*. Сергиевъ Посадъ 1913;

УГРИНОВА-СКАЛОВСКА, Р. *Климент Охридски. Похвали и поуки*. Скопје 1996;

Услови, појава и развој на словенската писменост. Св. Климент Охридски − живот и дејност. НУБ „Св. Климент Охридски“ – Скопје. Скопје 2007;

Хиляда и сто години славянска писменост 863-1963. Сборник в чест на Кирил и Методий. София 1963;

ХРИСТОВА, И. *Книжовната старобългарска норма во словата на Климент Охридски*. София 1985;

ХРИСТОВА, И. *Речник на словата на Климент Охридски*. София 1994;

ЯГИЧ, В.*Вопрос о Кирилле и Мефодии в славянской филологии*. Спб. 1886;

IN HONOR OF SAINT CLEMENT OF OHRID'S PASSING (916-2016) (THE FOUNDING FATHER OF SLAVIC CULTURE AND CIVILIZATION IN MACEDONIA)

Ilija Velev

Summary

This year, 2016, marks the 1100 anniversary of the passing of Saint Clement of Ohrid, and with that, a significant jubilee in the Macedonian (and the rest of the Slavic world) spiritual, cultural, and academic world. Saint Clement is the most renown student and disciple of Saints Cyril and Methodius, and together with Saint Naum of Ohrid, he continued their legacy in regards to the Slavic literacy and enlightenment; however, within Macedonian cultural memory, he is mostly regarded as the founder of the Ohird Literary School. Within a cultural and historic context, it should be noted that had Saints Clement and Naum failed to follow in their teachers' footsteps, the success of the Slavic religious, literary, and cultural traditions would have been postponed for centuries later. Our research suggests that the establishment of the Ohrid Literary School helped encircle the process of merging the protocultural classic Macedonian genesis and the lived forms of Slavic civilization found in Macedonia. In fact, the aforementioned Saint Clement's tradition in Macedonia had begun manifesting its own Slavic self-awareness and self-identification in terms of the Macedonian Slavic identity. Henceforth, our collective civilizational consciousness relates our understanding that we are a Slavic people, with Slavic spiritual, literary, and cultural traditions.

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЈА
LITERARY HISTORY

82-92:305-055.2
претходно соопштение

РАКОПИСОТ *РАМНОПРАВНОСТА НА ЖЕНАТА* ОД МЕТОДИЈ КУСЕВИЧ

м-р Славчо Ковилоски
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: Методиј Кусевич, *Рамноправноста на жената*, маж, жена, машко-женски односи.
Key words: Metodij Kusevich**,** *Women's Equality,* man, woman, male-female relations.

Просветител или духовник, панславист или русофил, прогресивец или конзервативец, Тодор Кусев или Методиј Кусевич, за овој македонски свештеник има многу прашања на кои може да се даде едноставен одговор: сето тоа. Роден како Тодор Кусев, овој борец за отфрлање на богослужбата на грчки јазик од македонските цркви и воведување црковно-словенски, наскоро, по остварувањето на целта, го примил свештеничкиот чин под името Методиј Кусевич. Своите надежи за ослободување на балканските народи од османлиска власт ги насочил кон Русија, за која, пак, во подоцнежниот период имал негативни чувства.

Тодор Кусев (1838, Прилеп - 1922, Стара Загора, Бугарија), бил еден од најактивните членови на Прилепската црковно-училишна општина, нејзин секретар и автор на еден *Правилник* со кој се одредувале должностите на раководството на општината, црквата, училиштата и еснафите, чувар на моралните вредности во градот, учесник на црковно-народниот собор во Цариград во 1871 година, публицист и редактор на весник, автор на неколку дела со историско-политички карактер. Во македонската наука се споменува попатно,

најчесто како една од личностите кои биле вклучени во црковните борби против грчкото свештенство.

Роден бил во семејството на Јовче Кусев, трговец со тутун и добиток. Бидејќи образованието му се состоело само од читање и пишување, самиот се дообразовал. Навечер, по затворањето на црковните порти, ги посетувал учителите кои престојувале во училишните одаи и тука разговарал и разменувал мислења со нив, а ги користел и нивните книги и весници.

Прв кој го препознал љубопитниот дух на Кусев бил Кузман Шапкарев. Неговиот карактер и однесување му оставиле силен впечаток на познатиот македонски преродбеник од Охрид, кој за него запишал дека бил „толку верен, толку способен и толку активен соработник“. Шапкарев додава и дека: „Откако согледав во него талентиран дух, активност, разбуденост и пргавост од висок степен, го засакав толку, што не можев да ја поднесам ниту ден неговата разделба без срдечен печал... Поради тоа нашите заемни посети стануваа почести; тој се сметаше како мој другар, а јас како нивен домашен... Впрочем, очигледно се гледаше дека во него се крие еден мој ближен соработник, а во подалечна иднина еден велик народен подвижник“ (Шапкарев, 1990: 92-93). За него, спомени оставил и учителот Никола Ганчев Еничарев. Тој го споредил Кусев со „батерија“ која само чекала случај „да го издаде својот голем блесок“, при што додава: „Кога стануваа препирки по народните работи, Кусев вешто ги бичуваше своите противници и никој не смееше да му противречи...“. Како една од неговите маани, Еничарев ја истакнува неговата пргава и речиси кавгаџиска природа која, пак, се скротувала кога ако „помеѓу другарите забележеше некого со поопширен и попрактичен ум, со благодарност му го отстапуваше првенството“ (Ганчевъ Еничеревъ, 1903: 26).

Кусев до смртта многу малку ги променил овие карактерни особини. Се ангажирал политички, пишувал статии, писма, држел црковни говори, односно целосно се оддал на толкување и критика на јавниот општествен живот и на моралните вредности. Соработувал со весникот *Македонија*; заедно со Георги Груев објавиле статистички податоци за Македонија во францускиот весник во Цариград, *Курие д'Ориан*, кои подоцна излегле како одделна брошура насловена како

Етнографија на вилаетите Адрианопол, Монастир и Салоника“ во 1878 година; во 1895 година го објавил трудот *Воспитување во духот на христијанството или безбожието*; во 1899 година бил одговорен уредник на весникот *Одбрана*; во 1913 година ја објавил брошурата *Македонија во своите жители само Срби нема*, а следната година ја издал книгата *Погромот на Бугарија. Виновникот*. Накратко, ова се неговите најчесто споменувани дела на кои и најмногу им е посветувано внимание.

Неговата архива која се чува во Централниот државен архив во Софија (ЦДА), содржи повеќе од 2.000 архивски единици: писма, говори, книги, разни весници и еден ракопис кој при нашето истражување особено ни го привлече вниманието: *Рамноправноста на жената*. Со оглед на тоа што нема многу познати случаи од XIX век македонски автори да пишуваат на, условно кажано, исклучиво „женска тема“, сметаме дека преку ракописот ќе го претставиме менталниот склоп на Македонецот, и воопшто Балканецот, односно на свештенството од овој период, во однос на жените.

Ракописот *Рамноправноста на жената* од „Ст(аро) Загорскиот митрополит Методија“ има 30 страници, напишани со црно мастило, со ситен и педантен ракопис на бугарски јазик, најчесто со по 33 реда на една страница.[1] На првата страна, покрај насловот, има и автограф, како и информацијата: „цена 20 стотинки за полза на Ајазмото“ (парк во Стара Загора). Првите страници на ракописот се потрпеливо пишувани, заклучок којшто го изведуваме од стегнатиот ракопис и малиот број пречкртани зборови и дополнувања на маргините. Во понатамошниот дел од текстот, особено последните десетина страници, ракописот станува понеразбирлив, „понервозен“, а забележуваме и повеќе и подолги забелешки на маргините, како и цели пасуси кои се пречкртани или преместени со стрелка на друго место на страната. Некои од зборовите се подвлечени. Нив, очигледно, авторот сакал да ги потенцира. Нема наведено корситена литература, но внатре во текстот честопати сретнуваме цитати од *Библијата*. Исто така, не е наведена годината на создавањето на овој материјал. Тоа се основните

[1] Во оригинал: *Равноправството на жената* от Старо-Загорския Митрополът Методия.

белешки за ракописот *Рамноправноста на жената* од Методиј Кусевич.

Како што кажавме, иако на ракописот никаде нема назначен датум на неговото пишување, успеавме да ја разгатнеме и таа непознатица. Имено, во 1912 година, во издание на печатницата „Светлина“ од Стара Загора се појавило печатеното издание на делото „*Рамноправноста на жената*“. Бидејќи знаеме дека неговите трудови Кусевич ги пишувал по некој повод, инспириран од настан или личност, нешето мислење е дека ракописот настанал во истата година кога е објавен. Како најдолна граница за неговото создавање, евентуално, можеме да ја сметаме 1911 година. Во секој случај, треба да се даде на знаење важниот заклучок дека ракописот и брошурата се настанати пред почетокот на Балканските војни (1912/13 година), во времето кога Македонија сè уште се наоѓала под власта на Османлиите. Значи, постоело единство на духот и на битот кај македонското население, додека, пак, останатите балкански народи сè уште не биле обременети со воените дејствија, па на таков начин можеле поспокојно да им се посветат на прашањата од секојдневието, како на пример, женското прашање.

Книгата *Рамноправноста на жената* има 22 страници, со по 35 реда на една страна. Споредувајќи ги ракописот и печатената верзија, можеме да заклучиме дека при печатењето на брошурата издавачот верно се придржувал до ракописната верзија. Во неа се вметнати наводниците кои ги користел Кусевич, вметнувањата на одделни зборови во реченицата, над неа или на маргините, додека, пак, подвлечените зборови се предадени во курзив. Колку што ни е познато од нашите истражувања, за ова дело на Кусевич во македонската и во бугарската наука се нема произнесено никој. Нашата понатамошна анализа претставува скромен придонес во расветлувањето на проблематиката поврзана со женското прашање, овој пат преку ракописот на Кусевич.

На првата страница на брошурата се наоѓа краткиот „Предговор“, во кој е наведено дека како свој пример, жените треба да го имаат ликот на „Нејзиното Величество Царицата Елеонора“, позната по својата скромност и добродетелност. Веднаш потоа, на следните страници, можеме да ги проследиме сфаќањата на Кусевич за

борбата за рамноправност на жените, за нивниот статус во семејството и во општеството, за мајчинството и сл. Ракописот нема поглавја, па размислите на Кусевич течат онака како што тој се чувствувал во моментот. Како црковно лице, за него образец за жената, женственоста и женското оденсување била библиската Ева. И уште на почетокот, Кусевич го истакнува општоприфатениот став за нејзината грешност: „Жената, во лицето на Ева, стана причина човештвото да падне од својата висока наменета положба, да падне во областа на распаѓањето и ропството на гревот“ (Методия, 1912: 5). Според него, престапот на Ева се состоел во нејзината желба да се изедначи, да стане рамноправна со Бога, т.е. да се извлече од положбата на потчинетост и послушност. Таа желба, наведува Кусевич, ѝ била наметната од лукавиот дух (Сатаната). Прелажана од змијата, Ева не го послушала својот маж, Адам, за што подоцна двајцата биле исфрлени од рајот. Заклучокот од ваквата ситуација Кусевич ја гледал во неверништвото, бидејќи „непослушноста е резултат на неверништвото. Безверноста за свој сопатник ја има непослушноста, непокорството, непотчинетоста – анархизмот“ (Методия, 1912: 6).

И во понатамошниот текст, преку примери од *Библијата*, Кусевич ја анализира жената и нејзиното поведение. Истакнувајќи дека жената во христијанството се изедначила со мажот („Каква поголема чест за жената, во лицето на Богородица: сите мажи ѝ се поклонуваат?“). Човекот бил создаден како две половини, од машки и женски пол. Притоа, како сопружници правеле едно цело. Мажот немал целосно право врз нивните деца, исто како и жената: децата биле заеднички. Залагајќи се за како столб на општеството, според Кусевич, семејството требало да има „глава“ која ќе го води. „Глава на семејството е таткото, мажот. Мајката, жената, е негов помошник. Мажот за глава на семејството не го поставил никој, ниту го избрал. Самата природа, космичкиот закон го наложил“ (Методия, 1912: 11). Две глави на еден организам не постојат никаде, забележал тој. Кусевич ја искористил и народната поговорка дека „кокошката не пее, туку петелот“. Сепак, наведува тој, христијанството ги надминувало и овие природни закони, бидејќи жената ја изедначувало со мажот.[2] Тој

[2] „Безбожникот при монархистички режим се чувствува како угнетен роб, а кај републиканците се манифестира како незадржлив шарлатан. Христијанинот, пак, при

требало да ја сака својата жена, да ја храни, да се грижи за неа, додека, пак, жената требало да се покорува на мажот. Дисциплината и послушноста носеле хармонија во домот. Оттука, Кусевич заклучувал: „Хармонијата се заклучува во *различноста*. Различноста во организмот ја создава неговата *хармонија*. Двете половини, мажот и жената, коишто го сочинуваат човекот, не можат да бидат *еднакви*. Во *еднаквоста* се заклучува *дисхармонијата* (подвлечени во оригиналот - б.м.)“ (Методия, 1912: 14).

Во понатамошниот текст, Кусевич се осврнува и на мајчинството, бидејќи „против природата не може да се отиде“, а жената не може да стане маж, „да се израмни со мажот - да стане рамноправна“. Во мајчинството, тој ја гледал најголемата разлика меѓу половите. Жената која раѓала, требало да биде нежна, чувствителна, да има голема љубов, неопходна за воспитувањето на децата. Кусевич истакнал и дека: „По природата жената е крајно *страшлива* (подвлечено во оригиналот – б.м.). Од сѐ се плаши и трепери... Стравот на жената не е универзално чувство. Тоа чувство ѝ е неопходно. Страшлива е по природа, за да внимава на рожбата која ја носи во утробата и малите деца кои ги одгледува и воспитува...“ (Методия, 1912: 15). За разлика од неа, мажот требало да биде буен, решителен, неустрашлив. Тој печалел, тргувал, одел во војна. А дури и со ваквата распределба на трудот, мажот бил во загуба, тој робувал во бракот. За да го оправда овој заклучок, Кусевич навел една приказна во која главни протагонисти биле две сестри, едната мажена, другата немажена. Маженатa сестра ја советувала немаженатa наместо да купува магаре за да ги носи дрвата за греење и така да ги потроши парите, да си земе маж: „да ти носи и дрва и леб и - сѐ“ (Методия, 1912: 16).

Кусевич дал повеќе примери за различноста, а со тоа и нерамноправноста на мажите и жените: убавиот и раскошен паун, наспроти пауницата „една обична кокошка“; помеѓу лавот и лавицата; во однос на раѓањето: „за да се израмни со мажот, жената нека се погрижи прво да ѝ израстат мустаци и брада“; војничката служба и

ограничувањето на слободата на говорот го чувствува повикот да ја искаже безболно вистината отворено, секаде и пред секого, а при целосна слобода ја чува умереноста и неа не ја злоупотребува“. Во: Митрополит Методий Кусев, *Възпитанието в духа на християнството*, Казанлък, 1895, 107.

седењето дома и др. Ако Дева Марија станела чиновничка, касиерка, телефонистка, ќе го родеше ли Спасителот, прашува Кусевич. Борбата за рамноправност тој ја изедначува и ја нарекува „лута епидемија“. Таа носела анархија и предизвикувала непокорност. Токму затоа, Кусевич бил противник на либералните идеи кои доаѓале преку социјализмот.[3]

Последните зборови со кои го завршува своето образложение зошто на жените не требало да им се дадат политички права се: „Ние, вчерашните, при заразите од социјализмот, анархизмот и рамноправноста, не ќе можеме да издржиме и 50 години. Турците, како и другите наши непријатели, не треба да се вооружуваат и да војуваат со нас, туку да си мируваат и само да чекаат: ние самичките, како што сме зафатиле социјализам, анархизам и рамноправност, ќе си узрееме и ќе паднеме како гнила круша во нивните свински усти или како врапче во устата на бувот. Жени, свестете се; мажи, свестете се“ (Методия, 1912: 22).

Накратко, тоа е содржината на ракописот *Рамноправноста на жената* од старозагорскиот митрополит Методија, родум од Прилеп. Текстот ги има сите карактеристики на памфлет (публицистичко дело што саркастично исмева некое лице, општествена или политичка појава) при што авторот ја прифатил крајно конзервативната граѓанска позиција во однос на жените. Ова дело на Кусевич во остра форма, со иронија и понекогаш со потсмешливи коментари и примери, ги обвинува жените дека го подриваат постоечкото општествено уредување, дека го ослабнуваат системот на одбрана и на таков начин им овозможуваат на непријателите да завладеат со нив и дека се спротивставуваат на природните закони со нивните барања за еднаквост со мажите.

Всушност, тоа се главните прашања околу кои се одвивал процесот на излегување на жената од домот во XIX и почетокот на XX век. На ставовите на Кусевич изнесени во брошурата *Рамноправноста на жената* можеме да гледаме како на ставови на огромното

[3] Во делото „Воспитанието во духот на христијанството или безбожието“, објавено во Казанлак во 1895 година, Кусевич ги образложил неговите несогласувања со социјалистичката идеологија. Во книгата, тој го бранел правото на сопственост, а социјализмот го критикувал како атеистичко движење и како најголемо зло на современиот човек. Во: *Обясненията на Старо-Загорския митрополитъ Методия за*

мнозинство мажи во Македонија, во Бугарија и воопшто, на Балканот и Европа. Кусевич само јавно го изрекол она што повеќето негови современици го мислеле за идејата за рамноправност на жената.

Ваквиот негов однос кон жените го проследуваме уште во средината на 60-тите години на XIX век. Го евидентираме случајот со Недела Петкова која во летото 1865 година била назначена за учителка во родниот град на Кусевич, Прилеп. Тука таа се задржала две училишни години, по што засекогаш го напуштила градот. Главна причина за нејзиното заминување биле обвинувањата на граѓаните дека таа се држела премногу слободно. Поради тоа, Методиј Кусевич, тогаш Тодор Кусев, подготвил неколку сатирични текстови за неа кои ги закачил на вратата на женското училиште (Шапкарев, 1990: 102).

Не бил само тој којшто се однесувал непријателски кон Петкова. Покрај обвинувањата за нејзиното слободно држење, Кузман Шапкарев ѝ забележувал за носењето и пушењето тутун, како и поради тоа што во училиштето и во домот на учителката почнале да доаѓаат „улични момци, како бикови“. Овие забелешки на Кузман Шапкарев оделе дотаму што тој дошол во директен судир со Петкова, бидејќи сметал дека нејзиното поведение било недолично со она кое една скромна и добро воспитана учителка (подобро „невина, чиста простота и незнаење, отколку учење при едно развратно жениште“, додава Шапкарев) требало да го има за да образува добри мајки и чесни граѓанки (Шапкарев, 1990: 102).

И Христо Шалдев, познавач на приликите во Прилеп во XIX век, негативно се произнел за неа: „воопшто, слободното држење на учителката и пушењето тутун не им било симпатично на прилепчани коишто не можеле да се помират со мислата како една жена, притоа учителка и воспитувачка на нивните рожби, може да си дозволи да пуши тутун и слободно да разговара со машките учители кои што не ѝ се роднини“ (Шалдевъ, 1916: 61). Поради големиот притисок што го трепела учителката Петкова, по завршувањето на учебната година, заедно со својата ќерка таа била принудена да замине од Прилеп (Петкова, 1987: 24).

схизмата и единството на църквата, 1912; *Българско възраждане: идеи, личности, събития*, том 3, УИ „Свети Климент Охридски“, 1998, 143.

Преку овој пример сакавме да го илустрираме расположението кај македонското граѓанство кон жените кои се занимавале со јавни функции, во овој случај, учителството. Во тоа време тоа била и единствената можност, преку работа, жените да излезат и да работат надвор од својот дом. И македонските преродбеници и просветители, без разлика колку да биле напредни во своите ставови, тешко ги прифаќале промените кои доаѓале од Запад. Оваа констатација уште повеќе важи кога се однесува на свештенството на кое му се припишуваат конзервативни гледишта на светот и меѓучовечките односи.

Веднаш по објавувањето на брошурата *Рамноправноста на жената* се јавиле првите реакции. И тоа од самите жени, за кои, се чини, поминале времињата кога тонеле во својата немост. Во фондот на Методиј Кусевич пронајдовме примерок од списанието *Женски глас*, орган на Бугарскиот женски сојуз, во кој на насловната страна стои текстот „Рамноправноста според старозагорскиот митрополит Методиј“, од авторката потпишана со иницијалите: Сл. Д-ва (Д-ва, 1912: 1-3). Во воведниот дел, таа укажала дека „женското движење зема вид и размери кон кои веќе не може да се држи рамнодушно поведение“. Понатаму, авторката додава дека се сомневала во искрените намери на митрополитот Методиј правилно да го постави и претстави женското прашање, знаејќи ја неговата репутација на строг критичар на општествените појави и промени. Анализирајќи ја неговата книга, таа утврдила низа контрадикторности и „ниту капка убедливост“ на презентираните аргументи за рамноправноста на жената. Авторката со иницијалите Сл. Д-ва., се спротивставила на тврдењето на митрополитот Методиј дека жената веќе била рамноправна со мажот, преку дисциплината и послушноста: „А кој ќе биде послушниот? Се разбира, жената. А кој ќе биде господарот-заповедник? Се разбира, мажот? Тогаш природно ќе има ‘хармонија’, - бидејќи ‘дисциплината’ била ‘хармонија’. И тоа ли е рамноправност?“. Поради вака изнесените мислења на митрополитот, авторката ја негирала не само научноста, туку и логичноста на самата книшка.

Затоа, таа јавно поставила четири прашања на кои барала одговор. Дали била логична положбата за која се тврдело дека жената е рамноправна со мажот, при што тој заповедал, а таа била

послушникот; ако вистинското место на жената било семејството, тогаш каква била судбината на оние жени кои не можеле да се омажат; ако било правилно жената да не се изложува на претешки работи и „да се чува како росно цвеќе“, што требало да прави ако мажот ѝ бил далеку од дома, на печалба; и, дали било непоходно жената да се здобие со рамноправност преку касарната, штом давала „данок во крв“, односно ги раѓала граѓаните?

На крајот, авторката заклучува дека содржината на книгата не ги оправдала нејзините очекувања. Својот осврт и критика кон брошурата *Рамноправноста на жената* од митрополитот Методиј таа го завршува со зборовите: „Рамноправноста е тоа што ќе ја издигне до положбата да биде почитувана како достоен човек, како човек кому не му е потребно покровителство или ропство, туку човечка приврзаност и заемно уважување“.

Од делото *Рамноправноста на жената* од митрополитот Методиј можеме да добиеме увид во: ставовите на свештенството и на голем дел од машката популација на Балканот и развојот на женската мисла за рамноправност. Во времето на настанувањето на овој ракопис, организацијата во внатрешниот семеен круг била дефинирана врз основа на половата и возрасната припадност. Хиерархиски, жените биле подредени на мажите (според полот), а помладите на постарите членови на семејството (според возраста). Според името на мажот се именувала и домаќинката, децата, добитокот и имотот.

Во македонските, но и во останатите балкански заедници, полноправно членство новодојдената невеста стекнувала дури откако ќе родела дете. Доколку таа родела син, се сметало дека целосно ја исполнила својата задача во семејството. Машкото дете значело наследник, а преку неговото обезбедување жената добивала нова мајчинска улога која ја заштитувала од префрлања или омаловажувања од страна на постарите членови, а во повозрасни години добивала и одмена во сопругата на синот. Доколку брачните другари немале или не можеле да имаат дете, вината ѝ се префрлала на невестата која добивала статус на неротка.[4] Овој статус стоел најниско во

[4] Во народните песни, како најчеста причина за бездетноста на жената се сметала клетвата на мајката на невестата. Кај Верковиќ, во песната „Безродна невеста“, мајката ја проколнала ќерката, таа и мажот да спечалат куќа и имот, но „чедо да немате, / за чедо да плачите“. Во: Стефан И. Верковиќ, *Македонски народни песни*,

хиерархијата во заедницата. Над неа била жената која раѓала само женски деца, а највисок статус имала жената која ќе родела машко дете.[5] Таа била идната свекрва и таа се подготвувала да ја преземе домаќинската улога во семејството. Затоа слободно можеме да кажеме дека околу женскоста, односно женската чесност бил изграден одреден култ. Од жената се барало да биде скромна, работлива, послушна и чесна. Секоја различност од постоечкото обичајно право била сметана за неморална. И во селските и во градските средини жените внимавале на своето однесување.

Од овој краток пресек на животот на жените во XIX и почетокот на XX век можеме да ја потврдиме фактичката состојба која само ни ја пренесува Методиј Кусевич. Постојаното потенцирање на мајчинството, како една од најважните задачи на жената (ако не и најважна), како и барањето покорност и дисциплина, ни го покажуваат внатресемејниот однос во овој период, но и моралните и етичките вредности на кои се посветувало големо внимание. Во тоа време, ваквиот начин на однесување бил вообичаен. Ракописот, односно брошурата *Рамноправноста на жената* од Методиј Кусевич се појавил во време на зголемени тенденции за женско присуство во јавниот живот. Во предвечерјето на Балканските и Првата светска војна, кога сè уште постоеле старите империи, женското прашање не се наоѓало на врвот на приоритетите за решавање. Тоа дошло само неколку години подоцна.

Литература:

Верковиќ, Стефан И. (1985). *Македонски народни песни*, *Трапезарски песни, кн.2*. Македонска книга, Скопје.

Ганчевъ Еничеревъ, Никола. (1903). „Спомени отъ моето учителство въ Прилепъ“. *Сборникъ за народни умотворения, наука и книжнина*, книга XX. София.

Трапезарски песни, Македонска книга, Скопје, 1985 кн. 2, п. 126. Идентичен е заклучокот и во песната „Бездетна Јана“, во која сопружниците имале куќа и имот, но немале дете. За ваквата состојба, мажот заклучил дека: „тебе мајка ти е пок'лнала, / за една игла чедо да немаш“. Во: Верковиќ, кн. 2, п. 147.

[5] Машкото дете било „знак за бесмртноста на семето...“. Во: Лис Иригаре, *Спектрум на другата жена*, Евро-Балкан Пресс, Скопје, 2002, 42.

Д-ва. Сл. (1912). „Равноправството споредъ Старозагорски митрополитъ Методий“. *Женски гласъ*, брой 18, София.

Иригаре, Лис. (2002). *Спектрум на другата жена*. Евро-Балкан Пресс, Скопје.

Кусев, Митрополит Методий. (1895). *Възпитанието в духа на християнството*, Казанлък.

Обясненията на Старо-Загорския митрополитъ Методия за схизмата и единството на църквата. (1912).

Петкова, Неделя. (1987). *Спомени*. Съставителство, коментар и бележки Бойко Киряков, под редакцията на Дойно Дойнов, Издателство на Отечествения Фронт, София.

Равноправството на жената от Старо-Загорския Митрополитъ Методия. Ст. Загора (без датум).

Шалдевъ, Христо. (1916). *Градъ Прилепъ въ българското възраждане*. София.

Шапкарев, Кузман А. (1990). *Записи*. Приредил д-р Томислав Тодоровски, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје.

THE MANUSCRIPT *WOMEN'S EQUALITY* BY METODIJ KUSEVICH

Slavcho Koviloski

Summary

Todor Kusev (b. 1838 Prilep, d. 1922 Stara Zagora, Bulgaria) is the author of several works, letters, speeches, books. This paper's interest is focused on Kusevich's manuscript *Women's Equality*, published as a separate booklet in 1912. In this work, Kusevich, sharply, with irony and mocking commentaries and examples, accuses women of undermining the existing social order by weakening their defense mechanisms, thus enabling enemies to conquer them. Women, demanding equality with men, opposed the laws of nature. The publication of the brochure was followed by an article, *Equality according the Metropolitan Metodij of Stara Zagora*, signed by a female author with the initials Sl. D-va, published in the magazine *Woman's Voice*. The author expresses her doubts of Metropolitan Methodius' sincere intentions to present women's issues properly. Having in mind that in the 19th century there were not many known cases of Macedonian authors writing, particularly on the topic of "women's issues," this paper sets to explore the said manuscript as a template speaking closely to the mindset of Macedonian men, as well as Balkan men in general, particularly the clergy of the period, towards women.

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ
CONTEMPORARY MACEDONIAN LITERATURE

ЈУБИЛЕИ: 110 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО НА АНТОН ПАНОВ
10 ГОДИНИ ОД СМРТТА НА ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ

JUBILEES: 110TH ANNIVERSARY OF ANTON PANOV'S BIRTH
10 TH ANNIVERSARY OF PETRE M. ANDREEVSKI'S DEATH

929Панов, А.
821.163.3.09
претходно соопштение

КУЛТУРНАТА ИКОНА АНТОН ПАНОВ

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

Клучни зборови: Антон Панов, културна, икона, архивски материјали, реафирмација.
Key words: Anton Panov, cultural, icon, archival materials, reaffirmation.

Името на Антон Панов во македонската литературната историја досега беше одбележано со драмата *Печалбари*, како и со неговиот ангажман за афирмација на македонскиот јазик во периодот меѓу двете светски војни кога било забрането да се пишува на него. Поводот[1] за одбележување на неговото име ми даде можност да го откријам досега неоткриениот Антон Панов. Неговата оставштина во Архивот на МАНУ подредена во 15 кутии ни дава можност да го запознаеме Антон Панов од низа аспекти: драмски, поетски, раскажувачки, филозофски, историски, лингвистички, епистоларен, полемички итн. Поради тоа, неминовно ми се наметнаа прашањата: Кој бил Антон Панов? Зошто неговото творештво останало необјавено? итн. Распосланите ракописи од првиот момент го потврдија правото да забележам дека тој претставува културна икона во македонската литературна и културна традиција. Оваа одредница за него следува и само со драмата *Печалбари* преку која Панов му даде можност на македонскиот збор да просветли и прозвучи на повеќе театарски сцени во време кога била забранета неговата употреба и која наспрема тоа станала популарна на

[1] Текстот е презентиран на одбележувањето „110 години од раѓањето на Антон Панов“, во организација на Институтот за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј во Скопје и Центарот за култура „Антон Панов“ во Струмица (Струмица, 9 мај 2016).

балканските простори и пошироко. Всушност, Панов заедно со Крле, Иљоски, Рацин, Неделковски, Караманов и другите ја претставуваат споната по која трагам за показ на македонскиот културен континуитет. Тие се носителите на македонското духовно, културно, литературно богатство бидејќи тие се продолжувачи на сето она што го создале бројните автори од 19 век кои создавале на македонски, за македонскиот народ, за македонскиот живот во периодите кога сме немале држава, кога туѓите пропаганди го коселе македонскиот збор и идентитет од повеќе страни. На многумина од нив им е оддадено признание, некои не се воопшто проучени, оставени се во архивите и нè чекаат, а некои не се доволно проучени.

Таков е случајот и со Антон Панов. Фондот на Панов ни открива дека тој неуморно работел и тоа на сето она што се подразбира под култура, на секој сегмент што ја гради културата на еден народ. Неговото дело, оставено во архивските папки, било поттурнувано и додека тој бил жив, но не поради квалитетот, како што некои авторитети оценувале, туку поради македонскиот синдром. Неговите творечки крилја биле скратени како што биле скратени и на Григор Прличев од острата критика; неговиот дух како и Прличевиот талкал од едно место на друго, од еден литературен жанр во друг. Затоа за Панов ќе истакнам дека тој не е само културна икона туку тој е икона на македонската судбина, на македонските црнила за самоуништување, непочитување, нетолерантност кон подобриот-квалитетниот, како и желбата да се минимизира и успори македонскиот културен и национален развој во определен временски период.

Антон Панов уште од своите рани години бил политички активен, за што дознаваме од неговите „Автобиографски белешки“ од 1952 година, во кои бележи дека излез за неправилно решеното македонско прашање гледал во идејата за Балканска федерација поради што во 1927 година, во Кавадарци, бил суден (АЕ. III, л.2). Од овие белешки се запознаваме и со неговите размислувања за поврзаноста на писателот со практичниот живот и со литературната дејност. Тој сметал дека доколку делото претставува одраз на животот и дадената стварност, литературното дело е вистинито, а со тоа се определувала неговата уметничка и временска вредност. Затоа, Панов, во севкупното објавено и необјавено творештво бил внурнат во македонскиот живот.

Драмата *Печалбари* и неговите други дела ги создал поради: „Нерешеното економско, социјално и национално прашање на мојот, македонски народ – сето тоа ме возбудуваше и исполнуваше со некакво непрекидно внатрешно неспокојство“ (АЕ. III, л.1). Бележито е што Панов јавно го истакнувал чувството на омраза и одвратност спрема групаштвото и литературните котерии, без оглед на правецот, „како и тогаш и сега ми пречеше“. Секако дека овие зборови имаат оправданост бидејќи тој бил поттурнуван, онеправдано попречуван во работата, оценуван не само со негативни критики туку и со забрани за објавување на неговите дела, поради што останале во ракопис.

Зошто тогашната критика имала таков став кон една личност која неуморно творела, која ги читала делата на Ѓ. Јакшиќ, Б. Станковиќ, М. Крлежа, А. П. Чехов, француските и руските реалисти, материјалите од теоријата на литературата, кој од Шилер ја превел *Коварство и љубов*, од Молиер *Сганарел*, расказот на Абациев Ѓ. „На ножот“ на српскохрватски јазик, кој на Горкиевата „Мајка“ направил драматизација, го превел расказот на Мантењи Михаљ „Црвот во земјата“ итн.

Всушност, драмата која му донела огромен успех, за која ја добил наградата од Српската кралска академија, која ја преработил во „Печалбари, балканска драма“ истовремено како да му ја запечатила понатамошната творечка работа. Драмата *Печалбари*[2] за првпат била изведена пред 80 години, на 3 март 1936 година во Скопје. Осумдесет години неговото име е врзано со неа, таа е оценета како битова драма, а за која самиот автор забележал дека во драмата бил применет методот на критичкиот реализам, со силно нагласени прогресивни акценти, бидејќи бунтот на Костадин стихијно преминал во напредни општествени сили во драмата *Пиликатник*.[3]

Антон Панов неуморно творел. Но не бил виновен писателот Панов „што до крај не успеа да ја развие својата творечка плодност, туку вината е на друга страна, љубомора и професионална завист.

[2] Во кутиите II, III и XI се наоѓаат сите материјали во врска со оваа драма; автографот, ракописи на повеќе верзии, преводи од неа на српскохрватски, бугарски и германски јазик, либрето за опера, опера, балетска актовка, критиките и искажувањата за делото.

[3] Драмата *Пиликатник* е публикувана благодарение на Н. Т. „Антон Панов“, Струмица, Ванчо Мелев и Бранко Ставрев кој извршил и адаптација на драмата, чија

Впрочем не е тоа прв пат еден оригинален уметник да биде разочаран“ (АЕ. IX, л.3). Тој ги понудил драмата *Пиликатник* и едночинката „Препородени“ на списанието *Современост,* но како што забележал Панов: „Меѓутоа другарите се недругарски однесуваат спрема моите текстови воопшто“ (АЕ. X, л.1). Драмата *Пиликатник* Панов ја напишал во 1947 година, во која ја претставил „пеколната игра на гоначи и бегачи“ која се случувала во пиликатникот. Всушност, дејствието се случува во времето кога Македонија се наоѓала под српска власт која со сила ги спроведувала своите интереси на крајниот југ, која на рибарите им плетела пиликатник за да ги втера во него. Поради тоа А. Панов врши критика на власта, на чорбаџиите кои на сметка на народот, т.е. рибарите, сакале да се збогатат преку заложување на целиот приход од езерото за шест милиони динари во име на обнова на градот. Планот бил за потрошените пари да се води паралелно книговодство, едното книговодство за Заемот и другото книговодство за Фондот за обнова на градот. Централниот лик, Стојчо, главниот бунтовник против заемот бидејќи „долгот треба да падне врз нашиот рибарски грб!“, тврдокорно го бранел и македонскиот идентитет, односно ги бранел македонската нација и македонските песни пред српската асимилаторска политика, кој на претседателот му велел дека „Вашата омраза ја потврдува нашата припадност!“, платил со животот. И додека ракописот бил одбиен за објава од страна на ДПМ, од редакцијата на *Современост*, Иво Андриќ во одговорот по ова прашање забележал дека од сценско-театарска гледна точка немал мнение бидејќи не бил театарски стручњак, но дека на текстот, од уметничко-литературна гледна точка, немал ниедна забелешка. „Мене ме чуди што би пречело за нејзиното печатење или изведба“, додавајќи дека ликовите се животни и реални, дека целата материја е реален одраз на една стварност што Панов ја носел во себе (АЕ. CLXIV, л. 1).

Всушност, острината на текстот и ставовите на авторот биле неприфатливи како што е случајот и со драмата „Стега“ / „Самараковци“ / „Вероника Самарак“/, во 5 чина, напишана пред Втората светска војна. Панов е автор уште на: „Среќно семејство“ комедија; „Препородени“ едночинка; „Го сврбеа болвите“ едночинка,

праизведба била одржана на 7 мај 1997 во Струмица по повод 50 година од нејзиното пишување.

според неговиот истоимен расказ; „Шилото на вистината“ пиеса од современиот живот, V слики, (Гевгелија 1944); скицата за драма „Коле Дељан“ и на комедијата „Градинар“ / „Војче и неговото куче Хектор“ / „Баштованов син“ /, пролог-5слики-епилог, за која режисерот Марко Фотез забележал: „Многу оригинална и многу интересна материја, ама ... / не смееме / Панов ја изнел целата вистина, но со таква острина да ако загриземе во таа материја, сѐ ќе сврти против себе“ (АЕ. IX, л.2).

Драмата „Стега“ во 5 чина ја напишал во периодот 1936/38 година во Дојран, а ја преработил во 1950 година (к. VI, п. 6). Дејствието се одвива во првата половина на 20 век во еден од големите европски центри на Запад. Мотивот е идејната и материјалната класна спротивставеност на два света, односно рушењето на старата идеологија и победата на новата. Всушност, Панов преку овој текст врши остра критика на воените „подбуцнувачи“ кои го плашеле светот со нова светска војна, а преку која би дошле до „поедри печалби и профити“. Истовремено, тој ги претставил и нивните меѓусебни конфликти и судири преку Панајот и Димбол Самарак кои биле чисто деловни луѓе, и Лорет кој прибегнувал кон фашистички концепции и диктаторски методи. Прогресивниот свет е претставен преку студентите Форо и Андре кои биле против војната, против „светот на егоистите“, а кои се залагале за мир и социјална правда. Меѓу овие два спротивставени света е Вероника Самарак, лик кој ја симболизира пропаста на буржоаското семејство, која ќе раскине со светот на својата фамилија, со својот свршеник Лорет и ќе се приклучи кон новиот свет, во светот на Форо, на новата идеологија. Затоа и драмата нуди вонредна можност за компарација со *Глембаеви* од Крлежа, со *Нора* од Ибзен. Всушност во неа се опишани актуелните општествени, економски и социјални прашања, кои се актуелни и во денешниов глобален свет. Стравот за капиталите предизвикал да „капиталите скитале од земја во земја“ поради што Панов нѐ пренесува од Исток до Запад, од Лондон, Њујорк, Женева до Париз. Притоа тој дава вонредни описи на политичката економија, на берзата на златото, на неговата вредност и игрите околу него. Исто така, Панов го насликал и системот на банкарството и тенденциите на големите компании „за да се избегне секаква контрола на движењето на капиталот“ приклонувале кон „Финансиско гусарство“ (исто, л.9). Нешто што е исклучително актуелно и во денешно време.

Тој остро ја критикувал европската како и светската економска политика бидејќи таквиот економски развој овозможил напредок на техниката, додека човештвото не напредувало воопшто бидејќи „човечката саможивост сè предводела“. Во вториот чин се префрламе во другиот свет, во т.н. „совест на своето време“, во кој преку Форо авторот говори за изгубената слобода на луѓето поради моќта на парите. Според Панов, тоа било време кога не била заштитена слободата на човекот, на мислата и на совеста и дека таа била само формално ветена. Видувањата на Панов во ова дело се актуелни и денеска. Преку ликот на Лорет, кој ги штител интересите на својот капитал, е застапена тенденцијата за обединети држави на Европа, за бришење на тогашните меѓусебни граници со што би било овозможено подобрување на животот на идниот Европјанин. Нешто што се случи кон крајот на 20 век и дојде до проширување на Европска Унија.

Според Панов, милитаристите како Лорет барале конфликт, војна и истакнал дека е „Прашање за металите, не за луѓето! Металите се жедни, металите се ненаситни на човечка крв“ (исто, л.23). Во оваа драма Панов освен што се занимава со тогашните, што се и денешни актуелни прашања, тој на вонреден начин го проткајал и прашањето за правата на жените преку ликот на Вероника, која остро се спротивставила на Лорет дека „никогаш нема да го употребиш правото на маж и машко да изврши насилие над моето мислено битие“. Слободата на жената е претставена и преку предбрачната бременост на Вероника, во чија одбрана застанал Форо за која сметала „Пред или после формата? Зар жената да нема право на слободен живот? Зошто тоа ограничување само за вас жените?“ (исто, л.32).

Во четвртиот чин Панов повторно се вратил на економските прашања, игрите за преземање на капиталот, како и негирањето на Лорет дека детето е негово. Во последниот чин Вероника преку зборовите: „Бог го создал поетот, првиот збор му бил убаво, ја создал жената зборот му бил љубов, им се родил син животот“ (исто, л.55) и ја симнала „самариковската кал од себе“. Таа и покрај тоа што Форо не бил прифатен од нејзиното семејство бидејќи тој бил обичен, сиромашно облечен студент, „Човек без надворешно достоинство“, таа заминала со него. Истовремено започнал и штрајк на работниците со што веќе започнала иницијацијата за пропаста на Панајот Самарк,

односно на семејството. И после прочитот на ова дело пред мене е повторно прашањето зошто оваа драма била одбиена? Тематски актуелна, со јасно изразени ставови по однос на многу прашања, со силно изградени ликови.

Широката образованост на Антон Панов, посебно музичката, доаѓа до израз во „Калина“ - либрето за битова опера од македонскиот живот; во „Печалбарска разделба“, сижет за балетска актовка (1948) и во „Заробеница на езерото“ - балетска фантазија во 5 слики, напишана во 1933 година, односно балетска поема на македонски народен мотив, во пет картини (к. VIII, п. 3). Преку неа Панов сакал да го претстави времето од населувањето на Славјаните на Балканот. Балетската поема започнува со „начелото на љубовта - турнир“, по кој следуваат чинот на свршувачка меѓу Маја и Масо, потоа заминувањето на воините во бој, нивното враќање и, на крајот, средбата кај деветте езерски врби. Притоа, секое движење, секоја нота, односно звук, секој манир е до перфекција осмислен. Описите на светлината и на амбиентот се толку живи што читајќи го ракописот се соживуваме со него, односно почетокот, разденувањето „како от некаква дремка, пред очите ни се буди и оживуе животот на некое отдамна веќе минато време“. Дејствието започнува покрај бунар со девет клуча. Притоа, линиите на телата на младата двојка Маја и Масо, како што забележал Панов, се слеваат со архитектурните линии на бунарот. Следува благослов на вечна љубов од страна на Дедо Господ со давањето на јаболко и стрела за турнирот, по што следува и народниот обичај: ставање на ѓеврек на раката – знак на верност. Повикот на бој е означен со носење на човечки череп и стрела, а пред бојот следувале јуначки машки игри русалијски. Во четвртата слика девојките крај бунарот ја чекаат веста за враќање на нивните јунаци. Маја го заборавила едниот клуч од бунарот, па со надоаѓањето на водата полето се поплавува, а езерото ја привлекло во себе. Последната сцена се одвива во вечерните часови кога пред деветте врби Масо со лира пее молитвена песна, но не му одговарале. Одеднаш, од предните врби излегле две голи женски суштества, русалки, а од седефастата школа се појавила Маја која не можела без него и со игра го привлекла меѓу гранките на врбите. Оваа балетска поема ја напишал по мотивот на народната легенда за настанувањето на Дојранското Езеро, користејќи го неизмерното богатство на народните фолклорни мотиви и

народната уметност, како и „старата народна предирисјанска митологија која се уште е живо запазена кај нашиот македонски народ“. Музиката ја замислил, како што забележал, како симфонија со оригинални музички средства за да се чувствува високо поетско вдахновение, со нагласка да се одбегне ориенталниот мелос кој во градската мелодија оставил корени, „да се исчисти нашата народна мелодија“. Всушност, целта му била да не се застранело во „мистицизам туку во ведар оптимизам со кои се напоени нашите народни приказни“, а Дедо Господ, според него, требал да биде „лишен од фатализмот или аутократизмот, да биде демократичен образ, како што бил и животот на праславјаните“. Според Панов, Дедо Господ бил благородно величие, водач на праславјанската митолошка демократија, кој бил величие на феудален велможе, на човек од народот, „каква претстава и има нашиот народ за таа оригинална и тврде реалистична фигура во народните приказни“, да биде одраз на здравиот реалистичен славјански позитивизам. Во однос на музиката забележал дека требала да биде тематска, во кантилени, балетските стапки во полукласичен стил; обредните свадбарски песни требале да биле галички, а пеењето во хорот и мотивите во оркестарот да се слевале полифонично како два разнородни елемента.

И ова дело, како и претходните, не било прифатено за објавување. Во мислењето на Димитар Митрев од 24. 1. 1959 година биле одбиени збирката раскази, потоа „Текстот со наслов ‚Живи гробови‘ чиј поднаслов гласи ‚Започнат но недовршен роман од белградскиот живот‘, а и од самото читање се заклучува не само за нешто недовршено, а на нешто што е само почнато, па чудно зошто една таква рудиментарност се предлага за печатење.

Балетската поема ‚Заробеница од езерото‘ која е пишувана повеќе како монтажа од авторски укажувања за балетското изведување не е, поради тоа во доменот на литературното разгледување“ (к. 11, п. 8, л.2.)

Од оставнината на Антон Панов дознаваме и за неговиот интерес и грижа за народното творештво. Тој препишувал народни песни од книгата на С. Верковиќ, 213 песни, потоа делови од *Веда Словена*, народни песни од Тетовско, собрани од Борислав Нешиќ, ученик во III клас во Гимназијата (1924), запишувал народни песни од Дојран и

Струмичко (1941), народни песни од Тетово, Гостивар, Кичево, Охрид, Галичник, Битола, Мариово и Струмица (1933). Антон Панов имал посебен интерес за Дојран и Дојранското Езеро за што и собирал материјали, а како негови записи останале: „Материјали во врска со Дојран и дојранското езеро“; „Белешки за јазикот во Дојран“; „Поединости и материјали за дојранските рибари“; „Дојранските рибари и облиците на нивниот риболов“ итн. Во контекст на овие набројувања ќе истакнам дека Панов собирал разни материјал и од книги, исечоци од весници кои ги користел во творечката постапка. Писмата прераснувале во расказ, роман; народните песни и обичаи ги користел во некои драмски текстови, а тие, пак, во музички сценски дела, односно во опера, балет, либрета.

Антон Панов ни се открива и како автор на студиите „Мисли и размислувања“; „Перспективни рефлексии“; „За методот“ во која забележал дека уметноста е општествена појава и дека нејзината намена е преку дејствувањето на нашите емоции да го објасни животот, општествените и другите услови, односно светот кој нè опкружува, да влијае на неговата промена и да ја забрза борбата на неговиот развиток напред. Притоа говори за развојот на индивидуализмот, за претставниците на ларпурлартизмот, каде што ги вбројува припадниците на класата која треба да исчезне, наспрема претставниците на новата револуционерна класа која треба да ја урне старата власт пристапувајќи кон утилитаристичкиот принцип на творење во уметноста. Тој ја нагласил хаотичната естетска збрка која настанала од конфликтот меѓу реалистите и модернистите. Застапник е на тенденцијата во областа на творењето да се создава ново, оригинално, како В. Попа, М. Црњански, Р. Петровиќ итн. Според него, уметникот може да даде дела од трајна вредност и мотиви на чисто личните лирски преокупации, при што требало да биде постигната складноста на единството помеѓу содржината и формата. Притоа, содржината требала да ги одразува тенденциите и настроенијата на цела една генерација во дадена епоха, па за пример го наведува Гете со *Болките на младиот Вертер*. Според него, Модерното е релативна категорија од променлива природа, со помалку трајна вредност која се провлекува низ историјата на културата од кога луѓето преминале од народна форма на творење (усно раскажување) кон чисто уметнички

индивидуален метод на творење. Според него, тоа учествувало и „за време на Аристотел со *Поетика* но дека факторите на времето и на вкусовите ни покажуваат дека таквите појави го немаат влезниот билет за во двораната на вечноста, како релативна категорија“ (к. X, п. 3, л.9).

Од особено значење се неговите ракописи поврзани за македонската литература, за нашиот јазик, како и за значајните настани од македонската историја. Во однос на овие прашања тој ги напишал: „За младата македонска култура“; „Нашата млада литература“; „Нашата млада современа култура и литература“; „Развитокот на македонскиот литературен јазик“; „За значењето на нашиот литературен јазик“ во која истакнал дека во современото културно натпреварување може да учествуваат оние народи кои си создале литературен јазик. Според него, создавањето е заслуга на низа генерации, дека тоа е тежок пат кој е поврзан со националното раѓање, со остварувањето на политички права и на национална држава. Панов литературниот јазик го сметал за инструмент, за многу моќно оружје, за својство што ја определува нацијата, кое го дава правото на самостојно, кој служи за одбрана на придобиените политичко-национални позиции и нашето историско постоење (к. XI, п. 3. л.1);

Антон Панов се интересирал и пишувал и за „Историскиот пат на македонскиот народ и неговата борба за ослободување“; „Борбата на македонскиот народ за национално ослободување – Илинден 1903-1944 година“; „Патот на развиток на македонскиот народ и неговата борба за ослободување“ во која развојот го претставил преку три етапи: богомилството, Илинденското востание и третата етапа од 11 октомври 1941 година. Тој забележал дека македонските племиња биле присилени да влезат во сојуз „Славинија“ во VII век. Потоа истакнал дека интересот на македонскиот народ и неговиот напор во борбата за самостоен национален, политички и културен развој, во историјата, во три наврати сериозно бил загрозен со освојувачките планови и тенденции на Бугарија и бугарската држава (к. XI, п. 6, л.1). Во продолжение пишува за првата организирана словенско-македонска држава од страна на Самуил; за Богомилското движење кое му дало оригинална и самобитна историско-културна карактеристика на македонскиот народ; за неговото влијание на Ренесансата, односно врз европската култура; дека нивните книги биле запалени и дека за ова

движење дознаваме од записите на нивните противници. Во продолжение се задржал на влијанието на Француската револуција врз формирањето на националната свест и желбата за ослободување. Го проследил економскиот и политичкиот развој од крајот на 18 век; пишувал за укинувањето на Охридската архиепископија; истакнал дека до ослободувањето на Грција и Србија борбата се водела под заедничко име, односно дека била заедничка борба на поробените христијани против османлиското турско владеење; дека македонскиот и бугарскиот народ продолжиле заедно во таа борба и затоа македонското прашање не било одвоено од бугарското и дека тоа добило самостоен пат по Берлинскиот конгрес (исто, л. 4). Панов се задржал и на дејноста на Крчовски, Пејчиновиќ, Синаитски, Џинот, П. Зографски, б. Миладиновци, Прличев, Жинзифов, П. П. Арсов „идеологот на националното движење“. За с. „Лоза“ истакнал дека ја играло улогата на заштитник на економските интереси на македонскиот народ, дека е носител на идејата за македонската национална култура и дека се јавува како прв пропагатор на националната самостојност кај Македонците што ја покренало идејата на б. Миладиновци и П. Зографски да се изработи граматика на македонски литературен јазик, па продолжил со дејноста на Мисирков, Чуповски итн.

Посебен интерес Панов пројавил и за Богомилското движење. Тој ги читал делата на Острогорски, Косминский, Рачки, Василевскиј, Клинчар и други, што се гледа од „Материјал во врска со Богомилите“, како и од „За богомилското движење“. Во посебна папка се сочувани материјали во врска и со театрологијата: „Каков треба да биде режисерот педагог?“; „За прашањата од театарската уметност“, „Новиот режисер и проблемот на уметничкото творење на сцената“; „За содржината и формата на работата на нашите театри“; „Разговори за театарот“; „Да, решението е во домашната драма“; „За некои проблеми на сценското уметничко творење“; „За усмената и писмената театарска критика“.

Голема грижа водел и за работата на библиотеките што се согледува од сочуваните ракописни материјали: „Импресии од работата на Народната библиотека“; „Сестрано да го исползуваме богатството на Народната библиотека“; Статија за Народната библиотека во Скопје. Потоа следуваат и материјалите: „За Коста Рацин и неговата поезија“;

„За творештвото и критиката“; „Во одбрана на уметничката вистина“; „За социјалистичкиот реализам“; „За уметникот и општеството“; „За развитокот на општеството“; „Жената и нејзината улога“; „Размислувања за проблемот на правилниот развиток на македонската литература“; „За формата и содржината на уметничкото дело“; итн.

Тоа е ликот кој, за жал, е оценет само како втемелувач на македонската битова драма. Но, да се врзува една ваква личност со децении како припадник само на тоа творечко поле, е повеќе од иронично. Секако дека битовата драма има посебно и значајно место во македонската литературна историја. Токму таа драма и му го дала творечкиот полет со оценките како од руската критика која во 1937 година забележала дека *Печалбари* била најоригинална книжевна појава во општо-балканската книжевност после Првата светска војна и барала да биде поставена во Русија. Потоа, австрискиот славист, проф. д-р J. Матла, драмата ја нарекол поетско дело. Во Словенија било оценето дека драмата ќе имала успех на словенечката сцена бидејќи за нив е нешто ново, богато со лирски места и социјални мотиви, а Иво Андриќ сметал дека А. Панов внесувал ново и оригинално во современата драмска литература (АЕ. LXIX, л.8).

Покрај таквите мислења, минатото го поттурнало. За жал, дали ќе остане така и во денешнинава, во која погледот е насочен кон најсовремени, најактуелни, глобални теми, теми со кои се намалува перспективата за опстојбата на македонската културна традиција. А токму самиот Панов остро се залагал за опстојбата и афирмацијата на македонскиот јазик, на македонската литературна, односно културна традиција. За него, вмешаноста на општествено-политичките тела, партијата, власта, кариеризмот, групаштвото, монополизмот, биле неоправдани. Јавно го истакнувал мислењето дека не сакал партијата да му служи како мост за лично издигнување на полето на литературата бидејќи тоа го сметал за неправилна и штетна појава (АЕ. LXIX, л.7). Па во 1947 година, со одлука на Министерството за просвета му престанала службата во Народниот театар во Скопје. Поради нетрпеливоста кон него, тој се преселил во Нови Сад, во градот кој го сметал за културен центар со објективен уметнички критериум. Но, неговите драми од страна на Јован Конјановиќ биле одбивани бидејќи сметал дека за тамошната публика интересни биле руската или американската драма, а

не македонската во која „им бил туѓ амбиентот“. Всушност, Панов забележал дека имало отпор кон македонската тематика. Во записот, воедно, Панов се надоврзал и на развојот на македонската култура при што истакнал дека „за регионалната положба, книжевна провинција, виновни сме самите Македонци, со својот локален менталитет. Партијата нè учи да го негуваме братството и единството и рамномерно и економски и културно да се развиваат нашите народи“. Но, истакнал дека амбиентот во АП Војводина бил друг и дека тој антагонизам ќе бил искористен од непријателот за да ги разделел нашите народи, за што забележал дека исто било и „во Скопје да ја парализираат неговата книжевна дејност, потполната уметничка изолација по бољшевистички метод со цел да биде осуден на заборав“ (АЕ. LXIX, л.9).

Сепак, Панов не престанувал да се ангажира околу афирмацијата на македонската литература и култура. Според него, културниот развој, односно културно-просветната дејност, требало да се одвива: преку активирање на хорови, драмски и фолклорни секции, читални, културно-уметнички друштва за ширење на масовната култура, формирање на гудачко три, квартет, квинтет, градски синдикален театар итн. Во записот од 1950 година тој се огласил и за изведбата на драмските дела во Скопје при што истакнал дека репертоарот започнал без национална драма што значело дека не се водело сметка за национално-културната театарска традиција. Во 1951 година бил исклучен од Партијата.

Творечката судбина на Панов започнала со поетски исказ во 1925 година кој уште во песната „Творење“ ја определил својата творечка патека која требала да биде лизгава патека, дека морал како по мазен лед да оди, без препреки и ограничувања, сам.

Всушност, Панов напишал 26 песни кои биле создадени во периодот од 1924 до 1950 година, од кои ќе ги наведеме 16-те песни од периодот 1925-1932 (кут. VII, пап. 8). Повеќето од нив се со љубовен мотив, од кои извира најдлабокото, интимното чувство на поетот. Тие не се напишани во духот на народната традиција, туку во нив се открива како вонреден лиричар кој отворено пее за своето чувство на осаменост, за невозвратената љубов како во песните: „Градот на мирот“; „Одзив во ноќта“ во која се обраќа до „жената на ноќта“ да го слушне неговиот повик во бессоната ноќ и да дојде кај него; „Будење“; „Обновена песна“;

„Желба“; „Слично на разделба“ во која со ширум отворено срце за љубовта ја повикува и ја довикува љубената да се сети на него. Следуваат и песните „Песна за судбината“, „Биди човек“, „Врни се во дом“ – „Дека си да си / дома си дојди“.

Но, за жал, неговиот дом бил со подотворени врати. И покрај тоа тој не ја губел надежта, па бил во постојана преписка со бројни писатели и јавни работници како, на пример, со: Р. Пешиќ, В. Глигориќ, М. Крлежа, Д. Костиќ, И. Андриќ, А. Вучо, Ј. Бељаева, Х. Ланг, В. Јањиќ, Ј. Матл; со композитори и режисери: П. Владигеров, Ј. Готовац, Ј. Славенски, М. Калмиќ, Д. Тадиќ; со театри; издавачки претпријатија; редакции на списанија и весници ширум СФРЈ.

Сите овие податоци, односно сублимирано презентираните архивски материјали, нè повикуваат на ново читање на творештвото на еден ваков сеопфатен културен работник и негово реафирмирање како културната икона Антон Панов.

Литература:

Фонд Антон Панов, МАНУ

Кутија I

АЕ. III.3. „Автобиографски белешки“, 1952 година, 3 листови.

АЕ. IX.9. „Податоци за писателот А. Панов и неговата литературна дејност“, 1967 година, 2 страници/листа.

АЕ. X. 10. „Савез књижевника Југославије – Картотеке – НР Србија, Нови Сад – Панов (Ѓорѓе) Антон“ – на српскохрватски јазик, на машина за пишување – 3 страници/2 листа.

АЕ. XLIII.10. Акт: 18 од 15. I. 1944 година на Народниот театар, Скопје, за ослободување од служба на А. Панов, 1 страница/лист.

АЕ. XLIV.11. Акт: 7371 од 22. VII. 1945 година на Министерството за народна просвета, Скопје, на А. Панов се нуди работа во Народниот театар, 1 страница/лист.

АЕ. XLVII.14. Заповед број 4807 од 06. IX. 1947 година на Министерството за просвета со која престанува службата на А. Панов во Народниот театар во Скопје, 1 страница/лист.

Изјави, молби, жалби:

19. Изјава од Панов во врска со прашањето за изведување на домашни драмски дела во Народниот театар во Скопје, Нови Сад, 1950 година – Автограф, 18 страници/16 листови.
20. Изјави до ЦК КПЦ за АПВ, Нови Сад, во врска со пречките во творештвото на А. Панов – автограф на 13 страници/7 листови, примерок на машина пишуван 5 страници/листови и дупликати 5 страници/листови – вкупно: 23 страници/17 листови.

Кутија VI

6 Папка:

2. „Вероника Самарак“ / „Стега“/, драма во V чина, на македонски јазик, ракопис на машина, редакција од 1950 година – 65 страници/листови. (+ дбл.) – 130 страници/ листови.

Кутија VIII

3 Папка:

„Заробеница на езерото“, балетска фантазија (на македонски јазик) во 5 слики, Белград, 1933 септември, 11 листови и појаснениј на композиторот, 9 листови.

8 Папка:

Стихотворби на А. Панов, 1924 – 1950 година – вкупно 26 песни (3 песни во повеќе примероци, 52 страници/листови).

Кутија X

3 Папка:

1. „Перспективни рефлексии“, автограф, на македонски јазик, 1958, 42 страници/листа.
2. „За методот“, автограф, на македонски јазик, 9 страници/листови.

4 Папка:

5. Прилог во „Перспективни рефлексии“ – рецензија на Димитар Митрев на ракописот.

Кутија XI

2 Папка: Материјали во врска со Дојран и Дојранското Езеро

1. Белешки за јазикот во Дојран, правени од Панов, автограф, 23 страници/12 листа.

3 Папка: Предавања, статии и друг сличен материјал на Панов

4. „За младата македонска култура“, автограф, македонски јазик, 20 страници/10 листови (16◦).

5. „Нашата млада литература“, автограф, македонски јазик, 7 страници/4 листови.
6. „Нашата млада современа култура и литература“, ракопис на машина, македонски јазик, 3 страници/листови, два примерока.
7. „За значењето на нашиот литературен јазик„, предавање, ракопис на машина, македонски јазик, 3 страници/листови.

6 Папка:

11. Патот на развиток на македонскиот народ и неговата борба за ослободување, 153 листови.
12. „За богомилското движење“, автограф и ракопис на машина, српскохрватски јазик, 7 страници/листови.
14. „Борбата на македонскиот народ за национално ослободување – Илинден 1903-1944 година“, автограф, на македонски јазик, 17 страници/9 листови (16◦).
17. „За развитокот на општеството“, автограф, на македонски јазик, 18 страници/14 листови.
18. „Развитокот на македонскиот литературен јазик“, на машина, на македонски јазик, 1 страница/лист.
21. „Жената и нејзината улога“, автограф, македонски јазик, две предавања, 6 страници/листови.

8 Папка:

1. Митров Димитар, Рецензија за збирката раскази „Беда во колибата“ од Антон Панов (ракопис), на македонски јазик, 2 страници/листа.
2. Митрев Димитар, Рецензија за „Перспективни рефлексии“ од А. Панов, во три еднакви примероци, македонски јазик, 2 страници/листа (+ 2 дбл.).
9. Мислење на Иво Андриќ за „Пиликатник“, српскохрватски јазик, три примероци, 1 страница/лист (+ 2 дбл.).

CULTURAL ICON ANTON PANOV

Valentina Mironska-Hristovska

Summary

It is necessary to reaffirm the importance of of Anton Panov in the Macedonian literary canon. This stance became most relevant after his archival materials entered the Macedonian Academy of Sciences and the Arts (MANU). Currently, we examine Panov's work along the lines of his contributions to the genre of the Macedonian family drama, but also look further into his work as a social critic of political and cultural conditions; as a poet; as a storyteller as well as a playwright; as a composer of operas and librettos; as a researcher of Macedonian history, literature and language. All his materials are still found in manuscript form, since at the time their publication was not allowed. Precisely with this mind, we need to re-read them so that we can get reacquainted with his role as a cultural icon of Macedonian literature and culture.

821.163.3.09
претходно соопштение

ПРОЗАТА НА АНТОН ПАНОВ ВО НЕОБЈАВЕНИТЕ ЗБИРКИ *БЕДА ВО КОЛИБАТА* И *МИСЛИ И РАЗМИСЛУВАЊА*[1]

м-р Дарин Ангеловски
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: Антон Панов, *Беда во колибата*, *Мисли и размислувања*, расказ, раскажување.
Key words: Anton Panov, *Misery in the Cottage*, *Thoughts and Contemplations*, story, storytelling.

Заоставштината на Антон Панов, според содржината на фондот во Архивот на Македонската академија за науките и уметностите, го открива овој наш книжевник, освен како поет и драмски автор, и како автор на бројни прозни литературни и нелитературни остварувања. Доследното проследување на неговото прозно творештво би требало да ги следи обете творечки патеки. Едната составена од нефикционални раскажувачки текстови (репортажи, предавања, статии, есеи, писма, рецензии, итн.), што се однесуваат на темите за, како што самиот вели, младата македонска литература, јазик и култура, сѐ до оние посветени на општествениот живот и историјата какви што се, на пр., писанијата за жената или размислувањата за богомилското движење, за Народноослободителната борба, за родниот Дојран, Дојранското Езеро и рибарите, облиците на риболов, итн.

Другата творечка патека, на која го задржуваме вниманието во оваа прилика, според содржината на необјавените збирки „Беда во

[1] Текстот е презентиран на одбележувањето „110 години од раѓањето на Антон Панов“, во организација на Институтот за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј во Скопје и Центарот за култура „Антон Панов“ во Струмица (Струмица, 9 мај 2016).

колибата“ и „Мисли и размислувања“, Антон Панов ја создава според поетиките на расказот, романот, есејот, епистолата и на кусата афористична книжевна форма.

Поголем дел од расказите во збирката „Беда во колибата“ Антон Панов ги создава во Белград, во периодот од 1928 до 1946 год. Тоа се расказите „Тинка“ од 1930 година; „Чапа“ од 1946 година кон кои се надоврзува делот сатирични раскази во кој се поместени насловите: „Роденденот на Серјожа Јегорин“[2] од 1928 година, „Го сврбеле бувите“ од 1931 година и „Свети Сава V степен“ од 1932 година. Освен расказите од белградскиот период, збирката содржи уште два расказа. Тоа се насловниот расказ „Беда во колибата“[3], напишан во Дојран во 1938 година, и хумореската „Белушка“, пишувана во Нови Сад во 1952 година. Раскажувачкиот циклус во ова приготвено за печат, но необјавено дело на Антон Панов, во македонската книжевна и културна средина ги содржи уште и романескното остварување „Живи гробови“ како започнат, но недовршен роман од белградскиот живот и балетското сценарио со наслов „Заробеничка на езерото“, поместено на самиот крај од книжевната подготовка.

Она што може да се издвои како карактеристика на расказите на Антон Панов, според начинот на книжевната изведба, е постапката на прикажувањето која се остварува низ перспективата на дејствувачките ликови. Со изборот на оваа творечка стратегија авторот ги потиснува опишувачките коментари или толкувањата на нараторот, фаворизирајќи ги коментарите содржани во драмската, односно во дијалошката структура на прозните дела. На тој начин, богатиот репертоар на социјални теми во кои се одигруваат дијалошките ситуации ги актуализираат оние егзистенцијални прашања коишто се однесуваат на социјалната правда, каков што е случајот со расказот „Беда во колибата“, на темите за неостварената љубов, каков што е случајот со расказот „Тинка“, или на поимот на домот и другоста и на состојбите на носталгија кои се умешно вткаени во расказите инспирирани од животот на руската емиграција во

[2] Објавен во весникот *Правда*, Белград, 1942 г. и во *Весник на жената* бр. 892, Софија, 1942 г.

[3] Објавен во *Весник за жената*, бр. 886. Софија, 1941, Софија.

Белград. Такви се расказите „Роденденот на Серјожа Јегорин“ и „Свети Сава V степен“ со кои Панов се обраќа на читателското расположение и чувства, но и на читателското морално и интелектуално искуство.

Фокусирајќи го вниманието кон малите нешта од секојдневниот живот на обичниот човек, расказите на Панов успеваат да ја регистрираат и да ја коментираат стварноста низ општествената промена во нејзиниот социјално-политички контекст. Токму низ оваа призма се пародираат аномалиите на реалноста за да се согледа животната стварност на средната класа во расказите „Го сврбеле болвите“ и „Белушка“. Првиот осмислен како сатиричен расказ, напишан по повод донесувањето на октроисаниот устав од 1931 година, додека вториот осмислен како „хумореска“, претставува, всушност, критички интониран ламент упатен кон последиците од спроведувањето на законот со кој се регулира, т.е. се забранува чувањето на кози на територијата на Југославија. Наспроти разобличувањето на стварноста според дискретниот комичен ефект во овие раскази, расказот „Чапа“ Панов го реализира во целост на рамниште на сериозното, провоцирајќи ја свесноста за економско-социјалната положба на обичниот човек, прикажувајќи „живот проткаен со напори за ослободување на работникот“ (Панов. к. IX, п. 9, л. 9) преку ликот на обичниот рибар и неговиот свет (оглед).

Слични творечки постапки со изразено дијалошко прикажување, но во комбинација со епистоларен дискурс, препознаваме и во делото од 1931 година насловено како „Живи гробови“, со поднаслов **„**започнат но недовршен роман од белградскиот живот“. Воведот на прозното остварување претставува, всушност, писмо во кое авторот, преку гласот на раскажувачот, ги прикажува егзистенцијалните дилеми на младиот и образован човек исправен пред борбата за опстанок во општеството. Епистолата како избор на раскажувачка постапка уште на самиот почеток создава чувство на интимност, кое според авторските коментари во наредните три поглавја, колку што содржи обидот, градира кон (псевдо)автобиографичност. Веднаш може да се каже дека условната автобиографичност на исписот, од денешна временска дистанца претендира и кон условна историчност според авторскиот критички

поглед на тогашната општествена стварност. Станува збор за стварност распната помеѓу дихотомиите на старото и на новото време, на судирот на традицијата со модерното, на приликите за живот што ги нудат руралната и урбаната средина предадени преку сторија за животот на млада брачна двојка.

Бидејќи станува збор за недовршено дело во кое недостасува кулминацијата на заплетот и неговата разрешница, она што привлекува внимание е метафоричниот наслов на делото кој реферира на онаа животна ситуација на зачмаеност или на заробеност на мислата во институциите на системот и настојувањето за нејзино ослободување и доближување до народот:

> „Да целата ми фамилија живее на село... Понекогаш и сам често си мислам, какви ли тоа особени цели ја привлекуваат нашата школувана младина кон чиновничката струка? Или, може, никакви. Тука е, секако, најлесно, та се прилепуваат на државните јасли како муви на лепило, како за канцелариската маса ќе ја сврзат својата судба и да го запечатат својот талент. Дали се тие свесни, дека ќелијата што се вика канцеларија, дека во неа се труе и задушува секој идеализам? Дали се тие, најпосле, свесни, дека полека се претвораат во живи гробови, во мумии коишто по улиците се кретаат, во пензионери на животот, кои и она мало време што им преостанува го трошат играејќи негде во некаква крчма табланет или санс? Јас би им докикнал, ако само сакаат да ме чујат, барем оние кои што сѐ уште не се фатиле на тоа лепило: 'Тргнејте по селата! Просветувајте го народот и себе! Одете по шумите, да се спријателите со природата!' Зар не помислувате и вие за тоа, драги пријателе? Зар и во вас не се возбунтувал човекот? Не ли се раѓал истиот конфликт?" (Панов. к. IX, п. 9, л. 29).

Хетерогениот концепциски карактер на збирката „Беда во колибата" го препознаваме како основен белег и на необјавената збирка насловена како „Мисли и размислувања", која Панов ја подготвува за печат во 1953 година. Во неа доминира епистоларниот дискурс, карактеристичен за првиот дел насловен како „Увод во Мисли" и за третиот дел насловен како „Писма или размислувања за луѓето и појавите" каде што раскажувачкото *Јас* во качество на

мисловен персоналитет е во постојана потрага по што поголема морална храброст и цврстина во исповедувањето на човечката вистина. Оваа намера е сосема јасно исцртана со референцијата на Горкиевиот протест кон нечовечкото на која Панов се повикува според благородниот и хуман восклик: *Човек – колку тоа гордо звучи*, а е засилена и со размислувањата околу начинот на обликувањето на уметничката вистина во паралелата Крлежа – Нушиќ, како двајца негови драмски претходници (Панов. к. X, п. 2, л. 6).

За разлика од „Увод во мисли“ и „Писма или размислувања за луѓето и појавите“, вториот дел од збирката „Мисли и размислувања“, насловен како „Перспективни рефлексии“, Панов го создава според начелата на кусиот гномичен книжевен изказ со изразени морално-дидактички елементи. Помеѓу триесет и двата куси афористични описи на авторовите принципи и светогледи, кои се однесуваат на општествени теми, внимание привлекуваат оние со кои Панов ги изразува своите филозофски, етички и творечки погледи. Во еден од нив (бр. 27) тој го поставува прашањето за односот помеѓу писателот и публиката и прашува:

> „За кого треба да пишуваме? Дали за една група префинети естети, т.е. за едно естетски издигнато малцинство, или за народот кој како целина стои на одреден степен на историскиот развиток, на одреден степен на својата национална култура – т.е. за мнозинството?
>
> Јас уште во почетокот на своето литературно творење строго се определив за овој втор принцип, којшто единствено е правилен и којшто може писателот да го запази од застранувања и од отстапувања од реалистичниот метод на творењето“ (Панов. к. X, п. 2)

Неспорно е дека вака обликуваната рефлексија, според степенот на објективноста и принципите на социјалната ангажираност на авторот, претставува израз на творечкото кредо дека „вистинската литература треба да биде едноставна, проста, непосредна. И да зборува на емоциите“ (Панов. к. X, п. 2). Во поширокиот контекст на раскажувачкиот свет на А. Панов таа се остварува преку соц-реалистичната парадигма на раскажувањето во која доминира критичкото промислување на стварноста:

„Да, во општеството има многу неуредености и неправилности со кои малиот човек е присилен да се бори и да ги совладува. Со нив се среќаваме сегде, но наверно заради нашата зависност покажуваме слаб или никаков отпор... “ (Панов. к. IX, п. 9, л. 26.)

Сепак, намерата на Панов да допре до мислите и чувствата на што поголем број луѓе своевремено е оневозможена од острата критика на Димитар Митрев која го одбива печатењето на расказната поетика од збирката „Беда во колибата“, определувајќи го нејзиното место „во железната резерва на установите што имаат интерес за историјатот на некои наши литератори“ (Панов. к. XI, п. 8, л. 1). Ваквиот однос, освен што ја оневозможува пошироката книжевна рецепција на скромниот расказен опус, тој во годините што следат го сведува неговото значење на „биографски податок – дека во тоа време Антон Панов се занимавал и со пишувањето на такви и такви раскази“ (Панов. к. XI, п. 8, л.1). Потврда за тоа се биографските белешки за Антон Панов, како и предговорите кон изданијата на неговите драмски дела (М. Друговац, 1985: 12) и студиите за неговото творештво (Ј. Друговац, 2007: 10) објавувани во македонската културна средина од втората половина на минатиот век, каде што расказната поетика се вреднува во однос на драмската поетика и особено според успехот што го ужива неговото најпознато дело „Печалбари“.

Суштествена промена во тонот на критичката рецепција на расказниот модел што го негува Панов се случува во почетокот на деведесеттите години од минатитот век со појавата на еден од ретките трудови во македонската книжевна наука (ако не и единствен) што е во целост посветен на расказите на Антон Панов, во кој Васил Тоциновски ги вреднува мотивско-тематскиот комплекс и уметничко-естетските вредности како дополнување и проширување на сликата на македонскиот расказ во периодот помеѓу двете светски војни, пишуван и објавуван од Кочо Рацин, Ангелко Крстиќ, Кире Димов и други.[4]

[4] Тоциновски. Васил. 2009. „Расказите на Антон Панов“. *Проект Растко Македонија*. Март, 2009 <http://makedonija.rastko.net/delo/13219> пристапено на: 13.4.2016 г.

Необјавената проза на Антон Панов во збирките „Беда во колибата“ и „Мисли и размислувања“ го надминува квалификативот на социјално поентирани книжевни дела според широчината на творечкиот ангажман и сфаќања кои се длабоко натопени во хуманистичката визија за светот. Визија која подлежи и произлегува од личните убедувања на авторот изнесени во неговите рефлексии за хармоничната врска помеѓу човекот, животот и уметноста како праелементи што го сочинуваат општеството (Панов. к. X, п. 2), а кои кулуминираат со развојот на психолошкиот профил на ликовите според нивниот стремеж за живот во подобар свет. Поривот за книжевното осмислување и обликување на одломките од животната стварност во која како централни елементи се поставени темите за трудот, правдата, постоењето, класната поделеност, положбата на жената или улогата на мажот во општеството итн. претставува своевидно преиспитување на влијанието што го има литературата во однос на човековото поведение. Тоа наведува на понатамошна размисла за општествената смисла на литературното творештво на автор кој во духот на Сартровиот егзистенцијализам знае дека ангажираноста на зборот е акција, дека да се открива значи да се менува и дека може да се открива само со намерата да се менува.

Архивски материјал:

Архив на МАНУ, Фонд Антон Панов, к. IX,п. 9,л. 1-65.
Архив на МАНУ, Фонд Антон Панов, к. X, п. 2, л.1-171.
Архив на МАНУ, Фонд Антон Панов, к. XI, п. 8, л. 1-2.

Литература:

Друговац. Јованка. 2007. „Антон Панов“. Во: *Материјали од Научниот собир одржан во Друштвото на писателите на Македонија, 4 мај 2006,* Институт за македонска литература, Скопје, стр. 7-11.

Овој труд првично е објавен во 1990 г. во списанието *Литературен збор* бр. 5-6. стр. 25-36.

Друговац. Миодраг. 1985. „Антон Панов“. Предговор во *Печалбари,* Мисла, Македонска книга, Скопје, стр. 5-24.

Тоциновски. Васил. 2009. „Расказите на Антон Панов“. *Проект Растко Македонија.* Март, 2009
<http://makedonija.rastko.net/delo/13219>
Пристапено на: 13.4.2016

ANTON PANOV'S UNPUBLISHED PROSE IN THE COLLECTIONS *MISERY IN THE COTTAGE* AND *THOUGHTS AND REFLECTIONS*

Darin Angelovski

Summary

The study examines Anton Panov's unpublished prose in the collections *Misery in the Cottage* and *Thoughts and Reflections* which the author created according to the poetics of a variety of genres, such as short stories (*Misery in the Cottage, Tinka, Chapa, Serjoza Yegorin's Birthday, Ss. Sava V Degree, Flea-bitten, Belushka)*, a novel (*Living Graves*), an epistle (*Thoughts and Reflections*), and aphorism (*Perspective Reflections*). It is pointed out that Anton Panov's prose exceeds the qualification of social writing according to the broadness of his creative production and the humanistic comprehension of the world.

821.163.3-5
стручен труд

ОБЛЕКАТА Е ИЗМИСЛЕНА ДА ТИ ГИ ПОКРИВА НЕДОСТАТОЦИТЕ, А ЗБОРОТ ДА ТИ ГО ПОКАЖУВА И ТОА ШТО НЕ СЕ ГЛЕДА[1]

д-р Весна Мојсова-Чепишевска
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје

Клучни зборови: дискурс, интимна адреса, магични зборови, македонска критичка свест.
Key words: discourse, intimate address, magical words, Macedonian critical awareness.

„Ништо не е повидливо и ништо не е поприсутно од твоето отсуство“ – напиша Петре во својата култна „Деницијa“. И навистина, ништо не е повидливо и ништо не е поприсутно од твоето отсуство, драг наш Петре, и сега по десет години од твоето заминување од овој свет.

„Животот е една голема угорница, а уште поголема удолница по која трчаме. Цел живот трчаме за да го откриеме нејзиниот крај, нејзиниот газер, кај што ќе заврши и нашето талкање. Нашето постојано паѓање.“ – мудруваше во *Пиреј*. Затоа, ти опериpаше со митотворни искуства какви што се древните пагански претстави за животот на небото и земјата, за раѓањето и смртта, за доброто и злото, за долниот и горниот свет, но и со модели во кои овие искуства се обликувани, пренесувани и сочувани (легенди, обичаи, гатанки,

[1] Текстот е беседа прочитана на манифестацијата „Славење на пирејот“ по повод 10 години од смртта и 10 години вечен живот на великанот Петре М. Андреевски на неговиот гроб во родното Слоештица на 28.8.2016, на Голема Богородица. Во рамките на ова чествување се одржа и модна ревија на престилки (модерни скутини), креација на Герлинде Пистнер од Германија, како и музички перформанс на Ева Гордон која по потекло е од Демир Хисар. Манифестацијата се затвори со театарската претстава „Слојчки сказанија“, во режија на Андреј Цветановски, која се одигра на сцената, т.е. на мостот на Бела Река во Слоештица, инаку напишана според приказните на дедо Илија Кочовски.

клетви, благослови, разни магии). Така, Лотман и Успенски, во твојот случај, драг наш Петре, би рекле дека твојот преобликуван митски модел на светот во однос на симболистичкиот текст се однесува како еден метасистем кој има улога на метајазик, исто како што во фолклорот, според Мелетински, митолошкиот начин на мислење се преобразува во уметничка метафора.

„Облеката е измислена да ти ги покрива недостатоците, а зборот да ти го покажува и тоа што не се гледа“ – ќе поентираш во *Тунел*.

А зборот за тебе беше сè. Твојата поезија, со која започна да го изодуваш својот творечки пат, „поточно нејзините зборови многу често ја имаат интонацијата и загадочната преплетеност на зборовите од уроците и баењата, на говорот на вражалките и гатачките“ (Урошевиќ, 1980:90), а ние, како денешни твои читатели, се јавуваме во улога на препрочитувачи на тој говор. Строго логички гледано, од создавањето на првиот уметнички текст, секој следен текст морал да се наоѓа во однос со тој првиот. Всушност, меморијата на писмото се служи со механизмот на интертекстуалноста, додека на самиот почеток на поетската меморија стои ***магијата*** сфатена не само како обредна практика, туку и како систем на мислење и чувствување на светот. Зашто ТИ многу добро знаеше, зашто ТИ многу добро чувствуваше дека вербата во зборот е заедничка и за магијата и за поезијата. Како што ***магијата*** со употребата на зборот, и тоа на оној неразбирливиот, таинствениот или мистериозниот, се обидува да даде свој прилог во пронаоѓањето на праизворите на непресушната енергија на постоењето, така и ***поезијата*** со неговата примена се обидува да укаже на неговата ефикасност и моќ која излегува надвор од просторот на неговата обична и секојдневна употреба.

А како се сретнавме јас и Петре? Или како и кога јас те сретнав и пресретнав? Како и кога го сретнав и пресретнав големиот Петре М. Андреевски?

Во 1992 година со Петре нè врза една песна. Тоа е многу популарната песна за деца „Зелката“ на чија музика потпишана од Славе Димитров тој ги навезе своите стихови: „Зелката има кошули триста“ за хит-серијата „Дајте музика“ и тие исти стихови ги испеаја моите Стефан и Сара. Тоа беше нашето книжевно венчавање. И веќе

наредната година, 1993, додека одеше и серијата на МРТВ, но и турнејата низ Македонија на „Дајте музика“, напишав еден срамежлив текст за неговата Небеска Тимјановна. И тогаш, со својата скромност и пишувачка неопитност шкртнав одвај две странички за големиот Петре М. Андреевски. Ама веќе бев сериозно вљубена во неговиот збор!!! И потоа замолчав. Петре сигурно не ме ни прочитал, ама јас и понатаму го читав, но не се осмелував да пишувам нешто посериозно и поголемо. Така, гледајќи од денешен агол, неколкуте мои текстови што се појавија во наши реномирани книжевни списанија токму во годината на преминот од едниот кон другиот век (2000), беа само најава за она што го напишав и истражив и тоа кога сметав дека сум малку повеќе умна и начитана, и дека можам вистински да кажам за неговото писмо, кога се дрзнав и кога во 2002 ја напишав и одбранив својата докторска тема, а потоа и нешто подоцна ја напишав и објавив и својата книга *Лицето на зборовите*, двете посветени на неговото поетско писмо.

И како што слушаш, драг мој Петре, за насловот на мојата книга го позајмив насловот на твојата песна „Лицето на зборовите“, која звучи и значи токму вака:

„ Кога ја прашав баба ми
како да го запаметам
лицето на зборовите,
таа како да се врати
некаде оддалеку,
ме гушна и ми рече:
Нивното лице не е едно,
како и нашата мака
што не е само една
и не е само за еден!

Така во скутот на баба ми,
на нејзината шарена скутина
ја запознав мојата татковина.“

Впрочем, и организаторите на манифестација „Славење на пиреј‟, инаку јубилејна, 10-та по ред, како програмска водилка ја одбраа токму оваа песна. Потоа напишав уште нешто, но еве, веќе цели десет години молчам, сè до денес, до ова мое беседење по повод 10 години од твоето заминување. И да не заборавам. Со таа твоја песна не само што се наслови мојата книга, тука таа и се отвори со неа (2004:9), а потоа се вдоми и во книгата што ја напишав минатата година под наслов *Семеен албум* (2015:13) која третира најсовремени теми врзани со книжевниот Балкан и местото на македонската литература и култура во него. Балканот како место на кое сите можности сè уште се отворени. Балканот со сите свои мириси и бои. А „сликите‟ во овој мој албум се мудро и спокојно редени и подредувани и тоа исто онака како што пред мене сликите во нашите албуми, мојот и на сестра ми, ги подредуваше мајка ми и тоа почнувајќи од оние црно-белите, па сè до оние во боја на кои се замрзнати некои мигови од нашето раѓање, растење, созревање... и како што ти ги редеше и подредуваше кажувањата и прекажувањата на Велика и Јон во твојот *Пиреј*.

„Облеката е измислена да ти ги покрива недостатоците, а зборот да ти го покажува и тоа што не се гледа‟ – напиша во *Тунел*.

А зборот за тебе беше сè. Зборот и за мене е сè. Верувањето во силата на зборот е старо колку и човечкото искуство и култура. „Можеби и тоа е некое праискуство‟, вели Душко Наневски, „или прасознание за звуковниот клуч и мислената сила на зборот, со кои се покренуваат скриени енергии‟ (1982:159). „Јас‟, велиш ти Петре, „многупати сум се прикрадувал до некој добар народен раскажувач за да научам нешто од неговото вдахновено редење на зборовите: како ги одбира и како им го одредува вистинското место во својот сликовит и сложен состав. И со колкаво мајсторство ги оживува и подгорените корени на некои заборавени зборови наоѓајќи им ново место и значење. Настрпливо сум заслушувал со каков потег ќе го ефектуира неочекуваниот пресврт со кој треба да нè изненади. И особено како го контролира времето на неговите дигресии. Ете, тие златоусни раскажувачи ми беа првите учители од кои научив како треба да се каже и она што не е за кажување. Така ја открив прасликата на

зборовите и дека токму зборовите се нашите први споменици и нашите клучни сведоци за првата осознаена вистина за нас“ (2001:17).

Таа магиска моќ на зборот особено е изразита во сочуваните магиски формули со чудесно дејство за лекување какви што се и разните **баења,** т.е. **бајачките**. Можеби етимологијата на бајачките доаѓа од сибирските племиња, вели Наневски, кои со баење, т.е. кажување по три бајки (сказни) секоја вечер, верувале дека се создаваат три железни обрачи околу домот, како заштита од зли духови, за спокоен сон. Интересно е дека и нашиот собирач Марко Цепенков, и покрај тешкотиите за нивно забележување поради нивната тајност, запишал неколку македонски бајачки што можат да се читаат како цели песни, во кои преовладува метафоричниот говор ситуиран во надреални слики. И Бретон, за волшебното дејство на стихот, препорачува користење на магиски формули, во надреалистички стил (Наневски, 1982:159-164). Во нивниот шепот исполнет со таинствени и волшебни зборови се крие една архајска поезија. Првобитно магот бил врач или лекар кој ја знаел магијата да лекува со збор, а потоа таа, пренесувајќи се од колено на колено, стигнува и до наши дни.

Во овој стил е пишувана и твојата песна „Бајачка“ (од твојата збирка *Лакримариј*), особено оние стихови кои прозвучуваат како магиски формули изречени од самата бајачка кои истовремено создаваат и некој свој мит. Можеби, драг мој Петре, во името на тоа чудесно дејство на зборот, најдобро е и ова свое беседење да го затворам токму со тие твои стихови:

„Болко, болештино, грда горештино,
огладни, опадни и онеможи,
побегни ко слана од сонцето,
ослепи, оглуви и одврзи се
од под јазикот, од под стапалата
и пушти му ја устата да зборува
и пушти му ги нозете да му одат,
врати му ја сенката на телото
и врати ѝ го телото на душата!“

Драги Петре, твојот збор, твојот магичен збор ја смени свеста за литературата кај македонскиот читател, која не само што иницираше цели генерации да се угледуваат на тој модел, туку ја смени и македонската критичка свест. Својата вечна преокупација ја ситуира во родниот крај. Но, со тоа ти не стана локален или регионален автор, зашто успеа, преку универзализацијата на локалното, тој свој крај да го поставиш како центар на светот, како тежиште на космосот.

Литература:

Андреевски, П. М. 2001 (16 февруари). Нема ништо разборито ако остане неразбрано. *Утрински весник*. Скопје: 17.

Мојсова-Чепишевска, В. 1993. Која е Небеска Тимјановна?. *Современост*. Скопје: (XLII), 1-2, 185-187.

Мојсова-Чепишевска, В. 2004. *Лицето на зборовите*. Скопје: Култура.

Мојсова-Чепишевска, В. 2015. *Семеен албум*. Скопје: Матица македонска.

Наневски, Д. 1982. „Магијата во поезијата“ во: *Раѓање на метафората*. Скопје: Мисла, 1982.

Урошевиќ, В 1980. „Глас што доаѓа оддалеку“ во: *Мрежа за неуловливото*. Скопје: Македонска книга, 1980.

CLOTHES ARE INVENTED TO COVER OUR FLAWS WHILE WORDS TO SHOW WHAT CANNOT BE SEEN

Vesna Mojsova-Chepishevska

Summary

This paper was presented during "The Celebration of the Knotgrass" ceremony, on the occasion of the 10 year anniversary of Petre M. Andreevski's death, on Golema Bogorodica, in Andreevski's home of Sloesnica. During this jubilation, a fashion show of aprons (modern overlays) was held, created by Grelinde Pistner from Germany, accompanied by Eva Gordon's musical performance, herself descended from Demir Hisar. The festivities closed with a theatre play "Slojcki skazanija", directed by Andrej Cvetanovski, and staged over the Bela Reka bridge in Sloesnica, written according to the stories of an old man (Dedo Ilija Kocovski). The text itself is an intimate address to Petre M. Andreevski, the author whose magical words changed the course of Macedonian literature, not only initiating several generations to examine more closely his narrative model, but also changing Macedonian critical awareness as well.

ЛИТЕРАТУРНИ ВРСКИ – РЕПРИНТ ОД СВЕТОТ
LITERARY CONNECTIONS

821.112.2:398
прегледен научен труд

СКАЗНАТА КАЈ ГЕТЕ И ГЕРМАНСКИТЕ РОМАНТИЧАРИ

д-р Александар Прокопиев
Универзитет „Св Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: сказна, Sturm und Drang, германски романтизам, уметничка, авторска бајка.
Key words: fairy tale, Sturm und Drang, German Romanticism, artistic, authorial fairy tale.

Значајна улога во создавањето на силниот, приврзан однос кон сказната што ќе кулминира во германскиот романтизам има, можеби подиректно од Виланд, Јохан Годфрид Хердер. Овој умен и љубопитен дух постојано ја пропагира природноста и вредноста на фолклорот во создавањето на духовниот идентитет на еден народ, како и на неговата важност во натамошниот развој на уметничката литература. Во ваквите ставови на Хердер има влијание појавата на Осијановите песни кои подоцна се откриваат како мистификација на Џејмс Макферсон, но кои во тоа време со воодушевување биле прифатени како оригинални творби на легендарниот келтски бард. Во секој случај, Хердеровите согледувања за вредноста на народното творештво и денес дејствуваат свежо и поттикнувачки:

„Народните песни, сказни, легенди ... претставуваат во извесна смисла резултат на верувањата на еден народ, на неговиот сензибилитет, на неговите способности и напори: тој верува зашто не знае, сонува зашто не гледа, се возбудува со целата своја едноставна и сè уште неразвиена душа. Историчарот на човечкиот род, поетот, критичарот и филологот ќе откријат тука значајни теми“ (Kokjara 1993:217-218). Идеите на Хердер ќе повлијаат, по нивната средба во Стразбур во 1771, и на сфаќањата и на приврзаноста на младиот Гете кон народното творештво, а постојат мислења дека токму под влијание на разговорите со Хердер, Гете и во сопствената поезија ќе

почне да се ослободува од стегите на рококото и понепосредно, поспонтано да ги изразува доживувањата.

Било како било, одгласот на фолклорот е провокативен дури и во делото на таков висок индивидуализиран поетички дух каков што е оној на Гете, тој неприкосновен творечки живот, и од друга страна моќен поетички пандан на самото движење на романтизмот. Наведуваната „Бајка за зелената змија и убавата Лилјана“ (Gete, 1984) е толкувана од Рудолф Штајнер, пред сè, како мистична поетска форма. Извонреден познавач на Гете (го подготвува, коментира и редактира изданието на Гетеовите природно-научни ракописи), Штајнер во загатливите патокази на раскажувачката фантазија на Гете се обидува да ја открие неговата филозофија. Поаѓа од пријателската полемика на Гете со Шилер околу „вистинољубивиот човек“. Познато е од нивната меѓусебна преписка дека според Гете, Шилеровото решение на овој проблем е премногу апстрактно и едностранo филозофско. Човекот, размислува Гете, не треба да ја открива сопствената душа преку филозофските поими, туку преку богатството на внатрешното душевно доживување, што истовремено е и сознајно вдлабочување во духовниот свет. Рудолф Штајнер во „Бајката“ ја истакнува токму важноста на преjдениот пат од просветлувањето. Во разговорите со Екерман, Гете себеси, а и човекот воопшто, честопати го споредува со патникот. Гете не признава дека закрилата на која било позитивна религија би ја „гарантирала“ сигурноста на човекот. Надминувањето е низ трагање, патувањето е во функција на иницијацијата. Допирајќи го процесот однатре, јунакот на Гете во протокот ги чувствува законитостите на сознанието. Притоа, внатрешното патување често е сплотено со надворешното. Така и во „Бајката“, толкува Штајнер, прочистувањето на душевната моќ е прикажано во патот на момчето до убавата Лилјана. Во спојувањето на момчето со убавата Лилјана е постигнато, според Штајнер, прераснувањето на себеси - момчето владее со своите душевни способности, го победува хаосот во сопствената душа и достигнувајќи до убавината на Лилјана, го наоѓа просветлувањето. Во тој етапен пат кон самосознанието, средбата на момчето со кралевите во Храмот, е судбинска. Секој од трите еднообразно метални кралеви е носител на одредена сила, способност. Според Штајнер, Златниот крал го

олицетворува просветлувањето за способност на претставување, Сребрениот просветлувањето за способност на сознание за објективно чувство, Бронзениот просветлувањето за моќта на сознанието преку волја. Наспроти претходните тројца, Кралот во четвртиот агол на Храмот не е монолитен. Тој е хибриден, во неговото тело се измешани трите елементи кои, како такви, хаотични, владеат со човековата душа. Кај момчето односот е спротивен: сите три моќи (способности) се прифаќаат посебно, се разлачуваат за да се владее со нив.

Забелешката на Гете за премногу апстрактното Шилерово толкување на поимот на „вистинољубивоста“, во „Бајката“ впечатливо се потврдува преку облекувањето на двата носечки лика - талкачките пламени (irrlichter) и зелената змија. Во талкачките пламени, вели Штајнер, претставени се оние луѓе кои се ориентирани кон апстрактното мислење. Таквите личности се остроумни, брзи, способни многу проникливо да ги анализираат нештата и на восхитувачки начин да ги поврзуваат поимите. Но, најчесто, таквите умови се неспособни за впивање на духовните влијанија на инспирацијата без зборови. Талкачките пламени го голтаат златото ненаситно, го лижат дури и од sидовите на одајата на старецот, а потоа разметливо го расфрлаат. Гете не е a priori против оваа особина. Напротив, талкачките пламени се тие што ги отвораат портите на Храмот. Нивната критичка, селективна способност е неопходна во учењето, а знаењето - златото е она што во себе го впиваат на најдобар начин. Основното прашање е како златото ќе биде обработено, односно начинот на кој идеите се доживуваат. Додека кај талкачките пламени идејата се обликува со вертикална линија - апстрактен поим, и го губи спојот со телото, кај зелената змија која ги просветлува предметите, духовноста се обистинува низ сетилни облици. Наспроти Шилеровата, над сè, етичка поставеност кон духовните вредности, Гетеовата мисла секогаш е насочена кон посебното и оттаму се заклучува што е општо. Саможртвувањето на зелената змија која со смртта не се уништува туку се преобразува во мост што води кон Храмот и овозможува спојување на двата брега, како да го истакнува магичниот аспект на жртвувањето на божеската сила заради обновена моќ. Скапоцените камења што пливаат и блескаат по реката се делови од жртвуваното тело на змијата, и од нив израснуваат столбовите на

прекрасниот мост кој потоа сам, врз тие столбови се изградува. Преку него минуваат новиот крал - момчето со својата сакана, убавата Лилјана. Змијата е убедена во неопходноста од својата жртва, зашто така преобразувајќи се во цврстиот траен мост ќе го спои светот на сетилното со светот на надсетилното.

Во „Западно-источниот диван“, Гете кликнува: „И сè додека го немаше тоа: умри и биди!, сè дотогаш ќе бидеш уморен гостин на мрачната земја“. Готовноста да се жртвува здобиеното сознание, да се претопи науката во душевна сила и со тоа да се превлада физичката конечност, се потврдува во радосното цитирање на епиграмот на Нонос од Панополис - „Дури и кога заоѓа, секогаш тоа е она истото сонце“ - кога, при една прошетка стариот Гете му се обраќа на Екерман: „Кога некој има седумдесет и пет години, не може а понекогаш да не му се случи да помисли на смртта. Мене таа мисла ме остава совршено спокоен, за што сум убеден дека нашиот дух е нешто неуништливо, нешто што еднакво дејствува од вечноста до вечноста. Сличен е на сонцето кое само на нашите земни очи им се причинува како да заоѓа, а тоа всушност никогаш не заоѓа, туку и натаму сјае без престанок“.

Штајнеровото мистично согледување на „Бајката“ е обид да се најде езотеричната смисла на иницијацискиот пат на момчето до убавата Лилјана: „И тогаш гледаме дека, след жртвата на змијата, се соединуваат двете царства. По низата симболички постапки, кои човекот во својот повисок степен на развој ги врши во езотерна смисла, гледаме како, со помош на сите три душевни сили на човекот, е поставен храм на сознанието преку реката. Тука е издигнат и во него секоја душевна сила ја врши својата должност. Навестено е дека тие душевни сили мораат да соработуваат хармонично: поединецот не може ништо, но ако во вистинскиот час сите не соработуваат, ако огромните и незначителните меѓусебно дејствуваат во правилен однос, тогаш може да настане она што ја оспособува душата за да ја достигне својата највисока состојба: соединувањето со убавата Лилјана. Тогаш храмот се преместува од скриените пукнатинки на површината за сите оние кои вистински се стремат кон сознанието и вистината. Момчето ги добива сознајните сили на мислење и претставување, што му ги дарува златниот крал: „Сознај го

највисокото“ (Stajner, 1984:52). Големиот алегоричен потенцијал во „Бајката“, на Гете, што ѝ го овозможува езотеричното толкување на Штајнер, го навестува жанровскиот исчекор што уметничката сказна го прави во однос на народната, токму со своето симболично-филозофско проседе. Карактеристичната сказновна структура се проширува со симболичкото богатство на одбраната идеја и се поставува во алегоричен контекст. Во алегоријата „појавниот свет упатува на идејниот и е врзан за него со конвенција и догматска фикција“ (Recnik knjizevnih termina:12). Читањето на уметничка сказна од типот на „Бајка“ на Гете упатува кон откривање на преносните значења, односно, за разлика од народната сказна, тука се нагласува појмовната филозофска адекватност на конкретното случување. Иако и во народната сказна „алегоријата живо се испреплетува со поетската фантастика, учествувајќи во истакнувањето на заклучната поента ...“ (Саздов, 1981:137) во уметничката, преку авторовите стилски интервенции, текстот може да добие нагласени филозофски или моралистички импликации.

Ова сознание на сказната како духовно-филозофска ризница, со јазик сочинет од симболи и обредност, го делат и Гетеовите помлади современици, романтичарите, иако нивната поетика често се согледува како опозитна на онаа на Sturm und Drung. Ова особено важи за постарата група романтичари: браќата Шлегел, Лудвиг Тик и особено за Новалис, според кој сказната е „...слична на некое привидение во сонот, недоследна. Таа е збир на необични предмети и настани, на пример, некоја уметничка фантазија, складните акорди на Еоловатахерфа, самата природа ...Сета природа мора на некој чуден начин да биде помешана со светскиот дух: тоа мора да биде времето на општата анархија, отсуството на закони, времето на слободата, природната состојба на природата, времето постаро од светот ... Светот на сказната е спротивен на светот на вистината и токму поради тоа и е сличен, колку што хаосот е сличен на совршената творба“ (Kokjara, 1984:235-36, [фрагмент 414-15]). Веќе во самиот термин romantisch, во употреба уште од времето на барокот, е содржана необичноста, чудесноста, наспроти англиската придавка romantic што означувала див, планински предел, или преносно - нешто што е пренатрупано со неверојатности. Хердер романтичното го употребува

спротивставено на burgerlich (граѓанското), а кај Гете антитезата класичен-романтичен во уметноста ја сугерира поделбата здравоболно (за разлика од романтичното во природата = убаво). Но, за романтичарите, поезијата е повеќе копнеж, отколку болка, па оттаму, Херман Фридеман, приредувачот на најдоброто издание на делото на Новалис е во право кога вели: „Новалис ја извлекува својата естетика на романот од сказната. Таа не знае ниту за односи ниту за противречности. Таа е царство на слободата“ (Глушевиќ, 1965:12-13). Според Зоран Глушчевиќ, пак, „токму поради таквата нејзина аналогија со сонот, Новалис ја поставува сказната во средиштето на својата „естетика на романот“. Што е, во крајна линија, романот за Новалис (според јасната смисла на недовршениот втор дел на „Хајнрих фон Офтердинген“), ако не обид реално и космичкофикциски да се зачне овозможената утопија? ... Во сонот е можно сè, во сонот нештата непречено и флуидно минуваат едно во друго, се изедначуваат. Во тоа флуидно кружење на животот низ сите облици на материјалното постоење, рационално се искажува беспомошната желба да се разбијат сите синџири и сите ограничувања што реално постојат во природата и во општеството. Таа привидна анархија на сонот и сказната, која себе си си дозволува сè, тое е онаа неопходна клима на романтичарскиот „хаос“ од кој Новалис ја гради својата утописка визија: техниката на сказната единствено е способна да ја создаде онаа атмосфера на братство и еднаквост од која Новалис ја ткае животната поезија на романтичната утопија“ (Глушевиќ, 1965:12-13). Во „Хајнрих од Офтердинген“ (Heinrich von Ofterdingen), Новалис романтизи- ра, што, според неговото сопствено толкување, би значело да му се даде на просторот висока смисла, на обичното угледот на таинственото, на познатото достоинство на непознатото, на конечното изглед на бесконечното (Мојашевиќ, 1967:301-302). Инспириран од животот на легендарниот средновековен дворски поет, романот на Новалис „се одвива во тонот и стилот на сказната“ или, подобро речено, на збирката сказни, што се нижат околу симболичниот лик на Хајнрих, кого и инаку го окружуваат алегорични ликови ... И душата и скелетот на романот се сочинети од сказни, што не е нималку случајно. Тоа е сосем во согласност со Новалисовото верување, барем книжевно, или подобро, книжевно стилизирано верување дека постои еден друг,

вечен живот над овој нашиот. За Новалис сказните се и „поетски канон“ и „сништа за оној роден крај кој е секаде и никаде“, Според Новалис, „вистинскиот составувач на сказните е гледачот во иднината“. Таков, вистински поет, па според тоа и „гледач во иднината“ е и неговиот Хајнрих (Мојашевиќ, 1967:305)…- Во романот се раскажуваат токму сказни: додека Хајнрих патува со мајка му од Ајзенах во Аугзбург, со нив се и неколкумина трговци кои му кажуваат сказни за љубовта. Низ целото дело провејува копнежот кон непознатото, олицетворен во синиот цвет, „Dieblaue Blime“, по кого Хајнрих трага низ целиот недовршен роман, за да го пронајде во далечниот Север, под името Еда. На прашањето „што е најинтимната желба на срцето што љуби“?, Еда одговара во песната од која е останат само фрагмент:

Кога времињата не би биле толку недружељубиви,
Кога би се соединиле иднината со сегашноста и со минатото;
Кога пролетта би ѝ се придружила на есента, а летото на зимата,
Кога младоста би се здружила со староста во лесноногa сериозност;
Тогаш, слатки мој сопруже, би пресушил изворот на болките
А на срцето би му била осигурана желбата да чувствува сè.

Можеби токму поради таа безвременост, поради тоа вечно сегашно случување, Новалис толку мистично ја сака сказната, како највисок израз на древниот, тотален дух.

Таа негова предадена посветеност кон сказната страствено ја дели и неговиот современик, Јохан Лудвиг Тик, кој го завршува „Хајнрих фон Офтердинген“ врз база на Новалисовите ракописни забелешки. Тик, под влијание на својот близок, рано починат пријател, поетот Вакенродер, уште како момче ги засакува народните сказни и веќе како млад писател почнува да ги преработува. Кај издавачот, просветителот Николај, тој, во 1797 г., анонимно објавува три книги сказни за „народ“, „Volks-marchen“, во кои, всушност, ги зема само рамките на сказната, а содржината ја гради така што „...се случува рационалистичка поучност, потоа и сатиричност, која Тик обилно ја уфрлува во сказната, и не на последно место, самата драмска форма, да го разбијат суштествениот карактер на народната сказна“ (Мојашевиќ, 1967: 313). Во уметничките преработки и драматизации на материјалот од народните сказни, Тик го искажува своето

уметничко мајсторство (токму по повод сказните, Фридрих Шлегел ќе го нарече „поетски поет“), притоа наметнувајќи ја својата авторска индивидуалност на препознатливиот, „наивен“ дух на народната сказна. „Со романтичарската ирониja, романтичарите си стекнаа волшебно стапче за запирање или пресврт во дејствието кога тоа никој не го очекува (како да сме во марионетски театар) ...Такви се тие и во својата сказна, Märchen, кој е омилен род на романтичарите ...Таков е и Тик, со примеса на jansa и страв ...Во сказната, во хаотичниот, нелогичниот и несводлив сон, па и во алегоријата (која, наспроти поранешната литература, исто така, ја обожуваат: Новалис, Тик, Хофман и кој сè не меѓу нив - дури и Хофмановиот законски наследник, каприциозниот видовит Ханс Христијан Андерсен), тие сметаат дека можат да се однесуваат царски - произволно. Меѓутоа, токму сонот и сказната зависат од тајните организациски структурни закони, од потсвесните струи и прокобата, кои треба де се разгатнат, и кои, според Фројд и Јунг и нивните школи, се подложни на закони, неумоливи и луцидни. Кога романтичарите, благодарение на својата ирониja, ќе изведат некое свое волшебно наметнување, исчекор или ексцес, тогаш, ако дијагнозата им е поставена точно и исправно, се случува и тоа, нивната хируршка интервенција да постигне и најголеми, спасоносни дејства: едноставно, ги разрешуваат врховните тајни на сонот и сказната... Но, се случува и спротивното: да го исечат, во својата негрижливост, живиот организам, кој крвари“ (Vinaver, 1959:58-59). За пример на таквите, винаверовски речено, хируршки интервенции во ткивото на народната сказна, може да послужи Тиковата драматизација на „Мачорот во чизми“ според познатата сказна од збирката на Перо. За разлика од Новалис, па и од Гете, Тик не инсистира толку на алегориските можности во уметничката преработка на сказната, но затоа, мошне духовито и разиграно ја користи иронијата која, инаку, во народната проза многу повеќе е изразена во анегдотите, новелите, па и во басните отколку во сказните.

Во драматизацијата на препознатливата содржина на сказната, Тик вметнува чисто сценски решенија, го воведува драматуршки смелиот, иновантен чин со учество на публиката во дејствието, која дискутира за поединостите што се случуваат на сцената, одобрувајќи

ги или критикувајќи ги, па дури и авторот понекогаш мора да ја смирува. Драмата „Мачорот во чизми“ се согледува како „сатирична комедија“ зашто Тик постојано се потсмева на некои актуелни појави: на сентименталната помодност на тогашната читателска публика, на издавачкиот невкус на берлинските издавачи, на „плачните“ пиеси на тогашните омилени писатели Ифланд и Коцебуе и слично. Тик дури ја иронизира и личноста на кралот (како алузија на германската територијална расцепканост и на сите владетели) - постојано гладен, тој е окупиран единствено со трпезата и воопшто незаинтересиран за државните работи. Иако „Мачорот во чизми“, и сродно конципираниот „Модробрадиот“ (Ritter Blaubart), како и продолжувањето на Мачорот, „Принцот Цербино“ (Prinz Zerbino), во кој главниот лик е сиромашниот кого што мачорот го доведува на престол, понекогаш се оценуваат како неприродни конгломерати меѓу сказната и драмата, очигледно е дека овие комедии се смела авторска пародија на сказната. За разлика од суштинскиот филозофски однос на Новалис кон сказната, Тик е многу повеќе литерарно занаетчиски заинтересиран за поигрување со жанровските конвенции на народната сказна. Иако, во случајот со наведените, драматизирани сказни, тој најслободно и најдуховито ја збогатува и преработува нивната содржина, внесувајќи во неа дури и елементи на гротескност и виц, тоа не ја намалува неговата голема почит кон сказната. Тик е приредувач на збирката старогерманска поезија „Minnelieder ausdem schwabischen Zeitalter“ (Љубовни песни од швапскиот век), што ќе ги заинтригира за собирање на старогерманско книжевно творештво помладите романтичари, меѓу нив и браќата Грим. Тик е несомнено, заедно со Фридрих Шлегел, „душата: на Јенскиот кружок и автор кој, освен изразната инвенција, имал и чувство за магијата, волшебноста и активната сила на зборот. Неговите драмски обработки на сказните во секој случај не се само адаптации туку самостојни дела со силен иновациски импулс во творечкиот процес. Ова, главно, важи и за авторскиот третман на сказната кај останатите германски романтичари, па и кај Гете, па затоа тие се благодарен пример за согледба на односот фолклорна сказна - уметничка сказна. Не треба да се заборави и фактот дека романтичарите го зачнале типот на раздвоен роман или роман за воспитувањето, во кои главниот јунак,

низ едно своевидно иницијациско патување се осознава себе си и светот: „Патувањата на Франц Штернбалт“ на Тик и веќе споменатиот „Хајнрих фон Офтердинген“ на Новалис (што може да се согледа како (по)етички одговор на Вилхелм Мајстер на Гете). Патувачкиот дух на сказната и нејзината волшебност се сосема блиски до номадската, нескротлива природа на германските романтичари. Токму во индивидуалниот авторски однос кон волшебното, чудесното, се крие предизвикот и ризикот во пишувањето уметничка сказна. „Еден одвишен потег понекогаш е доволен да го запре учеството во чудесното“ (Baslar, 1969:210). Тиковиот потсмев во пародирањето на сказната често ја носи опасноста од таквиот потег. Но, Тик освен што си поигрува со илузиите на чудесното, пишувал и уметнички сказни од сосема друг тип, блиски до страшната, мрачна чудесност на преданието, како што се „Синокосиот Екберт“ или „Планината со руни“. Според признанието на самиот автор, Синокосиот Екберт е напишан по сеќавање од кажувањата на мајка му во детството. Овие сказни, авторовата фантазија ги надградува со елементи на страв и исчекување. „Во прозата на Лудвиг Тик, во која ги чувствуваме првите зародиши на романтичарската фантастика, „розовото чудесно на волшебните приказни“ и „црното чудесно на готскиот роман“ (изрази на Луј Вакс) се проникнуваат“ (Урошевиќ, 1988:55). Но, Тик, за разлика од Е. Т. А. Хофман, во сите раскази е многу поблизок до чудесното отколку до фантастичното. Како што убаво посочува Влада Урошевиќ во споредбата на авторскиот приод кон натприродното кај овие двајца писатели (Урошевиќ, 1988:55-57),Тик е привржан, во непредвидливоста на времето и местото, кон светот на сказната, додека Хофман, уште на почетокот на кажувањето, просторно и временски го конкретизира дејствието. Во таа смисла, Урошевиќ ги соочува „Планината со Руни“ на Тик (Tik, 1959:277-299) и првиот објавен Хофманов расказ „Благородникот Глук“: „ако притоа се известиме дека Клаус и Вебер се познати ресторани во Берлин од почетокот на XIX век, дека мадам Бетман е позната берпинска артистка од тоа време, а „Затворена трговска врска“ е дело на Фихте објавено во 1800 година, тогаш ќе видиме дека расказот на Хофман е цврсто втемелен во едно определено време и во определени географски координати за разлика од расказот на Тик кој во тој поглед

има дејствие што се одигрува во лесна замагленост. И едниот и другиот расказ имаат во своето дејствие натприроден настан, но тој настан е во очигледен судир со средината опишана во расказот на Хофман, додека, пак, во расказот на Тик наполно произлегуваат од неа“ (Урошевиќ, 1988:55-57).

Очигледно е дека во уметничките сказни на германските романтичари, иако се презема наративната шема на народната сказна, а исто така и односот кон чудесното, како предвидлив дел и секојдневно случување, се создава автентичен свет, збогатен со алегоричности, импровизиран со пародичност, каде што не се врши асимилирање на фолклорното ткиво, ниту тоа едноставно се прилагодува на новата форма, туку се создава нов прозен текст. Во смисла на тоа уметничко осамостојување на сказната, особено се впечатливи и по творечката постапка и по естетскиот резултат уметничките сказни „Чудесната историја на Петер Шлемип“ на Аделберт фон Шамисо и „Ундина“ на Фридрих де ла Мот Фуке.

Приказната за сенката на Петер Шлемил (Chamisso, 1987) е прикажана преку божемното писмо на Шлемил (на јидиш - трапавко, несмасник, баксуз) до авторот. Приказната (писмото) почнува со пристигнувањето на бродот на Шлемил во некој град, каде што на еден прием кај некои богати луѓе, се запознава со еден човек во сиво, кој од џебот може да извади сè што ќе посака (на барање од дамите вади двоглед, турски килим „дваесет чекори долг и десет широк“, шатор за да не им пречи сонцето, три јавачки коњи со седла и сета друга опрема). Овој човек му ја бара неговата „убава сенка“, а за возврат му нуди бројни волшебни предмети што ги вади од истиот џеб; а Шлемил го одбира ќесето што никогаш не се празни. Човекот, за кого е очигледно дека е ѓаволот лично, ја свиткува сенката на Шлемил во ролна и ја става во џеб. Во расказот на Шамисо, ѓаволот „изгледа сосема реално и буржујски ... и неговата чудесна моќ доаѓа до израз првенствено во формата која е најкурентна за тоа време: во крајна линија, тој симболички се сведува до значење на парите; ѓаволот на буржујското општество - тоа се парите и сите оние чудесни нешта што излегуваат од неговиот мал џеб не претставуваат ништо друго освен симболичката репродуктивна моќ на парите“ (Glusevic, 1959: 36). Веќе во самиот впечатлив почеток на својата приказна, Шамисо ја користи

чудесноста, но не толку неумерено како другите романтичари. Во Шлемил, чудата се функционално вклопени во развојот на дејствието, по што расказот ја почитува суштинската ефикасност на сказната.

Дејствието се движи еднонасочно, постепено растејќи кон својата кулминација. Веќе наредниот ден, Шлемил, сакајќи да ја поништи размената, го праќа слугата да се распраша за човекот во сиво. Никој од гостите на приемот не чул за него; попат на слугата му приоѓа „некој господин“ кој му порачува на Шлемил дека оди на патување преку море и дека по една година и еден ден ќе се врати да му понуди друга спогодба.

Бидејќи не може да сокрие од луѓето дека нема сенка, Шлемил со својот верен слуга оди на долго патување „преку гори и граници“. Се населува во некој замок, а месните жители, кои немерено ги дарува со златници, го нарекуваат гроф Петар. Вториот слуга, Раскал (на англиски - никаквец) ја издава неговата тајна. Токму по една година и еден ден од спогодбата, Шлемил оди да ја побара ќерката на шумарот Мина, но не може да ја добие сè додека не ја најде својата сенка.

Иако во приказната се случуваат постојани пресврти, Шамисо раскажува спокојно, без возбуда. Волшебноста не е претерана, туку наративно променлива. Дури и кога ѓаволот се појавува во одредениот ден и му ја нуди сенката барајќи ја за возврат неговата душа - препознатливиот фаустовски мотив во оваа уметничка сказна следува предвидливо на нејзината структурална шема: противникот го градуира барањето соодветно на понудата. Шлемил, кој ја одбива размената, набргу, во шумата е соочен со уште една надмоќна, волшебна способност на ѓаволот: зад невидливиот човек со сенка (спротивно на Шлемил) се крие семоќниот господар на злото кој со помош на невидливото птичјо гнездо (значи, уште еден волшебен предмет), може да ја премине границата меѓу видливото и невидливото.

Кога по трет пат, според препознатливиот сказновен принцип, го убедува да му ја даде душата, Шлемил го фрла ќесето во долот и по долго пешачење, во едно мало место, на панаѓур, купува чизми на старо со последниот златник. По двесте чекори се наоѓа во Кина и сфаќа дека на нозете носи чизми од седум милји: „Стоев на тибетантската висорамнина, а сонцето кое пред некој час огреа, сега

веќе се приближуваше кон заод. Поминав низ Азија, од исток кон запад, пристигајќи го светлото небеско на неговиот пат, и така се најдов во Африка“. Миговното совладување на просторот со помош на волшебните чизми, што во сказната е белег на нејзината подвижност, во уметничката сказна на Шамисо се преобразува во горделив романтичарски одговор: „ ...значи, не компромис и лажен мир по цена на бескрајни знајни и незнајни отстапки, но ниту бегство, кукавичко напуштање, туку гордо заминување... Затоа излезот е во општествено корисната но индивидуално осамената научна активност“ (Glusevic, 1959:37).

Понатамошниот живот на Шлемил, кој за свој дом одбира една пештера во Тибет, но патува низ Европа, преку Северна Азија на Гренланд и на тлото на Америка, Суматра, Јава, Бали, во потрага по нови научни сознанија, е всушност геопоетички избор во наоѓањето на смислата на постоењето - низ постојано патување на телото и духот осамениот човек да ја најде изгубената блискост со природата и суштествувањето воопшто. Пораката, многу сродна на онаа од сказната кога главниот јунак се пронаоѓа себеси во согласност со Големиот Ред.

„Чудникавата историја на Петер Шлемил“ на Адалберт фон Шамисо ја препознава по сказната актуелната реалност со нагласеното будење на буржоаскиот прагматизам. За разлика од Шлемил, „Ундина“ на Мот Фуке е натопена во самовилската атмосфера на средновековните рицарски романси. Но, и двете дела уметнички ја функционализираат сказноликата шема, силно облагородувајќи ја со личен авторски печат. Главната личност во приказната на Мот Фуке е еден типичен лик од народните сказни, воденета самовила, најада, која е позната уште од грчката и римската митологија како натприродно суштество со волшебна МОЌ. Податокот за Ундина Мот Фуке го наоѓа во Парацелзусовото дело „Liberde Nimphis, sylphis, pygmeaset salamandris etdecaeteris spiritibus“, според кое само ундините, водените нимфи, од сите овие суштества имаат човечки лик и со мажачка можат да добијат душа. И кај Парацелзус, како и во митот и во сказната, како што е веќе наведено, ундините (самовилите) стапуваат во љубовни, често контроверзни врски со смртниците.

Во „Ундина“ (Mot Fuke, 1959:309-373) еден витез што доаѓа од шумата бара преноќиште во куќата на рибарот и неговата жена. Со нив живее и поќерката Ундина, мила и своеглава. Рибарот раскажува како ја нашле Ундина: на стари години добиле ќерка, но уште како малечка паднала во реката и никогаш не го нашле телото. Истата ноќ, тригодишно девојче во богата облека дошло до нивната врата - тоа била Ундина. На нејзино инсистирање витезот раскажува што видел поминувајќи низ шумата (нешто црно во гранките на високиот даб што зборувало со човечки глас; некој бел, долг човек што се претворил во бистар, сребренест поток; џуџе со голем нос што му бара пари, а потоа, потсмевнувајќи му се, му ја покажува внатрешноста на земјата каде што самовилите си играат со златото и други скапоцени камења; и, на крајот, белото, неодредено лице што го следи низ шумата, се распрснува личејќи на „патувачки водоскок“). Реката толку надојдува што витезот не може да се врати, и една ноќ кога некој свештеник се засолнува од невремето кај рибарот, витезот и Ундина се венчаваат. Таа му раскажува дека е водена вила и дека нејзиниот татко, кој е моќен воден кнез на Средоземното Море, сакал ќерка му да добие душа, а едно суштество од елементарниот свет може да добие душа само „ако со најдлабока љубов се спои со некој од вашиот род“. Преобразбата на Ундина преку првата брачна ноќ, од нескротливо природно суштество во послушна сопруга, многу потсетува на исходот на брачната врска меѓу самовилата и јунакот во сказната. Воопшто, низ целата приказна се чувствува не само атмосферата на сказната, туку и ефикасноста на нејзиниот творечки механизам. „Вилинскиот свет на Фукеовата сказна има нешто нестварно сказновито, поетско и прозрачно, со што се навестува и вообличува неговата спротивност на светот на секојдневното и прозаичното. Тој свет припаѓа исклучиво на природата и нејзините немирни елементи, на поетскиот флуид на стихијата, тој нема никакви врски со профаната и прозаичната градска средина. Всушност, во таквата средина, овие самовилски суштества не можат ни да се јават. Никсите и ундините, гномите и силфидите и останатите волшебни суштества не се ништо друго освен оживеани и персонифицирани природни елементи: водени, воздушни, шумски, подземни“ (Глушевиќ, 1965:7-8). Овој сказновиден свет не трпи рационализација,

но во неа секој лик и дејствие, како во сказната, има своја функција. На пример, чичкото на Ундина, Студен-вруток, оној што во шумата ги штити вљубените од „подземните призраци“, висок и белокос, во многу нешта личи на старецот, двосмисленият помошник од народната сказна. Тој, како што се гледа и од раскажувањето на витезот, е способен за најнеочекувани метаморфози, па и понатаму, во градот, е чувар на чешмата, а во замокот се враќа во својата елементарна, природна состојба - студен извор. Колку витезот станува погруб со Ундина, толку и Студен-вруток станува поопасен противник за него, додека отфрлената Ундина ја презема улогата на заштитник. Борбата меѓу Ундина и Студен-вруток е борба меѓу две волшебни моќи: кога тој, како дух, почнува да го напаѓа витезот, таа наредува да се поклопи изворот со камен на кој пишува „неразбирливи знаци“, за потоа, во сонот на витезот, да го предупреди никогаш да не го крева каменот. Забраната, како во сказната, е прекршена поради непромисленоста на Берталда, и витезот плаќа со смрт. Ундина, како што може да се види, ја прифаќа сказноликата шема, заедно со извесен број функции кои се препознатливи во проповска смисла. Меѓутоа, како и во секоја успешна уметничка сказна, елементите на сказната не се автоматски преземени, туку се вклопени во еден индивидуализиран книжевен облик. Од една страна, писателот е креативно предизвикан, пред сè, од изобилството и можностите на чудесното во народната сказна. „Тука, во тоа царство, не важат законите на секојдневието, границите меѓу имагинацијата и реалноста се бришат, а натприродното што е присутно, не е натрапник што ги крши принципите врз кои се базира тој свет, туку е базичен елемент што лежи во основите на тие принципи“ (Урошевиќ, 1988:49). За разлика од авторот на фантастичната проза, писателот на уметничката сказна не ја користи постапката на очудување (*остранение*). Како и кај народната сказна, чудесноста доаѓа само кога се набљудува однадвор, додека внатре, во самиот текст, чудесното е претпоставен дел на стварноста. Но, иако во третманот кон чудесното, уметничката сказна ја користи, а не, како фантастичниот расказ, ја разурнува единственоста и согласноста на природното и натприродното, таа, како што е наведено, врши отстапувања од еднодимензионалноста на народната сказна, а особено од недостигот

на длабинската перспектива. Додека, во народната сказна, и на луѓето и на животните им недостига физичката и психичката длабочина“ (Liti, 1994:17), во уметничката сказна, слично како што Глушчевиќ ја согледува Ундина: „Ниту едно човечко суштество не се движи како сенка или фантом, сè е психолошки утврдено, макар што истовремено е сведено на основните човечки постапки и ставови, ликови и профили: вљубениот витез, вообичаениот романтичен лик на младич кој се наоѓа пред чудесното убаво и непојмливо привлечно женско суштество; ќерката на рибарот која пораснала во површната и фриволна дворска средина и на сите можни начини се обидува да остане таму каде што ја влече нејзината разгалена навика; стариот рибар и неговата жена кои предадено му се доверуваат на господ и стравуваат од злите духови, но кои во основа се суштества со потполно реален менталитет на прости луѓе“ (Глушевиќ, 1965:10). Таа психолошка убедливост во уметничката сказна не е присутна само во доловувањето на карактерните црти на човечките суштества, туку и на оние кои припаѓаат на надприродниот свет - самовилите, духовите, ѓаволот.

Во германскиот романтизам, креативниот однос на усната и пишаната сказна е концентриран и временски - сите горенаведени сказни се создадени во период од неколку години, на почетокот на XIX век. Во склопот на инаку европски широко прифатеното романтичарско движење, германските автори имаат исклучителна и речиси осамена улога не само во афирмацијата, туку и во почитувачкиот, творечки однос кон народната сказна. „Земјите со висока културна традиција, Англија, Франција, Италија и Шпанија, не се ослободија од онаа надменост која во епохата на романтизмот наведе некои нивни претставници да го сметаат фолклорот за „плебејска наука“ (Kokjara, 1984:63). Единствено рускиот романтизам, особено под влијание на славјанофилската идеологија, има нагласен творечки интерес кон народното усно творештво. Во сферата на народната проза, и пред сè, на сказната, од непроценлива вредност е собирачката активност на Александар Николаевич Афанасјев, кој со својата богата збирка е руски пандан на браќата Грим, а значаен е и зборникот „Руски сказни“ (Русскиесказки) на Владимир Даљ. Моцелите на руската усна книжевност ќе им послужат подоцна на

низа големи руски поети, од Гоголь, Лермонтов и Некрасов, до Есенин, Ремизов, Заболоцки и Твардковски.

Литература:

Vinaver, Stanislav. 1959. *Susreti sa nemackim romanticarima,* vo: *Nemacki romanticari*. Beograd: Nolit.

Kokjara, Djuzepe. 1984. *Istorija folklora u Evropi*, knjiga 1, Beograd: Prosveta.

Johan Volfgang fon Gete. 1984. *Bajka o zelenoj zemji ilepoj Liljani*, sa tumacenjem Rudolfa Stajnera, Novi Sad: Knjizevna zajednica.

Rudolf Stajner. 1984. Geteova tajna objava, in: J. W. von Goethe: *Bajka o zelenoj zmiji i lepoj Liljani*, Novi Sad: Knjizevna zajednica.

Grupa autora. 1984. *Recnik knjizevnih termina,* Beograd: Nolit.

Grupa autora. 1974. *Knjizevnost njemackog jezicnog izraza, in: Povijest svetske knjizevnosti 5,* Zagreb: Mladost.

Саздов, Томе. 1981. *Стилистиката и композицијата на нашата народна проза*, во: *Преглед на македонската народна проза*, Скопје: Култура.

Глушевиќ, Зоран. 1965. *Путеви хуманитета-немачки романтичари II.* Beograd: Prosveta.

Мојашевиќ, Миљан. 1967. *Немачка књижевност (доба просветитељства, класике и романтизма),* Београд: Завод за издавање уџбеника.

Baslar, Gaston. 1969. *Poetika prostora.* Beograd: Kultura.

Урошевиќ, Влада. 1988. *Фантастиката и фолклорот*, во: *Демони и галакасии,* Скопје: Македонска книга.

Tik, Ludvig. 1959. *Tajanstveno brdo*, in: *Nemacki romanticari – odbrane pripovetke I*, Beograd: Nolit.

Chamisso, Adelbert von. 1987. *Cudnovata pripovjest Petra Schlemihla*, s pogovorom Thomasa Manna, Zagreb: SNL.

Glusevic, Zoran. 1959. *Lutanja po romantici, in: Nemacki romanticari – odabrane pripovetke II*, Beograd: Nolit.

Mot Fuke, Fridrich de la. 1959. *Undina, in: Nemacki romanticari-odabrane pripovetke I,* Beograd: Nolit.

Liti, Maks. 1994. *Evropska narodna bajka*, Beograd: Bata/Orbis

Afanasjev, A. N. 1978. *Ruske narodne price*, Rijeka: Otokar Kersovani.

Chamisso, Adelbert von. 1987. *Cudnovata pripovjest Petra Schlemihla*, s pogovorom Thomasa Manna. SNL, Zagreb.

THE FAIRY TALE, GOETHE, AND GERMAN ROMANTICISM

Aleksandar Prokopiev

Summary

The fairy tale is a particularly inspiring genre for the German Romantics. In parallel to the invaluable collection of folk tales by the Brothers Grimm, artistic, mystical and fascinating stories, with strong individual poetics, were created by Goethe, Tieck, von Chamisso, la Mot Fuke. All these artistic fairy tales were developed at the beginning of the 19th century, during the span of a few years. In the context of European Romanticism, German writers play an exceptional (almost exclusive) role in the affirmation of the artistic fairy tale.

821.163.42-4.09
прегледен научен труд

ЕГЗИЛОТ КАКО СОСТОЈБА НА ТОЛКУВАЊЕ ВО ЕСЕИТЕ НА ДУБРАВКА УГРЕШИЌ

д-р Гоце Смилевски
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: Дубравка Угрешиќ, егзил, есеј, дом, толкување, идентитет.
Key words: Dubravka Ugrešić, exile, essay, home, interpretation, identity.

1.1. Анатомија на заминувањето во егзил

На почетокот од есејот *Прашање на оптика*, од книгата *Напад на минибарот,* Дубравка Угрешиќ раскажува еден свој разговор со полскиот писател во егзил, Ричард Капушчински. Тој ја прашува Угрешиќ зошто ја напуштила Хрватска и таа, избегнувајќи директно да одговори на прашањето („за да ја заобиколам својата приказна“), го посочува филмот на Анџеј Вајда, *Без анестезија,* за новинарот кој постепено го губи сето она што му значи, преку функционирањето на механизмите на моќта. Капушчински одговара дека секако се сеќава на филмот: „Јас бев тој новинар“ (Угрешиќ, 2010: 207). Есејот на Угрешиќ претставува спротивност на *заобиколувањето на својата приказна*, односно, може да се чита како анатомија на механизмите на моќта и на нивното функционирање кога некој ќе се обиде да им се спротивстави преку јавното изнесување на сопствениот став кој е различен од нивниот, и на тоа како тие, навлезени во сите сегменти на општественото постоење, во овој конкретен случај – во медиумите и научните институции, ги спроведуваат своите репресивни практики против индивидуата која се бори против културата на лагата, и кои и нејзината вистина, преку тие свои средства и механизми, ќе се трудат да ја претстават како лага. Оваа своја пресметка со нив, со тие

механизми на моќта и поединците и групите кои ја спроведуваат, Угрешиќ ја дава како одговор токму на уште еден обид нејзиното заминување во егзил да биде сведено на нешто друго, од страна на нејзин поранешен колега и еден печатен медиум кој одиграл клучна улога во заминувањето на авторката во егзил. Преку *Прашање на оптика*, и многу делови од нејзините фикциски дела можат да бидат исчитани на поинаков начин, особено шестиот дел, *Групна фотографија,* од романот *Музеј на безусловното предавање,* нешто што е веќе најавено две поглавја пред тоа, токму како борба против *општата лага*, или поскоро, како неспособност за приспособување на неа: „Јас, за волја на вистината, својата *куќа* ја уништив сама. Предвидов дека *војната и диктатурата се сестри,* тоа што стариот Ремарк го знаеше. Да, напишав нешто што не требаше[1]. Го направив тоа, признавам, повеќе од неспособност да се приспособам на општата лага, отколку од желбата да бидам херој. Бев во периодот кога лагата, како законска стратегија, се поднесува само во книжевноста, но повеќе не и во животот“ (Угрешиќ, 2002: 144). На неопходноста на борбата против лагата, Угрешиќ постојано ќе се навраќа уште од 1993 година кога во есејот *Култура на лагата* ќе напише дека „малите народи во Југославија одамна создавале, се соживувале со неа, и понатаму ја зацврстуваат својата култура на лагата“, наведувајќи ја како нешто што се претворило во „природна состојба“ и „норма на однесување“ (Угрешиќ, 2011: 81).

Пишувајќи за книжевноста на Источна Европа создавана во егзил, и осврнувајќи се конкретно на Дубравка Угрешиќ, Борбала Зузана Торок пишува дека таа „замина во доброволен егзил во 1993 година, по насилничките медиски напади врз неа и врз нејзини колешки во текот на хрватската војна за независност. Главното обвинување беше дека тие одбиле да се идентификуваат со новата држава-нација, со очекуваната улога на жена-патриот, и со војната водена во име на Хрватска“ (Торок, 2009: 589). Целиот тој процес, односно низа од процеси кои се одвиваат во временскиот период започнувајќи со распаѓањето на Југославија, и кои влегуваат во

[1] Како и главниот лик на *Музејот на безусловното предавање,* така и самата негова авторка напиша „нешто што не требаше“, спротивставувајќи се на „општата лага“. Подетално за тоа во книгата *Иднината на носталгијата* (стр. 316), од Светлана Бојм.

контекст на служењето на т.н. „големи вистини“ [2] и спротивставувањето на таквото служење, претставен во *Прашање на оптика* низ сопственото заминување во егзил и соочувањето со медиумското продуцирање на невистини поврзани со егзилот, би можеле да бидат видени и низ перспективата на една реченица од романот *Книга на смеата и заборавот* од Милан Кундера, потоа повторена во поглавјето *Шеесет зборови* од *Уметноста на романот*: „Борбата на човекот против власта е борба на сеќавањето против заборавот“ (Кундера, 1990: 116). Таа реченица, приближана до случајот на Угрешиќ, би можела попрецизирано да гласи: „Борбата на индивидуата против механизмите на моќта е борба на вистината против културата на лагата“, со тоа што културата на лагата, како што наведува и самата авторка во истоимениот есеј, инсистира на заборавот, односно на бришење на оние сегменти од сеќавањето кои противречат на конструирањето на нејзината „голема вистина“, за што говори во есејот *Конфискација на помнењето.*

1.2. Егзилот како состојба на толкување

Барајќи го вистинскиот термин кој би ја одредил нејзината позиција на живеење надвор од својата земја, Дубравка Угрешиќ пишува: „Јас, самата, не сум ни емигрант, ни бегалец, ни политички азилант. Јас сум писателка која во еден миг одлучила да не живее веќе во својата земја зашто нејзината земја веќе не била нејзина“ (Угрешиќ, 2002 а: 116). Ваквиот приод со почетни три негации (*ниту емигрант, ниту бегалец, ниту политички азилант*) воопшто не претставува обид за измолкнување од категориите, затоа што и самиот наслов на есејот, објавен во 1999 година, од кој е земен овој цитат, *Писател во егзил,* веќе говори за тоа дека Угрешиќ, како што би се изразил Бродски (чија синтагма таа, исто така, ја цитира во овој есеј), својата состојба ја именува како *состојба на егзил*. Со тоа, таа во егзиланти ги вбројува и емигрантите, и бегалците, и политичките азиланти, но и оние кои по свој личен избор, и од свои лични причини, решаваат да ја

[2] „Времињата на големите вистини обично се длабоко проникнати со сеприсутната култура на лагата“, вели авторката во *Култура на лагата* (Угрешиќ, 2011: 81).

напуштат својата земја. *Писател во егзил,* како според тоа што претставува и еден вид на заземање на неутрална перспектива во толкувањето на состојбата на писателот во егзил, а воедно и давање на својата субјективна перспектива и лично искуство, но и според своите вредности и значење, се вбројува помеѓу есеите *Белешки за егзилот* од Чеслав Милош, *Пофалба на егзилот* од Лешек Колаковски и *За состојбата која ја нарекуваме егзил* од Јосиф Бродски. Во овој есеј Угрешиќ го потенцира контрапунктното својство на егзилот поради неговата „немирна активност на тестирање на вредностите и споредување на световите (оној којшто сме го напуштиле и оној во кој сме се нашле)“ (Угрешиќ, 2002 а: 114). Но, Угрешиќ оди чекор потаму во она што Саид го дефинира како контрапунктна карактеристика на егзилот. Таа, имено, кај писателот во егзил открива двојно контрапунктирање, од кои едното се одвива на рамниште на сопоставување на егзилантската реалност и реалноста на домот, додека, пак, другото е контрапунктирање на самиот егзил – реалноста на егзилот добива своја симултана димензија преку обидот на писателот таа реалност да ја протолкува низ сопствениот текст: „Писателот ја испишува темата од позиција на двоен егзил: како егзилант и како коментатор на сопствената *состојба наречена егзил* (Бродски). Личниот кошмар во кој се нашол, писателот ќе се обиде да го рационализира во текстот; во текстот ќе настојува да ги смири своите стравови; својот раскршен живот ќе настојува да го доведе во ред во текстот; сознанијата до кои дошол ќе ги фиксира во текстот; сопствената горчина ќе настојува да ја смири во текстот. Можеби, токму поради тој внатрешен напор, егзилантските текстови, често, ги карактеризира особен вид на „студенило“ коешто може грубо да се спореди со посттрауматската дистанцираност од сопствената траума“ (исто: 114). На тој начин, егзилот станува состојба на толкување, состојба на обид да се протолкува самиот егзил, но и сопственото постоење во егзил и неговото искусување.

1.2.1. Писателот во егзил помеѓу себеглорификацијата и самоиронијата

Едмонд Марк во *Идентитетското градење на поединецот* (Марк, 2009: 42) наведува дел од бројните компоненти на идентитетот: од идентитет за себе и идентитет за другиот, преку доживувањето на себе самите (односно начинот на кој себе се доживуваме), потоа сликата за себе (начинот на кој себе се гледаме, односно замислуваме), идеалното јас (она какво што би сакале да бидеме) наспроти доживеаното јас (она како чувствуваме дека сме), до дихотомијата на интимното јас (онакви какви што сме одвнатре), наспроти општественото јас (онакви какви што им се претставуваме на другите). Егзилот несомнено игра голема улога во трансформацијата на *општественото јас* кај писателот во егзил, затоа што тој е принуден да ги *сретне* очекувањата на луѓето со кои доаѓа во контакт во новата средина.

Начинот на кој другите, оние кои не се во егзил, гледаат на егзилантот, според Дубравка Угрешиќ не е пристап кој овозможува разбирање на неговиот идентитет, туку е потреба од потврда за сопствената претстава за егзилот, односно егзилантот е претворен во „платно за проекција“. Тој е поставен во ситуација да ги потврдува нивните сопствени фантазми за егзилантството, и единствено тогаш тој е прифатен: „Добредојден е како *страдалник, жртва на режимот, борец за демократија, апатрид, бескуќник, странец, либерален* претставник на својата *нелиберална* земја.“ Во мигот кога ќе го прекрши правилото за ненарушување на оваа претстава, во оној момент кога ќе престане да биде платно за проекција на кое другите ќе ги проектираат сопствените фантазми, егзилантот „станува непожелен“. Ваквата непожелност е резултат на изневерените очекувања, а тоа Угрешиќ иронично го заклучува со ставот на другите: „Ние изразуваме симпатии, а тој, неблагодарник, ја каса раката што го гали“ (Угрешиќ, 2002 а: 121). Длабоко во ваквиот став на другите лежи потребата од доживување на супериорност во однос на егзилантот преку доживувањето на себе како сочувствителен субјект, како дел од компонентите во одржувањето на идеалното јас како една од компонентите на личниот идентитет.

Писателот – егзилант и неговиот читател, според Угрешиќ, во извесна смисла „соработуваат“, со тоа што „заеднички создаваат привлечна аура на ексклузивност околу темата на егзил“, избегнувајќи ги оние аспекти на егзилот кои би можеле да ја тривијализираат оваа тема. Еден од тие аспекти кои се избегнуваат е и оној бирократскиот: „Никој, па ни самиот егзилант, не сака да ја чуе приказната за дозволите за престој и мачните средби со бирократијата" (Угрешиќ, 2002 а: 115). Како една од потврдите на оваа теза на Угрешиќ е и тоа што во обемната автобиографија *Курзивот е мој* од Нина Берберова, тој бирократски дел за дозволата зе престој зазема едвај неколку реда: „го упатувам читателот кој би сакал да дознае како стекнав право на постојан престој во САД на *Процес* од Кафка, *Конзул* од Меноти и цела низа други книжевни дела од сличен вид – мојата приказна ја има опишано некој друг, нема смисла овде да ја повторувам“ (Берберова, 2002: 524). Дури и во тие неколку реда се чувствува дека авторката е свесна дека и само со таа една единствена реченица може да се наруши она што Угрешиќ го нарекува „привлечна аура на ексклузивност“ околу темата на егзил, па оттаму, како заштита и тие неколку зборови да не побудат банални асоцијации поврзани со бирократскиот систем, ги наведува едно од најзначајните романескни и едно од најзначајните оперски остварувања на дваесеттиот век.

Сепак, Угрешиќ прави „престап“, го прекршува табуто и тргнува во десакрализација на егзилантската позиција – не само што го прекршува непишаниот договор помеѓу писателот-егзилант и читателот, па пишува за она што е далечно на романтизирањето на состојбата наречена егзил, за она што претставува *удирање во судот на бирократските закони,* туку воедно и со иронија пишува за митотворството кое околу својата личност го градат некои од писателите. Градењето на претставата за себе ја доловува со писателот кој преку семејна фотографија, која веќе не соодветствува на неговата семејна ситуација, и приказна врзана за неа, се обидува да проектира нереална слика за самиот себе. Тој тоа го прави на таков начин што не само што го креира општественото јас, туку и прави приближување на идеалното јас (она какво што би сакале да бидеме) со доживеаното јас (она какво чувствуваме дека сме), со самото тоа што и самиот почнува да верува во својата проектирана слика за себе: „сите поверувавме во

неа вклучувајќи го и него самиот“ (Угрешиќ, 2002 а: 116). Еден сосема поинаков случај претставува оној со Јосиф Бродски кого Угрешиќ го оживува преку еден свој спомен, кога таа го прашала дали тој воопшто би се вратил во Русија, а тој, наместо одговор, вади од џебот стуткано ливче хартија на кое е испишана закана да не се враќа од егзил. Угрешиќ останува збунета од неговото однесување, затоа што не го доживува како еден од *перформаторите на егзилот*. Оваа сцена која делува комично, всушност, ја крие во себе трагичноста (и самиот Бродски пишува дека жанрот на животот на писателот во егзил е – трагикомичен) на немоќта на Бродски за повторно соочување со својата татковина, тогаш кога враќањето во неа му е дозволено. Тоа парче хартија на кое е испишана заканата која не му може ништо, од некој кој, јасно му е и нему, не би му сторил ништо, се претвора во симбол на препреката за враќање во татковината или, можеби, уште поскоро, во метафора на сета горчина наталожена во него кон татковината, во текот на долгите години кога враќањето во неа било невозможно, метафора на недоразбирањето меѓу писателот во егзил и земјата од која заминал. Неговите мотиви за останување во егзил, за одбивање дури и да ја посети Русија, Светлана Бојм вака ги толкува во *Иднината на носталгијата:* „Тој едноставно не можеше да ја напушти *состојбата која ја нарекуваме егзил*, од лични и етички причини. Неговата носталгија беше премногу силна и премногу рефлексивна, неговата синтакса премногу ’замрсена’ за да допушти било конечно враќање дома, било повремено туристичко патување“ (Бојм, 2005:225, 449).

Претставите, предрасудите, клишеата и стереотипите, кои се создадени за писателите во егзил и кои придонесуваат за глорификација на нивната ситуација, не секогаш се поддржани од оние на кои се однесуваат. Некои од нив, како Брејтен Брејтенбах, одбиваат дури и да се идентификуваат како егзиланти, спротивставувајќи се на тој начин на тие претстави и предрасуди.[3] Угрешиќ го наведува случајот на рускиот автор кој во текот на студената војна заминува од Советскиот Сојуз, и кој, не сакајќи да ја

[3] „Кога изјавувам дека не сум егзилант или бездомен скитник (иако сум вагабонд), тоа е затоа што ми е омразен концептот на егзил обвиен во митот на романтична ламентација“ (цит. сп. Угрешиќ, 2002 а: 116).

нуди херојската приказна за својот егзил, со ирониja се однесува кон очекувањата на медиумите, и го извршува она што Угрешиќ го именува како „чин на јавна дехероизација“ – на прашањето зошто заминал од татковината, тој одговара дека го сторил тоа затоа што таму немало колбаси. „Медиумите сакаат херои“, заклучува за неговиот случај Угрешиќ (Угрешиќ, 2002, а: 120), како реакција на тоа што книгите на овој автор не го добиваат заслуженото внимание по неговиот автоироничен однос кон сопствениот егзил.

1.2.2. Претставата на другите за писателот во егзил

Писателот во егзил постојано се соочува со претставата која за него ја создаваат другите од земјата во која дошол, но воедно, дури и кога е категоризиран во група (група писатели во егзил, на пример), доколку членовите на групата ја поддржуваат претставата која другиот/другите ја имаат за нив, а ако тој се спротивставува на истата претстава, се чувствува исклучен од групата, а воедно и самиот чувствува неприпадност кон неа. Во *Писател во егзил* Угрешиќ евоцира средба на која присуствуваат луѓе од академската средина, и на кои им се обраќа: „Бев како и вие, реков, објаснувајќи дека една низа години работев на факултет“ (Угрешиќ, 2002 а: 120). Таа веднаш забележува дека направила „социјална грешка“, бидејќи оние на кои им ги упатила зборовите со кои посочила на сличноста со нивната група, реагираат со негодување. Луѓето од академскиот круг кои ја изразуваат ваквата реакција не само што имале своја претстава за писателот во егзил, туку имале и претстава за писателот во егзил и пред егзилот, создадена од претпоставката дека, доколку тие и егзилантите биле исти, тогаш егзилот е непотребен, штом и самите не се соочиле со ситуација која би ги принудила на напуштање на сопствената земја, притоа немајќи предвид дека општествениот контекст кој бил причина за егзилот е различен од нивниот општествен контекст. Сакајќи да ја задржат својата претстава за егзилантите и егзилот, еден од учесниците тврди дека егзилот на Угрешиќ „не е вистински егзил“, наведувајќи дека таа има пасош и може слободно да се врати во својата земја („таму, нели, не ме тепале и не ме затворале“), и ѝ вели дека таа не е во егзил, затоа што

нејзиното живеење надвор од родната земја е „белосветски туризам“. Еден друг учесник, и самиот егзилант, бидејќи чувствува дека е загрозена претставата за него и за групата писатели во егзил, реагира со сопствениот пример кој го поставува контрапунктно на егзилот на Угрешиќ: наведува дека тој избегал од комунизмот, додека таа, „избегала од посткомунизмот, што значи, од демократијата“, да не ја компромитира „честа историја на источноевропските егзиланти“ (исто: 120-121). Така, Угрешиќ е обележана со тројно неприпаѓање: таа повеќе не припаѓа на земјата од која заминала, таа не припаѓа на академскиот круг чии членови не прифаќаат оние кои се во егзил да бидат слични на нив, и не припаѓа на писателите во егзил кои ја одржуваат претставата која е изградена за нив и кои се дистанцираат од неа кога таа се обидува да избрише некои од дистинктивните обележја помеѓу егзилантите и неегзилантите. Една од реакциите кои ги предизвикува исказот на Угрешиќ го актуелизира прашањето за (не)можноста на егзилантот за враќање дома.

1.2.3. Егзилот и враќањето дома

Студиите кои се осврнуваат на литературата во егзил од Источна Европа по падот на Берлинскиот ѕид, се фокусираат на враќањето на писателите кои биле во егзил во своите татковини, по ослободувањето од комунистичките режими и советската доминација. Честопати само попатно се споменува дека „со исклучок на бивша Југославија, регионот сега во светот испраќа експатријати наместо егзиланти“, при што авторот наведува дека „особено насилните граѓански војни во некогашна Југославија испратија многу нови дисиденти во светот, на пример Дубравка Угрешиќ во Амстердам“, но, сепак, заклучува дека „строгата поделба на *домашна* и *дијаспоричка* литература го има променето својот карактер и се отвора прашањето дали *егзилот* и натаму е релевантен термин во новите услови“ (Неубауер, 2009: 43-44). Во своите есеи Угрешиќ говори за соочувањето со колеги писатели кои претпоставуваат дека таа еден ден ќе се врати дома. Според неа, тоа се должи на претставата кои тие ја имаат изградено за источноевропските писатели („*источноевропските* писатели не живеат на Запад, освен ако не

мораат“). Вообичаено е еден „западен“ писател да престојува и живее во некоја друга земја – тоа се согледува како карактеристика на неговиот номадски дух, но кога источноевропски писател живее во друга земја, „а за тоа нема јасна причина, е *сомнителна* личност“ (Угрешиќ, 2002 а: 121). Таа го споменува примерот со југословенските егзиланти од последната деценија на дваесеттиот век, кои се принудени „да лажат поради административниот детаљ: имено, никому од нив не му е одземен пасошот.“ Забраната за враќање во татковината на егзилантите од Источна Европа од времето на студената војна е она што ја има создадено потребната „аура на трагичност“; отсуството на таа забрана, неодземањето на пасошот ниту на државјанството, е она што „им ја одзема на југословенските егзиланти посакуваната аура на трагичност“ (исто: 122).

1.2.4. Егзилот и приспособувањето или: писателот во егзил помеѓу вистината и лагата

Немоќта на егзилантот да се прилагоди на политичката ситуација во родната земја, што е главната причина за заминување од неа кога станува збор за доброволен егзил, според Угрешиќ е еден вид на *социјален инвалидитет.* Но, неспособноста за прилагодување не е надмината со изборот на состојбата на егзил, затоа што „животот во егзил е школа на приспособувањето“ – егзилантот е фрлен во еден нов контекст кој му е непознат, туѓ, на кој му е неприлагоден и на кој ни до крајот на животот нема да успее да се прилагоди – на секој чекор ќе се соочува со изневерените очекувања кои ги имал од земјата која го прифатила, исто како што ќе се соочува и со изневерените очекувања кои од него ги имаат во таа земја. Бегајќи од својата неспособност за прилагодување во земјата во која е роден, соочувајќи се со својата неспособност за прилагодување во земјата на својот егзил, „егзилантот во егзилот се соочува со трагикомичноста на својата ситуација“ (Угрешиќ, 2002 а: 122).

Угрешиќ ги набројува нештата на кои не можела да се приспособи и поради кои ја напуштила земјата на своето раѓање („теророт на лагите во јавниот, политичкиот, културниот и секојдневниот живот“), а ги артикулира нештата на кои писателот не

може да се приспособи во земјата на својот егзил. Водени од потребата да се прилагодат на новиот контекст, соочени со тоа што новата заедница ги поставува 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“ (Мол, 2006: 230), некои од писателите во егзил ќе се обидат да станат соодветни на таа претстава која за нив постои во земјата во која дошле, и почнуваат да „објавуваат ретуш на сопствените биографии (според барањата на околината во којашто се нашле), испишуваат хагиографии за сопствениот егзил зашто околината од нив тоа го очекува, а и ним, самите, не им е непријатно. Со време, многумина се приспособуваат на стереотипизираната слика којашто нивната околина ја има за егзилот и, со време, се согласуваат на своја улога во социо-жанрот“ (Угрешиќ, 2002 а: 122-123). На другиот крај од оската лага-вистина, Угрешиќ ги поставува оние кои во егзил останале доследни на самите себе, низ постојано себепреиспитување, а воедно преиспитувајќи ги и „установените вредности на човековиот живот“: *домот, татковината, семејството, љубовта, пријателствата, професијата, сопствената биографија*. Така, животот на егзилантот се претвора во преиспитување на сопственото минато за да може да ја протолкува својата сегашност.

1.3. Егзилот како трансфигурација и станување *(becoming)*

Во едно интервју дадено за *Ферал* во 2002 година, Угрешиќ кажува дека самото искуство на егзилот не е фиксирано, дадено еднаш засекогаш, дека тоа се менува онака како што се менува индивидуата која го искусува. Тоа е искуство кое трпи промени и самото е трансформативен процес на *станување* преку *бивствување* другаде, односно, со зборовите на Мадан Саруп, егзилот, поради тоа што пред сè е трансфигурација, а не завршена состојба, односно не е состојба која е финализирана со самото преместување од едно на друго место на живеење, треба да биде набљудуван не од аспект на „бидувањето (*being*), туку со станувањето (*becoming*)“ (Саруп, 1994: 91). За таа карактеристика на недофатливост на егзилот, како еден од сегментите

во *станувањето* на индивидуата, се говори во *Музеј на безусловното предавање*, каде што тој е наречен „немерлива состојба“, сеедно што „може да се опише со мерливи факти“, но и тие факти говорат за минливоста и менливоста, тоа се „печати во пасошот, географски точки, оддалечености, привремени адреси, искуства со различни бирократски процедури за добивање виза, пари потрошени за по кој знае кој пат купена нова патничка торба“. Тие точки кои го маркираат егзилот ја составуваат *историјата на нештата што егзилантот ги остава зад себе*, ситните нешта од егзилантското секојдневие кои говорат за непостојаноста: „купување и оставање фенови за коса, мали евтини радиоапарати, ѓезвиња за варење кафе“. Таа свесност за менливоста и менливоста, и менување на местата на кои се одвива животот на преместувањето, како нужност ја поставува потребата од прилагодливост („во меѓувреме стекнав завидна еластичност“), која, ако не се постигне, води кон согорување на субјектот во егзил, оттаму и самата состојба на егзил е „менување на волтажата и херците, живот со адаптер, инаку ќе прегориме“. Историјата на егзилот е спротивна на историјата на големите освојувачи, овие вторите одат кон други простори со цел нивно присоединување кон својата земја, за принуда на другите да се прилагодат кон правилата на постоење кои ги воспоставува земјата освојувач, додека, пак, егзилантот оди во другиот простор не можејќи да се прилагоди и помири токму со идеологијата на својата земја, барајќи место за своето постоење; оттаму и егзилот е *историја на привремено изнајмените станови, првите осамени утра кога во тишината егзилантот ја раширува картата на градот*, при што кога на картата е пронајдено името на сопствената улица, со молив се исцртува *мал крст* и, како што иронично се коментира овој чин: „ја повторуваме историјата на големите освојувачи, наместо знаме, мал крст“. Но, сите тие „мали цврсти факти, печатите во пасошот“, со своето намножување не го конкретизираат чувството на егзил, без разлика на својата конкретна природа – тие само се претвораат во „нечитливи линии“, но токму во тоа е и нивната најзначајна функција – преку својата нечитливост, „започнуваат да ја испишуваат внатрешната карта, картата на имагинарното. И дури тогаш, прецизно го опишуваат она немерливо чувство на егзил“ кое Угрешиќ го споредува со сонот (Угрешиќ, 2002:

116-117). Таа немерливост е постојан потсетник за трансформативните процеси на бидувањето, и за постоењето во егзил како станување. Оттаму и ставот за егзилот како за нешто кон што се менува и сопствениот однос: „Денес, живеејќи во егзил, не ја 'купувам' тезата дека секој егзил е траума. Напротив, одлуката да го поседувам само куферот ја сметам за една од подобрите во мојот живот. Далеку потрауматични се репресивните татковини" (Угрешиќ, 2011: 311). Наспроти инсистирањата на некои теоретичари егзилот да биде дефиниран како нешто што настанува под директна присила и/или закана, на што се спротивставува другата „струја" која во егзил ги вбројува и доброволните заминувања од родната земја, Дубравка Угрешиќ се согласува со овие вторите, подвлекувајќи дека „егзилот во повеќето случаи е доброволен избор". Политички неподносливата ситуација е предизвик во кој луѓето најчесто имаат избор, кога решаваат или да се прилагодат на таквата ситуација, или да ѝ пркосат и да се борат против неа, или да заминат. Според Угрешиќ, „повеќето луѓе, сепак, остануваат и им се прилагодуваат на околностите. Егзилантот е личност која одбива да се приспособи" (Угрешиќ, 2002 а: 122). Оттаму, во случајот на Угрешиќ, и погледнато низ нејзиното толкување на својот егзил, изборот на заминувањето и останувањето во егзил е нешто што спаѓа во доменот на етиката.

Литература:

Berberova, Nina. 2002. *Kurziv je moj.* Paidea: Beograd.

Bojm, Svetlana. 2005. *Budućnost nostalgije.* Geopoetika: Beograd.

Кундера, Милан. 1990. *Уметноста на романот.* Култура: Скопје.

Mark, Edmond. 2009. „Identitetska izgradnja pojedinca". *Identitet(i).* Prir.: Halpern, Katrin; Ruano-Borbalan, Žan-Klod. Clio: Beograd. str. 41-50.

Мол, Нора. 2006. „Сликите за „Другиот" – Имагологија и интеркултурни студии". *Компаративна книжевност*. Прир.: Њиши, Армандо. Магор: Скопје, 2006. стр. 223-251.

Neubauer, John. 2009. "Exile: The Home of the Twentieth Century". In: *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe.* Eds.: Neubauer, John; Torok, Borbala Zsuzsanna. Walter de Gruyter: Berlin, New York. pp. 4-106.

Sarup, Madan. 1994. "Home and Identity". In: *Travelers' Tales*. Ed.: Robertson, George. Routledge: London. pp. 93-105.

Torok, Borbala Zsuzsanna. 2009. "East Central Literary Exile and Its Representation". In: *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe.* Eds.: Neubauer, John; Torok, Borbala Zsuzsanna. Walter de Gruyter: Berlin, New York. pp. 579-597.

Угрешиќ, Дубравка. 2002. *Музеј на безусловното предавање.* Превод: Владимир Јанковски. Сигмапрес: Скопје.

Угрешиќ, Дубравка. 2002 а. *Забрането читање.* Превод: Маја Бојаџиевска и Владимир Јанковски. Сигмапрес: Скопје.

Ugrešić, Dubravka. 2010. *Napad na minibar.* Fabrika knjiga: Beograd.

Угрешиќ, Дубравка. 2011. *Култура на лагата.* Превод: Маја Бојаџиевска. Сигмапрес: Скопје.

EXILE AS A CONDITION OF INTERPRETATION IN THE ESSAYS OF DUBRAVKA UGREŠIĆ

Goce Smilevski

Summary

Exile is one of the main topics in the literary opus of Dubravka Ugrešić, who has won prestigious international awards for her essays, such as the Prix Europeen de l' Essai Charles Veillon in 1996 and the Jean-Améry-Preis für europaische Essayistik in 2012. This text examines the possibility of reading Ugrešić's essays on exile as an interpretation of her own exile, but also an analysis of exile as a condition for interpretation. Within these essays the subject-in-exile reexamines some of the crucial themes of one's own existence, from home and exile to identity, to a writer's position in society. Both Ugrešić's personally chosen exile and the reading of her essays focused on exile give a powerful suggestion that certain conditions, such as exile as a choice, as well as the decision of remaining in a chosen exile, are a matter of ethics.

821.111(73)-32.09
821.111(71)-32.09
821.163.3-32.09
стручен труд

РАСКАЗИТЕ НА ПЕЈЛИ, ЕТВУД И ЌОРВЕЗИРОСКА КАКО ИСТРАЖУВАЊА НА ОДНОСОТ СТИЛ-СОДРЖИНА-РЕАЛНОСТ

д-р Калина Малеска
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје

Клучни зборови: Пејли, Етвуд, Ќорвезироска, стил, содржина, реалност, книжевност, фикција.
Key words: Paley, Atwood, Kjorveziroska, style, content, reality, literature, fiction.

Вовед: За поривот да се раскажува

Во своето дело *За потеклото на приказните*, во кое ја истражува врската меѓу човековата еволуција и еволуцијата на приказните, Брајан Бојд раскажува за едни графити што се појавиле во Оукланд, Нов Зеланд, во 1981 година. На еден ѕид, со букви со големина од 1,2 метри и во должина од 12 метри, стоела испишана со спреј следнава порака: „Ralph, come back, it was only a Rash“ или, на македонски: „Ралф, врати се, тоа беше само обично црвенило“. Оваа порака веднаш го поттикнува набљудувачот на претпоставки за тоа што се крие зад пораката. Секако, една од претпоставките би можела да биде дека Ралф си заминал бидејќи се плашел дека неговиот партнер/ка има некаква болест, што може да доведе до тоа набљудувачот да смисли цела приказна за тоа како таа личност ја добила болеста. Но, фактот дека пораката е испишана со огромни букви на јавно место јасно укажува на тоа дека оваа порака е шега и дека, веројатно, нејзината намера била публиката да си направи своја

приказна за тоа што таа значи и зошто е испишана на таков начин, а притоа да предизвика и насмевка. Кога една ваква порака нема практична намера, односно не е наменета навистина да се обрати на Ралф за да го замоли да се врати, тогаш станува збор за креативност, што е и првиот чекор кон книжевност. За да укаже на поривот на човекот да создава приказна, Бојд укажува на сите проблеми со кои авторот на графитите можел да се соочи: „трошокот во поглед на материјали; потрошеното време да ја смисли и да ја усоврши пораката, да ја нацрта со спреј во таква големина; трошокот во поглед на ризикот, во смисла на шансата да биде фатен и против него да биде покренето обвинение за уништување на јавен имот“ (Boyd, 2009: 10). Користа, од друга страна, е мала, зашто авторот останува анонимен, а пораката набргу била отстранета од ѕидот. Сепак, потенцијалните проблеми не го спречиле авторот во неговата намера и тој решил да ги нацрта графитите.

Овој пример јасно укажува на значењето на книжевноста за човековиот живот, а особено на значењето за оние луѓе кои имаат порив да пишуваат без некаква конкретна практична корист. Токму овој порив за пишување и за експериментирање со стилови и содржини е во фокусот на трите раскази што се предмет на овој есеј: „Разговор со мојот татко“ на Грејс Пејли, „Среќни краеви“ на Маргарет Етвуд и „Другарка ми Лиле Богомилова“ од Оливера Ќорвезироска. Овие раскази укажуваат на тоа дека прашањата за стилот и содржината, што долго време се од интерес на книжевните проучувања, не се, всушност, само прашања на стил и содржина, туку се прашања и на каратерот и на ликовите (и на авторите) и на нивниот став кон животот воопшто, како што станува јасно низ трите избрани раскази. Во нив, низ практиката на пишување, а не теоретски како што е вообичаено во историјата на книжевната теорија, се истражуваат прашањата дали стилот или содржината е она што придонесува едно книжевно дело да се нарече книжевно; дали стилот или, пак, содржината е она што произведува значење и предизвикува реакција кај читателите; дали и како јазикот на книжевноста е различен од јазикот во секојдневната практична употреба; но и на кој начин односот на едно дело кон реалноста, преку неговиот стил и содржина, укажува на определен светоглед.

Ова се прашања со кои теоријата на литературата се занимава одамна, а поинтензивно уште од почетокот на дваесеттиот век. Особено доминанта оваа тема станува со појавата на рускиот формализам, кога стилот се издигнува на високо рамниште во хиерархијата на книжевните елементи на еден текст, наспроти содржината која дотогаш била речиси единствениот фокус на истражување и имала предност во критичките осврти на делата. Од рускиот формализам наваму, различните теории во текот на дваесеттиот век придаваат сè поголема важност на јазикот, односно начинот на кој се пишуваат книжевните дела.

Овој есеј се обиде да дојде до заклучоци врз основа на конкретни книжевни примери, наместо да се потпира на постоечки теоретски уверувања. Расказите кои се основа на овој есеј се особено значајни за едно вакво истражување бидејќи едниот се занимава со една иста приказна раскажана на два различни начина, вториот се занимава со различни приказни раскажани на сосема идентичен начин, односно со ист стил, додека третиот се занимава со начинот на кој раскажувањето предизвикува ефект кај слушателот.

Конфликтни светогледи на таткото и ќерката во „Разговор со мојот татко“

Во „Разговор со мојот татко“, Пејли гради ситуација во која нараторот добива шанса да ја раскаже истата приказна на два различни начина преку воведување на слушател кој ја провоцира и управува втората варијанта. Станува збор за ќерка-писателка која сака настаните да ги раскаже на едноставен и директен начин. Таа го посетува болниот татко, кому му ги чита своите приказни. Таткото, пак, е љубител на руските мајстори на пишаниот збор од деветнаесеттиот век и се противи на нејзиниот стил. За да го задоволи татка си, ќерката (која е наратор во расказот) ја раскажува истата своја приказна на негов начин, односно онака како што би ја напишал тој или барем како што тој би сакал да биде напишана. Таткото и ќерката соработуваат во давањето контури на приказната базирана врз информации од нивниот реален живот, но се судираат по прашањето

на стилот. На тој начин, Пејлиевиот расказ говори за процесот на создавање фиктивни дела, за проблематичниот однос меѓу стилот и содржината, за тешкотиите да се евалуира едно книжевно дело.

Она што овде се случува е една иста приказна, со исти настани, да биде раскажана на два сосема различни начина. Овој расказ покажува дека дури и кога содржината е иста, можно е да станува збор не за исти раскази, како што би очекувале, туку за различни раскази, додека, пак, во расказот на Етвуд ќе видиме дека, кога се користи сосема идентичен стил, се чини дека сите раскази, колку и да се содржински различни, се само варијации на една и иста приказна.

Замолена од таткото да напише еден расказ и да му го прочита, ќерката се присетува на една сосетка и ја пишува најзината приказна на свој начин:

> Имаше еднаш една мајка и таа имаше син. Си живееја убаво, во мал стан на Менхетн. На 15 години, момчето стана дрогираш, што не е чудно во нашето соседство. За да остане блиска со него, и таа стана дрогираш. Рече дека тоа било дел од културата на младите, која ѝ била многу позната. По некое време, од различни причини, момчето се откажа од сè и замина згрозен од градот и од мајка си. Безнадежна и сама, таа тагуваше. Сите ја посетуваме. (Paley, 2002: 472)

Ова е приказната на нараторката. Ваквиот едноставен и директен стил укажува на нејзиниот став кон нештата што ги набљудува: таа ги гледа настаните, последиците што тие ги предизвикуваат и суди за луѓето врз основа на нивните постапки. Но, слушателот во расказот, таткото, очигледно искусен читател, е незадоволен не од тоа што се случува во приказната, туку од начинот на кој таа е раскажана, од стилот, наративната техника. „Сè си испуштила. Тургенев не би го сторил тоа. Чехов не би го сторил тоа“ (Paley, 2002: 472), ја прекорува таткото. Очигледно, за него ефектот од пишувањето се состои повеќе во стилот одошто во содржината. Тој бара начин на пишување што се заснова врз неговото знаење на руските класици. Неговиот став кон книжевниот стил го оддава и неговиот став кон луѓето воопшто, што се наѕира, иако не е експлицитно искажан, во расказот. Таткото многу повеќе се двоуми

пред да искаже суд за луѓето; тој најпрво сака да ја открие мотивацијата зад нечија постапка, а дури потоа да го осуди или оправда човекот за она што го сторил.

Овде не постои никаков спор за содржината, туку прашањето е што ја прави приказната, така да се рече, „покнижевна“. Ова прашање теоретски детално го истражуваат многу автори, меѓу кои Тери Иглтон, кој ги проблематизира сите дефиниции за зборот *литература*, нудејќи примери на литературни дела што не исполнуваат ниту еден од условите, а сепак спаѓаат во категоријата – книжевност. И Андерс Петерсон темелно се занимава со ова прашање, давајќи ги дефинициите на *Оксфордскиот речник на англиски јазик* и на *Вебстеровиот речник*, за кои смета дека се недоволно прецизни кога станува збор за дефинирање на литературата. Петерсон се обидува да понуди два концепта – „секојдневен концепт на литература и специјализирана употреба“ (Pettersson, 2005: 107) – со цел да утврди која е онаа карактеристика што книжевното дело го прави книжевно. Токму ова го истражува и расказот на Пејли, во кој се проблематизира и тврдењето дека литературата е создавање на фиктивни приказни, со оглед на тоа дека приказната-во-приказна за мајката и синот наркомани, што ја раскажува нараторката, е всушност базирана на вистинит, а не измислен настан. Ситуацијата натаму се усложнува кога нараторката ќе почне да вметнува стилски фигури со цел да го задоволи вкусот на таткото, како и претпоставки за мотивацијата на ликовите што, според таткото, придонесуваат кон веродостојност на раскажаното, додека според ќерката, сè повеќе се оддалечуваат од реалниот настан чии факти таа ги знае. Така, приказната за мајката која станала зависник од дрога за да остане блиска со синот не е тема што, и според таткото и според ќерката, на каков било начин би била недостојна за пишување или неинтересна за книжевна разработка. Но, ќерката го „презира“ (Paley, 2002: 472) начинот на раскажување што почнува од вовед во кој е претставен ликот, по што следи развој на настаните од една до друга точка, додека, од друга страна, таткото бара психолошки реализам, бара секој лик да има комплексни мотиви за своите постапки. Ќерката е таква и во животот – за неа само работите што имаат практична корист имаат и смисла, нејзиниот живот е брз, постојано има обврски и таа не сака со својот татко да си

разговара долго за разни теми, туку само за работи што имаат конкретна цел. Таткото, пак, е многу потрпелив, поподготвен за долги дијалози и за потрага по причините што доведуваат ликовите да се однесуваат на еден или на друг начин. Парадоксално, ќерката, која многу повеќе е заинтересирана за практични работи, всушност е креативниот принцип, додека таткото, којшто ги цени големите книжевни имиња, е слушателот.

По барање на својот татко да ја опише жената – нејзиниот изглед, нејзиното семејство, да истражи каков удел тоа имало во нејзиниот карактер, да објасни каде е нејзиниот сопруг, ќерката се враќа со втора верзија на истата приказна.

Во неа, жената добива епитет „убава“. Синот не станува едноставно зависник од дрога на 15 години, туку „со неговата остра интелигенција, пишуваше убедливи написи за средношколскиот весник. Барајќи поширока публика и користејќи важни врски, заглави со дистрибуцијата на списанието *О! Златен коњ!*[1] во сиромашниот дел на Менхетн“ (Paley, 2002: 473). Подоцна ги објаснува и причините поради кои мајката се решила на својот потег, а тоа било затоа што „не сакала синот да се чувствува виновен што употребува дрога, бидејќи прочитала дека вината е причина за девет десеттини од сите клинички дијагностицирани случаи на рак во Америка“. Додека во првата верзија момчето се откажало од дрога поради „неколку причини“, во втората верзија е раскажано како тој запознава девојка која е убава, паметна, уредува важно списание каде што му нуди да пишува, па „во органската жештина на нејзиното постојано присуство тој повторно се заинтересира за своите мускули, артерии, нервни поврзувања“ (Paley, 2002: 474). За разлика од првата верзија, во оваа стануваат очигледни причинско-последичните врски меѓу настаните, како и психолошката убедливост на ликот.

Споредбата на овие два стила недвосмислено укажува на тоа дека начинот на употреба на јазикот, формалната страна, има големо влијание врз ефектот што го постигнува книжевното дело. Останува неможноста да се утврди какво било упатство или нешто што би наликувало на упатство за тоа каков стил постигнува посилен ефект. Но, дури и кога не може со сигурност да се утврди дали е посилен во

[1] Коњ е сленг-израз за хероин.

првата или во втората верзија на приказната, ефектот во секој случај е различен. „Рече дека тоа е дел од културата на младите“ не е исто со „Објасни, кога разговаравме со неа, сериозно, со загриженост како соседи, дека тоа беше нејзин дел во културата на младите и дека повеќе би била со младите, тоа беше чест, отколку со нејзината генерација“ (Paley, 2002: 473), иако содржината е еднаква.

Етвуд: Различни приказни со ист стил

Другиот расказ е „Среќни краеви“ на канадската писателка Маргарет Етвуд. Во неа, без некаков обид за поврзување, дадени се неколку различни варијанти на приказни со двајца протагонисти: Џон и Мери. Во првата верзија, „Џон и Мери се вљубуваат и се земаат. Обајцата имаат интересна и добро платена работа која им е стимулативна и им претставува предизвик. Си купуваат преубава куќа. Вредноста на недвижностите расте. По некое време, кога имаат доволно пари за да платат бејбиситерка, имаат две деца, на кои им се посветени“ (Atwoood, 2002: 20).

Во втората верзија, „Мери се вљубува во Џон, но Џон не се вљубува во Мери. Тој само го користи нејзиното тело за свое задоволство . . . Доаѓа во нејзиниот стан двапати неделно и таа му готви вечера, ќе забележите дека не ја смета дури ни доволно вредна за да ѝ плати вечера во ресторан, и, откако ќе се најаде, имаат секс и потоа заспива“ (Atwoood, 2002: 20).

Во третата верзија, „Џон, кој е постар маж, се вљубува во Мери, а на Мери, која има само дваесет и две години, ѝ е жал за него зашто тој е загрижен поради тоа што му паѓа косата. Таа спие со него иако не е вљубена во него“ (Atwoood, 2002: 21).

Во расказот натаму се редат уште неколку различни опции за односите меѓу Џон и Мери. Очигледен е сосема истоветниот стил во сите овие варијанти: и овде (како во првата верзија на приказната-во-приказна во „Разговор со мојот татко“) не постои опис на ликовите или околностите во кои се наоѓаат – нема епитети што би се однесувале на надворешниот изглед, не станува збор за семејство или место на живеење што би можеле да придонесат за објаснување на

карактерот на ликовите. Наративните елементи во овој расказ на Етвуд течат хронолошки еден по друг, но причинско-последичните врски не се видливи, на пример: во првата варијанта не се јасни мотивите зошто се вљубуваат, или во втората варијанта не е кажано зошто Мери се вљубува, а Џон не, и така натаму. Не ги знаеме ниту нивните чувства и мисли за тие настани во кои се вплетени. Дејството е раскажано во трето лице еднина и во сегашно време.

Сите овие заеднички карактеристики на верзиите прикажани во овој расказ укажуваат на истиот стил со кој наративно се претставени овие различни содржини. Секако, содржината веднаш е забележлива, па нејзиниот ефект врз односот и гледиштата на читателот неизоставно ќе биде различен. Но, истоветноста на стилот го предизвикува истиот впечаток на некаква релативна рамнодушност поради недостигот од идентификување со ликовите што се должи на целосно отфрлање на психолошките аспекти. Етвуд и самата го коментира стилот што го користи во овој расказ, дека тој е израз на теоретските објаснувања на наративниот елемент 'фабула', што претставува редење на настани еден по друг, „што и што и што" (Atwoood, 2002: 22), додека во создавањето раскази би требало да се вклучат и прашањата Како и Зошто. Токму овој коментар на авторката на крајот од самиот расказ укажува и на еден ироничен однос кон верзиите што ги раскажува. Додека, во текот на читање на верзиите, се чини дека авторката ги истражува можните начини на развој на една љубовна врска, јасната иронична нота на крајот упатува на тоа дека, всушност, идејата била да се укаже на недостигот од веродостојност на оние дела во кои постои само редење настани, без да се посвети внимание на какви било други детали од контекстот: карактерни особини, психолошка состојба, надворешна мотивација и слично.

Нараторот во „Другарка ми Лиле Богобилова": слушател или раскажувач?

Во расказот „Другарка ми Лиле Богомилова" од Ќорвезироска се соочуваат два стила: оној на нараторот, доктор, кој е претставник на реалистичкото раскажување, и оној на Лиле Богомилова, која, како

што вели нараторот, иако е одличен писател, нема напишано ниту една книга – таа е претставник на измисленият свет на приказните бидејќи толку впечатливо раскажува што многумина се инспирирани да напишат нешто од она што го чуле од неа. „Всушност, приказните реат околу неа и кога мирува, па доволно ѝ е да подаде бегла мисла кон нив и некоја веднаш да ѝ се закачи за муабетот, или за молкот сеедно“ (Ќорвезироска, 2010: 90). Според тоа, во говорот на Лиле има некоја неодгатлива карактеристика којашто го привлекува слушателот кон нејзините приказни, без разлика дали се измислени или реални. Нараторот, во текот на целиот расказ, се обидува да ја открие тајната на фасцинантното раскажување на Лиле, но таа постојано му бега, се одложува, според зборовите на Дерида, зачекорувајќи, на тој начин, кон идејата за невозможност да се протолкува едно дело. Во оваа смисла, тајната што докторот упорно се обидува да ја растајни има сличности со фигурата во тепихот од истоимениот расказ на Хенри Џејмс и истоимениот есеј на Хилис Милер, во кој Милер тврди дека во расказот на Џејмс постојат низа траги што укажуваат на „различни контрадикторни можности што постојат во ’логоцентричната’ слика: дека [значењето] е внатре, се содржи како во кутија, дека е под, зад, дека е сеприсутна скриена нишка, дека е површно и нема длабочина па затоа е измама, дека воопшто не постои, дека е амбис, дека е фатална замка“ (Miller, 1992: 180). Слично, елементот што им дава неодолив шарм на приказните на Лиле – било тоа да е начинот на кој раскажува или содржината на случките или нешто многу поапстрактно – останува необјаснив за нараторот.

Двата различни стила – оној на Лиле и оној на нараторот – се судираат кога пасусите во закосени букви се судираат со пасусите со обичен фонт. Закосените букви претставуваат „приказни“ чијашто реалност е дискутабилна, но во однос на стилот, секако, повеќе се доближуваат до книжевност отколку нарацијата на докторот којашто носи повеќе карактеристики на секојдневен говор. Така, кога нараторот соопштува како Лиле раскажувала, вели: „***Се огледувам**, ми одговори таа со боја на глас, небаре вели – „Ништо“.*“ Или: „*Потоа долго молчевме двете: јас – чекајќи одговор, таа, веројатно – чекајќи ново прашање*“. Или: „*... но знам дека да беше ден, зачуденоста ќе ми се забележеше на лицето јасно како дречлив кармин*“ (Ќорвезироска,

2010: 89). Во овие кратки извадоци е видлива употребата на стилски фигури и внимателно структурирање на реченициte, така што, иако, според нараторот, тие се изговорени, наликуваат на реченици што би се нашле во еден пишан книжевен текст.

Всушност, од содржината што ја раскажува нараторот, тој сака да нѐ убеди дека тој е доктор и не сака да се меша во писателската бранша, но стилот веднаш го издава дека и тој го сака смислувањето приказни, односно трансформирањето на светот во наше толкување за него, па така, иако најчесто раскажува реалистично, повремено му се провлекува некоја ваква реченица: „[Лиле] сее јадра проза насекаде околу себе“, а и свесно употребува ирониja кога вели дека секоја прикаска на Лиле „ѝ вреди повеќе од кој било наш, современ роман. Впрочем, кој вели дека романите мора да бидат напишани за да бидат добри? На Балканот одамна е најдобро она што е пропуштено да се стори“ (Ќорвезироска, 2010: 90).

Така, за да избега од своето „неинспиративно“ секојдневие, нараторот ужива во приказните на Лиле. Тие толку го обземаат што, кога доаѓа пациентка по име Иванка во неговата ординација, тој веднаш ја поврзува со една Иванка за која Лиле му раскажувала дека патувале заедно во Трст. Иако Лиле во ординацијата му се жали за своите здравствени проблеми – таа има температура и алергии – докторот се фокусира на прашања со кои се обидува да открие дали Иванка ја познава Лиле. Со ова, слично како и набљудувачот на графитите во Оукланд, докторот веднаш се обидува од малку информации да си создаде приказна. Добивајќи негативен одговор, докторот вели: „Толку се бев врзал за името, што не можев да ја видам вистинската болест“ – што упатува на тоа дека она што го замислува (фантазијата) го замаглува тоа што го гледа пред себе (реалноста), а што не може да го види. Дискрапанцата меѓу реалноста и фантазијата е толку голема што Иванка е хоспитализирана, а докторот си ветува дека ќе ја избегнува Лиле – или, симболично, дека ќе го избегнува толкувањето на светот што е проткаено со фантазија. Токму тоа нараторот и веднаш го презема – имено, неговата одлука е искажана без некои стилски фигури, на директен и недвосмислен начин. Дури и средбата со Лиле звучи многу реалистично, а разговорот во контекст на автомобилите што им свират звучи сосема реалистично. Но, токму

кога мисли дека се вратил во светот на реалноста, докторот се соочува со нов предизвик: Лиле не се сеќава дека била во Трст. Ова го носи повторно во светот на фикцијата: откако Лиле „ми испонакажа такви чудесии што наполно се опуштив во нејзиното пежо“ (Ќорвезироска, 2010: 95).

Опојната улога на литературата се огледа во фактот што, кога е со Лиле, нараторот заборава на реалноста, но штом се оддалечи од неа, тој од дистанца гледа критички на приказните што ја поматуваат стварноста. Нараторот ќе сфати колку литературата (измислиците, толкувањата, правењата свои приказни) му пречи за да ја увиди реалноста, со тоа што, место да му помогне неговиот пациент Јашар, тој се обидува да открие дали тоа е градинарот од приказните на Лиле, додека Јашар не може повеќе да стои на нозе. „И во тој миг сознав толку многу нешта: дека секоја Иванка не мора да е другарка на Лиле, дека секој Јашар не мора да биде градинар, дека Оливера Ќорвезироска можеби знае и да измислува и дека на докторите не смее да им бидат важни имињата, зашто нивната (нашата ли!?) работа е нешто сосем подруго од литература“ (Ќорвезироска, 2010: 96). Така, „одделувајќи ја медицината од литературата“, нараторот заминува од своето работно место и го пишува својот прв расказ.

Ова е моментот кога докторот се трансформира во писател, што е забележително од намерното отстранување од посекојдневниот стил со кој се напишани претходните коментари на нараторот. Сега, раскажувајќи за градинарот Јашар и како тој ја средил несредената градина, нараторот вели: „Како во друг свет, како на друга совршена планета. Прашумата ја нема, нема ниту траги од самобендисаните растенија, некој мирис ми го обзел дворот па не знаеш дали попрво да гледаш или да мирисаш“ (Ќорвезироска, 2010: 97). Овде е нејасно дали нараторот запишува една од усните приказни што му ги имала раскажано Лиле или тој самиот смислува приказна, едноставно инспириран од Лиле. Нараторот и Лиле се мешаат, реалноста и фикцијата се мешаат.

Кога едно утро нараторот ја забележува Лиле во „Асторија“ на Буњаковец седната заедно со Иванка, тој не може да поверува дека тие, сепак, се знаат. Нараторот весело се упатува кон нив за да ги поздрави, а тие го гледаат зачудено, „небаре првпат ме гледаат во

животот“. Повелете, господине, му се обраќа Лиле, а тој се повлекува велејќи дека се препознал. На излегување, случајно се судира и со Јашар, кој носи лалиња, од кои едно ќе му падне наземи. Кога нараторот ќе се наведне да го земе, гледа дека нема кому да му го даде – и тука почнува новиот расказ, на што упатуваат закосените букви *„'Историја' беше празна, 'Историја' беше празна, 'Историја' беше празна...“* (Ќорвезироска, 2010: 98).

Крајот на расказот го проблематизира односот меѓу реалноста и фикцијата. Дали Лиле и нејзините приказни се плод на неговата фантазија? Дали се отелотворение на неговата желба да пишува, да избега од реалноста, или да ја видоизмени? Дали ги слушнал некогаш на некоја соседна маса и си направил цела приказна за нив? Додека вообичаено границата меѓу реалноста и фикцијата е јасна, во овој расказ, парадоксално, реалистичниот доктор е оној кој ги измислува приказните. Тој ги среќава Лиле и Иванка во кафеаната, но тие не го препознаваат. Дали целата приказна претходно е само една трансформација што нараторот ја прави од реалниот свет, од ликовите што ги гледа околу себе си гради приказни? Или и тој самиот влегува во светот на фикцијата за да ги запознае своите ликови, слично како што ликовите на Пирандело одат во потрага по авторот?

Заклучок

Во првите два анализирани расказа, и оној на Пејли каде истата содржина е раскажана со различен стил, и оној на Етвуд, каде за различна содржина се користи ист стил, се увидува дека и содржината и стилот се аспекти што генерираат различни реакции. Во расказот на Ќорвезироска, стилот на раскажување поттикнува создавање нови приказни и видоизменување на реалноста. Првата верзија од расказот на Пејли се базира на она што Ролан Барт го нарекува јадро на наративната структура (во: Вангелов, 1996), односно моментот во приказната што е пресуден за натамошниот тек на приказната. Јадрата овде се максимално доближени, па ритамот е брз, а нарацијата исполнета со настани. Во втората верзија јадрата се раздвоени, а меѓу нив се вметнати она што Барт го нарекува индиции, односно

индикатори за атмосферата, средината, мотивите – па истите настани, место во три реченици се распространети на повеќе од една страница. Ефектот на двете верзии, според тоа, не може да биде ист. Дури и, парадоксално, двете исти приказни во расказот на Пејли меѓусебно многу повеќе се разликуваат, отколку неколкуте различни приказни во расказот на Етвуд.

Сите три раскази укажуваат на тоа дека теоретските гледишта за предноста на стилот или на содржината не може да бидат издржани без анализа на нивното функционирање во конкретни книжевни текстови. Торстен Петерсон, во својата анализа на „Ладнокрвно убиство“ од Труман Капоти ги критикува повеќето дефиниции за литература дека се премногу симплистички и „тој го застапува гледиштето дека ’литературата’ не може да се дефинира во поглед на една единствена карактеристика“, туку врз основа на „сложена меѓуигра меѓу неколку забележани квалитети“ (Olsen and Pettersson, 2005: 5). Токму ова е забележително во расказите на Пејли, Етвуд и на Ќорвезироска, дури и повеќе отколку во теоретските текстови што се занимаваат со поимот „литература“.

„Разговор со мојот татко“, „Среќни краеви“ и „Другарка ми Лиле Богомилова“ ја анализираат важноста на стилот наспроти содржината, содржината наспроти стилот во книжевните дела, како и улогата на книжевните дела во реалноста преку улогата на раскажувањето во светот кој не им придава примарна важност на феномените, како што е уметноста, кои немаат директна практична улога во опстанокот. Како што вели Фредрик Џејмисон,

> Маркузе тврди дека самото одвојување на уметноста и културата од општественото – одвојување што ја промовира културата во самостојно поле и ја дефинира така – е тоа што претставува извор на непоправливата двосмисленост на уметноста. Зашто самата таа дистанца на културата од општествениот контекст што ѝ овозможува да функционира како негова критика и осуда, истовремено ги осудува нејзините активности како неефективни и ги потиснува уметноста и културата во безначаен, тривијализиран простор во кој таквите

> вкрстувања однапред се неутрализираат (Jameson, 2005: xv).

Во овој извадок, Џејмисон говори за тоа дека улогата на книжевноста постојано се потиснува бидејќи таа навидум нема директни импликации за општествниот живот и дека ова се должи на тоа што книжевноста е ставена во позиција над општеството коешто го критикува и осудува. Трите анализирани раскази, а особено расказот на Пејли и расказот на Ќорвезироска, се спротивставуваат на оваа состојба што ја забележува Џејмисон и ги истражуваат ситуациите во кои далеку од тоа да биде неефективна, книжевноста претставува значаен феномен којшто е вплетен во, а не одвоен од, реалноста. Затоа, ќерката кај Пејли раскажува трагичен настан од реалниот живот, а не некоја замислена бајка што нема никаква релевантност за настаните што се случуваат околу ликовите. Затоа таткото инсистира во приказната да се наведе мотивацијата на ликовите и нивните карактерни црти, што укажува на тоа колку за таткото овие работи се важни за да ги разбере постапките на луѓето и во светот околу него и во расказот. Затоа во самиот фиктивен свет на расказот на Ќорвезироска се судираат реалниот и измисленият свет, а импликациите од едниот неизбежно водат до последици во другиот свет – докторот заборава дека треба да ги лекува своите пациенти – што неизбежно ја одразува поврзаноста на книжевноста со општествениот контекст. Како што набљудувачот на графитите во Оукланд си создава приказна од една реченица во облик на графити, така и нараторот во „Другарка ми Лиле Богомилова“ сам си создава приказна врз основа на некоја недовршена реченица што можеби ја чул во некој ресторан и заборава што е реалност, а што фикција: со тоа, тој нѐ потсетува дека општествениот контекст, на кој во секојдневнието му се дава примарно значење, и самиот е конструкт заснован врз различните толкувања на реалноста од страна на различни луѓе, и дека сите тие толкувања се блиски до постапките што се користат во книжевност, односно дека таа има многу поголемо значење од она што вообичаено ѝ се дава.

Литература:

Вангелов, А. (1996). *Теорија на прозата*. Скопје: Детска радост.

Ќорвезироска, О. (2010) *Две перници*. Скопје: Три.

Atwood, M. (2002). Happy Endings. In: J. Beaty et al., eds. *The Norton Introduction to Literature*. Shorter 8th ed. New York: Norton, pp. 20-22.

Beaty, J. et al, eds. (2002). *The Norton Introduction to Literature*. Shorter 8th ed. New York: Norton.

Boyd, B. (2009). *On the Origin of Stories*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard UP.

Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins UP.

Eagleton, T. (1997). *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.

Jameson, F. (2005). *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and other Science Fictions*. London: Verso.

Miller, H. (1992). The Figure in the Carpet. In: Ph. Rice and P. Waugh, eds. *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Edward Arnold, pp. 172-185.

Olsen, S. H. and Pettersson, A. eds. (2005). *From Text to Literature: New Analytic and Pragmatic Approaches*. New York: Pelgrave Macmillan.

Paley, G. A Conversation with My Father. (2002). In: J. Beaty et al., eds. *The Norton Introduction to Literature*. Shorter 8th ed. New York: Norton, pp. 471-475.

Rice, Ph. and Waugh, P. (1992). *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Edward Arnold.

STORIES BY PALEY, ATWOOD AND KJORVEZIROSKA AS EXPLORATION OF THE STYLE-CONTENT-REALITY RELATION

Kalina Maleska

Summary

This essay examines the relationship between style, content and reality in three chosen short stories: Paley's "A Conversation with My Father", Atwood's "Happy Endings" and Kjorveziroska's "My Friend Lile Bogomilova". Literary studies have been dealing theoretically with the relationship between style and content. This essay, however, will focus on how the three stories analyze in practice, through their narrative technique, the issues of what creates the literary effect: style or content. More importantly, the three stories indicate that the discussions on style and content are important because they also point to the personalities of the characters (and authors) as well as to their world view and attitude to life in general. In Paley's story, the same story-within-a-story is narrated twice with two different styles: in Atwood's story, several different stories are narrated with the same style: in Kjorveziroska's story, the narrator, who is a doctor who does not know much about literature, starts creating his own versions of reality. Through examining such issues, these three stories draw conclusions about the relationship of literature to reality and of reality to literature, literature's place in the social context and the significance of the practice of story-telling, which is a largely present, even though not always recognized, aspect of human lives.

ТЕОРИЈА/ПОЕТИКА
THEORY/POETICS

111.852
стручен труд

ARS EROTICA

д-р Африм Рецепи
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: ерос, естетика, перцепција, тело, Шустерман, Нехамас.
Key words: eros, aesthetics, perception, body, Richard Shusterman.

Треба да се има предвид фактот дека, за античките Грци, посматрачите или тие кои ги ѕиркаат предметите во простор – време, се токму тие кои ја одредуваат позицијата во однос на објектите кои естетски ги перцептираат. Текстот на Платон, напишан од Диоген Лаертиј, е основата за еден експеримент кој ќе ја истражува историската димензија на збирот на естетиката на перцепцијата. Подоцна, преку една суштинска систематизација, Баумгарден ќе ја одреди естетиката како:

„Наука која би ги истражувала сетилните спознанија. Значи, ноетското или она што ѝ припаѓа на повисоката способност за спознавање е предмет на логиката, а естетското е предмет на науката за естетското или на естетиката“ (Баумгарден, 2004: 92).

Всушност, Баумгарден беше првиот мислител кој ќе ја прави синтезата помеѓу умот и сетилноста, додека Кант беше првиот мислител кој ќе ја ослободи хармонијата од канџите на разумот. Ваквите теоретски парадигми и опсервирања упатуваат на прашањето на Ниџе, што е тоа (се мисли за објектот) за мене? Значаен е ефектот што го носи во себе објектот кој преку интерактивниот однос со субјектот преминува во објект кој суштински постои за нас, значи се претвора во естетски објект. Значаен е ефектот на објектот за нас и по нас, а не објектот сам по себе, иако тие се осудени да нѐ

деконструираат / репозиционираат или, којзнае, можеби да ни се одмаздуваат некаде помеѓу битието и феноменот сам по себе. Естетиката се дефинира преку теоријата на перцепцијата, и тоа како перцепција sui generis. Збирот емпириска естетика, експериментална естетика, упатува на психолошките перформанси на Вунт и Фехнер, кои ги зачнаа опсервирањата на перцепцијата преку експерименталниот метод, така одредувајќи ги параметрите за една експериментална естетика. Всушност, експерименталната естетика, подоцна ги поттикнувала прашањата за еден хипногеничен естетски објект и за естетиката како физиолошка прагма. Треба да се има предвид фактот дека Л. Иригаре и Ж. Дерида, едната преку женскиот полен орган, другиот преку категоријата Differance (разлика која спојува), на пр., неизговорливото писмо - писмото кое се пишува со две раце или хаотичните ритуали, или блокадата на сензациите на Делез и Гуатари, зборуваат за сетилноста која се спроведува однадвор, која не може да се поврзува со духот. Сетилната разлика се создава преку физиолошката прагма. М. Перниола дефинира:

„После Делез и Гуатари, уметноста треба да се разликува не само од филозофијата која се артикулира преку концептите, туку и од науката која се развива преку функциите. Трите различни димензии, уметничката, филозофската и научната, спојната точка ја имаат во мозокот. Се случува промената, од димензијата на психолошкото и феноменолошкото, во димензијата на физиолошкото“ (Перниола, 2005: 250).

Невроестетиката и естетиката на телото се новосоздадените парадигми на физиолошката естетика.

Во историјата на естетската фигура се назначуваат три периоди на конфигурација: предмодернистичка фигура, уметничка форма која се конструира врз основа на принципите на визуелните аналогии. На пр., нацртаните фигури во старите пештери (ранетиот бизон); конструктивните фигури кои наликуваат на реалните фигури. На пр., ренесансните фигури *Мона Лиза* на Да Винчи или *Создавањето на Адам* од Микеланџело и модерните фигури, уметнички форми кои демонстрираат дека формата е алузивен, иконичен, индексивен или симболичен знак. Една таква модерна појава е фигурата ред – ми на М. Дишан. Фигурата рид – ми докажува дека секој објект може да се

претвори во естетска креација. На пр., пеглање над сликата на Рембрант. Естетскиот концепт на ред – ме фигурата силно ја поттикна еманципацијата на уметноста и на естетските критериуми. Ова поттикнување на поврзаноста на уметноста и животот ги создаде и првите импулсивни уметнички перформанси. На пр., аурата на уметникот (Жилбер и Жорж, како живи скулптури), хепенинзите (Олденбург), инсталацијата (Јозеф Бојс, шаманизмот како естетска провокација) или механичката репродукција (Енди Ворхол – баналните повторувања – масивната консумација/anesthetics и др). Значи, горенаведените парадигми на модерните фигури демонстрираат дека во современата уметност, естетските проекции се реализираат преку учеството на самиот уметник во уметничкото дело. Еден таков парадигматичен потфат е теоретската постава, а и постапка на Р. Шустерман, Somaesthetics или естетиката на телото.

Анализирајќи ја студијата на Баумгарден и неговите теоретски перформанси за естетиката, Шустерман смета дека преку историската студија, Баумгарден кажува нешто повеќе за естетиката. Некако како да не е доволна или можеби недоволно дообјаснива, филозофската логика за естетиката која според Шустерман е физиолошка дисциплина или преку физиолошката компонента, тој сака да ги надополни некои, според него, недостатоци на теоретскиот перформанс на Баумгарден, основачот на естетиката како посебна дисциплина. Појдовната точка на естетиката на Шустерман е прагматизмот на Џ. Џјуи. Критикувајќи ја теоријата која уметноста ја оддалечува од стварноста, Џјуи дефинира:

„Не постои суштинска разлика помеѓу обичното и естетското искуство: секое искуство може да постане естетско доколку самата ќе се посвети на неговото исполнување. Исполнувањето е тоа што го карактеризира естетското искуство: делото бидува убаво, доколку се трудам, се борам за неговото целосно исполнување“ (Перниола, 2005: 165).

Искуството (она естетското) се исполнува тогаш кога се конкретизира во уметничко дело. Единствено внатресамоисполнетиот човек може да комуницира, може да ги хармонизира односите со другите.

Шустерман смета дека затворањето или конкретизирањето на искуството што го предлага Џјуи, не е функционално бидејќи искуството треба да се дообјасни преку аналитичка критика, а со тоа се дообјаснува и прагматичноста на одреденото уметничко дело.

„Вредноста на дефинирањето на уметноста како искуство не значи само да се согледа естетската вредност преку релаксирачките ефекти, туку и да се расветлува/ дообјаснува природата на самата уметност. Деталната практична критика го дообјаснува уметничкото дело“ (www.google.com//Richard Shusterman, Back to the Future: Aesthetics Today, pdf).

Еротизмот е психичка активност која е поврзана со искуството на негативното и пречекорувањето. Телото – фигура, е присуство и отсуство во исто време, тоа е како што би рекол М. Бланшо, гранично искуство, неутрално, единствено а плурално во неговата перцепција – деконструкција на вкусот. Дека сексуалното искуство треба да се исклучи од областа на естеткото искуство, има длабоки корени во платоновскиот концепт за Еросот кој единствено може да се промислува во рамките на идеалистичката естетика. За Баумгарден, сексуалната сензитивност само го расипува естетскиот сензибилитет бидејќи една таква затворена во себе сензитивност не може да функционира во/преку пропорциите на естетскиот сензибилитет. Интересна е поставата на Ниче, кој преку театарската уметност, изложувајќи ги сексуалните ритуали на богот Дионис, се обидуваше сексуалната енергија да ја подигне во естетски ефект. Х. Маркузе, имајќи ги предвид теоретските квалитети на убавото кои ја пречекоруваат стварноста, односно ги преовладуваат начелата на доминацијата на стварноста, преку начелата на удобноста, бараше внимателност во прифаќањето на еротското во естетската димензија. Тој тврдеше дека еротскиот квалитет треба да се естетизира. Интересен е пристапот на М. Фуко кој го проблематизира значењето на авторството, сметајќи дека и авторот и делото заедно се дискурсивни поставки. Секое мое дело е дел на мојата биографија – сметаше тој (Фуко, 2003: 56). Фуко го измисли поимот трансдискурзивен, значи дискурсот (истражувањето на субјективноста, на моќта, на историјата, на сексуалноста, на лудилото и др.), го создава објектот. Иако прагмите на вкусот на Фуко беа

апсорбирани, сепак Шустерман беше инфициран од поп-уметноста на Е. Ворхол, кој преку рециклажата го разликуваше човекот од уметноста.

Телото како предмет/објект е основата на естезиолошкото тело. Во студијата Феноменологијата на перцепцијата (1945), М. Понти истакнува дека преку перцепцијата на одреден објект го разбираме другиот, исто како што преку своето тело ги перцепираме објектите.

„Моето тело не значи само објект помеѓу другите објекти, туку е и сензитивен објект кој вибрира на сите звукови, на сите бои или на сите зборови. Телото не треба да се споредува со физичките објекти, туку со уметничкото дело. Романот, песната, сликата, музичката композиција, се битија кои единствено можаат да се перцепираат, и тоа преку директен контакт, без да го напуштат нивниото просторно – временско место. Значи, нашето тело може да се споредува со уметничкото дело. Тоа е извориште на безброј живи значења, а не закон на коваријантни поими“ (Ponty, 1978: 28).

Некогаш, Баумгарден естетиката ја дефинираше како наука на сетилното спознание. Естетскиот свет се конституира преку сетилата, така што сетилата претставуваат синтеза на специфичната спонтаност која се создава преку логиката на дискурсот.

„Естетскиот ratio е коректив на дискурзивната логика. Логиката на субјектноста, преку сопствениот вкус го создава секогаш специфичниот свет на уметничкото дело. Уметноста евоцира фикции, така овозможувајќи им на фикциите да се покажат“ (Uzelac, Postklasicna estetika, pdf).

Во историјата на современата естетската мисла, тоа што интригира е исчезнувањето на границата помеѓу уметноста и животот. Постојат две естетски парадигми: уметноста на Енди Ворхол и уметноста на Јозеф Бојс. Преку различни уметнички поставки, а и постапки, и двајцата докажаа дека е дојдено времето кога нема да постои граница помеѓу уметноста и животот. Естетската поставка на Ворхол се поврзува со хипнотичкиот ефект на уметноста, истакнувајќи ја фамата на уметникот кој треба да профункционира за масовна потрошувачка. Енди Ворхол се наоѓа на површината на фотографијата или платното. Во една од неговите славни слики, *Портретот на Елизабет Тејлор*, толку силно посакуваше да се

претвори во прстен на прстот на Лиз Тејлор. Слична поставка, за истакнување на естетските ефекти во трансформацијата на индивидуата, а преку тоа и на општеството, има и Јозеф Бојс. Според него, уметничкото дело е самиот живот, и дека процесот на индивидуализмот, во името на слободата на индивидуата, може да го претвори општеството во уметничко дело.

Во рамките на современата естетика, Александар Нехамас и Ричард Шустерман се двајца најпознати филозофи за кои еротиката треба да има посериозно место во рамките на естетските истражувања. Спомнувајќи ги Кант и Шопенхауер како негови противници, тој силно се залага за идејата „дека единствената реакција која е согласна со убавината, е ерос, односно желбата за привлекување и поседување на одреден објект“ (2001: 6). Секако, тука ерос не треба да се разбира во сексуалната смисла. Нехамас мисли дека еротските допири можат да се користат како инструктивен модел за естетските искуства во целина. Според него, еротската уметност објаснува нешто многу значајно за природата на убавината и уметноста. Еротската слика е создадена не за да се вкуси формалната убавина, туку е слика која е дизајнирана да ја потресе публиката, не преку уживањето како идеализирана слика на платно, со некоја порака, туку голата жена во сопственото место и простор“ (2001: 27). Всушност, ова е суштинската порака на естетската поставка на Нехамас, дека сликите се еротски, меѓутоа интензитетот или искрата на ефектот до публиката, е длабока, а тоа треба да го прави уметноста, односно естетиката на ars erotica.

Апсорбирајќи ги горенаведените теоретски прагми, Р. Шустерман се прашува, дали е можно, еротските искуства да се претворат во естетски квалитет?

Најавувајќи го крајот на естетиката на искуството на сметка на аналитичката критика, тој ги постави пропорциите за една естетика на искуството, која за почетна точка ја има прагматичната естетика. Имајќи ги предвид индустриските технолошки иновации (на пр., еротската техничка индустрија), Шустерман, повикувајќи се на естетиката на телото, констатира дека денес повеќе треба да се прошируваат можностите за естетското самообликување. Иако естетското искуство се разликува од сексуалното искуство, повеќе и

повеќе треба да се прошири полето на естетското искуство или, по можност, еротското искуство да се претвори во естетски квалитет.

„Сексуалното искуство може да се квалификува како естетско доживување бидејќи мнозинството на естетските значајки им се припишуваат на еротските искуства. Тие се богати по интензитет, покажуват склад помеѓу структурата и развојот на формата, тие се субјективен вкус и насмерени кон објектот, тие не само што ја стимулират свеста, туку ги стимулират чувствата и сништата, го стимулират и телото и умот“ (2008: 93).

Уметноста е имперсонален продукт на вистината и процес на сетилната и емоционалната вистина. Прашањето денес, што го поставува уметникот, не е прашањето како да го создадеме тоа што е ново, туку како да создадеме специфични значења од множеството на хаотични објекти. Всушност, тие се вистинските референци кои би можеле, за светот, да го поставуваат совршенството.

Литература:

Арнасон, Х. Х. 2009. *Историја на модерната уметност*, Скопје.

Apignanesi, Richard / Garratt. Chris. 2002. *Postmodernizam*, Naklada jesensi i Turk, Zagreb.

Badiou, Alain. *“Fifteen theses on contemporary art”*, http: / www. 16 beavegroup. Org / journalism / archives/0006.php.

Баумгарден, Александар. 2004. *Филозофски медитации*, Скопје.

Fuko, Misel. 2003. *Hermeneutika subjekta*, Novi Sad.

Nehamas, Alexander. (2001). *A Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, Yale University.

Perniola, Mario. 2005, *Estetika 20 – tog veka*, Novi Sad.

www.google.com // Richard Shusterman, *Back to the Future: Aesthetics Today*, pdf.

Tatarkjevic, Vladislav. 1986. *Istorija sest pojmova: Umetnost. Lepo. Stvaralastvo. Podrazavanje, Estetski dozivljaj*, Nolit, Beograd.

ARS EROTICA

Afrim Rexepi

Summary

Absorbing theoretical pragmas, Richard Shusterman asks: “Is it possible to turn erotic experiences into an aesthetic quality?” Announcing the end of the aesthetics of experience at the expense of analytical criticism, Shusterman sets up a proportion of aesthetic experience, as a starting point for pragmatic aesthetics. Considering the industrial technological innovations (e.g., Erotic tech-industry), Shusterman cites the aesthetics of the body and concludes that today there is a greater need to expand opportunities for aesthetics. Although the aesthetic experience differs from the sexual one, more and more, the field of aesthetic experience, or the experience of the erotic turn in aesthetic quality, needs to be considered. Ar, with its own figures, has always demonstrated that in life, there is something that does not seem inexplicable, something essentially tragic. Consider, for example, Alain Badiou’s art as "a singular whole." According Badiou, art has the potential to turn the ugly into the beautiful, through a serial reproduction of material elements. The question today: what compels the artist, not how to create anew, but how to create a specific set of meanings of chaotic structures?

801.73
прегледен труд

ИНТЕРПРЕТАТИВНИ МОДУСИ

д-р Марија Ѓорѓиева Димова
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје

Клучни зборови: книжевна херменевтика, интерпретација, херменевтички параметри, intentio operis, intentio lectoris, intentio auctoris.
Key words: literary hermeneutics, interpretation, hermeneutical parameters, intentio operis, intentio lectoris, intentio auctoris.

> Да се говори за граници на толкувањето значи да се повикаме на модус, на мера… Ако не постојат правила кои овозможуваат да се констатира кои интерпретации се ’најдобри’, тогаш, во најмала рака, постои правило кое овозможува да се констатира кои интерпретации се ‘лоши’“.
>
> Умберто Еко

1.Теориски премиси: херменевтичките параметри на толкувањето

Книжевната херменевтика ја добива својата дисциплинарна differentia specifica во системот на книжевната наука, меѓу другото, благодарение и на нејзиниот двоен статус: како теорија на интерпретацијата којашто ги кодифицира методите, конвенциите и принципите на толкувањето; и како интерпретативна практика којашто учествува во апликативната артикулација и верификација на теориски втемелените интерпретативни модели. Ова иманентно двојство на книжевната херменевтика, понатаму, го генерира и комплексот прашања за односот помеѓу теориските модели и

интерпретативните практики и, поконкретно, прашањето за границите на толкувањето, во смисла: дали интерпретациите на книжевните текстови подразбираат (апсолутна) слобода или, пак, тие се оптимално рестриктивни, со оглед на ограничувањата што произлегуваат од конвенционалната природа на книжевноста, но и на интерпретацијата. Следствено, дополнителните прашања и дилеми се однесуваат на утврдувањето на херменевтичките параметри коишто ќе ја обликуваат интерпретативната рамка со цел таа да овозможи валидно толкување на книжевниот текст. Во таа смисла, Ерик Д. Хирш, имајќи ја предвид „онтолошката нееднаквост на сите протолкувани значења“ како доказ дека херменевтичката теорија ги санкционирала прифатливите норми на легитимност при толкувањето, ќе констатира еден важен аспект во релацијата теорија - практика на толкувањето: „Толкувачките норми, навистина, не произлегуваат од теоријата и теоријата ги кодифицира exposto facto интерпретативните норми што ние веќе однапред ги преферираме“ (Хирш, 2003: 75).

Токму прашањето за интерпретативните ингеренции, меѓу другото, имплицирани и со дисциплинарното двојство на книжевната херменевтика, се актуализирани во семиотички втемелената херменевтика на Умберто Еко, автор којшто е двојно парадигматичен: прво, со оглед на тоа дека неговите теоретски концепции и категории генерираат неколку интерпретативни модели, функционални во толкувањето на книжевните текстови;[1] второ, со оглед на тоа што Еко и во своите романи, илустративно, интегрира дел од теориски промовираните интерпретативни модели. Признавајќи дека „не постои некоја мистериозна онтолошка разлика помеѓу двата типа на пишување, научното (академското, теоретското) и креативното“ (Еко, 1992: 140), тој и во своите фикционални и во своите теоретски дела,[2]

[1] На пример, неговиот модел на интенционалната тријада е применет врз толкувањето на романот *Блед оган* на Владимир Набоков, направено во мојата студија *Интеракција на интенциите*.

[2] Сепак, во *Додатокот кон Името на розата*, пишуван четири години по објавувањето на романот-првенец, Еко ќе признае: „Ништо не може повеќе да го утеши авторот на еден роман ода откривањето на такви читања на кои самиот не ни помислувал, а кои читателите ќе му ги сугерираат. Додека пишував теоретски дела, мојот став спрема рецензентите беше од расудувачки вид: дали го разбрале или не го разбрале она што сакав да го кажам? Кај романот сè е поинаку. Не велам дека авторот не умее да открие читање што му изгледа надвор од нормалното, но би

ги афирмира предизвиците со коишто се соочува интерпретативниот чин во семантичката конституција на текстот и, на тој начин, одново ја потврдува спрегата теорија - практика во херменевтички контекст.

Следствено, овој текст е обид да се фокусираат дел од книжевно-теориските и херменевтичките концепции на италијанскиот теоретичар во коишто се постулираат неколку модуси[3]/начини на толкување на книжевните текстови и кои, во истовреме, имплицитно, ги постулираат и модусите/границите на толкувањето, како неопходна мера што ќе превенира од произволни, слободни и невалидни интерпретации.

Во принцип, Еко е приврзаник на тезата за неопходното ограничување на интерпретативната слобода, воведувајќи јасни критериуми коишто ќе ја обезбедат валидноста и адекватноста на книжевните интерпретации. „Поимот неограничена семиоза нè води до заклучокот дека интерпретацијата нема критериуми. Да се каже дека интерпретацијата (како базична одлика на семиозата) е потенцијално неограничена не значи дека интерпретацијата нема објект и дека таа тече кон сопствената цел. Да се каже дека текстот потенцијално нема крај не значи дека секој акт на интерпретација има среќен крај“ (Еко, 1992: 23-24). „Тоа што сакам да го кажам е дека постојат критериуми кои ја ограничуваат интерпретацијата“ (Еко, 1992: 40). Во *Воведот* од студијата *Граници на толкувањето* (1995), Умберто Еко цитатно упатува на еден од записите на бискупот Џон Вилкинс, понудени во книгата *Меркур, или таинствениот и итар гласник* (1641). Приказната, употребена параболично во однос на проблематиката што италијанскиот автор ја означува како „чудото на Текстот и на неговото Толкување“, недвосмислено потенцира два клучни момента: прво, можноста и/или опасноста од очигледна дисонантност помеѓу текстот и неговите интерпретативни посредници; и второ, можноста и/или опасноста од постоење дивергентни, апсолутно слободни, произволни и, во таа смисла,

требало да молчи, во секој случај, нека му ја мислат другите да го оспоруваат, со текстот в рака. Впрочем, најголемиот број читања откриваат смисловни ефекти на кои не се ни помислувало. Но, какво значење има за мене фактот дека не сум помислувал на нив?“ (2007: 4).

[3] Овде го имаме предвид двојното значење на латинскиот термин модус: во значење на начин, поредок, облик, но и во значење на мера.

неодржливи интерпретации на коишто може да се подложи еден ист текст. Всушност, станува збор за многу покомплексен феномен кој реферира на границите на толкувањето (вклучително и толкувањето книжевни текстови). Прелиминарната контекстуализација на проблемот се темели врз неколку прашања[4]: дали тие граници воопшто (треба да) постојат и каде треба да сеситуираат? Која е смислата и целта на нивното поставување? Дали границите се стабилни или трансгресивни? Дали нивното поставување е во ингеренција на авторот, на текстот или, пак, на неговите толкувачи? Дали промените во толкувачката позиција (субјектот, временската дистанца, контекстот) провоцираат и промени во интерпретативните граници?

2.Интерпретативните модуси како интеракција од интенциите

Потрагата по параметрите на валидна интерпретација ќе го одведе Еко до постулирањето на тријадата интенции која го подразбира толкувањето како потрага по авторската интенција (intentioauctoris), толкувањето како потрага по intentiooperis, т.е. интенциите на текстот и толкувањето како наметнување на читателската интенција (intentiolectoris). Тоа, практично, значи толкувачка координација помеѓу структурата на текстот, хипотетичката намера на авторот и читателската компетенција. „Иако може да се каже дека еден текст може да поттикне бројни толкувања, со тоа, сè уште, не е утврдено дали бесконечноста на толкувањето зависи од intentio auctoris, од intentio operis или од intentio lectoris“ (2001: 23), заклучува Еко, имајќи ги предвид мноштвото интерпретативни варијации на коишто може да се подложи еден ист текст, во зависност од интенциите коишто ќе се употребат како примарна или како доминантна толкувачка призма: на пример, текстот којшто е еднозначен од аспект на авторските интенции може да се чини повеќезначен од аспект на интенциите на читателот или, пак, текстот којшто е еднозначен според intentio operis сугерира бескрајни

[4] Прашањата во однос на интерпретативните рамки и граници перманентно се присутни во херменевтичката теорија, почнувајќи уште од Фридрих Шлаермахер кој ја поставува дилемата за толкувањето кое би се засновало врз психолошки, интуитивни или врз научни, филолошки аспекти.

толкувања од аспект на читателските интенции и, конечно, текстот којшто е двосмислен од гледна точка на авторската намера, станува еднозначен од гледна точка на читателот. Меѓутоа, врз основа на теориските елаборации на трите интенции, понудени од страна на Еко, очигледно е неговото фаворизирање на интерпретативната отсечка текст-читател, т.е. на толкувачкиот модел како спрега од intentio operis – intentio lectoris (макар што приоритетот, сепак, му го доделува на текстот), а на сметка на нивелирање на авторските интенции. Поточно, станува збор за занемарување на инстанцијата емпириски автор кој, наспроти релевантноста што ја има во рамките на една „психологија на креативноста“, станува безначаен во однос на семантичката теорија на толкувањето: „Еден текст, кога ќе се одвои од својот испраќач (како и од неговите интенции) и од конкретните околности во коишто е испратен (а со тоа и од својот интендиран референт), лебди (така да се рече) во празнината на еден потенцијално бесконечен простор на можни толкувања. Оттаму, нема текст кој би можел да се толкува врз основа на утопијата за некаква авторизирана, дефинитивна, оригинална и конечна смисла“ (Еко, 2001: 6).[5]

2.1. Intentio operis

Интерпретативните модуси втемелени врз можноста да се толкува во согласност со текстовните интенции, т.е според „објективната“ структура што му е дадена на читателот, независно од авторот, во мигот кога текстот се вклучува во процесот на книжевно-уметничката комуникација, се однесуваат на препознавање на „семиотичката стратегија на текстот“. „Понекогаш семиотичката стратегија може да се детектира врз основа на воспоставените стилистички конвенции. Кога приказната започнува со ‘Си беше еднаш’, тоа е добра веројатност дека се работи за бајка и, на тој начин, се евоцира и се постулира моделот - читател дете (или возрасен кој реагира инфантилно). Се разбира, може да се осведочи случајот на

[5]„Единствената работа што ја пишуваме само за себе е списокот за одење во набавка. Тој ќе ти послужи за да те потсети што треба да купиш, а потоа може да го уништиш, бидејќи никому не му служи повеќе. Се пишува само за некој читател. Не дека лаже оној кој вели дека пишува за себе лично. Тој е застрашувачки атеистички настроен. Несреќен и очаен е оној кој не умее да му се обрати на некој иден читател“ (Еко, 2002: 311).

иронијата и текстот понатаму треба да се чита на пософистициран начин“ (Еко, 1992: 64-65). Еко ја оправдува и ја илустрира интерпретативната рамка, легитимирана од потрагата по intentio operis, преку дистинктивното поставување на толкувањето во однос на употребата на текстот и во однос на нагаѓањата/претпоставките направени за текстот. Од една страна, толкувањето, сфатено како потрага по intentio operis, е сопоставено на употребите на текстот со цел изведување заклучоци, на пример, за приватниот живот на авторот, потпирајќи се врз биографските податоци надвор од текстот: „Да се брани толкувањето наспроти употребата на текстот, не значи дека текстовите не може да бидат употребени. Меѓутоа, нивната слободна употреба нема никаква врска со нивното толкување, иако и интерпретацијата и употребата претпоставуваат упатување на изворниот текст, ако не поинаку, барем како изговор“ (Еко, 2001: 38).[6] Од друга страна, толкувањето на текстот е сопоставено на селектирањето претпоставки за текстот. „Читателската иницијатива се состои во нагаѓање по повод intentio operis. Ова нагаѓање мора да го потврди целиот текст како органска целина“ (Еко 2001: 34). Тоа значи дека потенцијалната бесконечност на интерпретативните претпоставки имплицира можност од бројни интерпретации на текстот, но во толкувачкото исходиште тие, нужно, треба да се потврдат врз основа на текстуалната кохеренција која ќе ги отфрли неодржливите и нелегитимните претпоставки. „Толкувањето на дел од текстот се прифаќа само ако тоа се потврди на друг дел од истиот текст или барем не се доведува во прашање“ (Еко, 2001: 34). Низ призмата на толкувањето изведено како потрага по текстовните интенции, Еко го промовира двојниот статус на текстот: прво, како

[6] Како пример за интерпретација на текстот Еко го посочува психоаналитичкото читање на *Украденото писмо* на Едгар А. По, направено од страна на Дерида (кое, патем, е имплицитна полемика со Лакан), со аргумент дека станува збор за толкување на несвесното во текстот (а не во авторот), при што неговото толкување е поддржано од самиот текст на По. Наспроти тоа, читањето на истиот расказ од страна на Мари Бонапарт е пример за употреба на текстот, со оглед на тоа дека текстот го користи за изведување заклучоци за приватниот живот на По, „внесувајќи во дискурсот докази што ги пронашла во биографските податоци надвор од текстот“ (Еко, 2001: 32). Како илустрација за употребата на текстот Еко ги посочува и неадекватните интерпретации на *Божествената комедија* на Данте од страна на Г. Розети.

„параметар на валидноста на сопствените толкувања“ (иако секое ново толкување, нужно, го збогатува актуелното разбирање на тој текст, т.е. иако текстот е збир на својата линеарна манифестација и на нејзините толкувања), и, второ, како „предмет создаден низ толкувањето“, така што, во принцип, секое ново толкување го збогатува значењето на текстот (Еко, 2001: 35). Несомнено, ова двојство на текстот го сугерира функционирањето на херменевтичкиот круг којшто лежи во основата на интерпретацијата, со оглед на тоа што текстот ја поткрепува валидноста на сопственото толкување, практично, со она што самиот тој претставува. Со други зборови, токму херменевтичкиот круг, индициран во текстуалната кохеренција, претставува еден арбитер на интерпретацијата. Дополнително, кохерентноста на текстот како валиден толкувачки параметар потврдува дека интенциите на текстот, навистина, се основен извор на текстовното значење, кое, бидејќи не може да се редуцира на претекстуалната авторска интенција, делува рестриктивно и во однос на слободата на intentio lectoris. „Во шумата тој го барал тоа што било во неговото лично сеќавање ... Но, бидејќи шумата е создадена за сите, не треба да барам факти и чувства што ме засегаат само мене. Впрочем, јас не го *толкувам* текстот, туку го *користам*. Не е забрането да се користи текстот за да се сонува со отворени очи, понекогаш, тоа го правиме сите. Но, сонувањето со отворени очи не е јавна активност. Тоа нè води да се движиме низ наративната шума како да сме во нашата приватна градина“ (Еко, 2005: 15-16).

2.2.Intentio lectoris

Меѓутоа, аргументирајќи ги интерпретативните принципи втемелени врз intentio operis, Еко, сепак, не ја елиминира интерпретативната валидности на читателските интенции: впрочем, самиот факт дека текстот, како предмет на толкување, се создава во чинот на селектирањето на интерпретативни претпоставки од страна на толкувачот, ја потврдува тесната поврзаност помеѓу интенцијата на текстот и интенцијата на читателот. „Јасно е дека се обидувам да ја сочувам дијалектичката врска помеѓу *intentio operis* и *intentio lectoris*. Проблемот е што ако се знае што означува ‘интенцијата на читателот’, се чини, потешко е апстрактно да се дефинира она што се подразбира

под ‘интенција на текстот’. Интенцијата на текстот не е реализирана преку текстовната површина. Или, пак, ако е реализирана, тогаш тоа е во смисла на ’украденото’ писмо. Некој треба само да одлучи да го ’види’. Оттаму, можно е да се говори за интенцијата на текстот единствено како резултат на претпоставката направена од страна на читателот. Иницијативата на читателот се состои во правењето претпоставки за текстовната интенција“ (Еко 1992: 64). Уште во студијата *Отворено дело* (1962)[7] Еко ја актуализира неопходноста од кооперативното присуство на читателот/толкувачот, за во подоцнежните студии да создаде една вистинска „семиотика на рецепцијата“.[8] „Функционирањето на некој (и невербален) текст се објаснува така што се земаат предвид освен или наместо мигот на неговото настанување и улогата што ја има примачот, со своето разбирање, актуализација, толкување, како и начинот на кој текстот го предвидува ваквото учествување“ (Еко, 2001:16). „Текстот го постулира сопствениот примач како неопходен услов, не само за сопствената конкретна комуникативна способност, туку и за сопствената потенцијалност на значењето“ (Еко,2011:75). Релевантноста на рецепцискиот фактор и, преку него, релевантноста на интерпретативната отсечка текст-читател е сугерирана и во категоријата на т.н. модел-читател,[9] сфатен како теоретска конструкција вградена во структурата на текстот, а којашто би кореспондирала на валидното толкување. „Текстот е вештачка творба, со тенденција да го произведува сопствениот модел Читател“ (Еко,

[7] „За да се избегне терминолошката двосмисленост, треба да се забележи дека дефиницијата ‘отворено’ дадена на тие дела, доколку извонредно служи за да означи една нова дијалектика меѓу делото и интерпретаторот, мора да биде прифатена како една конвенција која ни допушта да не ги земаме предвид другите можни и оправдани значења на овој израз ... Во таа смисла, едно уметничко дело е облик завршен и затворен во својата совршено одмерена перфекција на организам, но, исто така, е отворено, со можност да биде толкувано на илјада различни начини, а да не биде искривено во својата неповторлива единственост“ (Еко, 1965: 33 – 34).

[8] Неговото дело *Lector in fabula* претставува вистински манифест на теоријата којашто ја посматра книжевноста од позицијата на читателот.

[9] Категоријата модел-читател е суптилно корективна во однос на имплицитниот читател на Волфганг Изер, давајќи му повеќе компетенции на текстот и ограничувајќи ја слободата на читателот. Еко го постулира моделот – читател како наративна стратегија, збир на инструкции што ги восприема емпириските читател. Создаден заедно со текстот и, заточен внатре во него, моделот – читател има толку слобода колку што ќе му допушти текстот.

2001: 34). Значи, ако моделот-читател изнесува претпоставки во однос на интенциите на текстот, но, исто така, се обидува да ја реконструира и авторската намера, тогаш тој е своевиден идеален еквивалент на „авторот“, сфатен како текстуална стратегија (не во смисла на емпириският автор). Тоа значи дека секоја авторска стратегија афирмира хипотетички модел на читател чијашто цел е кооперативност во процесот на интерпретација.[10] Низ призмата на моделот-читател Еко го редефинира книжевното дело како „механизам“ чијашто главна цел е создавање модел-читател, способен да произведува претпоставки за интенциите на текстот, додека, пак, интерпретацијата се артикулира како постапно откривање на стратегиите кои се стремат кон создавање на моделот-читател (практично, тоа се инструкциите за правилно толкување, кои се содржани во текстот). Ова, недвосмислено, упатува на комплементарната, интерактивната димензија на односот текст - читател. Воведувајќи го моделот-читател како конструкт, Еко, всушност, го отвора прашањето за начинот на којшто самиот текст, предвидувајќи еден систем на психолошки, културни и историски очекувања на примачот (т.н. хоризонт на очекување во естетиката на рецепција), се обидува да го воведе идеалниот читател. „Текстот е, значи, проткаен со празнини, со бели меѓупростори што треба да се пополнат, а тој кој го емитирал тоа предвидувал дека тие ќе бидат пополнети, па ги оставил празни од две причини. Пред сè, затоа што текстот е мрзлив (или економичен) механизам што живее од смисловната вредност на значењето што емитувачот го вметнува во него, и само во случаите на крајна ситничавост, на крајна дидаскалична преокупација или на екстремна репресивност, текстот се усложнува со дополнителни претеризми и спецификаци. И како второ, затоа што, постепено, текстот сака да му ја остави на читателот интерпретативната иницијатива ... Текстот посакува некој да му помогне да функционира“ (Еко, 2011: 74).

[10]Инструктивна е дистинкцијата и корелацијата што ја прави Еко во *Граници на толкувањето*: „Емпириският читател е оној кој нагаѓа каков тип на модел- читател постулира текстот. Значи, емпириският читател е оној којшто се обидува да ги одгатне интенциите на моделот- автор, а не на емпириският автор. Моделот - автор е оној чијашто текстуална стратегија го претставува стремежот да се произведе извесен модел-читател“ (Еко 2001:34).

Респектирајќи го придонесот на читателот во семантичката конституција на текстот, Еко не го сведува неговото учество на слободно и произволно креирање на текстовните значења. Имено, читателот има важна улога во создавањето на смислата на текстот кој без реципиентот би останал во сферата на потенцијалноста, но читателската ингеренција над текстот не е неограничена, туку лимитирана со тоа што се посматра како резултат на читателската компетенција, односно на „вештината на декодирање кодови и конвенции кои се наоѓаат во основата на делото, при што компетентноста на примачот не мора, нужно, да коинцидира со компетентноста на емитувачот“ (Еко, 2011: 75). „Кога еден текст ќе се пикне во шише, т.е. кога не се произведува за примачот – поединец, туку за некоја заедница на читатели, авторот знае дека текстот нема да биде толкуван според неговите интенции, туку според една сложена стратегија на интеракции која ги вклучува и читателите, заедно со нивната компетенција, во јазикот како општествено наследство. Под општествено наследство не го сфаќам само јазикот како збир на граматички правила, туку цела една енциклопедија која настанала во примената на тој јазик, т.е. културните конвенции кои тој јазик ги произвел и историјата на претходните толкувања на бројни текстови, меѓу кои се вбројува и текстот што читателот го чита во дадениот миг“ (Еко, 2011: 110). „Во процесот на неограничена семиоза може да се премине од секој јазол на некој друг, но тој премин го надгледуваат оние правила на поврзување кои историјата на нашата култура на некој начин ги оправдала“ (Еко, 2001: 107).

2.3.Intentio auctoris

Игнорирањето на емпириските автор како релевантен фактор во толкувањето на текстот, честопати води до погрешни заклучоци во насока на нивелирање на авторската интенција како дел од интенционалниот триаголник. Сепак, intentio auctoris е дел од толкувачкиот процес, дотолку повеќе што теориските промислувања на интерпретацијата од страна на Еко ја заговараат корелативноста помеѓу стратегијата на авторот и одговорот на моделот - читател. Изјавите на Еко дека „авторот по пишувањето на своето дело би можел да умре за да не му пречи на текстот“ и дека „романописецот

не е должен да дава толкување околу сопственото дело, инаку не би пишувал роман, кој е машина за генерирање разноразни толкувања“ (2007: 2), секако, се во насока на проблематизирање на емпириският автор (односно на неговата претекстуална намера којашто го иницира создавањето на делото) како легитимен параметар на валидното толкување. Но, тоа не треба да се поистовети со проблематизирањето на авторската интенција како херменевтички параметар. „Го имаме ли правото да прашаме која била ‘реалната’ интенција на Вордсворд во моментите кога ја пишува *Луси*? Идејата за текстовната интерпретација како откритие на стратегијата насочена кон создавањето модел - читател, конципиран како идеален двојник на моделот-автор (претставува единствено текстовна стратегија), го прави поимот за интенцијата за емпириският автор апсолутно непотребен. Треба да се сообразиме на текстот, а не со авторот како реална личност“ (Еко, 2003: 177). Значи, прашањето на авторската интенција не треба да се сведува единствено на биографските контексти на авторот (кои не само што се ирелевантно мерило за интерпретацијата, но може да доведат и до погрешни заклучоци), туку повторно, да се доведе во корелација со текстовната структура. Имено, толкувачките констатации дека текстот кохерира извесна целина и дека таа текстуална кохерентност е релевантен параметар на интерпретативна валидност, имплицира дека текстот, во крајна линија, претставува интенционално делување. „Во случајот на фикционалните универзуми, без сомневање, знаеме дека тие имаат порака и дека авторскиот ентитет стои зад нив како креатор, но и внатре во нив како збир од инструкции за читање“ (Еко, 2005:116). Впрочем, и релевантноста на авторската интенција и нејзината дистинктивност во однос на емпириският автор стануваат очигледни и функционални во рамките на одреден број книжевни постапки и жанрови (како, на пример, иронијата, сатирата, пародијата, пастишот) кои, имплицитно, поттекстуално, значи интенционално реферираат на одреден претекст (текст, жанр, конвенција, социјален контекст) и ја добиваат својата смисла само врз тој фон, т.е. како интендирано, интерпретативно реконтекстуализирање на предлошката. Станува збор за постапки коишто функционираат според принципот на двојна кодираност, т.е. конструирајќи една порака, но филтрирана низ два

кода,[11] експлицитен и имплицитен, а нивната корелација реферира на авторската интенција, односно на намерата да се пародира, на пример, препознатлив жанровски модел или конвенција. Дополнително, тој двоен код корелира со дистинкцијата што ја прави Еко помеѓу семантичкиот читател (чиешто семантичко толкување е поврзано за семиозата и ја следи линеарната манифестација на текстот, исполнувајќи ја со значење) и критичкиот читател (чиешто семиотичко толкување е во функција на објаснување на функциите коишто ги има книжевно-уметничката структура во генерирањето одредени семантички толкувања, наспроти останатите). „Еден текст може да се толкува било семантички било критички, но само некои текстови (обично оние чијашто функција е естетска) ги предвидуваат двата типа читање“ (Еко, 2001: 29).

2.4. Конверзијата интенција-интерпретција

Да резимираме: во интенционалниот триаголник што Умберто Еко го сугерира како функционален толкувачки модел, корелацијата помеѓу интенциите е неопходна. Една потврда на тие интеракции е сугерирана во неговата теза за тројниот дијалог што го води книжевното дело: „Кога делото е завршено, се воспоставува дијалог помеѓу текстот и неговите читатели (авторот е исклучен). Додека, пак, делото сè уште се работи, дијалогот е двоен. Има дијалог меѓу текстот и сите други претходно напишани текстови (се пишуваат книги секогаш за други книги и во врска со други книги) и има дијалог меѓу авторот и неговиот модел-читател“ (Еко 2007: 18). Следствено, односот интенција – интерпретација, следен низ призмата на теоријата за трите интенции на Еко, нужно треба да се посматра на рамниште на нивната комплементарност и конверзивност, а не на

[11] Во семиотичка смисла, книжевно-уметничките пораки се двојно кодирани, т.е. тие го почитуваат примарниот код на дадениот природен јазик, а потоа и секундарниот код на книжевните конвенции. Во случајот на иронијата и на пародијата се сугерира дополнителна семантичка диференцијација помеѓу текстот и поттекстот според принципот едно кажувам, друго/спротивно мислам, што го потврдува присуството на дополнителни (пот)кодови, неопходни за читање на иронијата или на пародијата. Конечно, тоа ја потврдува и тезата на Јурij Лотман за спецификата на книжевно-уметничките пораки кои оперираат со „множество уметнички кодови“, што допушта од еден книжевен текст да се декодираат мноштво и различни информации, така што не мора, нужно, да дојде до преклопување на кодот на авторот и на читателот (Лотман, 2005:49-52).

рамништето на нивно разграничување според принципот на поларизирана опозиција. Оваа комплементарност повеќекратно е аргументирана: прво, авторот може да се посматра и како интерпретатор, во смисла на тоа дека неговиот текст интенционално е конципиран како метатекстуален коментар на друг прототекст (сопствен или туѓ) или, пак, како интерпретативна артикулација на одредена теориска концепција/категорија. Второ, читателската интерпретација на еден текст резултира со авторска интенција којашто ќе се проектира во (нов) текст (било книжевен било теоретски), илустрирајќи ја притоа конверзијата автор-читател. Трето, текстовните интенции може структурно да интернализираат и интерпретативно да демонстрираат одреден толкувачки модел или процес, така што во самата приказна се следи паралелата помеѓу текстот што е предмет на толкување и текстот во којшто се реализира интерпретацијата. Оттаму, интенционалниот триаголник што го постулира Еко како функционален интерпретативен модус нуди значаен придонес во херменевтичката теорија и практика во насока на надминување на класичната опозиција меѓу признавањето на клучната улога на авторската интенција во однос на значењето на текстот, од една страна, и афирмацијата на доминантната читателска позиција и интенција во однос на создавањето на текстуалните значења, од друга страна.

Иницијалното прашање за интерпретативните модуси (значи, за начините и границите на толкувањето) станува особено актуелно и атрактивно во толкувачка смисла во контекст на интерпретативните модели коишто се интериоризирани во конкретните книжевни текстови, како на пример, во романите *Нишалото на Фуко* на Умберто Еко, *Блед оган* на Владимир Набоков, *Поседување* на Антонија С. Бајат. Станува збор за случаи во коишто книжевните интерпретации, понудени во рамките на еден текст, ги илустрираат начините на коишто интерпретацијата резултира со креирање нов книжевен текст, кои индицираат поместување на границите помеѓу толкувањето на книжевноста и толкувањето во книжевноста, односно помеѓу толкувањето книжевни текстови и толкувањето во рамките на книжевен текст. Во таа насока, се заговара интерпретативната семиоза (односно, се потврдува тезата на Еко за интерпретацијата како

„базична одлика на семиозата“), со сите предизвици и атракции што ги носи со себе тој бескраен процес, којшто, пак, станува еден механизам на ефектуирање на онтолошките трансгресии и помеѓу текстовите (книжевни и некнижевни), но и помеѓу световите (фикционални и стварни). „Да се толкува значи да се реагира на текстот на светот или на светот на некој текст, со создавање други текстови“ (Еко, 2001: 320).

3.Интерпретативни рестрикции

Потенцијалните ризици од произволни, невалидни и нелегитимни толкувања ја иницираат потребата од воспоставување на интерпретативни рестрикции, како одбранбени механизми коишто ќе ги превенираат случаите на надинтерпретација, т.е. „случаите во коишто вишокот на толкување предизвикува губење, *диспендио*, и тоа на херменевтичките енергии кои текстот не ги поддржува“ (Еко, 2001: 11). Надинтерпретацијата, како можен толкувачки модел,[12] претставува прекумерна слобода во толкувањето што резултира од непочитувањето на интерпретативните граници, првенствено од игнорирањето на интенциите на текстот (било да се работи за нивна прекумерна детерминираност било, пак, за нивна семантичка отвореност), а во корист на пренагласеното внимание врз интенциите на читателот или на авторот. Посебен случај на таква прекумерна интерпретативна слобода е сугериран и во толкувачките модели втемелени врз т.н. херметичка семиоза, т.е. „праксата на толкување на светот и на текстовите која се темели врз откривањето на односот на симпатија што заемно ги поврзува микрокосмост и макрокосмост“

[12] Типичен пример за оваа спрега е романот *Нишалото на Фуко* (1988) на Еко кој ги артикулира и ги предизвикува параметрите на валидна интерпретација што романсиерот ги постулира во своите теоретски студии. Конкретно, романот ја илустрира неможноста од разграничување помеѓу рационалната и ирационалната интерпретација, притоа сугерирајќи ги опасностите на неконтролираната интерпретација низ моделот на параноидно читање, на херметичка семиоза и на надинтерпретација, односно процесите на „егзегетска паранојa“ и на „интерпретативна акробатика“.

(Еко, 2001: 10). Херметичката семиоза[13] генерира надинтерпретативен вишок, со оглед на тоа дека толкувачкиот фокус е поставен врз потрагата по сличност помеѓу сè што постои, притоа постулирајќи ја аналогијата како основен толкувачки принцип. Станува збор за принцип што Еко го посочува и како критериум за разграничување помеѓу „здравата“ и „параноидната“ интерпретација, дистинкција што е втемелена врз два параметра: врз утврдувањето на „минимален аналошки однос“ и врз „изведувањето максимално возможна аналогија од минимално утврдениот однос“ (Еко, 2003: 163-164). Во крајна линија, секој конкретен интерпретативен чин може да биде (пре)заситен со толкувачка слобода, па да се редуцира на интуитивно или импресионистичко толкување, исто како што текстот (може да) сугерира, имплицитно или експлицитно, бескрајно, отворени, вкрстени, интертекстуални читања. „Никој повеќе од мене не е расположен за отворени читања, но проблемот, сепак, е во одредувањето на она што би требало да се обезбеди за да се отвори, а не на она што би требало да се отвори за да се обезбеди“ (Еко, 2001: 27). Тоа, пак, ја наметнува потребата од постулирање на интерпретативните рестрикции коишто ќе превенираат од произволност, па и од злоупотреби во толкувањето. Од тие причини, во постојната тријада Еко ќе ја внесе и четвртата интенција „intentio intertextualitatis“, конотирана со „универзумот на енциклопедијата“, т.е. со „универзумот на интертекстуалноста“ (Еко, 2002: 115), но којашто, исто така, е во корелација со текстовните интенции. „Енциклопедиското знаење што се бара од читателот (ограничувањето што ѝ е поставено на бескрајната големина на максималната енциклопедија која никој никогаш не ќе може да ја има) го пропишува текстот“ (Еко, 2005: 140).

Интерпретативните рестрикции коишто би функционирале како базични херменевтички параметри на валидна интерпретација, Еко ги препознава, пред сè, во текстуалната економија и во внатрешната текстуална кохеренција. „Ако синџирот на толкувањата може да биде бесконечен, како што ни посочи Пирс, тогаш дискурсивниот универзум интервенира да го ограничи форматот на

[13] Еко го препознава наследството на херметизмот во бројните reader oriented теории и во нивните интерпретативни практики.

енциклопедијата. Па така, текстот не е ништо друго туку стратегијата што го образува универзумот на неговите толкувања кои – ако не се озаконети, можат да бидат озаконливи ... Земете го *Процес* на Кафка и читајте го небаре се работи за крими приказна. Законски тоа е дозволено, но текстуално произведува еден крајно несреќен резултат“ (Еко, 2011:85- 86). „Текстовите многу често кажуваат повеќе од она што нивните автори сакале да го кажат, но помалку од она што многу невоздржани читатели би сакале текстот да кажува“ (Еко, 2001: 107).

Во своите теоретски расправи Еко ја посочува текстуалната економија како неопходна и валидна интерпретативна алатка, констатирајќи дека веројатноста или економијата секогаш го придружува интерпретативниот акт. „Верувам дека постојат извесни ‘економични’ критериуми врз основа на коишто одредени хипотези, веројатно, би биле поинтересни од останатите“ (Еко, 2001: 9). Текстуалната економија, како еден херменевтички параметар, има нужно лимитирачка функција, контролирајќи ги „читателските пловидби кои инаку не би можеле да се контролираат“ (Еко, 2001: 21). Во согласност со премисата дека текстот истовремено е предмет на толкување и параметар на толкување, секоја интерпретација, нужно, следува по она што Еко, во една поширока семиотичка смисла, го нарекува „прелиминарна рестрикција", наметната од она што е конкретен предмет на толкување. „Слободата на толкувањето започнува со одбрана на буквалното значење, како еден критериум на економичност во толкувањето“ (2001: 27). Оттаму, текстовната амбивалентност и повеќезначност, бесконечноста на интерпретативните избори и заклучоци се категории кои добиваат таков статус само со оглед на свеста дека се работи за интерпретација на еден конкретен текст (на пр., свест дека го толкуваме романот *Нишалото на Фуко,* а не романот *Името на розата* или *Прашки гробишта* од Умберто Еко) кој е материјално фиксиран, кој поседува извесен семантички минимум, кој има своја толкувачка предисторија, од којшто се поаѓа и во однос на којшто понатаму може да се прават сите интерпретативни варијации и девијации. Во таа смисла, станува оправдана интерпретативната валидност на отсечката intentio operis и intentio lectoris, којашто ја претпочита Еко како елементарна толкувачка рамка: „Секој чин на читање е една заплеткана трансакција

меѓу компетенциите на читателот (знаењето за светот кој го дели читателот) и типот на компетенции кои дадениот текст ги постулира за да биде економично прочитан“ (Еко, 2011: 110).

Инсистирајќи на неопходноста од поставување на граници на толкувањето, како гаранции на интерпретативната валидност, сепак, Еко ја истакнува функционалноста на одделните „погрешни“ толкувања, имајќи ја предвид нивната корективна улога во однос на пропустите и на грешките направени во претходните интерпретации на текстот, што може да се констатира на две рамништа: или погрешното толкување ги потенцира оние димензии на текстот кои биле превидени или тенденциозно потиснати во претходните канонски интерпретации; или, обратно, погрешното толкување ги рехабилитира интенциите на текстот кои еднаш биле занемарени за сметка на читателските или на авторските намери. Дополнително, во категоријата неуспешни интерпретации Еко ги вбројува и сите оние толкувања коишто се непродуктивни, во смисла дека не се „способни да произведат нови интерпретации или не можат да се конфронтираат со традициите на претходните интенции“ (Еко, 1992: 150). „Во текстуален поглед, да се утврди за што говори текстот, значи да се донесе една кохерентна одлука во функција на следните толкувања кои ќе ги направиме“ (Еко, 2001: 331).

4.Заклучок

Теориското промислување на херменевтичките параметри на валидната интерпретација, интерпретативното верификување на теориските херменевтички премиси врз туѓи книжевни текстови и романескното демонстрирање на спрегата интерпретативна теорија и практика, што ги спроведува Еко од позиција на теоретичар и на романсиер, но и на читател и толкувач на туѓите текстови, несомнено, е во прилог на појдовната теза за комплементарната и стимулативната врска помеѓу теоријата на толкувањето и интерпретативната практика. Само врз фонот на тоа двојство што ја обележува книжевната херменевтика се овозможува секој конкретен толкувачки чин да се реализира како интерпретативен модус, т.е. и како начин на

толкување, но и како одржување мера во толкувањето, во смисла на негова валидност и адекватност. Тоа, секако, не е на штета ниту на креативноста на толкувачкиот процес, ниту на неговата легитимност, ниту, пак, на неговата теориска втемеленост. Впрочем, како што признава и Еко: „Дали овој вид на теориска свест ги редуцира задоволството и слободата од моите понатамошни читања? Воопшто не. Напротив, секогаш чувствувам ново задоволство и нови нијанси во повторните читања на *Силвија*“[14] (Еко, 1992: 148).

Литература:

Collini, S. (Ed). 1992. *Interpretation and Overinterpretation*: *Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke Rose,* Cambridge: Cambridge University Press.

Eco, Umberto. 1965. *Otvoreno delo,* Sarajevo: Veselin Masleša.

Eco, U. 1990. *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts.* The Tanner Lectures on Human Values. Delivered at Clare Hall, Cambridge University.

Eco, U. 1995. Intentiolectoris. Napomene o semiotici recepcije, *Treći program hrvatskogradija,* br. 47, str. 21-30.

Eco, U. 2000. *Izmedju laži i ironije*, Beograd: Paideia.

Eco, U. 2002. *O književnosti,* Beograd: Narodna knjiga.

Еко, U. 2011. *Kazati gotovo istu stvar*, Beograd: Paideia.

Ѓорѓиева, М. 2005. Интеракцијата на интенциите, *Дијалог на интерпретации*, Катица Ќулавкова/Жан Бесиер/Филип Дарос (Прир.), Скопје: Ѓурѓа, стр. 159-181.

Еко, У. 1986. Иновации и репетиции меѓу модерната и постмодерната, *Трета програма на Радио Скопје,* бр. 26, стр.13-28.

Еко, У. 2003. Надинтерпретација на текстот, *Херменевтика и поетика*. Катица Ќулавкова (Прир.), Скопје:Култура, стр. 161-178.

Еко, У. 2005. *Шест прошетки низ наративните шуми*, Скопје: Култура.

Еко, У. 2007. Постила кон *Името на розата*, *Мираж,* бр. 18, стр. 1-31. (Достапно на www.mirage.com.mk).

[14]Станува збор за познатото дело на Жерар де Нервал.

Еко, У. 2011. *Читателот во фабула*. Скопје: Култура.

Лотман, Е. 2005. *Структурата на уметничкиот текст*. Скопје: Македонска реч.

Хирш, Е. Д. 2003. Три димензии на херменевтиката, *Херменевтика и поетика*. Катица Ќулавкова (Прир.), Скопје: Култура, стр. 73-90.

INTERPRETATIVE MODES

Marija Gjorgjieva Dimova

Summary

This article presents some aspects of the hermeneutical semiotics of the prominent Italian theorist and novelist Umberto Eco. In his fictional and theoretical works, Ecopresents and confronts the challenges of construing meaning from text. In these sense, our paper is focused on several hermeneutical parameters (intentiooperis, intentiolectoris, intentioauctoris, textual economy, internal textual coherence) that Eco proposes as basic criteria forvalid interpretation of literary texts, i.e. as a relevant „limitsof interpretation“ that will prevent from arbitrary, parranoid or incorrect interpretations.

821.163.3-4
прегледен научен труд

УЛОГАТА НА ЕТИЧКОТО ОБРАЗОВАНИЕ ВО ДЕЛОТО НА МАРКИЗ ДЕ САД

Магдалена Стојмановиќ
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за филозофија, Скопје

Клучни зборови: морални чувства, образование, морален релативизам, матурација, етички идентитет.
Key words: moral senses, education, moral relativism, maturation, ethical identity.

Во амбисот од задоволство, грми свирежот на болката

Допирот со реалитетот од ореол кој кружи околу постоењето на Маркиз де Сад, буди судир на случувања (чувства) со сосема спротивни квалитети. Флуидноста и интензитетот на движења од емоционална, когнитивна и конативна природа ги активира сите стремежи кои напати наликуваат на јасен оптимизам или често и на силен јад поради неможноста од довршување на соединувањето со објектот на посакувањето. Амбивалентноста како дурбин низ кој се разгледува објектот на интерес, завршува во нихилистичко расположение и целосна рамнодуштност. Но, тивкиот егзистенцијален бес кој извира како реакција од носителот на моралниот закон, е проткаен со волја со бесконечна екстензија. Волјата, перманентно го продолжува дејствувањето.

Помеѓу климаксот и бездната, ранливоста и недоперноста, стравот и стремежот, јасноста и неизвесноста, се случува судир на бесконечните по моќ потенцијали кои го ставаат во спрега секој онтички капацитет, одразот на случувањето, наспроти бивањето бесконечно суштество кое ја протега својата волја во насока на бесконечно прогредирање при исполнувањето на моралниот закон.

Меѓу оскудноста и полноста во потфатот кој забележува интенција вклучувајќи го во дијапазонот на перцепција на другиот, згаснуваат и се раѓаат светови во кои царува шизмата со отсјај кој предизвикува восхитеност. Непомирливоста на практичниот, теорискиот и спекулативниот сегмент од нераскинливото единство на суштеството на апсурдот, предизвикува ангажман на сите сетилни подобности кои го соочуваат читателот со егзистенцијални кризи. Постојаното движење преку царството на сетилата, по работ на апсурдот, ја твори смислата на непосегливоста по постапки кои анулирајќи го апсурдот се афирмираат како апсурдни. Де Сад му го предочува на читателот уживањето во просторот каде што суштеството на естетското задоволство ја локализира својата слобода, истовремено соочувајќи го со неможноста за доведување до акме на тоа ентелехично движење. Во моментот кога се случува конфликт помеѓу беневолентноста на страста со прохибицијата од внатрешниот глас, како конститутивен на моралната конструкција на посебна и единечна онтичка стварност, се урива волевоста на читателот, симултано со појавата на побудата за промена, дејствување и остварување на ставките од утописката свест. Додека Кант разделувајќи ги и давајќи им автономија на двете сфери од постоењето и дејствувањето– сферата на спознајното и сферата на практичното, ја помирува разгранетоста на бивањето во просторот на бесконечност и во просторот на конечност, Де Сад, преку натуралистички приказ ги оживува сите интуитивни партикули на читателот како дел од процесот на симпатетичкиот синџир од рекации. Иако ликовите на Маркиз де Сад не се ликови од секојдневното опкружување, такви со кои од позиција на читател поединецот би можел да воспостави индентификациска врска, сепак, констелацијата од односи, реалистички и содржаен приказ на настани и интеракциската делотворност со учество на ликовите, му овозможува на Де Сад да го активира читателот до позиција на донесување судови, како и негово инволвирање преку појава на конкретни морални чувства. Иако естетскиот, но и егзистенцијалниот карактер на својствата на позицијата која ја зафаќа читателот преку сведоштвата и следењето на одредени појави, настани и интерактивни процеси е релевантен при правење обид за разбирање на делото на Де Сад, сепак, во продолжение интересот ќе биде свртен кон чувствата,

судовите и реакциите кои се плаузибилни од етички аспект. Иако постои палета на чувства кои ги предизвикува соочувањето со творечките белези на Де Сад, сепак, фокусот ќе биде ставен на чувството на гадење како релевантно во разгледувањето на етичките аспекти од поставеноста на конкретни поведенија и намери. Преку теоријата на мудроста на одвратното и чувството на гадење кое читателот го манифестира како етички субјект, ќе биде разгледувана етичката перспектива во делата на Де Сад. Притоа, постојаната компарација со Кант ќе овозможи преиспитување на епитетите под кои се подведува името и творештвото на двајцата автори (аморалист vs. моралист), но и откривање на плуриперспективноста при давањето одговор на одредени етички дилеми, што е содржано како конститутивно обележје во опусот на Де Сад. Така, на пример, можноста да се објасни релативизмот и разликите во моралното поведение кај припадници на различни заедници, развојната компонента и разликата во содржината и квалитетот на моралниот суд донесен од различни категории поединци (конституенти на заедница), на пример, според возраст. Со тоа етичкото образование како тема наидува на поголем третман од Де Сад, одошто од Кант. Образовната димензија, значењето на намерите и поведенијата на кои се аплицира етичкиот суд и чувство, како и развојната компонента кај моралниот субјект е повик за истражувачки потфат на кој целта ќе е токму творештвото на Де Сад.

На Запад ништо ново

Доминантните, општо прифатени интерпретации, се вплотени во означувањето на Де Сад како *протагонист на аморализмот*. Кантовата концепција за етичкото образование, пак, ја повикува, воедно и оправдува назнаката која се врзува за идентитетот на авторот, имено –неговото препознавање како *моралист*. Токму ваквите често сретнувани определби во историјата на филозофијата ја содржат димензијата на повик да се пристапи кон нивно разгледување, преиспитување и критикување. Продолжението на есејот може да се разбере како обид да се даде одговор на прашањето - *Која е улогата на етичкото образование кај Де Сад во споредба со*

разбирањето на улогата на етичкото образование кај Кант? А потрагата по одговорот на поставеното прашање, антиципирачки најавено, ќе приложи имплицитен осврт на доминантните разбирања на стојалиштата на Де Сад и Кант во контекст на прашањето за етичкото образование. Првата забелешка е дека оние ознаки кои се врзуваат за концепцијата за етичкото образование во делото на Де Сад, односно Кант, содржат вредносни квалификативи што создаваат превез од предрасуди и стереотипи. Една од задачите ќе биде истиот тој превез да се анулира.

Кокетирањето на Де Сад со читателот

Постои плуралитет од интерпретации кои се врзуваат за опусот под чие авторство стои потписот на Маркиз де Сад. Иако впечатокот е дека во сите се провлекува, или доминира, вредносниот квалификатив погоре споменат, истовремено таа фактичност создава услови за невозможно воздржување од посветување на внимание преку правење на толкувачки обид. Пред сѐ, тоа се должи на фактот дека Де Сад не го остава читателот рамнодушен. А со тоа се покажува и умешноста на авторот постојано да инволвира и поттикнува чудење и куриозитетност, па со тоа читателот добива еднакво важна улога. Тој се вклучува активно, соработувајќи низ дискурзивната комуникација. Производите на дискурзивната комуникација се определени етички чувства, но и етички судови кои се втемелени во императивизирана форма и обврзаноста која произлегува од умните начела.[1]

Од друга страна, опусот на Де Сад се восприема како радикален скок, промена која настанува како резултат на имплементираноста на новините, необичноста, одлуката да се отфрли табуизирање на теми, но и да се реактуелизираат прашања чија феноменална структура изискува потрага по нивно разбирање,

[1] Направен е обид да се употреби Кантовиот терминолошки корпус во насока на прикажување на начелата на Де Сад како детерминанти на етичкиот суд, а потем и на етичките чувства кои се изведени од истите начела, но претставуваат различен облик на реагирање/манифестација.

односно определување.[2] Ваквиот модернистички потфат, кој подоцна ќе стане обележје на цела епоха, како и обележје на дузина интелектуални подвизи и продукти, но обележјето – авангарда добива своја апликативна вредност и на опусот на Де Сад.[3] Имено, по неколку основи овој просветителски автор можеме да го сместиме во класата на модерни автори и тоа:

-прво, според обидот да се третираат прашања кои во колективното мнение или во институционалните вокабулари се определуваат како тривијални;

-и второ, во промената на изборот на формата која овозможува одредени содржини да бидат артикулирани со посредство на инструменти (облици, форми) кои не се во вообичаена служба.[4]

Тоа значи дека книжевната форма која Де Сад ја избира, со цел да ги покаже своите идеи, е невообичаена пракса, а дури некои сметаат и несоодветна за т.н. филозофски приказ.[5] Оправданоста да се направи таков авангарден чекор лежи во поставената цел од страна на авторот. Односно, можно е да се заклучи дека постои целно-рационален потфат кој се демонстрира преку обидот авторот да се изрази во книжевна форма за филозофско релевантни прашања. Претпоставката за оправданоста на целта да се направи таквиот потфат е следна: инструментите кои се дозволени за употреба при јазичкото обликување, во книжевничката форма се поброjни, а со

[2] Иако разбирањето и определувањето се употребени како значенски еквиваленти, сепак, разбирањето повеќе се однесува на интуирање, а определувањето на концептуализирање. Оправдувањето да се говори за разбирање и определување како две различни постапки се црпи од Рортиевото толкување на Кантовата филозофија.

[3] Авангардноста како својство што се врзува за опусот на Де Сад е оправдувачка основа овој автор да се третира како еден од предвесниците на модернизмот. Или поскромно признание би се артикулирало преку обидот да се доведе во релација на сличност со она што се случува во почетоците на 20 век во уметничката, светска сцена (бел. на авторот).

[4] Тоа, на пример, опфаќа симболизам (во поезијата на Рилке) како форма преку која се прикажува содржината разбрана како својство на предметот (за кој се говори).

[5] Во периодот во кој твори Де Сад, обично се користи есеистичка форма за филозофски расправи, книжевното прикажување со посредство на искуства на главните ликови и натуралистички описи на сцени, а во опишувањето на разговорите помеѓу ликовите се вметнува и имплицитна филозофска порака, што укажува на тоа дека авторот има намера да направи приказ кој нема да го вклучи литерарното читање на неговите дела. Напротив, во приказот е енкодирано упатство за читање преку преносно значење со цел да се изрази поентата, односно да се постигне промената преку сознание или впечаток.

самото тоа и пристапот кон она што е предмет на иследувањето е различен и оргинален.

Од друга страна, оргиналноста може да се третира само како последица од начинот на пристапување кој повеќе говори за специфичноста на предметот одошто за некоја вештина која се врзува со јазичното обликување. Тоа укажува дека Де Сад, избирајќи наменски вакво посредништво, ја остварува целта - читателот да го активира, но и да ги поттикне процесите на формирање на етички судови и чувства. Тие се потребни за да се дојде до прашањето од каде започнува реконструктивната постапка, имено, „во што се состои *стегата* која ми ги предизвикува чувствата на гадење и морална осуда во моментот кога се среќавам со сценарија во кои убиството од страсти е оправдано, а задоволството ги дава оправдувањата на сите дејства и однесувања во кои се вклучени другите, а исклучена одговорноста?“ Таа, условно речено стега, авторот имплицитно ја врзува со етичкиот кодекс кој различно од Кант не го разбира низ умните начела како определувачки основи на волјата која е услов да се случи дејствување, туку низ интернализација на одредени вредности, норми и правила, чие контекстуално значење е фундаментот на етичкиот суд проследен со конкретни морални чувства. Тоа значи дека правилата, нормите, регулативите и вредостите не биваат означени со интервенција на субјектот (што е одлика на Кантовото разбирање), туку со интервенција на контекстот и тоа во најголем број случаи на општествениот. Етичките компоненти, претходно набројани, го добиваат значењето во процесот на општење и долг историски процес. Тие (етичките компоненти), според Де Сад, се повеќе детерминирани од конкретни цивилизациски процеси, одошто од умствените начела. Од таа перспектива Де Сад го внесува и културниот релативизам и воопшто релативизмот поврзан со разбирање на некои појави. Имено, нивното разбирање како патолошки или нормални, е нормирано, односно станува збор за конструкт за којшто прикачувајќи се, етичкиот субјект ги развива своите потенцијали за етичко судење во тесно определена насока.

Светот како произведувач на етичкиот суд

Оградувајќи се од впечатокот дека стојалиштето на Де Сад е дијаметрално спротивно од она на Кант, нужно е да се нагласи дека статусот на умот не е сосема исклучено прашање од Де Сад. Напротив, овој автор го разбира умот како неограничен капацитет кој прикачувајќи се на определена материја, артикулира конкретност, односно определен продукт. Кај Кант, улогата на умот е пренагласена. Тој не се занимава со содржината на етичкото судење, туку со формата која ја овозможува димензијата на општост и нужност. Очигледно е дека 'содржината ја црпиме од светот' е одговорот на Де Сад, па така, она што е форма на етичкото судење е општа, но во зависност од контактот со различни аспекти на појавното се објаснува и релативитетот на судењето врзано со конкретни настани и појави. Доколку Кант го направи обидот да го одговори прашањето на релативизмот, ќе забележи дека тоа е светот кој ни бива даден на различни начини. На истото тоа прашање Де Сад ќе одговори дека не е само различен начинот на појавувањето на светот, туку станува збор за сосема различен свет бидејќи различните значења на конкретни појави на кои се фундира етичкиот суд имаат онтолошки засебен реалитет. За разлика од Кант каде што таа засебност се случува во процесот на означување на појавата во која најактивна улога има означувачот (субјектот на познанието), кај Де Сад значењето е потесно врзано со објектот, тоа произлегува од самиот објект (настан, појава). Имено, еден објект на појавноста е определен од неговото контекстуално значење, па така објектот е речиси изедначен со значењето. Во Кантова смисла, објектот, имајќи стварност по себе, има поинакво значење од она кое го добива станувајќи ствар за нас. Имено, значењето на стварта по себе, иако не е определено, туку се претпоставува, значењето на стварта за нас е практично конструкт во кој активно учествува и субјектот. Додека во релациските контексти (субјект-објект) се произведува значењето, со потенцирање на ригидната разлика, помеѓу она што се аплицира (априорноста) и она на што се аплицира (стварта, поконкретно онаа за нас).

Злото во постапките или постапките на злото?

Обраќајќи се на читателот Де Сад си поигрува со внесување на сценарија со убиства, силувања, насилство и крвопролевање кои имаат стрикно определено значење што ја условува и содржината на моралниот суд и моралното чувство. Поконкретно, при контакт со такви сценарија се предизвикува чувство на гадење, одвратност и презир. Истите тие појави се осудуваат или одбегнуваат и со самото тоа го добиваат префиксот *зли* појави. Злото и неговото дефинирање преку суд за одбегнување или воздржување од одредени постапки ја определува волјата, а со тоа и самото дејство. Во таа смисла на злото се предицираат различни настани и појави, но и злото се јавува како предикат за различни појави. Ако Кантовата варијанта на определување на злото би била: *Убиството е зло,* каде што злото е предикат или определувач на волјата, во дефиницијата на Де Сад ја имаме следната формулација: *Злото е убиство.* Имено, за Де Сад злото се определува преку конкретни настани, а не ги определува настаните. Етичкиот суд секогаш се врзува за конкретни акти. Спротивно од тоа е варијантата на Кант - дека конкретните настани се подведуваат под формата на етичкото судење. Ако етичките судови се потребни да се започне реконструкцијата, прашањето е до која точка ќе се запре, односно каде ќе го лоцираме интересот барајќи одговор на прашањето *кое е потеклото на стегите кои читателот го одвраќаат во учество на конретни настани каде што е дозволено убиство од страсти?* Или поинаку формулирано - *зошто читателот го означува убиството како предикат на злото чија проширена императивна форма е – она што треба да се одбегнува?* Кога веќе претходно беше нагласено дека значењето на појавите за кои се аплицира етички суд не е изведено од учеството на субјектот, туку појавата веќе во себе го содржи значењето (на тој начин се спознава), тогаш носителот на етичкиот суд треба да претрпи процес на промена која е поттикната од надворешноста (односно причината за промената се лоцира надвор од носителот). Со тоа веќе е изложена дефиницијата на образованието.

Образованието/образецот како услов за можност на етичкиот суд

Имено, во контекстот во кој Де Сад го поставува, образованието е определено како (не нужно институционализиран) процес во кој се случува промена во строго контролирана насока која произлегува од природата на онаа што ја предизвикува промената. Тоа значи дека класичната поделба на оној што води и оној што е воден не е најрелевантна, па дури и се смета за акцидентална. Акцидентална е бидејќи е отстранета директната релација на водачот и оној кој бива воден, а производот што се врзува со целта, имено, предизвиканата промена која се поврзува со целта да се предизвика промена, е клучното значење на образовниот процес. Значи, самата промена е централна категорија, а не односот помеѓу водачот и оној кој е воден. Но, дали промената која се врзува со образовниот процес можеме да ја објасниме со посредство на некаков алтруизам или општествена солидарност или, пак, образовниот процес е оправдан преку начелата кои се врзуваат со заедничкото живеење? На ова прашање Де Сад би одговорил дека образованието не е само процес во кој се конституира личност, во кој се доаѓа до идентитет, идивидуација, автономија на личноста, туку тоа е повеќе резултат одошто цел на образованието. Имено, образецот за кој се прикачува подложениот на процес на образование се конституира преку спонтан контакт на поединецот со поставената невидлива рамка, понекогаш дури и вдомена во колективното несвесно (значењето на овој термин се разликува од она што се врзува за Јунг).[6]

Образецот е светогледот, имено, начинот на кој се сознаваат стварите, се дејствува во однос на нив и за нив се донесува некаков суд. Во таа смисла образованието не е општествен процес, тоа е процес на матурација на одредени потенцијали. Образованието е практично светот кој веќе уреден ни се прикажува - тоа е дефиницијата на Де Сад, за разлика од Кант кој би кажал дека

[6] Се употребува ознаката *невидлива рамка,* бидејќи се потенцира спонтанитетот на производството, но и одржувањето на опстанокот условно речено на некој образец кој, пак, е разбран како значење за светот, или значењето и светот можат да се третираат како еден ист онтолошки екстракт. Се потенцира истовремено и нетранспарентноста, односно се избегнува дефинирање на образецот преку припадноста во конкретен институционален контекст.

образованието е светот на кој ние му аплицираме уреденост. Образованието е некоков си образец во кој се случува перманентна промена, со помош на кој образец го градиме субјектот преку светот за кој се претпоставува дека е веќе определен. Во Кантовата верзија би имале различна асерција, имено, преку образованието се конституира објектот на познание (светот), бидејќи субјектот на светот му го аплицира образецот. Значењето на светот, имено неговиот образец, е она што нè одвраќа или нè поттикнува на некакво дејство. Во образецот на светот е веќе содржано значењето, а субјектот, или носителот на моралниот суд, е оној што нужно реагира на начинот на кој го обврзува значењето на настанот. Изложени на процес на образование поединците го усвојуваат образецот во кој е отеловорен светот, но без тој образец невозможно е да се зборува за субјект како носител на етички судови и чувства. Иако образецот кај Де Сад повеќе се третира како контекстуален, општествен конструкт, или е зафатен од духот на времето во некој развоен стадиум на стихијни промени, сепак, неговата улога е да го создаде субјектот, а не светот. Бидејќи светот е единствено овоплотен во образецот на кој поединецот, кој се образува во насока на формирање на етички суд, прикачувајќи се за истиот образец, субјектот се диференцира од светот како нешто во кое светот се отсликува.

Идентитетот на субјектот - недефиниран без образование

Претходно прикажаното разбирање на етичкото образование не ја пасивизира улогата на субјектот, напротив, ја демонстрира нужноста тој да се определи и диференцира. Претпоставката на Де Сад не е иста како и на Кант. Кант тргнува од тврдењето дека субјектот го определува квалитативниот статус на објектот, но патот кој го илуминира Де Сад е сосема обратен. Имено, тој тргнува од претпоставката дека субјектот е подложен на континуирана промена во насока на развивање на интринзични капацитети (чие постоење го дозволува, дури и претпоставува Де Сад), па во таа смисла субјектот само го открива светот, што е подготвен образец преку кој субјектот се открива себе. За Де Сад не е возможно да се говори за субјект без светот во него, иако сличарноста со Кант е евидентна во делот кога

Де Сад тврди дека светот надвор од образецот на значење нема никаква смисла. Имено, светот е едно со субјектот, но за разлика од традицијата на германската идеалистичка школа, субјектот не го произведува светот или стварноста, туку стварноста, според Де Сад, го произведува субјектот. Затоа, без осуда, аверзија, гадење и презир на сценаријата кои ги објавува Де Сад, следејќи ги патешествијата на Јулија и засилувајќи ги во натуралистичко прикажување описите, нема простор да се зборува за субјект. Воедно, приматот се става на самиот настан, а не на ликот, со што се потврдува тезата дека ликовите се само патоказ во иследувањето на настаните во кои доминираат прикази на убиства, силувања и бескрупулозност во нанесувањето телесни повреди. Во случај на отсуство од морален суд и чувство, поединецот не е зафатен со светот, тој е само физичка егзистенција. Светот нужно му се прикажува на субјектот, надвор од оној што го восприема значењето, не може да се потврди, ниту е оправдано да се говори за онтолошки реалитет кој е сосема индиферентен на субјектот. Јавувајќи се во субјектот, светот добива своја онтологија.

Од друга страна, субјектот без контактот со светот, останува без можноста за изјава на: Јас наспроти светот. Компонентата на јаството како конструкт на контактот со светот кој се јавува низ образецот (пренесуван низ перманентен процес на образование), е една од клучните компоненти на филозофијата на Де Сад. Но, концептот за *јаство* имплицитно поставен во филозофијата на Де Сад има поинаква значенска нота од концептот за *јаство* кај Кант. Имено, станува збор за субјектот кој не се претпоставува пред да восприеми некаков образец. Приказната за начелата како определувачи на судењето, па и дејствувањето, за кои изворот се лоцира во концепцијата за субјектот во Кантовата традиција е отсутна во концепцијата на Де Сад за субјектот. Тоа значи дека воопшто не може да стане збор за субјективни начела сѐ до моментот кога тие немаат апликација, во тој контекст бесмислено е да се зборува, од позиција на Де Сад, за субјект кој можеме да го ставиме под испитување и да ги определиме конституентите на истата концепција, доколку таа е надвор од нејзината употреба. Доколку се прифати тврдењето дека значењето низ кое е протолкуван светот бива понесено од субјектот,

тогаш е бесмислено да се тврди дека надвор од образецот (значењето на објекот) е возможно не само да се говори за самиот објект, туку и за субјектот низ кој тој објект се појавува. Иако ваквото разбирање стигнува до работ на опасност филозофијата на Де Сад да се означи како субјектоцентрична, сепак, станува збор само за зајакната врска која се воспоставува помеѓу светот и субјектот и која практично го овозможува постоењето на двете концепции. Што, пак, како нагласување не може да се сретне во Кантовото разбирање. Иако е извесно да се тврди дека надвор од субјектот светот не постои, исто толку е значајно во овој контекст да се нагласи дека без даденост на објектот преку неговото значење е невозможно да се зборува за субјект. Субјектот не му аплицира значење на светот, туку значењето се гради преку контактот помеѓу субјектот и објектот. Обидувајќи се да го сместиме во некаква линија на каузалност, односно да го поставиме прашањето дали субјектот му претходи на објектот или обратно, ќе се наиде на потешкотии тоа прашање да биде одговорено. Имено, претпоставката дека објектот има значење кое восприемајќи го, субјектот го восприема и светот, но истовремено го креира (заради претходното нагласување дека надвор од субјектот, светот не се случува). Истовременоста на постоењето на субјектот и објектот е тврдење кое конзистентно се изведува од филозофијата на Де Сад, но во тој случај се јавува проблем кој ќе определи во кој момент се случува контактот кој ги произведува и субјектот и објектот. Во таа смисла, концептот за образование, матурација и капацитети кои имаат развојна улога му е потребен на Де Сад, особено за нивна употреба при обидот да се даде одговор на прашањата кои се врзуваат со етиката. Опфаќајќи го дијапазонот на дејствувањето, Де Сад го наведува читателот, преку приложено сценарио, да го постави прашањето зошто овие случувања не се дел од моето секојдневие? Односно, зошто јас порадо дејствувам на еден начин одошто на друг? Од една страна, плаузибилна е интерпретацијата дека помеѓу Кант и Де Сад постои сиmиларност во лоцирањето на начелата во субјектот, сосема независни од влијанијата на објектот (при што таквото разбирање се доведува во релација со она што Кант го нарекува хетерономија на волјата или постапување за избегнување на казна). Но, сепак, секое дејствување е објект насочено, без притоа објектот да

биде определувачка основа на волјата, разбрана како механизам за дејствувањето. Оттаму се изведува општоста и нужноста како атрибути на дејствувањето на секое умно суштество.

Инструментализација на субјектот или субјективизација на објектот?

Објект насочената пракса е разбрана како овозможување да се случи дејството, во таа смисла објектот е само трпител на дејството, а не учествува во неговото определување. Но, таквото читање на Де Сад би нѐ одвело во опасност да го објасниме каењето или чувството на вина опишано низ сведоштвата на Јулија. Во моментот кога се случува дејство од принцип, односно дејство кое е предводено од страстите, улогата на објектот кон кој тоа дејство е насочено е сосема незабележлива (Де Сад, 1989:121-136). Оттаму, после убиството, кое бива оправдано преку страста како водич на дејствувањата, не се очекува појава на чувство на вина или каење. Таквото преиспитување на последиците и понесување на одговорност, потврдува дека објектот во Де Садовото разбирање е рамноправен, условно речено, учесник во определувањето на едно дејство. Имено, самото дејство е посредувано од значењето кое е инсталирано во објектот. Секој поединечен објект има сопствено значење според кое се формира карактерот на дејството. Од таа перспектива Де Сад може да ја оправда разликата во однесувањето кон близок и кон некој што е странец. Имено, карактерот на дејствувањето е сосема поинаков доколку објектот на нашето дејствување е некој близок. Во тој случај можноста за емпатија, солидарност, претпазливост и чувството на одговорност, вина и каење се поинтензивни одошто во дејствувањето кон странецот. Кантовата концепција за објект насочено дејствување при што објектот не е изворот на определбата на дејствувањето не може да ги дозволи ниту опише таквите разлики. Ако Кантовиот субјект понесува поголема одговорност доколку излаже дека оној што е бркан од убиецот не е во неговата куќа, Де Садовиот субјект понесува одговорност доколку не се обиде присуството на неговиот близок во куќата да го прикрие со намера да спречи убиство. Бидејќи разликата во дејствувањето Де Садовиот субјект ја прави црпејќи го

изворот на определување од начинот на кој објектот е кодиран, оттаму дејствувањето на Де Садовиот субјект ќе биде зависно не само од тоа кон кој објект тоа дејствување е насочено, туку и какво е значењето кое истиот објект го има. Следното прашање кое се поставува е каде се формира значењето на светот, кој го определува и субјектот и објектот? За тоа прашање е нужно да се воведе концептот на образование и матурација на претпоставени капацитети кои му припаѓаат на субјектот. Имено, концепцијата за образование има стриктна и тесна определба кај Де Сад. Образованието како процес, односно образец, како базичен елемент на тој процес, се определува преку одредена промена што се случува како резултат на точка на симултано дејствување во кохабитација на капацитетите кои му припаѓаат на субјектот и образецот кој го конституира образовниот процес. Образецот е продукт на културно наследство, припаѓајќи во една заедница каде што се споделува ист корпус од означители за стварноста конституирана од објекти, субјектот го прифаќа толкувањето на светот. Но, тоа прифаќање не е возможно да се случи без да се претпостави капацитет кој го носи субјектот. Бидејќи во тој случај нема да е возможно објаснувањето на индивидуалните разлики. Во таа смисла дејствувањето во иста ситуација на два различни субјекта може да биде различна. Односно, поинаку искажано, чувството на одговорност за последиците од дејствувањето да се појави кај еден субјект, но не и кај друг, иако тие се припадници на иста културна заедница. Во неколку сценарија Де Сад паралелно го разгледува развојот на чувството на одговорност кај еден лик и отсуство на тој развој кај друг лик. Со тоа се демонстрира успешноста на восприемањето на образец низ процесот на образование, односно значење низ кое се толкуваат објектите, светот, настаните. А Де Сад нагласува и дека тоа не е зависно од начинот на интервенцијата на социјализаторите или педагозите во образовниот процес, туку од стадиумот до кој се постигнал процесот на матурација. Така објаснето Де Сад коректно може да ја објасни и разликата во начинот на формулирање на етички судови помеѓу Евгенија и госпоѓата Анжи. Додека Евгенија дејствува од страв од казна, принцип на страст, неуспешно ги артикулира последиците од впуштањето во некаква акција, госпоѓата Анжи е таа која ги соопштува исходите при

претпосавка дека начинот на дејствување е познат (Де Сад, 2004:28-44). Иако ироничноста која ја импутира Де Сад како средство со кое дава посоодветен приказ и постигнува одредени цели за попрецизно соопштување на намерата и пораката. Па така, госпоѓата Анжи постојано повикува на блуд и неморал, иако дејствува на ист начин како и Евгенија, може да ги предвиди последиците и да направи избор да не дејствува онака како што објектот на однесување тоа го определува или задава. На моменти чувството на одговорност се појавува низ ликот на Анжи, додека Евгенија која уште не го усвоила значењето на дејанието, или образецот, па не понесува одговорност од своите постапки, туку повеќе се изненадува од исходот.Таквиот приказ овозможува да се потврди дека субјективните капацитети кои се развиваат низ т.н. процес на матурација дозволуваат да се објасни разликата во начинот на кој бива определено дејството чијшто носител од едната страна е Анжи, а од другата страна младата Евгенија. Тоа значи дека и покрај тоа што имаат достапност до истиот свет, односно припаѓаат на иста заедница во која постои унифицирано толкување на светот преку негово означување, сепак, истиот објект им се појавува на различни начини, поради различното ниво на матурација на субјективните капацитети. На клучното прашање во кој момент на контакт настанува конституирање на објектот и субјектот, ќе биде одговорено во продолжение. Имено, разгледано низ развојната компонента, заклучокот е дека контактот на субјектот и објектот е овозможен во прво време преку нивото на созреаност кое е условено од перманентното јавување на светот во субјектот. Во таа смисла светот во субјектот постојано се јавува на различни начини, воедно добива различна интерпретација, но и субјектот добива различни определби. Иако можностите за толкување на светот се исти за Евгенија и Анжи, сепак, тие не го толкуваат на ист начин. Тоа се должи на созреаноста која не е неподвижлива од надворешните фактори, односно е зависна од усвојувањето на обрасците (што не му припаѓаат интринсично на субјектот, туку на светот), а предизвикува и некаква квалитативна промена. Таа квалитативна промена се врзува со субјектот, но и со објектот, бидејќи нивната заемност е постојано во игра. Доколку субјектот не може да матурира без образование или восприемање на обрасци низ кои светот или објектот му се јавуваат,

тогаш истовремно е извесно да се тврди дека и објектот се менува низ промената која се врзува за самиот субјект.

Поавангардните чекори на Де Сад – завршен дел како сиже

Клучните концепти кои се врзуваат за опусот на Де Сад се: етика, односно етичкиот субјект или субјектот на дејствување и оној што е носител на етичките судови и чувства, вклучително и читателот како етички субјект кој преку своите етички чувства ја реконструира приказната и го поставува клучното прашање - што е определувачката основа на моето дејствување и на моето судење?

Од друга страна, како клучен концепт се јавува и образованието разбрано низ процесот на квалитативна промена која е резултат на перманентната интеракција помеѓу субејктот и објектот, со што истовремено се менува определбата на квалитативниот статус и на објектот и на субјектот. Образованието се врзува со процесот на учење кој се дефинира токму преку таа промена, а промената се врзува не само со присуството на образецот, дефиниран како систем од значења низ кој светот се јавува, туку и интринзичните капацитети на субјектот. Преку двата концепта – етика и образование, околку кои флуктуираат и концептите на субјектот и објектот, значењето или светот или образецот (синоними), концептот на матурација, субјективни способности, учење или промена, може да се разбере филозофијата на Де Сад. А особено да се даде одговор на прашањето во што се состои определувањето на дејството и етичкиот суд кај читателот при контактот со сценаријата со натуралистички опис приложени во опусот на Де Сад.

Литература:

De Sad M. 2004. *Filozofija u budoaru.* Zagreb, Zagrebačka naklada.
De Sad M. 1989. *Julijina povestIli procvati poroka.* Beograd, Rad.
Horkhajmer, M, Adorno, T. 1974. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo, Veselin Masleša.
Rorty R. 1990. *Filozofija I ogledalo prirode.* Sarajevo, Veselin Masleša.

Soble, Alan. 2003. Kant and Sexual Perversion. *The Monist*. 86.1.
Lacan, Jacques. 1989. Kant with Sade. *October*, 51.
Кант И. 1993. *Критика на практичниот ум.*Скопје, Метафорум.

THE ROLE OF ETHICS EDUCATION IN THE WORK OF THE MARQUIS DE SADE

Magdalena Stojmanovikj

Summary

The ambivalent approach when interpreting de Sade's role in the history of philosophy and literature awakens one's curiosity by encouraging the reader to open up the space of de Sade's world of creations. The qualification most commonly used to describe de Sade is "protagonist of amorality". Marking de Sade as the author of amorality, particularly in the approaches used in the sphere of the history of ethics, invites the following question "What is de Sade's place in human history?" Or, formulated in another way: "Should we include de Sade in the Index Librorum Prohibitorum, or should we try to understand if there is some irrational stereotype that inhibits us from seeing the real value of de Sade's opus?" The purpose of this essay is to rethink the value of de Sade's opus by exploring the differences between Kant and de Sade, especially in the ethical parameters of their respective productions.

82-93:81'255.4
стручен труд

ТРАНСЛАТОЛОШКИТЕ АСПЕКТИ ВО ПРЕВЕДУВАЊЕТО КНИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦА И МЛАДИ

д-р Зорица Николовска
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје

Клучни зборови: превод на литература за деца и млади, теории за литературата за децата и младите, форенизација, доместикација, адаптација на изворниот текст, теории на превод, „гласот на преведувачот“, стратегии на превод.
Key words: translation of children’s and young adult literature; theories of children’s and young adult literature; foreignization, domestication, adaptation of the source text, translation theories, “the voice of the translator”, translation strategies.

Истражувањето што следи се темели врз транслатолошките теоретски истражувања поврзани со преведувањето книжевост за деца и млади, но во подеднаква мера и на моето повеќегодишно практично преведувачко искуство на книжевни дела од германски на македонски јазик.[1]

За расветлување на транслатолошите специфики на книжевноста за деца и млади, најнапред би ги нагласиле противречностите во теоретските гледишта поврзани со различни аспекти (вклучувајќи го и преведувањето) на книжевноста за деца и млади, кои во прв ред ја илустрираат подвоеноста на книжевната наука во поглед на нејзиното жанровско определување, како и нејзиниот статус во рамките на целокупното книжевно творештво воопшто. Општо прифатената дефиниција на шведскиот историчар на

[1] Во оваа пригода во прв ред е интегрирано моето искуството при преведувањето на дела од германски на македонски јазик, што се вбројуваат во жанрот на книжевноста за деца и млади, а тоа се: „Момо“ од Михаел Енде (Икона, 2011), „Со раѓањето на Јаков сè се смени“ од Кирстен Боје (Икона, 2013) и „Конрад или момчето од конзерва“ од Кристине Нестлингер (Икона, 2014).

книжевноста, Гете Клингберг[2], дека книжевноста за деца и млади не ги опфаќа книжевните дела што ги читаат децата и младите лица, туку книжевноста која се објавува **за оваа целна група**, ја открива општата рамка во приодот кон нејзиното читање, која е значајна, меѓу другото, и за транслатологијата. Сепак, и покрај својата еманципација од т.н. книжевност за возрасни лица, со децении наназад книжевноста за деца и млади во науката била запоставувана, меѓу другото, и во рамките на транслатолошките проучувања. Книжевноста за деца и млади, од нејзините почетоци до денешниот миг, се профилира преку нејзината улога во функција на воспитните идеали на општествената заедница на која ѝ припаѓа (Klingberg, 1973). Во поглед на нејзиното преведување, ова тврдење би го дополниле и со мошне значајната интеркултурна функција што преведувањето на книжевните дела за деца и млади ја исполнува, односно во можноста младата читателска публика да се запознае и да комуницира со нормите и вредностите на туѓата култура.

Не претендирајќи на сеопфатен приказ на различните дефинии на овој книжевен жанр, што би ги надминале задачите и целите на ова истражување, би укажале на уште една дефиницијата на теоретичарката О'Суливан која, поаѓајќи од разновидноста на овој жанр, нагласката ја става во прв план на нејзиниот неавтономен карактер:

> „Книжевноста за деца претставува неавтономна книжевност која е вткаена во општествената, педагошката и книжевната рамка на примена, при што значителен дел од неа делува како инстанца за социјализација. Таа е релевантна за енкултурализацијата, бидејќи ги пренесува неопходните знаења и вредности и има задача да ги воведе нормите и знаењата на светот на возрасните" (O'Sullivan, 2000: 113/114).[3]

Оваа одломка ја апострофира затворената и од повеќе општествени инстанци утврдената рамка на опстојување и развивање

[2] Гете Клингберг (Göte Klingeberg) е реномиран истражувач на книжевноста за деца и млади кој од 1974 до 1978 година бил претседател на Меѓународното друштво за истражување на книжевноста за деца (International Research Society for Children's Literature).

[3] Сите одломки во статијата што не се на македонски јазик се преведени од авторката.

на оваа книжевност. И за процесот на преведување на книжевеноста за деца и млади подеднакво е карактеристична условеноста од повеќе општествени инстанци кои претставуваат еден вид филтер пред преведеното книжевно дело воопшто да стаса во рацете на имплицитниот читател. Во таа смисла Ојтинен констатира:

„Јазикот може да се дефинира како нешто што е поврзано со авторитетите, а истото се однесува и на преведувањето за деца. […] како возрасни родители, автори, илустратори, преведувачи, како возрасни политичари, носители на одлуки, ние сме аворитетите за децата. Ние имаме моќ да донесуваме одлуки“ (Oittinen, 2000: 52).

Наведените аспекти се релевантни и за науката за преведувањето на книжевност за деца и млади која подеднакво бавно се еманципирала. Во средината на минатиот век, во транслатологијата почнало да се укажува на тоа дека преведувањето на детски книги содржи посебен комплекс од специфични проблематики и неочекувани тешкотии, со што почнува да се профилира нужноста од засебно, теоретски фундирано транслатолошко истражување на овој книжевен жанр.

Во транслатологијата се наведуваат главно три фактори како клучни за засебно истражување на книжевноста за деца и млади. Првиот главен фактор што преведувањето на оваа книжевност начелно ја прави да биде различна од другите преводи е т.н. двојна асиметрија на преведувачкиот процес. Имено, во овој случај станува збор за околноста што возрасни лица пишуваат книжевност за деца и млади и потоа возрасни лица ја преведуваат книжевноста напишана од возрасните која е наменета за децата и младите лица. Ова имплицира дека се пишува, односно преведува, за имплицитни читатели чиишто јазични компетенции сè уште не се сосема развиени и чии светоглед и животно искуство се поограничени, при што потоа треба да се земе превид и различната возрасна структура на оваа популација. Во однос на јазичните компетенции, според лингвистичките истражувања, возрасната граница за детските книги се лоцира на десетгодишна возраст, бидејќи преминот од т.н. синтагматски асоцијации карактеристични за детската возраст, кон парадигматските асоцијации карактеристични за возрасните лица, се случува токму на таа возраст. Книжевноста за млади лица, пак, е наменета за лица на возраст од

единаесет до шеснаесет години, кои сè уште не читаат книжевни дела за возрасни (Kaminski, 1989: 53). Преведувачот на овој книжевен жанр се соочува со проблемот што мора изворниот текст да го пренесе на јазично ниво соодветно за возрасната група на читателите, што не секогаш е едноставно, дотолку повеќе што мора да ги познава спецификите на јазикот на децата или младите. Накусо кажано, првата задача на преведувачот на ваква книжевност би била идентификација на возраста на читателската публика, односно на т.н. имплицитен читател, што не е потребно кога станува збор за преведувањето на книжевноста за возрасни лица.

Вториот фактор што ја профилира засебноста на преведувањето на книжевноста за деца и млади произлегува од специфичноста на читателската публика, односно од околноста што, всушност, се преведува индиректно за младите читатели бидејќи врз преведувачот, во одредена смисла, вршат притисок и други посредувачки инстанци, како што се наставниците, родителите, издавачите и сл. Станува збор за почитување на воспитните аспекти и религиозните, политичнките, етичките, националните и други норми. Според Ојтинен (Oittinen, 2000: 43), клучна препрека во комуникацијата, односно дијалогот меѓу возрасните и децата, е авторитетот на возрасните кои најнапред утврдуваат дали едно книжевно дело соодветствува за целната група и дали може да биде објавено или преведено. Овој аспект погоре веќе беше предмет на елаборација.

И конечно, третиот фактор кој во транслатологијата се смета за значаен при преведувањето на книжевност за деца и млади, произлегува од ограниченият светоглед и животно искуство на децата и младите, односно степенот на рецепција и хоризонтот на очекување кај детската читателска публика. Токму поради тоа, јазичните и содржинските елементи на изворниот текст што се одредени од социокултурниот контекст на јазичната заедница, треба во поголема мера да бидат адаптирани и објаснети отколку што е тоа случај при преведувањето на книжевност за возрасни.

За преведувањето на книжевност за деца и млади во овој контекст е релевантна и полисистемската теорија во транслатолошката наука која оперира со поимот „the voice of the

narrator of the translation“ (O’Sullivan, 2006:105). „Гласот на транслаторот во преводите“ на книжевност за деца и млади, всушност, е понагласено присутен отколку што тоа е случај при преводите на книжевност за возрасни. Според О’Суливан тој е особено видлив на две рамништа – во паратекстуалните информации (предговор/ поговор на преведувачот, фусноти итн.) и на рамниште на интегралниот книжевен текст (O’Sullivan, 2006: 99).

Гласот на преведувачот во прв план зависи од сликата за имплицитниот читател што ја има самиот преведувач, т.е. неговата слика за детето и младиот читател, односно дали преведувачот целната група ја гледа како да станува збор за мали возрасни лица или како читатели врз кои преку преведеното книжевно дело треба да оствари одредена воспитна и образовна функција. Во тој контекст О’Суливан говори за постоење на два типа детска книжевност: „воспитна детска книжевност и […] книжевност на загубениот рај“ (О’Суливан, 2000: 149). За илустрација би навеле и примери од светската книжевност за деца и млади –романот *Авантурите на Пинокио* од Колоди како пример за првиот вид воспитна детска книжевност, а најзначен претставник на вториот тип би бил романот *Петер Пан* од Бери.

При примената на преведувачките стартегии преведувачот на книжевност за деца и млади освен тоа повеќе или помалку го адаптира оригиналниот текст во зависност од степенот на дивергенција на педагошките норми меѓу појдовниот и преведениот текст. Логичен е заклучокот дека степенот на адаптација ќе биде понагласено присутен во преведувачкиот трансфер кај меѓусебно пооддалечените култури.

Во контекст на горекажаното, би посочиле дека постојат голем број стратегии што ги користи преведувачот на едно книжевно дело за деца и млади. Во 80-тите години на минатиот век било вообичаено преводот колку што е можно повеќе да се адаптира и натурализира кон културата на рецептивниот јазик. Оваа стратегија опфаќа еден широк дијапазон, почнувајќи од адаптација на туѓите имиња на ликовите и нивната замена со имиња вообичаени за културата на јазикот-цел, па сè до преместување на дејството во земјата на јазикот-цел. Подоцна, и во актуелните мигови на присутност на интеркултурниот аспект во транслатологијата, преводите повеќе се

насочуваат кон естетската функција на книжевноста за деца и млади. Во овој контекст, во транслатолошката наука се разликуваат три вида адаптации на преведениот текст во културата на рецептивниот јазик: културолошко прилагодување, прилагодување на рамниште на изборот на зборовите и дејството и прилагодување на рамниште на нормите и вредностите.

Културолошките адаптации, воопштено говорејќи, имаат најголемо значење при преведувањето на делата од овој книжевен жанр, па во тој контекст би се согласиле со Рикен-Гервинг дека преведувањето на културолошките специфики е мошне сериозен предизвик токму за овој вид преводи (Rieken-Gerwing 1995: 96). Преведувачот на книжевноста за деца и млади треба да користи преведувачки стратегии за адаптација на културно специфичните поими заради унапредување на потребата за препознавање и идентификација на младите читатели, а едновремено да внимава на принципот на почитување на изворниот текст. Тука би ги вброиле во прв ред: имињата и насловите, поимите од природата, митолошките и фолклорните специфики, историските референци, литературните референци, обичаите и навиките, единиците мерки, видовите храна и прехранбени производи, но, секако, и различните нијанси на хуморот. Науката укажала на значењето на насловот на книжевното дело во преведувачкиот процес како најпрегнантен и најилустративен аспект што треба да говори за делото на кое се однесува, при што би апострофирале дека менувањето на насловот е особено честа преведувачка стратегија токму во преводите на книжевноста за деца и млади.

Можни се и различни други стратегии во решавањето на горенаведените преведувачки предизвици карактеристични за оваа книжевност, на пр., додавање на објаснувања во рамките на текстот, преформулации, текстуално и паратекстуално објаснување на поимот, наоѓање на најблиско или приближно решение за некој културолошки специфичен поим, поедноставување, генерализација, испуштање (на зборови, реченици, пасуси или цели глави) и локализација на културното опкружување кон културата и читателите на рецептивниот јазик.

Би можеле да заклучиме дека гласот на преведувачот на книжевност за деца и млади многу повеќе од преведувачот на книжевност за возрасни мора да биде видлив и лавирајќи да најде баланс меѓу опозициските модели – форенизација и доместикација. Би се согласиле со ставот на мнозина транслатолози дека во преведувањето на овој жанр е потребна поголема видливост на гласот на преведувачот. На рамниште на јазикот, на преведувачот на книжевноста за деца и млади му е дадена поголема слобода во изборот на преводните еквиваленти, со цел нивно прилагодување на нивото на идните читатели и поттикнување на желбата и задоволството од читањето кај нив. Станува збор за прилагодување на јазикот на сите лингвистички рамништа – на морфолошко (користење деминутивни форми за најмладата полулација читатели), фонетско (при адаптација на имињата на ликовите), семантичко (користење едноставни, познати и за детскиот јазик вообичаени зборови), синтаксичко (користење покуси реченици со едноставен и јасен збороред) и прагматско (внесување живост и игривост во јазикот преку вметнување, на пр., на дијалози или описи).

Во фонот на погорекажаното би резимирале дека клучната диференцијална специфика во преведувањето книжевност за деца и млади наспрема преведувањето на книжевност за возрасни се состои во поголемиот степен на адаптација на изворниот текст и дека за разлика од возрасниот читател, читателот на книжевно дело кое е дете или младо лице не го интересира или многу помалку го интересира дали делото кое го чита е преведено од некој друг јазик или не е, што е аргумент повеќе кон веќе апострофираната релевантност од содржинско и стилистичко прилагодување на преводот на книжевоста за деца и млади. Компетентниот преведувач на книжевност за деца и млади не само што треба да ги исполни основните критериуми: да го познава јазикот и предметот што го преведува, да има афинитет кон авторот и делото што го преведува и да поседува стилистички способности во рецептивниот јазик (Nida, 1964: 153), туку мора да ги земе предвид и психолошките, педагошките, културолошките и општествените фактори кои ја одредуваат младата читателска публика на делото кое го преведува.

Литература:

Aixelá, J. F. 1996. Culture-Specific Items in Translation. In: Álvarez, Román/Vidal, M. Carmen-África (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon/.

Philadelphia/Adelaide: Multilingual Matters Ltd (Topics in Translation 8), 52-78.

Ewers, Hans-Heino; Lehnert, Gertrud, O'Sullivan, Emer, 1994. Kinderliteratur im interkulturellen Prozess. Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Stuttgart und Weimar, Metzler.

Fernandes, L. 2006. Translation of Names in Children's Fantasy Literature: Bringing the Young Reader into Play. In: Eugene, N. 1964. Toward a Science of Translating, Leiden, E. J. Brill. 2, 44-57.

Kaminski, W. 1989. Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasie und gesellschaftliche Wirklichkeit. Weinheim/ München: Juventa.

Klingberg, G. 1973. Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Einführung. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlhaus Nachf.

Klingberg, G. 1978. The Different Aspects of Research into the Translation of Children's Books and it's Practical Application, in: ders. et al. (eds.).

Kurultay, T. 1994. Probleme und Strategien bei der kinderliterarischen Übersetzung im Rahmen der interkulturellen Kommunikation. In: Ewers, Hans-Heino; Lehnert, Gertrud, O'Sullivan, Emer. Kinderliteratur im interkulturellen Prozess. Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Stuttgart und Weimar, Metzler, 119-201.

Nida, E. 1964. Toward a Science of Translating, Leiden, E. J. Brill.

Nord, C. 1993. Alice im Niemandsland. Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen. In: Holz-Mänttäri, Justa; Nord, Christiane [Hgg.] Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag. Tampere.

Oittinen, R. 2000. Translating for Children. New York/London: Garland Publishing (Children's Literature and Culture 11).

O'Sullivan, E. 2000. Kinderliterarische Komparatistik. Universitätsverlag C. Winter.

O'Sullivan, E. 2006. „Narratology Meets Translation Studies, or The Voice of the Translator in Children's Literature", in: Lathey, Gillian (ed.) *The Translation of Children's Literature. A Reader.* Clevedon/ Buffalo/Toronto: Multilingual Matters (Topics in Translation 31).

Reiss, K. 1977. Texttypen, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen, in: Lebende Sprachen. 3.

Reiss, K. 1982. Lebende Sprachen , Volume 27 (1) de Gruyter.

TRANSLATING CHILDREN'S AND YOUNG ADULT LITERATURE: TRANSLATOLOGICAL ASPECTS

Zorica Nikolovska

Summary

By way of integrating theories in translatology, this paper analyzes the specificities involved in translating children's and young adult literature, particularly focusing on the role of the translator. The study investigates the features of children's and young adult literature, the diverse translation strategies used, by examining the fundamental concept of "the voice of the narrator of the translation." To this effect, the author advocates that the translator's "voice" should be made more visible, namely, the translator striving to achieve an equilibrium by constantly oscillating between two opposing models: foreignization and domestication. The author gives evidence in support of the thesis, that the translations of literary works intended for children presuppose the use of special translational strategies, primarily geared towards adapting to a greater extent the source text. Research has shown that there are three types of possible adaptations: cultural adaptation, adaptation at the level of words and actions, and adaptation at the level of norms and values. It seems that although the translator of children's and young adult literature is less constrained during the process of adaptation of the source text; this kind of "freedom of choice" renders the role of the translator even more valuable, since they have to consider the psychological, pedagogical, cultural, and social factors which invariably determine the specificities of the young adult readership of the work they are translating.

МИТ / ФОЛКЛОР
MYTH / FOLKLORE

393.1(497.7-15)(049.3)
научна белешка

ПОГРЕБНИТЕ ОБИЧАИ ВО ПОГРАНИЧНИОТ ПРОСТОР – СТУДИЈА НА СЛУЧАЈ ЛУКОВО

д-р Ружица Цацаноска
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за социолошки и политичко-правни истражувања, Скопје

Клучни зборови: гробишта, погребна практика, верски обичаи, пограничен простор, студија на случај.
Key words: cemeteries, funeral practices, religious customs, border area, case study.

Вовед

Религијата претставува комплексна и мултидимензионална категорија во која се интегрирани верските убедувања и бројните и специфични практични дејствија кои соодветно ја профилираат самата верска заедница (Бергер, 1960; Хамилтон, 1994; Казанова, 1994). Религиозниот живот на една заедница, покрај цврсто поставената доктринарна база, обликувана во религиозната свест, го чинат многу обичаи, ритуали, прослави, церемонии, кои се определуваат како религиозна практика што, во основа, верата ги вдахновува (Дејв, 2000; Хервју-Лежер, 2000). Но, може да се случи одредени облици на заеднички дејствија во заедницата да добијат карактер на народни обичаи, дистанцирајќи се понекогаш повеќе или помалку од религиозната база и постепено модифицирајќи се со текот на времето. Долгото практикување, различните локалитети и амбиенти оставаат свој белег врз верската практика (многупати, на пример, одредени обичаи добиваат пагански обележја). Дел од народните обичаи кои долг период се повторуваат, постепено прераснуваат во традиција. Традиционалните облици значајно придонесуваат за развивање на специфичен идентитет на самата заедница, одразувајќи ја нејзината

посебност. Бројни се преданијата коишто се вткаени во традицијата, коишто општо зборуваат за значењето што тие го имаат за самата заедница.

Предмет на овој труд претставува еден сегмент од религиозната практика којшто се однесува на спектарот на погребните обичаи и ритуали, односно практики. Оваа тема ќе се истражува на територијата на селото Луково, во Дримколскиот регион.

Причината поради којашто ја одбрав оваа тема за да направам студија на случај за погребните обичаи во Луково, беше токму неговата локација во пограничјето (во близина на границата со Албанија) и, секако, базата на информации содржани како во историските записи и документи, така и во статиите во медиумите. Но, она што го издвојува Луково е постоењето на специфичната практика задржана и негувана низ долгата традиција. Посебноста се однесува на задржувањето на одредени обичаи во нивната потрадиционална форма, а, секако, има и практики коишто се буквално заеднички за сите региони во Македонија, односно за поголем дел од православието.

Методолошка рамка

Нацртот за истражување на поставените истражувачки прашања се определува како студија на случај. Главните истражувачки прашања коишто ја насочуваат нејзината изработка се следниве:

1. Кои се карактеристиките на локацијата на гробиштата во Луково?
2. Кои се основните погребни обичаи на населението на Луково и нивното значење?
3. Каква е перцепцијата на соговорниците во однос на прашањето на менувањето на погребните практики во Луково?

За изработка на студијата користени се податоци од секундарни извори (етнографски белешки и записи, документи, статистички податоци, репортажи, прилози), како и податоци собрани

со полуструктуирано интервју, лице в лице, преку телефон и по електронска пошта со жителите на село Луково или со лица коишто потекнуваат од Луково. Вкупно се направени 7 интервјуа (4 интервјуа лице в лице, 1 по телефон и 2 по електронска пошта) во периодот од 20 април до 10 мај 2015 година. Значаен фонд на податоци беше собран преку е-истражување коешто беше реализирано во периодот од 10 април до 15 мај 2015 година.

Основна база на податоци за ЛУКОВО

Луково е сместено во пресекот меѓу Шар Планина и Кораб, долж граничната линија со Албанија, во областа наречена Долен или Дебарски Дримкол, на источните падини на планината Рујница. Луково е планинско село, лоцирано над регионалниот пат Дебар – Струга. Луково било самостојна општина до 2004 година, но подоцна се припојува кон општината Струга.

Луково е познато по повеќето православни цркви, специфичната архитектура, раскошната природа, градителите коишто работеле ширум светот, рибниците... Во близина на Луково поминувал патот Виа Игнациа. Во одредени периоди, поради интензивирање на теророт од страна на Турците коишто ко користеле патот, жителите на овој регион се населувале подалеку од патот, во планинските предели, формирајќи го Горно Луково. Како што се намалувала опасноста од терор, жителите постепено се населувале во близината на патот. Така, селото Луково се формирало како Горно и Долно Луково, а понекогаш се користи и називот Старо Село. Горно од Долно Луково е оддалечено 2-3 км. На тој потег нема изградено куќи. Филиповиќ Луково го опишува како село од умерено разбиен тип и тоа броело 136 домови и 138 семејства. Долно Луково се дели на Горна и Долна маала. Селски слави, како што велат мештаните, ***од памтивека*** биле Ѓурѓовден и Голема Богородица, а секое семејство имало и своја куќна слава.

Денес во Горно Луково живеат неколку семејства, додека во Долно Луково, според кажувањето на локалното население, има повеќе од 250 жители. Според Пописот од 2002 година, Луково броело

вкупно 447 жители. Но, интензивирањето на бранот на миграција јасно ја одбележува поновата историја на ова село, посочувајќи го зголемувањето на бројот на напуштените куќи и домови. Дел од населението мигрира во Струга и во околните места, како и во странство. Луково од дамнина важи за печалбарски крај. Според историските податоци, одењето на печалба започнало на крајот на осумнаесетиот век. Но, со текот на времето се менувала дестинацијата на печалбарите. За Луково значајна стопанска гранка претставува сточарството, потоа земјоделството, риболовот итн. На овие простори се лоцирани некои стопански објекти, но дел од нив, при налетот на транзицијата и подоцна биле затворани. Затоа, жителите на Луково се упатени дневно да мигрираат во околните поголеми места поради вработување.

Во Луково има вкупно шест православни цркви.[1] Поголемите села во Дримколскиот крај обично имале по неколку цркви и нив претежно ги граделе на места за коишто верувале дека имаат посебно значење и симболика. Постојат многу преданија за градењето на секоја црква. Во Горно Луково има три цркви, а три цркви има и во Долно Луково.

Гробиштата вообичаено се граделе во дворовите на црквите. Во зависност од населувањето на просторот, дали е во Горно односно Долно Луково, повремено се менувала и локацијата на гробиштата. Всушност, станува збор за концентрирање на гробиштата во црквите коишто се наоѓаат поблиску до живеалиштата на луковчани. Исто така, каркатеристично за Луково е што се знаело кои семејства каде се погребуваат. Во последниов период, според жителите на Луково, најмногу погреби се вршат на гробиштата во дворот на црквата Свети Атанасиј. Има случаи во Луково да се погребуваат и лица коишто одамна се отселиле, понекогаш поради високите погребни трошоци во нивните места на живеење, а понекогаш и со симболика да се вратат во местото од каде што потекнуваат. Има случаи на погреби на лица коишто се отселиле во Америка и Австралија.

Во Горно Луково се наоѓа црквата **Свети Врачи Кузмо и Дамјан**. Според кажувањата на жителите, оваа црква е изградена пред

[1] Во дел од собраниот материјал при е - истражувањето се споменува постоење на седум цркви во Луково. Но, во моментов, во Луково има шест православни цркви.

пет-шест века. Некогаш оваа црква била и соборна, но миграцијата на населението го направила своето. Во оваа црква се погребувале покојниците од следниве семејства (коишто живееле и во Долно Луково): Балоски, Ѓурѓиноски, Велкоски, Мојсоски, Јовчески, Јанчески, Маџоски, Лескароски. Со интензивирање на миграцијата на жителите на Луково, се менувале и местата на гробиштата. Во Горно Луково се наоѓа и црквата **Света Великомаченица Варвара**[2] во чиишто дворови биле сместени гробниците на семејствата како од Горно Луково, така и од Долно Луково: Ѓоневски, Видиќевски, Великиќески. Во Горно Луково е лоцирана и црквата **Свети Апостол и Евангелист Лука**. На местото на некогашната мала црквичка, пред неколку години е изградена нова црква. Преданијата велат дека на ова место на коешто е изградена црквата, одамна било сместено селото. Ова црквиче, според кажувањето на населението, постоело пред многу векови. Исто така, мештаните нагласуваат дека иконата на Свети Лука, од некоја друга црква била донесена на местото каде што денес се наоѓа црквата. Потоа, мештаните таа икона ја пренеле во централната, најстара и најголема црква. Од за нив необјасниви причини, после одреден временски период, иконата била најдена повторно на ова место каде што денес се наоѓа црквичката. Набргу, жителите на Луково решиле на ова место да ја изградат оваа мала црквичка. Во дворот на оваа црква нема гробишта.

На гробиштата лоцирани во дворот на црквата **Свети Атанисие Велики**, денес се погребуваат речиси сите умрени жители на селото Луково. Но, порано тука биле сместени семејните гробници на: Маџовци, Коловци, Шуминовци, Видиќевци и Петановци. Во записите на Филиповиќ се наведува дека на местото каде што сега се наоѓа црквата на Св. Атанасие Велики, порано имало само гробишта и вакавски дабје. Тоа место било именувано како ***Танасовден*** и тука биле одржувани панаѓурите. Но, кога жителите на Луково овде забележале некои необични појави (знаци), како пламен од земјата, тие решиле на тоа место да изградат црква. Црквата е изградена пред

[2] Според записите на Филиповиќ, црквата е градена во периодот 1931-35 гдина. На местото каде што некогаш била дрвена капела, се наоѓаат гробните парцели на повеќе семејства од Горно и Долно Луково.

повеќе од 130 години. Познатиот зограф Аврам Дичов го завршува своето последно дело токму во оваа црква во Луково, во 1894 год.[3]

Погреби се вршеле и од спротивната страна на Луково, на падините коишто се издигнувале над реката Дрим, во дворот на црквата **Свети Великомаченик Ѓорѓија**. Таа страна, којашто е спроти сонце, била потопла и вообичаено таму зиме бил чуван добитокот. Имено, во зимските периоди, кога ќе се зголемел водостојот на реката Дрим, било невозможно да се премине реката. Затоа, населението коешто се наоѓало на таа страна, било принудено да ги погребува своите умрени во дворот на оваа црква. Нивниот број бил релативно мал. Црквата **Свети Великомаченик Ѓорѓија** е обновена пред десетина години.[4]

Во село Луково, на 6.8.2011 година била осветена црквата **Свети Никола**. Во дворното место на оваа црква нема гробишта. Но, според кажувањето на жителите на Луково, во кругот на црквата, пред таа да биде изградена, се погребувале починатите деца кои не биле крстени.

Погребни обичаи

Погребните обичаи претставуваат збир на практики коишто се применуваат во периодот „од настанувањето на смртта, па сè до закопот ...како и целиот обичаен комплекс во врска со смртта“[5] Всушност „...по повод смртта, се прават низа обреди и обичаи, како при копањето гроб, дента на умирачката, дента на закопот, во домот,

[3] †ИЗЛОЖБА НА ИКОНИ НА СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ ВО ИКОНОПИСОТ НА ДЕБАРСКО-КИЧЕВСКАТА ЕПАРХИЈА ОД XVIII И XIX ВЕК, 06 October, 2010, http://www.dke.org.mk/index.php/231-xviii-xix, (Пристапено на 02 мај 2015).

[4] Според кажувањата на жителите, одамна, деца од ова село, во близина на црквата запалиле оган. Тој оган се проширил и изгорела црквата којашто било претежно изградена од дрво. Денес, после обновувањето на црквата, две семејства (Баловски и Ѓурѓиновски) се обврзани секој Ѓурѓовден да носат храна и вино за празничната трпеза. Инаку, Ѓурѓовден е селска слава на Луково. Семејството Баловски, иако носи храна и вино, не седнува на првопоставената трпеза. Семејството Ѓурѓиновски носи храна за своето семејство и таму, на второпоставената трпеза ја јаде. Семејството Баловски јаде на второпоставената трпеза, доколку остане храна.

[5] Малинов З., „Симболиката во погребниот обред кај Македонците“, *Спектар* – 2002/39-40, Скопје, 294.

во црквата, на гробиштата, така и после тоа – на помените, секојдневното одење на гробот до четириесет дена, полгодина, година итн.“ (Миланов, Ристески, 1999: 72-79).

Во трудот е направена поделба на погребните обичаи при подготовка на умрениот за погреб, практиките на самиот погреб и обичаите коишто се однесуваат на периодот непосредно по погребот (и потоа).[6] Погребните обичаи, општо гледано, врз основа на разговорите со локалното население, како и според изгледот на постарите и поновите гробишта, постепено се менувале во зависност од самите семејства, нивните семејни традиции, како и влијанието на поблиските и подалечната околина. Во трудот се дава општа рамка на обичајот на погребување, без продлабочено детално образложување на секое дејствие. Всушност, главно се следи процесот на погребување.

Притоа, треба да се има предвид и забелешката дека погребните обреди „содржат посебни ритуали, со магиско дејство, со цел за последен пат да се задоволи, односно да му се овозможи на покојникот да понесе со себе сè што му е најнеопходно на оној свет“ (Олевска, 1999: 135-143), но тие, во овој труд не се засебно анализирани.

Обичаи за подготовка на умрениот за погреб

Со чукање на камбанаријата се објавува веста дека некое лице од селото починало. Подготовките на умрениот за погреб започнуваат непосредно штом ќе се констатира смртта. Прво се одвива процесот на капење и облекување на мртовецот (Русиќ, необјавен труд).

Капењето се изведува додека телото е сè уште топло за да може да се облече. Облеката којашто му се облекува на покојникот вообичаено е нова и се облекува за првпат. Во случај на ненадејна смрт, се облекува во најновата облека што покојникот ја имал. Откако ќе се заврши капењето (и бричењето на мртовецот, доколку станува збор за маж), ќе се пристапи кон облекување на мртовецот. Честопати,

[6] Приказот е направен според повеќето искази на локалните жители, собрани во повеќе наврати. „Приказната“ е составена и преку користење на повеќе извори на интернет.

постарите членови на семејството практикуваат да си подготвуваат и облека за овој чин, и оставаат аманет обично на блиските, како да ги подготват откако ќе починат. Некои назначуваат и лица коишто ќе ја месат погачата. Вообичаено, во оваа фаза на подготовка на мртовецот му се остава и накитот којшто најчесто го носел во текот на животот.

Откако покојникот ќе се подготви, се положува на кревет со главата свртен кон изгрејсонце. До него се пали свеќа или кандило, коешто гори цело време додека мртовецот престојува во домот. Потоа таа свеќа или кандило се пали во црквата и на гробот на покојникот.

Лицето коешто го меси лебот во домот на покојникот е претежно лице коешто е поблиско на семејството на умрениот и е повозрасно. За неговото ангажирање, членовите на семејството на покојникот, во името на куќата обично му даваат и некаков „дар“ како што е дел од облека или пешкир. Цело време додека е изложено телото на мртовецот во домот, лицата коишто доаѓаат да се простат од покојникот и да изразат сочувство на семејството, палат свеќа до главата на мртовецот и за неа оставаат пари. Тие пари обично се собираат. До неодамна овие пари се користеле за да ги платат давачките околу погребот, но денес некои ги оставаат во црквата. Станува збор за релативно мала сума пари (Русиќ, необјавен труд).

Вообичаено присутните во домот на покојникот се послужуваат со пијалаци како кафе, сокови, ракија, вино. Вечерта се дава вечера во домот на покојникот. Вечерата ја подготвуваат претежно блиските од семејството во чест на покојникот, како последна вечера пред погребувањето.

Ноќта покојникот се чува во домот, во кругот на семејството и блиските.

До доаѓањето на попот во домот, што обично е непосредно пред погребот, се изведуваат одредени ритуали коишто ги водат постарите жени во семејството. Тие ритуали се однесуваат на подготовката на погачата, на служењето на одредени пијалаци, подготвувањето на местото каде што лежи мртовецот, погребот итн.

По доаѓањето на попот во домот на покојникот, попот е тој којшто продолжува да раководи со погребните практики - од изнесувањето на мртовецот од домот, до носењето во црква, погребувањето и помените. Членовите на семејството обично во оваа

фаза се консултираат и го планираат непосредно изведувањето на погребот (како што се прашањата за тоа кој ќе го носи крстот, ковчегот, што сѐ да се стави во ковчегот, да се ископа и подготви гробот). Во последно време, според кажувањата на жителите на Луково, на мртовецот, пред изнесувањето од домот, му се ставаат повеќе предмети со симболика да му бидат од корист на оној свет. Во ковчегот, до мртовецот се стават и пари.

Кога ќе дојде попот во домот на покојникот, тој пали темјан. После опејувањето, мртовецот се подготвува и се изнесува од домот. Притоа, погачата што се меси во домот на покојниот, пченицата којашто се вари и виното, се носат и опејуваат на гробот, па потоа се делат на присутните на погребот.

Обичаи при погребување на покојникот

Погребот обично се изведува во период од 24 часа по настапувањето на смртта. Во зависност од тоа кога починало лицето се одредува кога точно ќе се изврши погребот. Ноќта откако настапила смртта покојникот се чува во домот, во кругот на семејството. Следниот ден се изведува погребот.

Со чукање на камбанаријата се објавува почетокот на погребот.

Пред почетокот на погребот се определува лице коешто ќе го носи крстот, вообичаено од редот на подалечните пријатели, соседи, коешто, во исто време, е пожелно да биде и повозрасно. Ковчегот со мртовецот го изнесуваат присутните коишто вообичаено не се од кругот на најблиските. Пред изнесувањето на покојникот, попот го опејува телото уште во домот. Потоа продолжува да го опејува на излезот од домот, па на првата раскрсница, пред црквата, во црквата и на гробот.

Службата во чест на покојникот завршува со тоа што присутните на погребот, во црквата се поздравуваат и простуваат за последен пат со покојникот. По овој чин, телото се изнесува до гробот каде што повторно се опејува и потоа се положува во гробот. Откако ќе се покрие гробот со земја, попот уште еднаш го опејува мртовецот.

Порано гробот го копале поблиските членови на семејството, но денес се внимава да има барем еден член од семејството. Гробот се копа дента пред погребот. Лицата коишто го копале гробот, тие и го затрупуваат, но симболично им помагаат и сите присутни на погребот. Секој присутен фрла по еден грст земја и ги изговара зборовите „Нека ти е лесна земјата!“ (Русиќ, необјавен труд).

Крстот се става на страната на којашто е поставена главата на покојното лице и на него се врзува крпа. Дрвениот крст го обележува гробот, обично додека не се направи споменикот, но честопати се задржува и подоцна. До крстот обично се поставува свеќарник и во него се палат свеќите при секоја посета на гробот.

Постои практика дел од умрените во Луково да се откопуваат и да се пренесуваат, во последно време, во гробниците во дворот на црквата Свети Атанасиј. Од црквите од Горно Луково, откопани се умрените од неколку гробови и се пренесени во гробните парцели на семејствата во црквата Свети Атанасиј, поради практични причини. Откопувањата се извршуваат претежно во период кога ќе почине брачниот другар за да се погребаат во иста гробница, на исто место, со симболика да бидат заедно и на другиот свет. Откопувањето може да се случи и по десетина години од погребот. Откопаните остатоци се стават до ковчегот на починатиот. Откако ќе се откопаат коските, обично на сопружникот, се стават во бела врећа и при закопот се стават над сандакот, во просторот каде што се наоѓаат нозете на мртовецот. После откопувањето, присутните палат по две свеќи, бидејќи станува збор за погреб на две лица. Коските од откопаниот мртовец се погребуваат во делот кај нозете, врз ковчегот на мртовецот.

По погребувањето, присутните на погребот одат на ручек којшто вообичаено се служи во трпезарискиот дел на црквата. Ручекот го подготвува готвач, а го служат помладите од семејството на покојникот. Ручекот се служи или на една или на три софри. Ако погребот е во пости, тогаш и ручекот е посен. При ручекот на гробот, прво се става храна до крстот, со симболика да се нахрани покојникот на оној свет.

Вообичаено се делат дарови на лицата коишто го носат ковчегот, го копаат гробот, го носат крстот и лицето што ја меси

погачата за покојникот. При посета на блиските и при палењето на свеќи, лицата коишто доаѓаат носат и одредени дарови (крпи, чорапи, цигари, храна) коишто подоцна се делат на тие што се дел од поворката.

Вообичаено, блиските членови на семејството носат црнина. Се носи црнина до одреден помен како четириесет дена, година или друг помен. Блиските машки членови на семејството не се бричат и носат црнина до четириесет дена. Со носење црнина се продолжува во одредени случаи и подоцна. Забележани се случаи, кога ќе почине помлад член на семејството, да се носи црнина подолг период (Русиќ, необјавен труд).

Обичаи после погребувањето на покојникот

После погребот, следниот ден, обично најблиските или членовите на семејството го изведуваат обичајот на будење. Имено, со запалена свеќа во рацете, еден член од семејството врти со запалена слама околу гробот, а на краевите на гробот се стават шајки. После овој обред, храната што преостанала од погребот се става на софра. Се оди рано наутро, по изгрејсонце.

По погребот, членови на семејството, во првите седум дена секој ден го посетуваат гробот, носејќи свеќи, храна. Секој ден, во првите четириесет дена, членови од семејството одат на гробот на покојникот и палат свеќа. Потоа се оди на гробот и се палат свеќи претежно на помените (Русиќ, необјавен труд).

По завршувањето на погребот, попот доаѓа во домот на покојникот за да свети вода и да ја кади со темјан. Овие обичаи се практикуваат за во семејството да се поврати ***здравјето*** и ***напредијата***.

При помените се купуваат свеќи од црквата и се палат на гробот.

За покојникот во Луково се дава и ***кулбан,*** односно се коле петел и се приготвува храна на четириесет дена. Но, доколку четириесетте дена паѓаат во пости, тогаш ***кулбан*** се дава на друг помен.

Различни обичаи за одбележување на поменот на умрениот

Спомениkот се прави до четириесет дена.[7] Доколку починал брачниот другар, вообичаено се прави гробница за двајцата. Се става слика и по смртта на брачниот другар само се додава годината.

Колективната форма на закопот е видлива и во традиционалните денови за сеќавање на умрениот и на умрените воопшто (помени, саботници итн.) (Олевска, 1999: 135).

Помените за девет дена, четириесет дена, шест месеци и една година, доколку се паѓаат на празник, тогаш задолжително се поместуваат понапред, дури и за повеќе денови.

После погребот и будењето, се изнесуваат седум дена. На овој помен се дава и ручек. Понекогаш овој помен го раководи попот, но некогаш и семејството на покојникот (Русиќ, необјавен труд).

За четириесет дена задолжително се вика поп којшто го отпејува гробот и потоа ја отпејува софрата. Попот и при другите помени ја отпејува софрата. Гробот на мртовецот се посетува секоја недела и празник.

По повод одбележувањето на годишниците од смртта на некој член на семејството, ручек се дава обично во домот на покојникот, а после посетата на гробот. Три пати во годината, за време на задушните денови, гробовите ги опејува свештено лице. На големите верски празници се посетуваат гробовите на блиските, се дели храна на присутните и се спомнуваат умрените. На Духовден се поставува трпеза во дворот на црквата Свети Атанасиј и присутните ручаат заедно.

Вообичаено, речиси при сите посети на гробот се носи храна и се остава прво на мртовецот. При секое одење во црква вообичаено се посетуваат и гробовите на блиските коишто се наоѓаат во дворовите на црквите.

[7] При посетата на гробиштата, забележлива е разновидноста на спомениците којашто првенствено се должи на различните периоди на нивно градење.

Наместо заклучок

Врз основа на обработката на собраната емпириска материја, се издвојуваат клучните моменти коишто се однесуваат на текот на изведувањето на погребот на умрените во Луково. Со дополнителна компаративна анализа, особено на соседните села, би се издвоиле одредени особености коишто би биле карактеристични за ова место.

Според кажувањето на соговорниците, обичаите што тие ги практикуваат при погребите се обичаи карактеристични за Дримколскиот крај. Но, некои забележуваат дека се јавуваат мали ***отстапки*** од едно до друго село. Исто така, дел од соговорниците посочуваат и на бавното менување на некои погребни обичаи. Така, одредени обичаи продолжуваат да се практикуваат, но повеќе добиваат формален белег. Карактеристично е и давањето акцент на практичниот момент при изведувањето на погребните обичаи. Исто така, сите соговорници посочија дека промените на погренбните обичаи може да се следат во однос на соседните села од Дримкол, но дека пограничјето има релативно мало или речиси никакво значење за нив.

Литература:

Berger, P. (1967) *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion* Anchor Books 1990.

Bryman, A. (2012), *Social Research Methods,* Oxford University Press.

Cacanoska, R. (2010), *Public Religion in Macedonia*, Skopje, Law University.

Casanova, H. (1994), *Public Religions in the Modern World,* Chicago: University of Chicago Press.

Davie, G. (2005), *Religija u suvremenoj Europi. Mutacija sjećanja*, Golden marketing - Tehnička knjiga, Zagreb.

Филиповић, Мил. С. (1939), *Дебарски Дримкол*, Штампарија *Јужна Србија,* Кеј Краља Александра бр. 46, Скопље.

Hamilton, M (1994) *The Sociology of Religion,* London: Routledge.

Hervieu-Leger, D. (2000), Religion as a Chain of Memory, Rutgers University Press.

Малинов З., „Симболиката во погребниот обред кај Македонците“, *Спектар* – 2002/39-40, Скопје, p. 294.

Миланов Ристески, Д., (1999) *Посмртните обреди и обичаи во Мариово и Меглен*, Македонски фолклор, XXVII, 54, p. 72.

Олевска, Р. (1999) *Траги од култот на мртвите во македонските обредни песни* Македонски фолклор, XXVII, 54, p. 135.

Русиќ, Б. (необјавен труд) *Народните обичаи од Охридската котлина и Преспа*, 51 страна (енографски белешки од терен, отчукани на машина).

Стерјовски, А. (1984) *Погребни обичаи и жени тажачки кај народите од Балканот во патеписните белешки на странци: V-XIX век*, Прилози – Списание на Друштвото за наука и уметност, Битола.

Веб-локации:

The Documentary Portal *Mariovo Film*, author Z. Kosteski, *Reportage for Dolni Drimkol – Lukovo (Ohrid-Struga-Drimkol Postcard – Lukovo - II part)*, http://mariovofilm.mk/mk/content/lukovo-dolni-drimkol (Пристапено на 02 мај 2015).

†ИЗЛОЖБА НА ИКОНИ НА СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ ВО ИКОНОПИСОТ НА ДЕБАРСКО-КИЧЕВСКАТА ЕПАРХИЈА ОД XVIII И XIX ВЕК, 06 October, 2010, http://www.dke.org.mk/index.php/231-xviii-xix, (Пристапено на 02 мај 2015).

Lukovo – Makedonija, https://www.youtube.com/watch?v=YCANQ7O-aj4 (Пристапено на 02 април 2015).

Manastiri i crkvi - Dolni Drimkol – blog, http://dolnidrimkol.blog.com/ (Пристапено на 12 мај 2015).

Commission for Relations with the Religious Communities and Groups. (website) Macedonian Orthodox Church. Available from http://www.kovz.gov.mk. (Пристапено на 27 април 2015).

Crkvi Lukovo, https://www.facebook.com/crkvi.lukovo?fref=ts (Пристапено на 15 мај 2015).

FUNERAL CUSTOMS IN THE BORDER AREA – LUKOVO CASE STUDY

Ruzica Cacanoska

Summary

The subject matter of this paper are the funeral practices of the inhabitants of Lukovo. Lukovo is located immediately next to the border with the Republic of Macedonia, and its population is Eastern Orthodox Christian. The analysis and the representation of the defined subject matter was made by funding a database composed of secondary source data, collected from the archival and ethnological materials, e-research of the available electronic bases and blogs, as well as data collected by using semi-structured interview (face to face, telephone and e-mail). This analysis points out the major moments significant for the practicing of the funeral customs in Lukovo.

ПРИКАЗИ – РЕЦЕНЗИИ – ОСВРТИ
REVIEWS

930.85(497.775)"18"(049.3)

Вера Стојчевска Антиќ

СЛАВЧО КОВИЛОСКИ: ЗА ПРЕРОДБАТА ВО ПРИЛЕП ВО XIX ВЕК

Оваа 2015 година паралелно се појавија две важни изданија од областа на македонската книжевност и преродба од XIX век. Едниот наслов се однесува на културната преродба во Прилеп во XIX век, рецензиран од проф. д-р Валентина Миронска-Христовска, а обработен од Славчо Ковилоски. Споменатиот рецензент е автор на монографскиот труд *Трајко Китанчев*.

Посебно ме радуваат научните наслови кои се однесуваат на преродбата во Македонија. За тоа постои и реална причина. Ми се случувало да ми биде докажувано дека во XIX век во Македонија немало Македонци, или никој не се изјаснувал за македонскиот идентитет, зашто одредени претставници се јавувале под припадноста на некој од соседите. И за ваков одзив има длабоки причини. Без своја државност Македонците тогаш не можеле да ја докажат својата припадност, посебно и поради смислените опасни пропаганди среде нашето длабоко сиромашно и неграмотно население. Дури и не многубројните интелектуалци, кои се школувале или студирале на факултетите во соседните држави, не можеле да ја истакнат својата државна припадност. Не е ли за показ примерот со истакнатиот македонски преродбеник Григор Прличев, кој ја добил острата критика од бугарскиот критичар Нешо Бончев, на што убаво му одговорил дека критичарот не морал да наведува бројни грешки во ракописот на авторот, „туку можел едноставно да каже дека Григор Прличев не го знае бугарскиот книжевен јазик“. Но, и покрај тешката општествена ситуација, се истакнувале Македонци наполно свесни за својот идентитет. Ваквата ситуација не изненадувала, особено кога по 1944 година, кога се појавија делата посветени посебно на преродбенскиот период во XIX век, од рангот на: Харалампие Поленаковиќ, Гане Тодоровски, Блаже Конески, Георги Сталев, Томе Тодоровски, Ванчо Тушевски, тротомната Историја на македонскиот народ, како и многу други наши имиња. Помнам една ситуација кога

Институтот за македонска литература дефинитивно ја подготви петтомната *Историја на македонската книжевност*. Тогаш, професорот Гане Тодоровски, како раководител на проектот – *Македонската книжевност во XIX век*, при крајот на својот проект изјави дека треба уште многу да се работи на овој век и не го предаде текстот, што потоа го презеде Георги Сталев. Тогаш и јас се замислив за мојот среден век, но подготвениот текст го предадов, уверена дека уште наредниот ден треба да се работи врз богатството на македонската медиевалистичка проблематика. Токму затоа, трудовите што се множат на овој план само ја исполнуваат секогаш присутната научна празнина, особено поради нашиот евидентно неконтинуиран културен развој.

По внимателното исчитување на најновото дело на Славчо Ковилоски, заклучив дека ме радуваат вака пројавените плодни стремежи да се дооткриеме, зашто, еве, материјал имаме. Посебно ја истакнувам позитивната определба на авторот - да се земе еден напреден македонски град, да се проучат сите чинители потребни за растот на својот град кој, од друга страна, го обогатува мозаикот на традиционалното македонско наследство. Авторот на овој своевиден труд бил мотивиран да го дооткрие и прошири истражувањето на културната преродба, црковното и училишното дело во Прилеп во XIX век. Обработениот материјал Ковилоски го сместил во две главни поглавја. Првото се однесува на културната преродба во Прилеп, без која посебност не би бил добро разбран вториот дел – книжевноста во Прилеп. Авторот е наполно свесен дека без овие причинско-последични врски, заинтересираните не би навлегле во суштинските претставувања.

На читателот му се откриваат општествените и политичките прилики во Прилеп во XIX век. Авторот, во самиот почеток ја истакнува сликата на Прилеп во XIX век, со посочувањата што оставиле трајни траги, а тоа се Крали Марко и Марко Цепенков. Со овие претставници Прилеп навлегува во сите пори на македонската историја, наука, фолклор, етнологија, култура. На јубилејната прослава на 100-годишнината од неканонското укинување на Охридската архиепископија, токму на верскиот празник посветен на св. Наум Охридски, на една крмчија, на 20 јули 1867 година

„прилепчани за првпат не го употребиле името на грчкото духовенство и го надминале грчкото влијание“, според вест од К. А. Шапкарев. На 25 март 1869 година прилепчаните ја отфрлиле духовната власт на Цариградската патријаршија и создале народна црковно-училишна општина, со членовите: Костадин Динков, Мирче Бомбол, Ангеле Хаџи Илиев, Јосе Крапчев и многу други. Разбирливо, се уфрлувале туѓите пропаганди, се создале кон крајот на истиот век немири од вооружените уфрлувани чети. Еден од нивните предводници бил прочуениот Ќучук Сулејман. Се осмислувале и противудари, особено од војводата Спиро Црне, за кого Марко Цепенков го составил драмскиот текст „Црне војвода“.

Во овие времиња во Прилеп, како и во Македонија, се чувствува европското влијание, во економијата, трговијата. Со изградбата на железничките линии Солун -Скопје, Солун-Битола, Солун-Цариград, навлегува и странскиот капитал. Расте компактноста на македонската граѓанска средина. Со тоа се јавува и поголемата потреба од раст на интелектуалците автори, учители. Под влијание на Димитар Миладинов, прилепчанецот Марко Цепенков активно прибира народни умотворби.

Преродбенските насоки што се развиваат во Македонија вршат влијание на веќе истакнатиот град Прилеп, особено по изградбата на црквата „Свето Благовештение“ во 1838 година, по иницијатива на Хаџи Христо Логотет. Со ова се добива можност за употреба на словенскиот јазик и активно практикување на христијанската идеологија. Отворените народни училишта го јакнееле совладувањето и на пишаниот збор. Како посебни културни и напредни центри се јавуваат прилепските манастири: Трескавец, Зрзе, Слепче, Св. Арахангел Михаил во Варош. Со прилепското ракописно наследство бил запознат и рускиот славист Виктор Григоровиќ.

Славчо Ковилоски во ова издание посебно прибрал богат материјал за носителите на преродбата во Прилеп. Покрај споменатите настани, во овој период се истакнале прилепски напредни фамилии, како на пример, Бомболови, Биолчеви, Крапчеви, Јанчулеви, Ачкови, Кондови, Смичкови и многу други. Овие фамилии донирале позамашни суми за црквите, училиштата, учителите. Со нивната дарежливост во градот престојувале Јордан Хаџи

Константинов Цинот, Димитар Миладинов, Кузман Шапкарев, Григор Прличев, Георги Икономов, Антон Поп Стоилов и други.

Поглавјето „Прилепските автори од XIX век“ го започнува со ракописното наследство градено во прилепските манастири, а во истиот век прибирано и раздавано од разни личности и во разни околности. Се изнесуваат бројни дописи од анонимни прилепчани до познати весници на Балканот. Од бројните имиња на прилепски автори ги споменуваме: Костадин Динков, Марко Цепенков, Тодор Кусев, Григор Алексиев, Коне Самарџиев, Пантелеј Баџов, Јордан Иванов, Ѓорче Петров, Димитар Мирчев, Георги Ајчев, Илија Димитриевиќ, итн. Посебни глави им се посветени на: Хаџи Константин Динков, Марко Цепенков, Тодор Кусев, Григор Алексиев, Коне Самарџиев, Пантелеј Баџов, Јордан Иванов, Ѓорче Петров, Димитар Мирчев, Георги Трајчев, Јордан Хаџи Здравев, Никола Каранџулов. За првпат на заинтересираните истражувачи на оваа прилепска преродбенска проблематика им се даваат пошироки слики за состојбите и за активностите на споменатите лица.

Разбирливо е по исчитувањето на целосниот текст дека благопријатните услови за културен подем ги овозможила Прилепската црковно-училишна општина. Со неа се реализирала употребата на народниот јазик и во училиштата и во богослужбите, отворање на библиотеки и особено читалишта. Граѓаните на Прилеп биле доследни и упорни со своите барања и тенденции и со тоа овозможиле нивниот град да се профилира како еден од најнапредните. Тие умееле да поведат борба против употребата на грчкиот јазик. Токму затоа, во Прилеп се јавуваат бројни автори, книжевници, историчари, службеници, читатели, лекари, уметници, итн. Појавата и дејностите на бројните прилепски дејци се одвивала во едни тешки и комплицирани општествени услови, политички, економски, во рамките на Османлиската држава и во Македонија.

Богатиот текст на Славчо Ковилоски изобилува со документарна и фактографска граѓа, како и наизменично откривани уметнички дострели кои ја формираат општата слика на градот Прилеп во XIX век. Како општа карактеристика на прилепчани произлегува нивниот жив интегритет во развојот на училишните и црковните општини, како и во развиениот и прифатен и репродуциран

фолклор. Сите образовни и културни потфати на прилепчани го негувале растот на народниот дух, многу успешно претставен и во оваа најнова книга за прошириниот преродбенски македонски XIX век.

Верувам дека оваа насушно корисна книга ќе поттикне и други автори од македонските простори, кои можат да ја збогатат мозаичната слика на својот локалитет или пошироко.

821.162.4.09(049.3)
821.162.4-93.09(049.3)
821.162.4.09(049.3)

Звонко Танески

ТРИПТИХ ЗА МЛАДИОТ КНИЖЕВЕН ИСТРАЖУВАЧ – ПРОПАГАТОР НА СЛОВАЧКАТА ДУХОВНА ПОЕЗИЈА

(Ján Gallik: *Ján Haranta v literárno kritickom kontexte.* Čadca: Kysucké múzeum a Magma, 2011, 208 s.)

Јан Галик несомнено ѝ припаѓа на помладата генерација на словачки книжевни научници (роден е во 1983 година), кој веќе и од позиција на високошколски наставник (асистент е на Факултетот за средноевропски студии при Универзитетот „Константин Филозоф“ во Нитра) го профилира, постепено и сè подлабоко и попосветено, подрачјето на своите книжевно-научни интереси во доменот на истражувањата на т.н. духовно-христијанска поезија во домашниот културен контекст, притоа ставајќи посебен акцент врз творечкото движење на „словачката католичка модерна“. Прв пообемен и логичен резултат од таквите негови истражувања е монографскиот труд за поетот Јан Харанта (1909-1983), припадник на движењето на словачката католичка модерна кој претставува, всушност, и негов монографски првенец (претходно, Галик ја обработи истата тема и во својата магистерска работа одбранета на Филозофскиот факултет при Универзитетот „Константин Филозоф“ во Нитра). Станува збор за досега најширока обработка на писателскиот портрет на Јан Харанта воопшто.

Галик со своите понудени интерпретациски рефлексии за Харанта суверено ни потврдува дека знае систематски и креативно да ги согледува книжевните феномени и да носи валидни вредносни судови за нив. Низ призмата на животот и делото на Јан Харанта, со примарен стремеж да ги претстави поединечните книжевно-критички соодноси, Галик во оваа своја монографија посветил најголемо внимание токму на меѓувоениот период и на периодот на првата

Словачка република (1939-1945), при што целосната уметничка слика за писателот Харанта ја досоздава и по периодот од 1945 година, па сè до денес. Воведниот дел на монографијата се однесува на проблематиката на книжевно-историскиот развој во Словачка од 1918 (појавата на првата Чехословачка република) до 1948 година, а тоа, пред сè, од причина што тогаш се раѓа и се формира словачката католичка модерна во чиј склоп создава и свештеникот и писател Јан Харанта. Галик одвојува солиден простор за опис на генерациското зачленување на Јан Харанта во книжевно-историскиот контекст на католичката модерна при што ја наведува неговата опширна биографија, за подоцна да пристапи кон анализа на прозното, поетското и книжевно-критичкото творештво на Харанта за кое е веќе обезбедено трајно место во историјата на словачката книжевност на дваесеттиот век.

Особено е важен и фактот што Галик пројавува нескриен интерес и за преведувачката активност на Харанта и притоа, освен за неговата поетска дејност, детално пишува и за неговите статии и стручни студии што Харанта ги создавал за време на студиите на универзитетот во францускиот град Стразбур, каде што ги прави и првите преводи на песните од неговиот омилен автор, Пол Клодел. И самиот Харанта, впрочем, му посветил неколку стихови на овој славен француски автор. Освен Харанта, и повеќемина други претставници на католичката модерна, заедно со него, подоцна преведуваат религиозни стихови и од други светски познати поети на словачки јазик. Последната одломка од монографијата го скицира и крајот на движењето на католичката модерна во Словачка, по завршувањето на Втората светска војна, со влегувањето на марксистичката идеологија во општествениот, во книжевниот и во културниот живот и со внесувањето на социјалистичкиот схематизам во тогашното творештво кој придонел за принудното одмолчување и повлекување на Харанта и на останатите претставници на движењето од јавноста. Меѓутоа, Јан Харанта и во тој период не престанал да пишува, па затоа трите поетски збирки што ги напишал по 1948 година му останале само во ракопис. Тие три збирки, заедно со уште други пет поетски ракописи, биле официјално објавени дури во 2006 година во собраниот том дела на Харанта под наслов *Заедно во земјата*

благословена. И тие добиваат достојно место во рамките на интерпретациските рефлексии на Галик, а со нивна помош читателите можат да се запознаат и со информациите за постојаните копнежи на Харанта за издавање на ракописите за сиот период на траење на поранешниот комунистички режим во Словачка. Монографијата завршува со прикажувањето на настаните кои довеле до слободното и објективно согледување на творештвото на Јан Харанта во посттоталитарниот период, односно по извојувањето на демократските промени во земјата од крајот на минатиот век.

Сетне, монографијата *Јан Харанта во книжевно-историскиот контекст* од Јан Галик претставува и оригинално сведоштво, а, исто така, и мошне значаен и стручен прилог во дополнувањето на „белите места“ во словачката книжевност. Тоа не е мала заслуга, бидејќи ваквиот чин наедно значи и откривање на духовното книжевно богатство кое недвосмислено го поседува малата држава Словачка - „во срцето на Европа“. За ова свое дело, Јан Галик ја освои познатата награда „Јозеф Милослав Хурбан“, доделена во 2012 година од страна на Националниот биографски институт на Словачката национална библиотека во Мартин, во категоријата за оригинални биографски дела издадени во 2011 година.

(Ján Gallik: *Spiritualita v slovenskej literatúre pre deti a mládež.* Nitra: Fakulta stredoeurópskych štúdií – Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2014, 178 s.)

Авторската публикација *Спиритуалноста во словачката книжевност за деца и младина* од Јан Галик на тематски и на методолошки план се надоврзува на специфичен и на творечки начин на резултатите од научните истражувања на „нитранската школа“, па затоа донесува и сопствен, иновативен вредносен пристап во толкувањето на словачката книжевност за деца и младина. Галик во ова свое дело, всушност, ја обработува проблематиката на спиритуалната мотивација на словачките прозни текстови адресирани до детските реципиенти и со тоа успешно докажува дека за оваа тема во домашната книжевна наука уште не е сè доискажано. Избраниот

аспект – конкретното проследување на спиритуалноста во словачката книжевност за деца и младина овде ја опфаќа и книжевно-историската и теоретско-интерпретативната димензија. Авторот Галик ја вклучува во трудот и проблематиката на рецепцијата на спиритуалните текстови кај современите (не само детски) читатели, а во таквиот пристап се забележува и најголемата позитивна компонента на неговата публикација, а во исто време и нејзиниот јасен придонес во практиката.

Јан Галик во оваа своја монографија си определил уште за цел да ја испита проблематиката на спиритуално-религиозно ориентираната литература за деца и младина во дваесеттиот век, со идејни премини и во дваесет и првиот век во новите општествено-културни контексти во Словачка и пошироко. Со претставувањето и со анализата на книжевно-критичките рефлексии на досегашните истражувачи на словачката спиритуално-христијанска книжевност и култура на дваесеттиот и на дваесет и првиот век (Јозеф Мелихер, Петер Либа, Рудолф Јарушек, Ладислав Ханус, Јозеф Кутник Шмалов, Јан Елен Бор, Јан Худак, Марија Баторова, Јулиус Паштека, Габриела Магалова, Зузана Станиславова и др.), со мапирањето на книжевните жанрови во оптиката на спиритуалната ориентација, со испитувањето на феноменот на молитвата и на нејзините модификации во словачката книжевност за деца и младина – постепено и убедувачки се докажува смислата и издржаноста на интерпретацијата и на рецепцијата на словачката спиритуално-христијанска книжевност. Во тој домен, Галик одбира за интерпретација познати прозни текстови од Јозеф Цигер Хронски, Иван Јавор, Људмила Подјаворинска, Људо Ондрејов, Доброслав Хробак, Славка Липтакова и други, над чии примери последователно и ја истакнува и ја превреднува модификацијата на молитвата во словачката книжевност за деца. Наведените стремежи ја наоѓаат својата кулминација во интерпретативно-рецепцискиот блок за книжевното творештво на современиот словачки писател и сликар Даниел Пастирчак, која му е примарно посветена (не само) на детскиот читател.

Заклучно, монографијата *Спиритуалноста во словачката книжевност за деца и младина* од Јан Галик, и во согласност со ставот на еден од рецензентите на книгата – проф. Петер Либа, може со

сигурност да им послужи на многумина идни заинтересирани поединци за словачката книжевност за деца и младина, која достигнува европски параметри и која во својата особеност и уметничка предност е привлечна и дава добро сведоштво за реномето на конкретните творци, но и на читателите.

(Ján Gallik: *Slovenská katolícka moderna v stredoeurópskom priestore.* Nitra: Fakulta stredoeurópskych štúdií – Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2015, 164 s.)

Најновата авторска публикација на д-р Јан Галик, насловена *Словачката католичка модерна во средноевропскиот простор*, претставува исклучително раширување на истражуваниот феномен на движењето на католичката модерна во Словачка во културолошко-контекстуална смисла, бидејќи призмата овој пат се повлекува на целиот средноевропски простор кој во голем број аспекти може да го дооткрие, дообјасни и домоделира истражувачкото јадро со оглед на тоа што ги содржи речиси сите главни специфики на претставениот компаративен ареал (слична историска судбина, политички крстопати, беспаќа, симпатии и антипатии од соседски вид во различни временски положби, меѓусебна соработка и оставеност на милост и немилост и сл.). Книгата, која е првично замислена како учебно помагало за студентите по книжевност и културологија, е поделена на шест поглавја и тоа: 1. Словачката католичка модерна во (средно)европски контекст, 2. Интерпретативни проникнувања во творештвото на авторите на словачката католичка модерна, 3. Чешката католичка модерна во дваесеттиот век, 4. Сонот и самотијата во творештвото на Јакуб Демл и Јанко Силан, 5. Паралели во творештвото на Јан Захрадничек и Јан Харанта и 6. Творештвото на словачката католичка модерна во преводите на чешки јазик. Публикацијата, бездруго, е настаната во рамките на проектот „Комплексна иновација на педагошките и на образовните активности на Факултетот за средноевропски студии при Универзитетот „Константин Филозоф“ во Нитра, со акцент врз потребите на пазарот на трудот на интелектуалното општество, кој беше реализиран

благодарение на поддршката од Оперативната програма „Образование“, финансирана од Европскиот социјален фонд при Европската Унија.

По внимателниот прочит на ова учебно помагало, студентите и останатите љубопитци и академски работници на кои истражувачкиот феномен им е близок, можат да ги збогатат своите знаења, како и способноста за паметење на некои суштински факти од типот: Како треба правилно да се дефинира поимот „католичка модерна“ и кои и какви се развојните соодноси во рамките на чешката и на словачката католичка книжевност? Кои европски автори со своето творештво претставувале главен извор на инспирација за писателите на чешката и на словачката католичка модерна? Кои се основните, типични знаци во творештвото на авторите на словачката католичка модерна и во што, на пример, таа се разликува од надреализмот?

Одговорите на тие прашања безрезервно ќе го потврдат точното гледиште дека книжевниот процес е секогаш пожелно да се става и во контекстуални размери, па дури и во „наткнижевни рамки“, во кои спаѓа и религијата и, се разбира, некои други области. Затоа, и не е чудно што словачката католичка модерна извршила видно влијание врз домашната книжевност во дваесеттиот век, а следејќи ги рефлексиите во творештвото на нејзините следбеници – може слободно да се рече дека врши влијание и врз дел од актуелното современо творештво во Словачка во нашиов дваесет и први век.

Издавач / Publisher:
Институт за македонска литература – Скопје / Institute of Macedonian Literature – Skopje

„СПЕКТАР“ МЕЃУНАРОДНО СПИСАНИЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА
“SPEKTAR” INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL

Лектура на македонски јазик / Macedonian Language Editor:
Јасмина Георгиевска / Jasmina Georgievska

Лектура на англиски јазик / English Language Editor:
Бела Глигорова / Bela Gligorova

Компјутерска подготовка и печат / Computer editing and printing:
МАР-САЖ, Скопје / MAR-SAZ, Skopje

Тираж / Copies:
200

Скопје / Skopje, 2016