МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

XXXVI НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА

НА XLII МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

ЛИТЕРАТУРА

Охрид, 24-25 август 2009







Скопје, 2010

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ"

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ"

МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

За издавачот:
проф. д-р Велимир Стојковски, ректор на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј" - Скопје

XXXVI Научна конференција
на МЕЃУНАРОДНИОТ СЕМИНАР
ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

Редакциски одбор:
проф. д-р Максим Каранфиловски
д-р Наташа Аврамовска
Благица Велјановска

Јазична редакција:
м-р Лилјана Пандева

Компјутерска обработка: БороГрафика-Скопје

Печати: БороГрафика - Скопје

Тираж: 300 примероци

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски", Скопје

821.163.3(062)

XXXVI Научна конференција - литература : (Охрид, 24 - 25 VIII 2009). Скопје : Универзитет „Св. Кирил и Методиј", Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, 2010. - разл. паг. ; 24 см

„XXXVI Научна конференција - литература : на XLII Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура" -> во колофон. - Фусноти кон текстот. - Библиографија кон повеќето трудови

ISBN 978-9989-43-273-6

а) Македонска книжевност - Собири
COBISS.MK-ID 82771210

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ"
МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

XXXVI НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА НА МЕЃУНАРОДЕН СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

(Охрид, 24-25 август 2009)

ЛИТЕРАТУРА

Скопје, 2010

НАУЧНОТО И КРИТИЧКОТО ДЕЛО НА ДИМИТАР МИТРЕВ

УДК 821. 163. 3. 09.
930. 85 (497.7)

Катица Ќулавкова

ДИМИТАР МИТРЕВ КАКО ОСНОВОПОЛОЖНИК НА СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА КУЛТУРНА ХЕРМЕНЕВТИКА

Во изминатите петнаесетина години, на повеќе наврати и по повеќе поводи имам пишувано за творештвото на Димитар Митрев. Во 2008 година го приредив изборот од неговото творештво под наслов *Кодот на македонската книжевна историја,* со цел да биде алузија на неговиот познат есеј *Минато и литература.* Во тој избор, како впрочем и во претходниот (2003), мојата (толкувачка) интенција беше да ја сугерирам идејата дека акад. Димитар Митрев е веројатно еден од најсериозните втемелувачи на херменевтиката на македонската културна историја, а со тоа и на една практика на културната херменевтика во услови кога за неа малку се говори и во европската, а не само во македонската научна јавност.

И денес имам слична намера да прикажам дека делото на Митрев колку што е посветено на теоријата на книжевноста и книжевната критика, толку уште повеќе е посветено на македонската книжевна и културна историја. Со тоа на преден план на имиџот на критикот Митрев се поставува имиџот на Митрев, херменевтот на македонската книжевна и културна историја. Со тоа се обидов да направам едно мало поместување од стереотипното претставување на Митрев низ призма на неговата книжевно-критичка дејност врзана за еден лимитиран простор и време, за времепросторот на македонскиот социјален реализам, за времепросторот на некогашниот југословенски и европски социјален реализам и неговата поетика. Со тоа немам намера да ја негирам критичката дејност на Митрев, ниту неговата педагошка дејност во сферата на книжевната теорија, туку само да ја нагласам неговата исклучителна улога во конституирањето на еден професионален толкувачки дискурс во чиешто средиште се наоѓа интересот за македонската културна и национална историја.

Митрев е еден од мошне инспиративните херменевти на македонскиот идентитет и тоа денес, во услови на повторно актуелизирање на истово прашање, е мошне важно да се разгледа од научната јавност и да се афирмира пошироко во македонската јавност.

Заинтересираноста на Митрев за македонскиот етнокултурен идентитет е поврзана со *македонското* преродбеничко *Семе* што го посеаја *Сејачите* од врвен калибар, какви што се браќата Димитар и Константин Миладиновци во прочуениот *Зборник на Миладиновци* (во таа *КНИГА НА ПЕСНИТЕ*, како што ја нарекува торжествено и библиски оваа исклучително значајна *македонска Книга*), потем Григор Ставре Прличев во поемата *Сердаро*, во епосот *Скендербеј, во неговата Автобиографија* и другите негови списи од оставнината, подоцна и со поезијата на Никола Јонков Вапцаров, кој е симболична фигура на глобалната македонска книжевна и културна дијаспоричност (дводомност, повеќекратна припадност) и, на крај, со *плодо* проектиран во етаблираната и канонизирана современа македонска книжевност и критика, пишувана на современ македонски јазик и, се разбира, во дослух со македонската стварност (егземплирана низ призма на есејот-студија *Критериум и догма*).

Од аспект на доминантниот толкувачки интерес на Митрев, македонскиот ентитет, сите овие различни автори од XIX и XX век ги поврзува една заедничка константна нишка – нивната (културна и национална) улога на сподвижници на македонскиот идентитет, нивната историска улога на *Сејачи* на македонската етнокултурна особеност. Миладиновци, Прличев, Ваџаров, Јаневски, Конески, можат да се разгледуваат во повеќе насоки оти нивното дело е повеќеслојно, и естетско, и научно, и како дело на културни дејци, но тие можат и конечно треба да бидат разгледувани како клучни алки во промислувањето на конститутивните елементи на македонскиот етнокултурен идентитет.

Промислувањето на македонскиот идентитет никогаш не е локален топос, а секогаш прифаќа некои пошироки, па дури и неверојатно широки димензии од меѓународен карактер. За разлика од народите чијшто идентитет, каков и да е, никогаш не е предмет на спорење, македонскиот идентитет по правило, а особено од втората половина на XIX век до денес, е предмет на постојано спорење (па дури и кога беше признат во рамките на СФРЈ, не престанаа одредени обиди за негово проблематизирање до негирање). Она што тука се наметнува како посебно значајно во врска со делото на Митрев, тоа е сознанието дека тој, толкувајќи ги опусите на македонските писатели и културни дејци (некако овие две категории се нераздвојни, македонската книжевна историја е едновремено и македонска културна историја, и македонска

национална историја!), всушност се навраќа на клучните димензии на македонскиот идентитет, на македонските етнокултурни, традициски, јазични и колективно-мемориски доминанти.

Митрев е сосема свесен дека за да се промислат македонските културни доминанти, важен е XIX век, односно важни се гледиштата на браќата Димитар и Константин Миладиновци, на Григор Прличев, како и на неколкумина други македонски преродбеници, меѓу коишто секако гледиштата (делото, активата) на Марко Цепенко(в), Рајко Жинзифов, како и на серија проучувачи на македонската култура, особено слависти, од XIX век.

Актуелизацијата на текстовите на Митрев претставува едновремено и актуелизација на македонското прашање онака како што тоа е поставено во средината на XIX век, во периодот кога се легитимираат одделните јужнословенски и балкански етноси и кога се конституираат одделните балкански национални држави. Македонското прашање и пропагандите околу него се еклатантен пример за тоа како се повторува историјата, односно како опстануваат историските константи наспроти привидот за крупните историски промени. Тоа пак, колку и да е, во македонскиот случај, депримирачко сознание, толку покажува дека постојат некои законити повторувања кои, ако се препознаат, можат и да се осуетат. Законитите појави подразбираат предвидливи констелации и постапки, кои пак се генерирани од системските даденост на историјата, на политиката, на геостратешките интереси, на методологијата на владеење и на поттикнување кризи/конфликти или на нивно контролирање...

И денес, по повод научната дискусија во рамките на Семинарот за македонски јазик, литература и култура на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, кој остана да биде еден од последните браници на македонскиот јазичен и културен идентитет, во услови на постојани закани кои станаа константа на македонскиот опстанок, еден вид законитост на Македонците (за да опстане македонскиот народ испаѓа дека, парадоксално, треба да биде негирана неговата самобитност!), почувствував длабока потреба повторно, во меѓународно опкружување на семинаристите-слависти (помлади и постари, почетници и веќе признати слависти и македонисти) да укажам на доминантата на творештвото на *херменевтот Митрев*, препознаена јасно во *македонскиот топос*.

Овој топос на Митрев е непојмлив надвор од историскиот контекст и од македонската книжевност и јазик, кои се репрезентативен дел на *македонскиот топос*. Станува збор за едно значајно искуство во толкувањето на македонскиот код. Така се случи, двете интенции, онаа на Митрев, и оваа мојата, да се вкрстат во просторот на книгата *Кодот на македонската книжевна исто-*

рија, токму по повод една специфична ретроспекција на македонската книжевност низ вековите. Со овие назнаки сакам јасно да го подвлечам сознанието дека доаѓа време, циклично, кога станува неопходно да се протолкуваат одново т.н. заокружени опуси и, притоа, истите да се превреднуваат низ нова призма, битна за актуелниот културен и историски momentum.

Така, и мојот критериум на интерпретација на творештвото на Митрев денес уште понагласено и недвосмислено се обидува да биде во хармонија со *духот на нашето време*. Тоа време, ова наше време, би можеле да го наречеме и постмитрево време, постинтимистичко, постсоцијалистичко, постјугословенско, па во многу битни нешта, за жал, и постмакедонско време... Ако времето од крајот на XX и од почетокот на XXI век се распознава како постмакедонско време, тогаш би можело, времето пред него, во коешто се вклопува и опусот на Митрев, да го наречеме *македонско време*. Тоа е она време во коешто стивнаа антимакедонските пропаганди, кога можеше да се зборува за македонската култура како за традициски обележана култура, кога Македонците беа ослободени од фрустрациите дека секое спомнување на атрибутот македонски може да повреди нечии национални чувства небаре кое било самобитно чувство само по себе може некого да повреди, и кога, барем во состав на македонската република, македонскиот народ беше народ со своја национална држава. Тоа време е минато, па не само што имаме право, туку сме и должни да ја проучиме литературата и уметноста од тоа време низ една нова перспектива, да ја контекстуализираме историски, политички, национално, социјално, за да можеме да извлечеме објективни сознанија за системскиот пресврт кој се случи во нашето општество.

На какви револуционерни настани се должи овој радикален системски пресврт на којшто се надоврзува (речиси последователно) востановувањето на постмакедонизмот и на неговите институции? Каква невидлива системска пукнатинка постоеше, за да може да се изгуби почвата под нозете? Што потценивме? Како се случи, та да завладеат во сопствените државни институции туѓи интереси, алатки на пропагандните апарати за коишто мислевме дека се нечиста дамка од минатите времиња, надминати недемократски империјалистички и експанзионистички структури на македонското постоење? Дали може да се насетат некои од овие прашања и некои нивни одговори во есеите на Митрев?

Интересот на Митрев за македонската национална, културна и книжевна историја формира еден сложен *херменевтички круг*. Во неколку свои студии и есеи, Димитар Митрев (низ историска и социокултурна перспектива), ги толкува клучните историски настани, личности и дела од поновата македонска културна и кни-

жевна историја. Станува збор за толкувачките огледи посветени на браќата Константин и Димитрија Миладинови, на Григор С. Прличев и на Никола Ј. Ваџаров: *По трагите на подвигот на Миладиновци, Поетската судбина на Григор Прличев* и *Творечкиот лик на Ваџаров*. Овие студии на Митрев се, и ден — денешен, незаобиколни при проучувањето на творештвото и улогата во македонската понова културна историја.

Овие фигури се фигури што македонската културна историја ги споделува со други, соседни културни истории — со бугарската и со грчката. Причините и фактите се познати, Миладиновци го објавуваат зборникот на македонски народни песни заедно со еден помал зборник на бугарски народни песни, во една книга — во — книга, зборник — во — зборник, во една традиција — во — традиција, јазик во јазик, литература — во — литература, една *мега — книга* објавена под насловот кој нам, Македонците, ни предизвикува трауматична културна нелагода, затоа што најчесто злонамерно се користи како доказ против нашиот македонски идентитет, затоа што де факто содржи записи од бугарската поетска усна и народна традиција, што исто така се толкува тенденциозно за да се фрли сенка врз македонската, која е инаку доминантно присутна во самиот *Зборник*. Овој *Зборник на Миладиновци*, освен што е важен книжевно-историски документ на македонската народна и усна традиција, претставува и доказ за бескомпромисноста на национал-културните пропаганди на XIX век, кога е во прашање македонскиот јазичен, книжевен, културен и, пред сè — етнички идентитет.

Еден беспрекорен проект од областа на долговековната македонска усна книжевна традиција, подготвен врз матрицата на струшко — охридската, прилепската и кукушката колективна книжевна и јазична меморија (делумно од Велес, Дебар, Битола, Струмица, Воден, Битола, Костур), за да биде објавен, а со тоа да биде достапен до меѓународната европска јавност на 19 век, тогаш особено заинтересирана за јужнословенскиот фолклор, бил принуден да се модифицира, да се хибридизира и во себе да вгради една друга, поинаква усна книжевна и јазична матрица, бугарската. Така е создадено алиби за насловот на книгата, така е прикриен директниот пристап кон идентитетот на македонскиот систем на усна поезија, така е одложено признавањето на македонскиот јазичен и книжевен идентитет за некои нови времиња, така е конструирано двојството, така е мистифицирано единството на двете одделни, иако сродни јужнословенски поетики на усната книжевност. Така се официјализирани начелата на *поетиката/политиката* на одлагање на признавањето на македонскиот идентитет (јазик, уметност, култура, обичаи, верувања, симболи, мит, народна традиција, конфесија и конфесионални конверзии, колективна меморија, менталитет,

авто-перцепција, значи духовното и материјалното културно наследство). Митрев знае дека константа на македонската национална и културна историја е проблематизирањето (негирањето) на македонскиот идентитет — генезата, народот, јазикот, црквата, границите, името, културното наследство. Тоа се случува секогаш во клучни преломни историски моменти.

Таков е и случајот со *Зборникоѿ на Миладиновци*. Хибридизирајќи ја и релативизирајќи ја неговата припадност (од само македонски во македонски и бугарски зборник на народни песни, сеедно што процентот на бугарските песни е далеку помал од македонскиот и објавувајќи ги истите небаре се дел од една хомогена ризница), всушност се создава едно фрустрирачко место на македонската меморија. Тоа проблематично место се претвора во историска и колективна стигма на Македонците, кои мора да ги споделуваат своите еминентни книжевни дела и дејци со други народи, што имплицитно сугерира дека ништо македонско не е чисто македонско (а ретко или никогаш не се пласира обратната теза, хипотетички искажана како доведување во прашање на бугарскиот идентитет!). Ваквата интервенција врз текстурата на *Зборникоѿ на Миладиновци* е причина повеќе за двојби, за недоразбирања, за полемики, за квази аргументации, за фингирани и конструирани факти, за артифициелни, националполитички, но и геостратешки употребливи, конструктистории и идентитети на балканските народи во чијашто сенка се фрла македонскиот идентитет. Тогаш се етаблира една политика со западноевропски бекграунд, која трае до денес, до почетокот на XXI век, постојано артикулирана на начин својствен за актуелните политички констелации на Балканот, и самиот инсталиран како геополитичка категорија токму во втората половина на XIX век. *Зборникоѿ на Миладиновци* ја навестува иницијално таквата негаторска политика и политика на одлагање на македонскиот идентитет, сѐ до (евентуално) негово целосно амортизирање!

Оттаму, ни малку не е наивно да се толкува едно издание какво што е *Зборникоѿ на Миладиновци* и огледот на Митрев — *Подвигоѿ на Миладиновци*. Симболично, сѐ она што се случува пред и за време на објавувањето на *Зборникоѿ на Миладиновци*, е индикативно за проектот на размакедончувањето, негирањето до исцрпување, лага повторена толку многу, што мора законито да предизвика симулакрумски ефект на вистинитост. Во последниве неколку години го вртиме токму тој, последен круг на конструирање заблуди за македонскиот идентитет не само кај самите Македонци туку и кај балканските народи, па и во макро контекст, во меѓународните институции. Затоа толку актуелно звучат констатациите на Митрев и на Миладиновци. Ќе упатам на некои од нив, а другите можат да се најдат во овој избор.

Македонските лирски и епски песни собрани од браќата Миладиновци, најпрвин биле запишани со грчко писмо (грчкиот алфабет) што македонските интелектуалци по инерција го употребувале, затоа што биле навикнати да читаат во грчка транскрипција (грчка писмена редакција) словенски т.е. македонски текстови во црквата и пошироко (1970, 159). Руските слависти и особено Ј. Ј. Штросмаер, пред да го отпечати *Зборникоѿ* (на 24 јуни 1960 година), укажале на потребата *Зборникоѿ* да се напише на словенска азбука која би им била достапна и ним. К. Миладинов го сторил тоа, приспособувајќи ја старословенската и македонската црковнословенска азбука на писмо кое според него најмногу соодветствувало на говорните практики од неговото време во македонските краишта во коишто била жива паметта и традицијата на усната книжевна традиција. Овој чин на практичен премин од грчкиот алфабет кон македонската азбука е значаен за претставувањето на јазичните специфики на македонските дијалектни говори и може да се смета за една варијанта на кодификација на *македонскоѿо ѿисмо*, на македонската азбука од XIX век, која подразбира и имплицитен, иманентен *ѿравоѿис на македонскиоѿ јазик* од средината на XIX век („тукашниот правопис и тукашното „произношение на словата", како што вели К. Миладинов, в. Митрев, 1970, том. 6, 180). Кон тоа треба да се додаде уште и речникот на специфични македонски зборови кој е анекс на *Зборникоѿ*, а кој подоцна, од разни причини (финансиски, идеолошки?) не бил во целост отпечатен. Нешто подоцна ќе биде подготвена и објавена и македонската граматика на Македонските Славјани (Словени).

Преродбата е дефинитивно обележана од поривот да се стави крај на елинизацијата на македонското население (антифанариотска платформа и идеологија на македонските преродбеници). Овој коренит, системски, културен пресврт има непроценливо значење. Него го изведуваат сите преродбеници, секој на свој начин: Григор Прличев кој пеел како Хомер на грчки јазик, се свртел кон својот јазик (мајчин, нашински, роден, тукашен), од нив главно одредуван како словенски, како славјано - македонски или македонско - словенски и кој ја изразувал словенската посебност на македонскиот народ. Стариот словенски јазик на Македонците тие го сметале за „праоснова на сите јазици" (1970, 149). Еден дел од песните застапени во Зборникот се сметаат за наследство од најстари времиња и се именуваат како „глобока старина" (Предговор). За некои песни од Зборникот се смета дека потсетуваат на „класичната древност, откривајќи се во типични хомерски размери" (Митрев, 182). Овој древен јазик, во некои текстови се наречува и *словенско - ѿелазгички јазик*: „Го напаѓаат (Грците, з.м.) нашиот словенско - пелазгички јазик, еден од најдревните и богати јазици, наречувајќи го

варварски јазик.“ (Д. Миладинов, *Послание до Кукушани*, 24 октомври 1857).[1] Митрев јасно забележува дека, како и при секоја ренесанса, така и во македонската културна преродба од XIX век, „јазичната компонента е стожерна“, затоа што е „најопиплив вид на националното самочувство.“ (Митрев, 1970, 231). Митрев истакнува дека токму на јазикот на *Зборникоѿ*, на „миладиновскиот јазик“ се има утврдено „националноста на Македонците, а не на Бугарите...“ (246). Во таков социокултурен контекст, *Зборникоѿ на Миладиновци* било логично да се смета за „чаре“ (К. Миладинов), за алатка во докажувањето на македонскиот идентитет и во неговата стабилизација, за аргумент во борбата против негаторите, денационализаторите и фалсификаторите на македонскиот народ. Ете зошто таквите книжевни дела какви што се делата на Миладиновци и на Прличев, се сметаат за стожерни на секоја нација, ете зошто на нив треба почесто да се навраќаме, од нив да црпиме духовна сила и знаење што немаме право да му го препуштиме на заборавот и фалсификацијата.

Занимавајќи се токму со таквите суштествени опуси и аспекти на македонската книжевна историја и минато, Митрев покажува дека историографијата не е само архив на факти, туку модус на толкување на минатото. Толкувањето на минатото е етички, а не само херменевтички чин. Токму толкувањето на минатото ја оддалечува историографијата од реалноста и ја доведува во ситуација да манипулира со фактите, да конструира факти, да наметнува интерпретативни приоритети, конвенции и перспективи. Псевдоисториографијата создава и рашомонски конструкти на минатото, прикажувајќи го низ повеќе различни перспективи и од повеќе субјекти (интереси, мотиви, интенции). Таа создава историја — во — историјата, историска бездна.

Самиот Митрев, во своето предавање *Македонскиоѿ литераѿурен кружок* (27. 03. 1975) истакнува еден македонски синдром на заборавање на историјата, манифестиран во практиката да се поместуваат почетоците на македонската нација и државност кон најновите времиња, со што се потхранува тезата за новокомпонираноста на македонската нација, јазик и култура. Тој вели дека „надвладеа одамна кај нас сфаќањето дека историјата почна кај нас од 1941. Тоа мислење е коригирано по 1960, но извесни лузни ете остави“ (Митрев 1977, 30). За жал, таквата стратегија во врска со имаголошките претстави за Македонците и за Македонија е уште една индикативна константа на македонската понова историја, па практиката на толкување и на прикажување на сè битно за

[1] Д. Миладинов вели: „Со јазикот се формираат и наравите, а следува од тоа и народноста...“ (231)

Македонија *небаре е од вчера*, продолжува и по опомената на Митрев од 1975, речиси до денес.

Денес, во културолошките и метаисториографските теории, повторно се актуелни прашањата на односите меѓу книжевноста и историјата. Ова прашање повторно се актуелизира во нови историски околности, како што впрочем тоа се случувало повеќе пати во историјата на човештвото. Љубопитноста на теоријата за релациите меѓу историјата и книжевноста произлегува од самиот факт што книжевноста е естетизиран јазик кој никогаш не е сосема рамнодушен спрема стварноста или *светот-што-го-опишува*, што стварноста и самата е историја, затоа што, всушност, во самиот чин на книжевно претставување, стварноста станува историја, затоа што книжевноста е еден вид естетизирана меморија и естетизирана историја, ама сепак историја. Меѓу историјата и стварноста постои само едно мало временско и перцептивно растојание што уметноста го укинува или го прави да биде невидливо. Историјата е непрекинат процес на преобразба на стварноста во меморија и во обливио!

Односот на книжевноста спрема историјата ја генерира потребата да се радикализира тематичноста, идеологичноста и миметичноста на книжевното дело, или обратно, да се нагласи неговата артистичност. Митрев, колку и да се обидува да заземе страна во прилог на реалистичноста на книжевноста, кога тврди дека книжевноста е нужно „тенденциозна“ и го впива во себе „здивот на реалноста“ („Социјалната литература како поетика“), сепак наоѓа начин да ги помири двете спротивставени оптики, артикулирајќи ја својата теза за литерарноста на делото. Така, тој укажува дека книжевното дело (историскиот роман), па следствено и неговото толкување, е одредено од повеќе чинители: културно-традициски, историски, социјални, идеолошки, психолошки, естетички, автобиографски, антрополошки и др.

Едно дело не е литерарно затоа што е историско, туку затоа што е напишано на уметнички начин. Тој вели, на пр., дека историскиот роман треба пред сè да биде роман, па потоа да биде историски. Критикот Митрев е свесен за наддетерминираноста на книжевните и на културните собитија и факти (overdetermination). Книжевното дело не е изолиран факт. Тоа е факт во рамки на еден сложен сплет околности, па ја остварува не само својата доминантна естетска функција, туку и многу други семиолошки функции со социокултурен предзнак (воспитна, образовна, забавна, национална, историска). Митрев ја има најмногу задолжено македонската книжевна наука со својата херменевтика на македонските книжевни опуси од XIX век и од првата половина на XX век. Неговата интерпретативна стратегија фокусирана врз заокружените опуси на македонските писатели, преродбеници и култур-

ни дејци од минатото покажува дека Димитар Митрев не е само книжевен критичар, туку извонреден и пасиониран толкувач на македонската и на балканската културна историја. Токму во тој контекст, Димитар Митрев може и треба да се посматра, од нужната историска дистанца, сега веќе незанемарлива дистанца од околу половина век откако ги има напишано своите најзначајни студии од областа на културната историја на македонскиот народ, токму како предвесник, ако не и како основоположник на современата македонска културна херменевтика. [2]

[2] Во овој реферат се искористени некои мои сознанија и цитати објавени во мојот предговор кон изборот од творештвото на Димитар Митрев, објавен 2008 година, но главницата е сепак напишана специјално по повод обележувањето на јубилејот на Митрев и научната дискусија во рамки на Семинарот за македонски јазик, литература и култура, август 2009.

УДК 821.163.3-95.09

Иван Цепароски

ДИЈАЛОГ СО ДИМИТАР МИТРЕВ

Сите ние сиот свој живот го минуваме во дијалог со некого, со нешто, или, во крајна линија, кога се нема каде, во дијалог со себеси, при што самите заличуваме на Молиеровиот господин Журден кој сиот живот говорел проза без тоа да го знае. Иако, на тој начин, ние, во најголемиот дел од својот живот сме во определен дијалог без да постои посебна свест за тоа, сепак, постојат и моменти кога сме свесни дека сме во дијалог со некого или со нешто. Такви моменти на свесност се оние во коишто се сеќаваме на определени личности чиишто дела нам и денес ни говорат, чиишто дела, без оглед на неумоливото одминување на времето, се во креативен дијалог со нас. Такво е делото и на Димитар Митрев коешто не случајно од мнозина иследувачи се определува како „Живо дело" (што е и насловот на книгата со избрани текстови којашто пред пет години, а по повод 85-годишнината од раѓањето на Димитар Митрев, ја подготви за печат Ката Ќулавкова).

Значи, еве нè, денес, повторно во дијалог со „живото дело" на Димитар Митрев. А нештата во однос на дијалогот се поедноставни ако кон дијалогот пријдеме од гледна точка на теоријата и на историјата на литературата. Таму веќе се затврдени двете базични значења според кои дијалогот е: а) говор на личностите во која и да е нарација, расказ или драма; и б) книжевен жанр во кој „карактерите" исцрпно дискутираат за определен субјект (Cuddon, 1992:239). Но, нас многу повеќе нè интересира одредувањето на дијалогот како културолошки и како естетички феномен, ние сме далеку позаинтересирани да утврдиме што значи да се биде во дијалог со Димитар Митрев денес, а за да се одговори на вака поставеното прашање, можеби можат да ни бидат од полза согледбите на еден друг прочуен дијалогист, рускиот теоретичар на литературата, Михаил Бахтин кој изрично тврди:

„Да бидеш, значи дијалошки да општиш. Кога дијалогот ќе се заврши, сè се завршува. Затоа дијалогот, во суштина, не може и не треба да се заврши." (Bahtin, 1967: 333-334)

И навистина, дијалогот не може и не треба никогаш да завр-

ши, зашто бидувајќи во дијалог со нечие дело ние тоа дело го оживуваме, едновремено и себеси се вградуваме во него, а на тој начин ја градиме и стануваме дел од традицијата, токму онаа културна и историска традиција за која толку вехементно говореше и пишуваше Димитар Митрев.

И бидејќи дијалогот, како што укажуваше филозофот Мартин Бубер, пред сè, е врзан за односите меѓу луѓето, со него се менуваат самите односи, и, што е најважно се остварува толку посакуваната „средба" на Јас и Ти, оттаму средбата е она „помеѓу", она што се наоѓа меѓу Јас и Ти. Тоа може да е и духот, тоа може да е и љубовта, но тоа пред сè е јазикот во којшто се остварува средбата: „Темелниот збор *Јас-Ти* може да биде изречен само со целото битие. Собирањето и слевањето во севкупното битие не може да се изведе преку мене, но тоа не може да се случи и без мене. Јас се создавам во допирот со Ти; станувајќи Јас, јас говорам Ти. Сиот вистински живот е средба." (Buber, 1977:34)

За една таква средба станува збор денес. Средба со Митрев, средба со човекот и со авторот кој и самиот му се посветил на среќавањето со другите. Средба со творецот и мислител кој самиот во мислите и во стварноста се среќавал и со Миладиновци и со сите Илинденци, и со Делчев и со Зола, и со Чехов и со Ваповаров, и со Еренбург и со Неделковски, и со Мајаковски и со Рацин, и со реалистите и со модернистите, и со Хесе, Сартр или Пастернак и со Конески, Јанески или Шопов.

И ако во тие средби Митрев успевал да допре до суштественото и него да го протолкува, дозволете ми оваа своја кратка средба со Митрев, овој пригодно-непригоден дијалог со делото на Митрев да го дополнам со еден извадок од неговиот „Оглед кон поезијата на Блаже Конески", извадок кој ни ја нуди на показ книжевната херменевтика на критичарот Димитар Митрев.

„Пред нас е поезија која била со сопствен блесок уште во својот изгрев, поезија не на лектирско одушевување, а на сопствена длабоко-лична доживеаност, поезија со живителните струи на еден свој и својствен индивидуален темперамент, директно свртена, со самото свое постоење, против феномените на екстериторијалност и стерилна инфилтрација, поезија која многу повеќе дискутира и полемизира и многу порезултантно, отколку сите викотници, потсвиркувања и скандирања по литературните мегдани и летературните кооперативи, потскажувајќи дека е најсилен и најсугестивен гласот кој доаѓа од тивките улици на творештвото. Па, пред нас е поезија низ која се утврдила една разнострано јарка творечка индивидуалност, една потполно суверена творечка личност" (Митрев 2004: 240)

А, сега, на крајот од овој мој, и наш, дијалог со Митрев имам

намера со помош на деконструкцијата на Дерида да интервенирам во извадокот што го наведов на тој начин што ќе направам конверзија на терминот „поезија“ со терминот „критика“. И, иако, веројатно, критичарот и полемичар Митрев не би се согласил со една ваква некнижевна постапка, сепак, таа мене толку ме привлекува што сите вие присутни ќе ми простите што тоа, сепак, ќе го сторам. Значи, уште еднаш го наведувам извадокот од огледот на Митрев за Конески при што зборот „поезија“ го менувам со зборот „критика“. Се надевам дека на тој начин сите ние ќе забележиме дека говорејќи за Конески, како Митрев да говорел за самиот себеси, зашто извадокот сега ни вели:

„Пред нас е *критика* која била со сопствен блесок уште во својот изгрев, *критика* не на лектирско одушевување, а на сопствена длабоко-лична доживеаност, *критика* со живителните струи на еден свој и својствен индивидуален темперамент, директно свртена, со самото свое постоење, против феномените на екстериторијалност и стерилна инфилтрација, *критика* која многу повеќе дискутира и полемизира и многу порезултантно, отколку сите викотници, потсвиркувања и скандирања по литературните мегдани и летературните кооперативи, потскажувајќи дека е најсилен и најсугестивен гласот кој доаѓа од тивките улици на творештвото. Па, пред нас е *критика* низ која се утврдила една разностранo јарка творечка индивидуалност, една потполно суверена творечка личност“.

Таква за мене е и денес, триесет години по неговата смрт, критичката дејност на Димитар Митрев.

И затоа со право ДПМ својата награда за критика и есеистика ја врза за името на Димитар Митрев, на тој начин оддолжувајќи му се за сите негови творечки дострели.

Како еден од добитниците на оваа награда (во 1993 година), но и како припадник на една помлада генерација која немала можност лично да комуницира со Митрев или, пак, да ги следи неговите прочуени универзитетски предавања, моето оддолжување, како и оддолжувањето на генерациите што доаѓаат по мене, може и треба да се реализира само преку постојаниот дијалог со неговото пишано теориско и критичарско дело, или во моментите, каков што е овој, кога одбележуваме годишнина на физичкото и материјално неприсуство, но и годишнина на историското и духовно сеприсуство на хуманистот Димитар Митрев. И затоа дијалогот со Димитар Митрев е жив и поттикнувачки, како што и денес е живо и поттикнувачко неговото дело.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Bahtin, M. (1967) *Problemi poetike Dostojevskog,* Beograd: Nolit.

Buber M. (1977) *Ja i Ti*, Beograd: Vuk Karadzić.

Митрев Д. (2004) *Живо дело* (избор, приредување и предговор К. Ќулафкова), Скопје: Ѓурѓа.

Cuddon J.A. (1992) *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Harmondsworth: Pengiun Books.

УДК 821.163.3-95.09

Zlatko Kramarič

MITREV - IDEOLOGIJA - HISTORIOGRAFIJA

"Na svijetu je mnogo svinja, čudovišta
su oni koji stoje i gledaju".
Primo Levi

Kritičarsku i inu djelatnost D. Mitreva smatramo da ima smisla promatrati u kontekstu nastavka "sukoba na književnoj ljevici", sukoba koji se nastavio i poslije Drugog svjetskog rata, dakle poslije narodno-oslobodilačke revolucije, poslije rezolucije Informbiroa (mislim da se danas, sa sigurne povijesne distance, slobodno može reći da je način na koji su se jugoslavenski komunisti oduprli pokušaju nametanja Staljinova modela totalitarnog socijalizma u najvećoj mjeri vjerno slijedio upravo taj model, ponavljajući do detalja tu omraženu staljinističku praksu, posebice u onim slučajevima kad se radilo o trajnoj i privremenoj eliminaciji[1] unutarnjeg neprijatelja; i nisu se u Jugoslaviji dogodili samo logori za internacije, već se taj nelagodni dio povijesti jednostavno tabuizirao: o tome se nije smjelo ni javno govoriti ni pisati - nikakve historiografske i literarno-filmske obrade nisu bile dopuštene; komunistička partija svojim ideološkim, kaznenim i političkim represalijama činila je sve da zadrži monopol nad interpretacijom tih događaja, tako da je njezina istina o tom iznimno bitnom dijelu jugoslavenske poratne stvarnosti (pre)dugo bila i jedina dopuštena istina; i inače je u bivšoj državi tradicija bila prisutna isključivo u formi oficijelno sankcionirane prošlosti). Ukratko, poslije pobjede, ali "to nije bila pobjeda koja je znala i zna svoj unutarnji poraz kao i za svoju trenutačnu neophodnost. Ona je sebe smatrala Historijom. Ona će stvoriti moćne strukture organizacije i svijesti. Mi ih još danas osjećamo. Tu se odmah otvara i problem 'humanističke inteligencije' u revoluciji, a time smo ponovno dotakli nešto izvanredno aktualno i živo. Jer vidjet ćemo: sve su te kategorije o kojima će biti riječi isprepletene, jedna izvire iz druge. Daleko smo dakle od područja koje bi bilo neka "čista" teorija; problemi koji su se javljali u ovoj diskusiji gorući su problemi komunističkog pokreta danas. (...) zebnji koju osjećamo pred fundamentalnim pitanjem pridružuje se zebnja koja nas prožima pred ovom masom konkretnih otvorenih pitanja. Sada znamo: radi se o jednoj te istoj tjeskobi (...) je li revolucija Spas" (S. Lasić, 1970., 6)?

Naime, sukob Mitreva s makedonskim modernistima (Solevom, Đurčinovom...)[2] nije moguće sagledati isključivo iz aspekta strukture sukoba dviju različitih estetskih koncepcija, a da se te koncepcije ne svedu na njihove antropološke/političke osnove. I za ovaj "prijepor" karakterističan je duh uporne afirmacije - niti jedan od sudionika tog, na neki način ipak zakašnjelog sukoba, nije od onih koji će vlastite stavove deklarirati kao misao upitnosti, pa će tako Milan Đurčinov lamentirati o potrebi da se "oslobode neslućene potencije mladog, neistrošenog (makedonskog- op. Z.K.) jezika kako bi se omogućilo da i makedonska književnost ne samo prima već i daje i saopštava svoja stvaralačka dostignuća duhovnoj zajednici sveta", ali nikada toj svijesti neće pasti na pamet da u svojim tekstovima "otvori" neke manje podobne teme, na primjer temu "nove klase", čiju je pojavu na ondašnjoj političkoj sceni bilo moguće dovesti u svezu s modernističkim strujanjima u ondašnjim jugoslavenskim književnostima. No, bit će da je kod makedonskih "modernista" na djelu svojevrsni "postpolitički Denkverbot" (termin posuđujemo od S. Žižeka), koji zabranjuje čak i tako benigne aktivnosti kao što su zamišljanja nekih mogućih alternativa partijskom/vladajućem viđenju stvarnosti.[3]

Stoga su u pravu oni koji kažu da "njen (misli se na svijest - op.Z.K.) unutarnji duh nije duh istraživanja, tj. duh razlaganja, dijalektičkog kretanja, izvođenja sinteza i njenih rastvaranja, duh svestrane i temeljite eksplikacije koja će u svom bogatstvu sama otvoriti pukotine za nova moguća sagledavanja. Zato to nije duh skromnosti u rilkeovskom smislu riječi: živjeti pitanja. A zato to nije duh dijalektike koja sve uzima u obzir, bori se za svoj stav, ali zna da će taj stav i sam, također, biti 'ukinut' upravo zato da bi živio duh koji ga je rodio. Nema nikakve sumnje da su duhu upitnosti najbliži oni najbogatiji tekstovi diskusije: 'Podravski motivi', 'Predgovor za nekoliko nenapisanih romana', 'Ljubljanski govor'. Ali ni oni ipak nisu izbjegli općoj shemi: istakne se nekoliko teza koje se više ili manje koherentno povežu s centralnom idejom, da bi se zatim na tim početnim stavovima tvrdokorno inzistiralo. To je shema retorike i pamfletske polemike: shema tvrđenja i ponavljanja. Duh uvjeravanja i samouvjeravanja." (S. Lasić, 1970, 7).[4]

U svojoj je daljnjoj eksplikaciji onog autentičnog, prijeratnog "sukoba na književnoj ljevici" S. Lasić nužno morao otvoriti pitanje odnosa umjetnosti i revolucije, jer "ako je čovjek prihvatio revoluciju kao Spas, a ne kao zadatak unutar svoje slobode (unutar apsurda), onda mu se linija dogmatskog marksizma pokazuje prirodnom. On tu liniju prihvaća ne toliko zbog njene prakse (ona je uvijek i dijalektika) koliko zbog njene institucionalne, zatvorene naravi Partije - u tom stavu - postaje apsolutni entitet a njen marksizam specifična teologija. Takva revolucija svodi totalitet čovjeka i života na sebe. Ono što je pak nesvodivo odbačeno je kao nepostojeće ili kao revoluciji neprijateljsko. Kako je historija kretanje, takva je revolucija neminovno i pragmatična i totalitarna. Želeći svesti sve na sebe, ona uviđa

da joj totalitet čovjeka ipak izmiče: ona nije ono što jest: apsolut! Iz te kontradikcije moguća su dva rješenja, dvije sinteze:

- ili ići u čisti identitet i svu kulturu svesti na vlastitu momentalnu teološku pragmatiku: hermetizirani apsolut; u tom je čistom identitetu čovjek totalno osiromašen, pretvoren u objekt (Staljinov je pokušaj paradigmatični primjer jedne ovakve sinteze - op. Z.K.);

- ili pokušati spojiti totalitet čovjeka (kulturu - umjetnost) s političkim imperativima revolucije u jednoj sintezi koja će uvijek ostati otvorena i u kojoj će marksizam imati ulogu crvene niti, a ne ulogu stražara (to su, prema mišljenju S. Lasića, pokušali učiniti svojevremeno Rosa Luxemburg i donekle talijanski i jugoslavenski komunisti, samo što nam Lasić u ovoj knjizi nije napisao o kojem se to točno projektu jugoslavenskih komunista radi, - op. Z.K.): to je ukinut apsolut, čovjek vraćen sebi" (isto, 14).

Ova je analiza S. Lasića na kraju dovela do zaključka da "ni umjetnost ni revolucija - kao dva apsoluta koji prožimaju svijest modernog čovjeka - ne iskazuju se kao entiteti sebi samima dostatni. Njihove ih unutarnje kontradikcije nagrizaju, upućuju jedno na drugo, naznačuju da je izlaz upravo u NJIHOVOJ SINTEZI, koja može biti ili nova forma apsoluta ili ukidanje apsoluta tj. ukidanje sinteze kao Spasa ili Rješenja, vraćanje čovjeka njegovoj tjeskobnoj slobodi" (isto). Zvuči nevjerojatno da S. Lasiću nije jasno da je unutar dijalektičkog materijalizma jedna ovakva sinteza nemoguća, jer dijalektika koju zastupaju Lenjin, Staljin ili bilo koji njihov komunistički istomišljenik (Tito, Đilas, Kardelj...) jednostavno ne može prihvatiti stav cenrista/"dvoličnjaka" koji teži kompromisu lijevih i desnih; "i ovdje Lenjin (...), ostaje nenadmašnim učiteljem dvostruke bitke utoliko što je u svojoj najvažnijoj filozofskoj knjizi "Materijalizam i empirokriticizam"(1908) okreće oštricu upravo protiv filozofskog centrizma, protiv pokušaja pronalaženja "principijelne koordinacije" između fizičkih i psihičkih, materijalnih i idealnih elemenata iskustva u centralnom, posrednom shvaćanju samog "iskustva", "iskustvenog jedinstva", empriomonizma. Borba s krajnostima nije probuđivala takav dijalektički entuzijazam kao borba s centrizmom, u kojoj su svi lijevi i desni elementi totalitarnog svjetonazora ujedinili upravo radi uništenja onoga što ih je htjelo i moglo ujediniti"(M.Epštejn, 2008, 187). To je samo još jedan prilog tezi da nije mogući netotalitarni komunizam na vlasti, odnosno kao što nije moguća koegzistencija „pristojnog društva"(onako kako to društvo definira A. Margalit) sa „socijalističkim realizmom" u kojem se „napredne snage" i ranjive grupe opisuju u najljepšem svjetlu.

Sa svim tim dilemama morala se, poslije 1945. godine, suočiti i makedonska književnost i kritika! Akteri tih političko-književnih zbivanja[5] morali su odgovoriti na temeljnu dilemu: da li monizmu prošlosti nužno korespondira monizam budućnosti? Svi akteri tih zbivanja svjesni su da su neke teme možda trajno zabranjene (mora nam isto tako biti jasno da kada eventualno s neke teme i bude skinuta etiketa "zabrane" i kada se o njoj,

poslije tog dopuštenog "skidanja", bude moglo javno i slobodno govoriti, to još uvijek ne znači da će automatski biti regenerirani i uvjeti njezine prvotne mogućnosti; točnije, dopušteno tematiziranje te "oslobođene" prošlosti ipak neće biti u stanju obnoviti neku "objektivnu prošlost", već će u najboljem slučaju moći utvrditi deformacije sjećanja).[6] Isto tako, postoji i autorizacija određenog tumačenja prošlih djelovanja, u smislu da je čitav niz socijalnih iskustava zabranjen, jer je zabranjeno slobodno komunicirati.[7]

Kad Z. Đinđić u tekstu "Društvena kriza ili društvena patologija" govori o "socijalnom iskustvu", on ističe da ono "nije nikakav rezervoar koji se po potrebi može zatvarati i otvarati. Ono što ga razlikuje od skladišta jeste njegova procesualnost, njegova vremenska dimenzija. Ako ostanemo kod primera sa subjektivnim pravima (a na tim su pravima i makedonski modernisti stidljivo inzistirali: ideja pluralizma nije im bila mrska - op. Z.K.) to, onda, znači da njihovo tematizovanje nije samo govor o njima, nego najpre aktualizovanje neke od mogućih konstelacija unutar internog horizonta te teme (koji ona ima time što je deo socijalnog, semantičkog itd. iskustva tradicije), njeno dovođenje u druge konstelacije doživljavanja i delovanja, njeno korigovanje i možda posezanje za drugim mogućim konstelacijama te teme. Tek spontanost ovog procesa nam omogućava da doživimo stvarne granice mogućih konstelacija (tj. mogućih verzija subjektivnih prava kao jedne od mogućih formi i našeg života, i time moguće dimenzije i našeg identiteta). Ako je on bio blokiran, izgubljeno je vreme za ukrštanje konstelacija, tj. vreme za samokorigovanje i učenje. Uklanjanje blokade ne nadoknađuje to vreme. Iluzije o "aha - doživljajima" (o prelomnim istorijskim trenucima kao situacijama učenja bez potrošnje vremena) pogađa najpre one koji u njoj učestvuju. Socijalno učenje je moguće samo kao neprekidno samokorigovanje u faktičkom procesu društvene komunikacije. A on se, budući da je faktički, uvek odvija u vremenu" (1988, 34-35).

Rezolucija Informbiro definitivno je poremetila ondašnju jugoslavensku društveno-političku sferu! Odjednom je staljinističko nasljeđe postalo preteško, preusko, ono više nije bilo u mogućnosti ponuditi "spremište" osiguranih interpretacija, koje bismo onda mogli po potrebi aktivirati ili korigirati (J. Habermas). Ako se negira sovjetski staljinizam, onda se ta negacija mora proširiti i na jugoslavenski staljinizam. No, nije se moglo ostati samo na verbalnoj negaciji - "ta je negacija morala odmah biti i praktične prirode. Negirajući sovjetsku birokratiziranu revoluciju, KPJ je morala negirati i samu sebe: dosadašnja koncepcija revolucije polako ustupa mjesto novoj viziji koja će malo-pomalo postojati stvarnost.

Jednom riječju: ova posljednja etapa sukoba na književnoj ljevici odvija se na podlozi jedne kontradiktorne društvene i duhovne strukture, (...) a koju bismo mogli zaključiti konfrontacijom dvaju simbola: Dosijei (...) - Radnički savjeti" (S. Lasić, 1970, 51-52).

Čini se, međutim, da nam i S. Lasić duguje odgovor na pitanje: što se to epohalno dogodilo poslije konfrontacije ovih simbola, odnosno ako su

"radnički savjeti" trebali supstituirati policijske arhive, koji su onda razlozi neuspjeha realizacije "integralnog samoupravljanja"/"realnog samoupravnog socijalizma" u društvu koje je tako "hrabro" odustalo od staljinističkih rješenja?

Očito da ni krajem šezdesetih odnosno početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća (u to je vrijeme Lasić pisao knjigu o "sukobu...") nije bilo oportuno otvoriti temu jačanja elemenata građanskog/"civilnog" društva u socijalizmu kao nužnog preduvjeta dostojanstvenoga života u njemu. Čak ni jedan Lasić u to vrijeme nema političke i građanske hrabrosti da "odijeli vlast od dominacije, zadržavajući prvu gdje je nužna, eliminirajući drugu posvuda i podržavajući specifičnu autonomiju građanskog društva, političkog društva i države" (A. Gorz).[8] Lasić je revizionist kojem su heretični tekstovi Z. Richtmanna i literarno-politički projekt "Pečat" neobično simpatični, čak i idejno bliski. Međutim, on pripada onom tipu revizioniste koji svjesno želi djelovati u okviru komunističke partije i marksističke doktrine, pa će "iznutra" raditi na preoblikovanju doktrine i partije u demokratske forme i zdrav razum: dovodit će on u pitanje i ukus i moral naših dogmata, ali ta upitnost ni na koji način neće implicirati političko osporavanje vladajuće doktrine. Točnije, u njegovom slučaju izostat će pobuna cvijeća protiv vlastitog korijenja!

Na posvema se isti način ponašaju i makedonski "modernisti": i oni bi djelovali "iznutra", a otvaranje "pravih" pitanja vješto izbjegavaju. Još manje primjećuju da su im u međuvremenu službeni partijski ideolozi preuzeli i jezične figure: "neposredna demokracija", "otuđenje", kritika tržišta... Na taj su im način oduzeli i ono malo kritičke subverzivnosti.

Sva ta "specifična unutar-partijska perspektiva" poslije sloma Praškog (i drugih) proljeća trebala je postati svjesna svoje nemoći. Nažalost, ona nije priznala svoje teorijsko-političke zablude, već je i dalje inzistirala na rekonstrukciji "izvornog Marxa", ignorirajući postojeću stvarnost. Artikulacija te "nove stvarnosti" zahtijevala je, naime, i jedan novi jezik: "jezik stvarnosti", budući da tom zadatku više nije bio dorastao jezik "izvornog marksizma" (A. Michnik). No, naši "revizionisti", pored "unutar-partijskog prosvjetiteljstva" i dalje su se "zavodili" mitom o proletarijatu, odnosno sustavno su promicali novi avangardizam.[9]

Odgovor na pitanje: zašto su sve naše (osim donekle slovenske) republičke tranzicije početkom devedesetih godina prošlog stoljeća bile tako nesretne i krvave svakako treba potražiti i u ovim "nepotrebnim"/avangardnim aktivnostima naših "revizionista"/"liberala", u kronično pogrešnom odabiru tema, koje nisu imale ozbiljnija uporišta u vlastitim tradicijama. Tematizacija "tema bez uporišta" nije proizvodila baš nikakav značajni učinak na formiranje javne sfere.

Naši "revizionisti" jednostavno se nisu usudili tražiti ograničenje partijsko-državne vlasti, na kraj pameti im nije padalo da bi tu vlast trebalo kontrolirati i da bi trebalo inzistirati da se prostori građanskih sloboda

neprestano proširuju. Budimo jasni: to još uvijek ne mora značiti da se nužno teži "likvidaciji te vlasti, ma koliko se ona bilo kome od nas dopada" (A. Michnik, 1985, 254). Naši "revizionisti" nisu imali hrabrosti, poput aktivista "Solidarnosti" u Poljskoj, da predlože "novi društveni ugovor" u kojem bi država i društvo razgraničili svoje kompetencije, a ugovor bi predstavljao kompromis prema kojem se "...vlada odriče aspiracija na odlučivanje u svim sferama društvenog života, a društvo se odriče pokušaja rušenja vlasti ili pokušaja njene blokade na svakom koraku" (isto, 257-258). Na taj način vjerojatno bi se dogodile pozitivne transformacije socijalističke države sukladno civilizacijskim standardima modernog, liberalno-demokratskog svijeta. Nadam se da ću uskoro u nekim zakašnjelim memoarima ili zapisima konačno pročitati prave razloge zbog kojih naši revizionisti nisu vršili nikakav snažniji pritisak na državne institucije; razloge zbog kojeg nisu inzistirali na proširenju "prostora" kulturne, ideološke i interesne autonomije i pluralističke strukture društva, razloge zbog kojih su panično bježali od uloge "biti građanin" (da bismo nekome priznali da je "građanin" on mora izvršiti postupke sudjelovanja u aktivnosti javnih institucija). Na ta i mnoga druga pitanja oni nam duguju suvisle i jednoznačne odgovore!

Ni sinteza umjetnosti i revolucije koju je promicala teorija socijalističkog realizma ni na koji način, te famozne 1948. godine, nije bila dovedena u pitanje: obaranje apsolutnog uzora još uvijek ne znači i obaranje principa na kojima je taj staljinistički socijalizam počivao.

I Dimitar će Mitrev još dugo vjerovati da su principi posvema čisti i da je tuđa/sovjetska praksa samo devijacija nečeg ispravnog! I on će se prema teoriji socijalističkog realizma postaviti sukladno onoj orijentaciji koju je S. Lasić nazvao "orijentacijom maksimalnog očuvanja" unutar koje su umjetnost/književnost uvijek u službi ove, sadašnje, konkretne revolucionarne akcije! Naposljetku, ni mnogi drugi ozbiljni autori (L. Kolakowski, A Michnik, A. Areto i dr.) jugoslavenski marksizam poslije 1948. godine ne etiketiraju "revizionističkim", pa nema razloga zbog kojeg bi jedan D. Mitrev trebao misliti drugačije! Tim više što se jugoslavenska komunistička partija - vodeća idejno-politička snaga u društvu - nikada nije oslobodila svoje marksističko-lenjinističke pravovjernosti. U cijeloj je toj priči najzanimljivija činjenica da to "oslobađanje" - i to na svim prostorima "bivše" države - još uvijek traje i nije okončano 1989. godine, godine kad je konačno srušen Berlinski zid!

Stoga ne treba čuditi što je D. Mitrev bio monist/solidan dogmat, i da nije mogao, sve da je i htio, prihvatiti pluralističku i estetsku strukturu mišljenja. Tako nešto bilo mu je strano, jer je on iskreno vjerovao u jednu jedinstvenu poetiku. Sve su te činjenice prije mene utvrdili i neki drugi teoretičari i kritičari![10]

Smatramo da bi bilo uputno ispitati razloge Mitrevljeva dosljednog monističkog pristupa umjetnosti/književnosti: zbog čega je on tako snažno uvjeren u svoj estetski i etički kredo?[11]

Uz puno uvažavanje onih koji su prije mene interpretirali tekstove D. Mitreva (Stardelova, Tautovića, Drugovca, Kulafkove, Đurčinova, Markovske...), u pokušaju odgovora na to pitanje mi ćemo se, za svaki slučaj, uputiti drugim smjerom!

Razloge njegove principijelnosti i lojalnosti monističkoj koncepciji umjetnosti/književnosti pokušat ćemo pronaći u njegovu poimanju politike! Naime, Mitrev - za razliku od modernista, koji u svojim tekstovima polaze od (relativne) autonomije umjetnosti/književnosti - sustavno u svojim tekstovima promiče tradicionalnu ideju književnosti: onu koja u nacionalnoj književnosti vidi vrhunsku svijest nacije.

Imam dojam da je D. Mitrev iskreno vjerovao da tematski okvir poslijeratne makedonske književnosti upravo mora biti oskudan (reduciran na nekoliko provjerenih tema: selo, kolektivizacija, obnova, narodna poezija i epovi...), da se tematizacija može odvijati u unaprijed određenom "horizontu": unutar estetike istovjetnosti (svjesno izbjegavamo konstataciju da je riječ o toliko skromnom horizontu koliko čaša vode predstavlja "uzburkano more") i da se tradicija po svaku cijenu mora sačuvati.[12] Naime, samo će mu tradicija, koja mu je poznata i u kojoj se ne mora suočavati s neodređenim, omogućiti da preciznije definira politički identitet nacije kojoj pripada. Mitrev zapravo želi dijeliti pamćenje unutar "obitelji", samo sa "svojima", s onim što mu je poznato i što doživljava kao izuzetnu vrijednost. Posvema je jasno da se radi u vremenu kada nikako nije bilo moguće, bez ozbiljnijih političkih i inih posljedica, da bilo tko, pa i Mitrev, kao poželjni politički cilj deklarira konstituiranje monolitne makedonske nacionalne države, ali to ga nimalo nije spriječilo da u tu svrhu stvara tzv. master narratives čiji je cilj da naknadno povijesno legitimiraju taj, u tom trenutku, zatajeni politički cilj. "Potraga za sens de l*histoire bila je potaknuta željom za pridavanjem značenja i usmjerenjem na sadašnjost uz pomoć pronalaženja njezina razvoja u prošlost. U bitnome je smislu ta praksa uvijek legitimacijska"(M.Roth, 1995, 76); i to, prije svega, u odnosu na one koji se nalaze na vlasti.

U prijeporu s "modernistima" Mitreva, između inoga, smeta njihova neutralnost u pitanjima kulture; za razliku od nacionalista, kojima Mitrev priznaje da su "kulturalno pristrani kada su u pitanju vrijednosti kao krajolik, glazbena tradicija, jezik i slično" (D. Miller, 1995, 195). Sukladno ovoj razdjelnici, i njihova politička neslaganja (sva ta neslaganja događaju se unutar iste partije - sic!) razrješavat će se u ime kulture, jer je kultura imala središnju ulogu u generiranju nacionalnog osjećaja. Naime kroz nju se vrši (re)konstrukcija nacionalnog identiteta. Isprva je Mitrev taj svoj iznimni osjećaj za "makedonsku" stvar[13] ostvarivao kroz "jugoslavensku ideju", da bi sedamdesetih godina prošlog stoljeća dao naslutiti (u nekim svojim predavanjima, primjerice onom Makedonskiot literaturen kružok, održanom 27. ožujka 1975.) da unutar "jugoslavenske ideje" nije moguće dokraja realizirati puni politički i ini identitet makedonske nacije, odnosno da

"organski" makedonski identitet ima prednost pred jugoslavenskim, koji, u konačnici, predstavlja tek jednu epizodu u procesu nacionalne emancipacije. "Aktualizacijata na tekstovite na Mitrev ednovremeno pretstavuva i aktualizacija na makedonsko prašanje onaka kako što toa e postaveno vo sredinata na 19 vek, vo periodot koga se legitimiraat oddelenite južnoslovenski i balkanski etnosi i koga se konstituiraat oddelenite balkanski nacionalni državi. Makedonsko prašanje i propagandite okolu nego se ekletanten primer za toa kakoi storijata se povtoruva, odnosno kako istoriskite konstanti opstanuvat nasproti prividot za krupnite istoriski promeni. To pak, kolku i da e, vo makedonskiot slučaj, deprimiračko soznanie, tolku pokažuva deka postojat nekoi zakoniti povtoruvanja koi, ako se prepoznaat, možat i da se osuetat. Zakonitite pojavi podrazbiraat predvidlivi konstelacii i postapki, koi pak se generirani od sistemskite dadenosti na istorijata, na politikata, na geostrateškite interesi, na metodologijata na vladeenje i na pottiknuvanje krizi/konflikti ili na nivno kontroliranje..."(K. Kulafkova, 2008, 6-7).

Nema sumnje da D. Mitreva muči "početak početka" makedonske književnosti. Konačno, taj "početak početaka" ne samo što je uvijek prijeporan, već i predstavlja traumatično mjesto makedonskog nacionalnog identiteta. Stoga ga D. Mitrev u svojoj fiktivnoj književnoj historiografiji jednostavno mora misliti u obliku formule: početak nacionalne književnosti jednako početak pismenosti jednako početak nacionalne države, što zapravo nije ništa ino nego performativna tvorba nacionalnog identiteta:[(14)" U toj svetlosti evolucija savremene makedonske književnosti najpotpunije se sagledava kao neizbežan odjek osećanja i svesti o nacionalnom biću. Kada se ovaj odjek označava kao zadocnella nacionalna romantika, ne znači da mu se osporavaju vrednosti"(D.Mitrev, 1975,9).

Naime, D. Mitrev je sve vrijeme bio uvjeren da makedonska književna historiografija mora ostati u krugu "epoch-making" događaja koji - stvarajući osjećaje znatnog e(t)ničkog inteziteta - "svoje specifično tumačenje zahvaljuju svojoj moći da ustanove ili ojačaju svijest o identitetu zajednice o kojoj je riječ, njezin pripovjedni identitet kao i identitet njenih članova" (P. Ricoeur, 1990, 242).

Ako je kritičkom diskursu D. Mitreva bilo suđeno ponavljati narativni model 19. stoljeća (riječ je o modelu u kojem dominira sveznajući heterodijegetsko-ekstradijegetski narator koji činom pripovijedanja stvara povijest kao pri-povijest te time svome junaku/književnosti daruje identitet) i da u njegovoj znanstvenoj povijesti nije bilo moguće da hegemonijska uloga "socijalne povijesti" bude supstituirana "intelektualnom poviješću", shvaćenom kao "reducirane, ali opreznije i preciznije varijante tradicionalne Geistesgeschichte" (D. LaCapra, 1992, 30), onda moramo postaviti logično posljedično pitanje: kako stvari stoje danas? Je li moguće da netko uskoro (konačno-sic!) napiše povijest makedonske književnosti kao povijest ideja, ili je tako što trajno neostvariv projekt?

Makedonsku je književnost D. Mitrev nužno morao misliti u paradigmi organskog (samo)razvoja, kao priču koja ima svoj početak, sredinu i kraj, pri čemu se ta misao temelji na pozitivističko koncipiranom modelu koji naglasak stavlja na autore i širi društveno-politički kontekst. Znanstvena "legitimacija" pozitivističko koncipiranog modela temelji se na vjernosti činjenicama, "ali ona je svoju snagu zapravo crpila iz dva osnovna izvorišta: 1. povijest je shvaćala kao razvoj, pa u skladu s time i ka napredak, što je odgovaralo, s jedne strane, općoj ideji povijesnog razvoja a, s druge strane, ideji nacionalnog napretka i 2. znanstveni rad shvaćala je kao sabiranje građe, kritiku izvora i indukciju, što je omogućavalo, ili barem obećavalo, postizanje velikih rezultata upornim zbrajanjem "malih" koraka"(M.Solar, 1985, 73). Međutim, danas je krajnje vrijeme da mlađi povjesničari makedonske književnosti - kada problematiziraju vlastitu prošlost - ne pronalaze samo jednu, obvezujuću prošlost, već da se potrude proizvesti pluralitet prošlosti. Čini se da bi već sama ta činjenica trebala dovesti do potkopavanja vladajućeg načela kauzalnosti, tj. teleologičnosti. Kad se tako što dogodi, onda će doći i do ukinuća bilo kakvog, pa i nacionalnog "legitimacijskog utočišta".(15)

Postavljam daljnje pitanje: je li možda D. Mitrev naciju doživljavao kao "kategoriju prakse" (ovdje mislim na sve one njegove kulturne akcije koje su bile usmjerene na očuvanje makedonskog povijesnog sjećanja, tradicije i jezika), a ne kao "kategoriju analize"?

Čini se da je jedan od temeljnih razloga njegova prijepora s modernistima bio njegov (opravdani) strah da nekritički slijediti zapadnjačke uzore zapravo znači raspadati se prije života, to jest egzistirati kao obična IMITACIJA (S. Lasić).(16)

Nije mi poznato je li Mitrev čitao tekstove F. Fanona, ali sam siguran da bi se danas neki njegovi tekstovi mogli čitati i kroz optiku postkolonijalne kritike, koja nam sugerira: krajnje je vrijeme da prestanete biti periferija i da postanete subjekt - vratite se sebi samima! U toj totalnoj negaciji Europe treba vidjeti afirmaciju potlačenoga i odbačenoga: "U tom dolaženju do sebe RAZVLAŠTENI mora IŽIVJETI I PROŽIVJETI totalno odbacivanje Drugog koji ga je do sada relegirao u podbiće, u drugorazredno biće. To je prvi moment te dijalektike. Ako njega ne proživi, drugorazredna kultura neće sebe nikada konstituirati kao subjekt. Ona će ostati imitacija" (S. Lasić, 1970, 57); i kao takva, ni na koji način, nije u mogućnosti utjecati na stvarnost. A da bi takva kultura uopće mogla bitnije utjecati na stvarnost moralo bi doći do stvarnog uspostavljanja nacije, jer samo na taj način moguće je uliti život nacionalnoj kulturi u strogo biološkom smislu riječi. (17)

Tu "totalnu negaciju"(Jean-Claude Milner bi rekao da se radi o "borbi protiv duha potčinjavanja") uistinu vidimo kao dijalektički proces u kojem "drugorazredna kultura" sustavno radi na povećanju vlastite kompleksnosti. A samo će joj ta povećana kompleksnost omogućiti da kudikamo jednostavnije odgovori na sve imperative okoline, koji će iz dana u dan biti

sve zahtjevniji, kompleksniji – na kompleksnost okoline morat će se odgovarati vlastitom kompleksnošću! Ako kultura pak posjeduje odgovore na moguće imperative okoline, onda ona na taj način ne samo što stabilizira samu sebe, već se postavlja i u poziciju relativne neovisnosti od te iste okolinie. A budući da je proizvodnja alternativnih poredaka moguća samo kao proces društvenog učenja, onda će, samim time, i povećanje kompleksnosti postati moment kolektivnog i individualnog identiteta, a ne samo puko gomilanje obilja.

Bilješke:

1. Svako kanoniziranje u sebi krije totalitarnu crtu. Da bi se ona do kraja razvila neophodno je potrebna još jedna kategorija koja djeluje u uskoj povezanosti s kanonom. To je cenzura. Naime, čuvari kanonizirane tradicije istovremeno su i cenzori, koji će iz kanona protjerati, eliminirati sve ono što u njega ili ne spada ili ga može na bilo koji način dovesti u pitanje. Aleida i Jan Assmann razlikuju sljedeće oblike cenzure: "Cenzura za očuvanje moći protiv subverzivnog, cenzura za profiliranje kanona protiv apokrifnog (profanog, poganskog) i cenzura za očuvanje smisla protiv heretičkog. U suprotnostima prema dvama drugim tipovima čista se cenzura moći ne povezuje s jednom pozitivnom figurom smisla već postupa samovoljno"(1987, 26). Taj prvi oblik cenzure svojstven je totalitarnim društvima: višak znanja na neki se način - raznolikim kulturalnim tehnikama - mora reducirati, potisnuti, predati zaboravu. Nema sumnje da se tim potiskivanjem žele ušutkati svi oni glasovi koji bi mogli predstavljati protutežu kanonu. "Gdjegod postoji kanon invalidiraju se glasovi koji postoje pored ili izvan njega. Takvo invalidiranje može sezati od marginalizacije do tabuiziranja" (isto, 11), gdje marginalizacija predstavlja niži/lakši stupanj kažnjavanja Drugog, a tabuiziranje posljednji stupanj na ljestvici potiskivanja. Ono se primjenjuje u svim slučajevima kad dolazi do sučeljavanja s temama koje su kanonski upisane u sama organizacijska načela države: kult zvan Tito, Informbiro, nesvrstanost, radničko samoupravljanje, bratstvo i jedinstvo naših naroda i narodnosti... Stoga će sve neugodne epizode (masovna uhićenja, internacije, čudovišna mučenja osuđenika ...) koje su se dogodile poslije rezolucije Informbiro biti zapravo ponavljanje već viđenoga/proživljenoga: uzdrmana vjera čuvat će se sustavnom budnošću i "čišćenjem" svega sumnjivog. Revolucionarni teror tako će opet predstavljati optimalno rješenje za prevladavanje pukotine koju je rezolucija proizvela. "Ta je orijentacija zapravo produženje stare staljinističke linije, ali u novom obliku: protiv staljinizma izvana jugoslavenska se revolucija branila jedinim trenutačno efikasnim sredstvom: staljinističkim metodama kohezije i jedinstva. Revolucija je sužavana na provjerene

kadrove, a ovi su se pretežno nalazili u (svemoćnoj – op.Z.K.) političkoj policiji. Da je slijedila samo tu liniju, jugoslavenska revolucija sigurno ne bi pobijedila i ne bi postala ono što je postala. Kad bude prošao njen trenutak, ta se orijentacija (koja je postala izvanredno snažna društvena sila) neće sama likvidirati kao preživjela, već će se postaviti kao jedini pravi nastavak Revolucije. Ona će neminovno doći (u sukob - op. Z.K.) s novim konceptom revolucije, a kad taj novi koncept pobjedi, ona neće prezati od pokušaja državnog udara (koji je, srećom, na vrijeme spriječen i demontiran na "čuvenom" Brijunskom plenumu 1966. - op.Z.K.). Linija staljinističke obrane od staljinizma - ili: linija terora - nije mogla voditi ničemu novome" (S. Lasić, 1970, 51). O toj nimalo ugodnoj činjenici morali bi voditi računa svi naši, pa i makedonski, "modernisti"! Naime, svi njihovi snovi o drugačijem konceptu umjetnosti bile su obične tlapnje, jer nije dovoljno da se monističkoj "teoriji odraza" suprotstavi estetski pluralizam, i to ne kao trenutna i taktička varijanta, "već kao trajno jugoslavensko opredeljenje u sferi umetničkog stvaralaštva koje duboko proizlazi iz prirode i karaktera naše Revolucije i društvenog bića nove jugoslavenske zajednice" (M. Đurčinov, 1979, 6). Smatramo da je riječ o pukoj tlapnji, čistom verbalizmu, jer u tekstovima makedonskih "modernista" nigdje nećemo naći mjesta na kojima bi se oni upustili u avanturu kritičkog propitivanja stvarnosti na koju se tako "hrabro" pozivaju. Oni od te nimalo nevine "avanture" propitivanja stvarnosti/suštine režima svjesno odustaju! Točnije, makedonski modernisti željeli bi se "pomiriti" sa Zapadom, ali pri tome ne shvaćaju da se ta pomirba u potpunosti uklapa u novu zapadnu strategiju "mekog hegemonijskog kolonijalizma", koju R. Young, na tragu Hegelove priče o Gospodaru i Robu, komentira kao elegantnu zapadnjačku mimikriju u kojoj "drugi"/neeuropski svijet dragovoljno pristaje, gotovo do boli, da bude dio nove zapadnjačke zemljopisno-ekonomsku sfere. Pretvarajući drugoga u puku povlasticu Ja, ropski pokornoga podnositelja njegovom raskošnom bogatstvu, "imperijalni subjekt gradi Carstvo Istoga ustoličujući u njegovu središtu tiranskog diktatora, "njegovo veličanstveno Ja"(D. Fuss, 1995, 145). No, da ne budemo nepravedni prema makedonskim "modernistima", treba istaknuti i sljedeće: Milan Đurčinov u citiranom tekstu "O modernizmu i posle njega" zapravo samo ponavlja uobičajenu Krležinu formulu preživljavanja (i Krleža je 1949. godine na Kongresu književnika Jugoslavije "pozdravio" lenjinsku parolu o nužnosti "partijnosti književnog stvaranja") u "vunenim vremenima". Tu formulu S. Lasić naziva "očajničkim pokušajem da se spasi sinteza umjetnosti i revolucije". Ta je sinteza, međutim, nužno "revizionistička" u odnosu na marksističko-lenjinističku ortodoksiju. Filozofski smisao

revizionizma L. Kolakowski odredio je kao "revindikaciju ljudske subjektivnosti", isticanje uloge subjekta u saznajnom i u istorijskom procesu kroz kritiku teorije odraza, kritiku determinizma i tradicionalnog materijalizma i oživljavanje interesa za antropološko-etičku problematiku" (1985, 522). Nema sumnje da će bavljenje "antropološko-etičkim problemima" osporiti, u svim detaljima, vladajuću sliku stvarnosti, ali će ta "slika" bez ikakvih većih problema usisati u sebe sve svoje osporavatelje. Na taj je način bilo kakav avangardni eksces (Murtić, Džamonja, Ristić...) mogao postati državnom umjetnošću! Podsjećam i na dokumentarni film "Goli život" u kojem D. Kiš tematizira jugoslavenske koncentracijske logore u koje su bili smješteni unutrašnji neprijatelji (staljinisti) jugoslavenskog društva nakon odbijanja rezolucije Informbiroa 1948. godine. U tom filmu dvije zarobljenice svjedoče o doživljenome i proživljenome u tim logorima. Rekonstruirajući njihove nesretne sudbine, D. Kiš pružio je jedno od najuvjerljivijih svjedočanstava o staljinističkim metodama kojima se KPJ obračunavala sa svojim neprijateljima, a oni nisu bili isključivo staljinisti. Na taj je način D. Kiš samo zatvorio krug koji je sredinom sedamdesetih godina prošlog stoljeća otvorio "Grobnicom za..." Riječ je o tekstu koji je proizveo skandaloznu književnu aferu u kojoj je ovaj autor branio "moralni položaj spisatelja u društvu i njegovo pravo na izricanje prosudbi i o najvirulentnijim i najtabuiziranijim pitanjima jugoslavenske socijalističke zajednice - nacionalizmu i staljinizmu" (D. Beganović, 2007, 14).

2. Kao što je Koča Popović u svom "slavnom" okretanju od nadrealizma na socrealizam raskrinkao scijentističko-artističku mimikriju pečatovaca: "...jer se ne radi o površnom i prolaznom nesporazumu po književnim pitanjima, već oštrom, trajnom i dubokom sukobu na čitavoj liniji", istu formulaciju moguće je primijeniti i u slučaju "Venko Markovski". Naime, između njegovih "makedonskih" oponenata (G. Todorovskog, M. Đurčinova, G. Stardelova...) i njega u prvom planu nisu nesporazumi koji proizlaze iz različitih poimanja estetike. Nije dakle riječ "o površnom i prolaznom nesporazumu po književnim pitanjima", već se prije svega radi o "oštrom, trajnom i dubokom" političkom neslaganju, koje je pak rezultat različitih pristupa ideji Revolucije. Naime, mora nam biti jasno da nema literature neovisne od politike, odnosno nema političke prakse koja ne ostavlja neki trag u literaturi, koja se ne upisuje u literaturu.

3. U 50-tim godinama prošlog stoljeća Partija je bila osnovna pokretačka snaga države i vlasti i kontrolirala je sve političke, ekonomske i ideološke aktivnosti. Međutim, postavlja se pitanje: zašto su tako

surovo šutjeli i kasnije, zašto nisu - primjerice, kao V. Havel - promišljali civilno društvo kao paralelni i opozicijski projekt posttotalitarističkoj državi? Havel je taj "posttotalitarizam" odredio kao "život u laži" i tom životu suprotstavio "život u istini" ("svijet života" - J. Habermas). "Život u istini" kao "neovisni, duhovni, socijalni i politički život društva" u biti označava "paralelni poredak civilnog društva".

4. Doduše, i sam S. Lasić priznaje da unutar te sheme ipak postoje goleme razlike i da je legitimno sukob promatrati i kao strukturu sudara između talentiranih književnika (M. Krleže, M. Ristića...) i mediokriteta (R. Zogovića, S. Galgože, J. Popovića...) koji žele postati svemogućim arbitrima, a koje podržava Partija. Nešto slično ustvrdio je, za protagoniste makedonskog "modernizma", i D. Mitrev u eseju "Kriterij i dogma" kad je rekao: "Dimitar Solev nije Branko Pendovski, kao što Branko Pendovski nije Branko Varošlija; Gane Todorovski nije Srbo Ivankovski, kao što ni jedan ni drugi nisu Vlado Urošević - kriterij Aleksandra Spasova nije kriterij Milana Đurčinova, a još manje kriterij Soleva..."

5. U knjizi "Savremena jugoslavenska literatura (1945-1965)", S. Lukić tvrdi da u Jugoslaviji modernizam nije bio "nikakav književni pravac, niti škola", i da je "sem opšteg okvira borbe za moderni izraz i modernost literarnog junaka, teško utvrditi išta određenije" i da su "književnopolitički razlozi više nego estetski uticali na njegovo formiranje" (1968, 81-83).

6. Da su deformacije sjećanja posve normalne pojave u svojim radovima potvrdio je i Dori Laub; on dovodi u pitanje isključivu legitimnost rigidnog povijesnoga pristupa svjedočenju, pa tako navodi primjer žene koju je intervjuirao u sklopu projekta prikupljanja video-snimaka svjedočanstava preživjelih Holokausta na Univerzitetu Yale. Kao sudionica ustanka logoraša prisustvovala je scenama rušenja dimnjaka u Auschwitzu. Pri tom svjedočenju navela je kako je promatrala rušenje četiri dimnjaka, a povjesničari koji su sudjelovali na tom skupu odbacili su njezino svjedočenje kao nepouzdano, jer je stvarno srušen samo jedan dimnjak. Na isti bi se način mogla dovesti u pitanje i cjelokupna naša "golootočka literatura", jer je vrlo vjerojatno da je većina svjedočanstva na kojima se taj tip literature temelji nepouzdan. No, činjenica da je određeni broj svjedočanstava netočan ili nepotpun još uvijek ne znači da se strahote na Golom otoku nisu dogodile. Stoga će se D. Laub, nasuprot pouzdanosti pamćenja kao jedinog paradigmatskog kriterija, pozvati na integritet traumatizirane osobe koja se našla u poziciji

nekoga tko može izvijestiti o onome što joj se dogodilo. Proces svjedočenja pretvara se tako u proces otkrivanja znanja, koje je bilo potisnuto snagom traumatskih zbivanja i čija se vrijednost za povijesno ispitivanje može pokazati tek u određenoj korelaciji psihoanalitičkog i čistoga historiografskog metoda. O tome podrobnije kod D. Beganovića, Pamćenje traume, Apokaliptička proza Danila Kiša, Naklada ZORO, Zagreb-Sarajevo, 2007., str. 44-45. Isto tako, pored tema koje su institucionalno tabuizirane postoji i čitav niz tema koje u to vrijeme nije bilo moguće formulirati, jer "svijet života" kao njihova okolina jednostavno nije sadržavao dovoljno čvrsta i jasna uporišta za formiranje novih lanaca mogućnosti. Koje su to "teme" koje u 50-tim godinama prošlog stoljeća u makedonskoj književnosti nije bilo moguće tematizirati pokazat će historijska analiza semantike. Ona nas poučava o tome koje su teme u nekom historijskom trenutku mogle biti formulirane, "a istraživanje socijalne istorije bi nam možda pokazalo kako su funkcionisali mehanizmi selekcije, tj. da li su bili neposredno kontrolisani, ili su se odvijali "društveno-nesvesno" (Z. Đinđić, 1988, 31).

7. Blokirano socijalno iskustvo neće nakon uklanjanja blokade dospjeti u posjed onog što mu je bilo uskraćeno.

8. Citirano prema Ch. Pierson, Upotreba moći - "Ahilova peta marksizma", Gledišta, 5-6/1988, str. 107-127.

9. A. Areto, Istočno-evropski marksizam, Theoria, 3/1983, str. 90.

10. Vidi G. Stardelov, Estetičkite osnovi na kritikata na Mitrev, u: Životot i deloto na Dimitar Mitrev (zbornik), Naša kniga, Skopje 1989, str. 46.

11. Upućujem na esej Angeline Banović-Markovske, Kon vrednosnata kritika na Dimitar Mitrev (aspekti i interpretacija), u knjizi: Grupen portret, Magor, Skopje 2007, str. 135-144.

12. Razdoblje između svršetka Drugoga svjetskog rata i rušenja Berlinskog zida predstavlja vrijeme permanentnih pokušaja uništenja tradicionalnih kultura na prostorima Istočne Europe. Na te su pokušaju narodi Istočne Europe odgovorili vraćanjem tradicionalnim središtima identiteta: naciji, religiji, obitelji. Drugim riječima, ti su narodi svjesno otklonili svaku različitost, pluralnost i neizvjesnost završenih stvari. I zbog toga je D. Mitrev preferirao onu paradigmu povijesti književnosti koja daje prednost tematici nad oblikovanjem, i

koja je kao takva prisiljena "na apsolutnu alegorezu, tj. na shvaćanje kako su književna djela - koja ona raspoređuje u vremenu - već protumačena u svom bitnom elementu, pa nam je već poznato što se zapravo njima htjelo reći; zato ih slažemo u kontinuirani niz, u seriju boljih ili lošijih "odgovora", točnijih ili manje točnih, parcijalnih ili sveobuhvatnijih spoznaja"(M.Solar, 1985, 75).

13. Usp. K. Kulafkova, Kodot na makedonskata književna istorija. U ovome tekstu autorica otvara mogućnost novih čitanja opusa D. Mitreva. Kulafkova ukazuje da su makedonska književna i kulturna povijest i makedonsko nacionalno biće bile njegove opsesivne teme:

"Site ovie različni avtori (braća Miladinovci, Prličev, Vapcarov...- op.Z.K.) i dela (Zbornik na Miladinovci, Sedrarot, Autobiografija... - op.Z.K.) gi povrzuva edna zaednička niška - nivnata uloga na spodvižnici na makedonskiot identitet, nivnata istoriska uloga na Sejači na makedonskata etnička i kulturna osobenost (narodnost), nivniot zalog i zavet na vtemeluvanjeto na makedonskiot identitet megu samite Makedonci i vo megunarodni ramki. Ona što vo ovoj slučaj go podrazbirame kako megunarodna ramka, prvenstveno se odnesuva na slovenskiot, južnoslovenskiot, zapadnoevropskiot i na balkanskiot kontekst, vo kojšto, vpročem, i se artikulira makedonskata etnokulturna, jazična, tradiciska i (delumno) verska samobitnost vo 19 i na početokot na 20 vek" (2008, 6).

14. O utjecajnoj analizi performativne tvorbe nacionalnog identiteta više kod J. Derrida, "Declarations d'Independes", u "Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre, Paris, str. 11-32. Na ovaj tekst referira i Jean-Luc Nancy, La Communaute desouevree, Paris, str. 109: "Poznajemo prizor: ljudi su na okupu i netko im kazuje priču... nije sigurno tvore li ti okupljeni ljudi skupštinu, jesu li horda ili pleme. Ali zovemo ih "braćom" jer su na okupu, jer slušaju istu priču. (...) Nisu bili okupljeni prije priče, kazivanje je ono koje ih okuplja". A, ako je kojim slučajem, tema kazivanja "zajedničko ime", onda se radi o postupku kojim se netko/nešto okuplja ili sljepljuje. Okupljanje oko zajedničkog imena Ruth Wodak drži konstruktivnom strategijom, jer obuhvaća "one jezične činove koji služe za "izgradnju" i uspostavljanje pojedinih nacionalnih identiteta"(2006, 112). Ime (bilo da se radi o imenu nacije, ili o imenu književnosti...) tako predstavlja mjesto okupljanja "čvorišnih točaka" (to su u makedonskom slučaju,m prije svega, književni tekstovi XIX. st.) u kojima se identitet privremeno stabilizira. I više nego očito je da "moć imenivanja", stvaranje subjekata ili njihovo isključivanje iz zajednice, pripada političkom polju, a ako

kojim slučajem ne postoji jedna takva djelatna moć imenovanja, onda to dovodi do "bezimenosti" subjekta. Nadasve je zanimljivo da je velika većina od ovih razmišljanja anticipirana u kultnoj knjizi F. Fanona "Prezreni na svijetu"(1961), u kojoj možemo pročitati da kristalizacija nacionalne svijesti bitno poremećuje književne stilove i teme i da pri tome stvara i potpuno novu publiku, jer pisac se više ne obraća svojim tlačiteljima, već polako stječe naviku obraćanja vlastitom narodu. I "tek od tog trenutka možemo govoriti o nacionalnoj književnosti. Ovdje, na razini književnog stvaranja, postoji i preuzimanje i razjašnjavanje tema koje su tipično nacionalističke. Ta se književnost uistinu može nazvati književnošću borbe, jer ona poziva čitav narod da se bori za opstanak nacije. To jest književnost borbe jer ona oblikuje nacionalnu svijest, dajući joj formu i konture i naglo pred njom otvara nove i bezgranične horizonte; to je književnost borbe jer ona preuzima na sebe odgovornost i jer predstavlja volju za slobodom izraženu pojmovima vremena i prostora".

15. "Nakon otkrića da prošlost ne proizvodi samo jednu, nego nebrojeno mnogo sadašnjosti, a time i mnoge moguće oblike svojega historiografskog prikazivanja, pokolebana je vjera u vjerodostojnost pripovjednog prikazivanja prošlosti po zakonu post hoc ergo hoc. Nijedan se oblik historiografije danas više ne može legitimirati prošlošću kao logičnim procesom vlastitog nastanka. (...) Zbog toga se ponekad može stvoriti dojam da način kako se današnja historiografija ophodi s prošlošću nema više nikakve veze sa samom tom prošlošću" (V. Biti, 2000, 14-15).

16. "Kao da pitanje žudnje koje izlazi iz traumatske tradicije potlačenih mora biti modificirano da bi se utro put egzistencijalističkom humanizmu, banalnom koliko i uzvišenom, zašto ne jednostavni pokušaj da se dodirne drugi, osjeti drugi, objasni drugi meni? Tako duboka glad za humanošću mora da je zadovoljenje za zatvorenu svijest dvojnog narcizma u kojem stoji depersonalizacija kolonijalnog čovjeka. U nedostatku upućenog poziva za vlastitu humanost, kolonizirani može samo imitrirati" (H. Bhabha, 1994, 62).

17. Više o tome kod F. Fanona, Prezreni na svijetu, posebice poglavlje O nacionalnoj kulturi. Naime, u ovoj knjizi autor je eksplicite ustvrdio da nacionalna svijest predstavlja najrazrađeniji oblik kulture, ali i da internacionalna svijest i izrasta u srcu nacionalne svijesti!

KORISTENA LITERATURA:

Assmann, A&J. (1987), Kanon und Zensur. Archaeologie der literarischen Kommunikation II, Munchen.

Beganović, D. (2007), Pamćenje traume, Apokaliptička proza Danila Kiša, Naklada ZORO, Sarajevo-Zagreb.

Biti, V. (2000), Strano tijelo pripovijesti, HSN, Zagreb.

Đinđić, Z. (1988), Društvena kriza ili društvena patologija, Gledišta, br. 5-6, str.5- 38.

Đurčinov, M. (1979), O modernizmu i posle njega, Delo, br.2, str. 3-17.

Epštejn, M. (2008), Postmodernizam i komunizam, Tvrđa, br.1-2, str.177-194.

Fanon, F. (1961), The Wrached of the Earth,

Fuss, D. (1995), Identification Papers, Routledge, New York&London.

Kolakowski, L.(1985), Glavni tokovi marksizma, III, BIGZ, Beograd.

Kulafkova, K.(2008), Kodot na makedonskata književna istorija, Mikena, Bitola

LaCapra, D. (1992), History and Criticism, Cornell, UP.

Lasić, S. (1970), Sukob na književnoj ljevici 1928-1952, Liber, Zagreb.

Michnik, A.(1985), Šta želimo i šta možemo, u. Poljsko pitanje, SIC, Beograd.

Miller, D. (1995), On Nationality, Claredon Press, Oxford.

Mitrev, D. (1975), Eseji i kritike, Narodna knjiga, Beograd.

Ricoeur, P. (1990), Preplitanje historije i fikcije, u: Historiografska fikcija, Quorum, br.4.

Roth, M. (1995), The Ironist*s Cage. Memory, Trauma and Construction, of History, New York.

Solar, M. (1985), Eseji o fragmentima, Prosveta, Beograd.

Young, R (1990), Mythologies: Writing History and the West, Routledge, New York&London.

Wodak, R. (2006), Discourse-analityc and Sociolinguistic Approaches to Study of Nation(alism), u: Gerard Delanty,Krishan Kumar, ur. The Sage Handbook of Nations and Nationalism, London, Thousand Oaks, New Delhi, str.104-117.

УДК 821.163.3-95.09

Илинка Митрева

МИТРЕВ И МОДЕРНИТЕТОТ

Кога пред осум години пишував текст по повод 25 – годишнината од смртта на Димитар Митрев, јавно ја соопштив дилемата пред која ме исправи тој чин:

„Обраќањето, пак, на потомокот на личност од форматот на Димитар Митрев содржи дополнителна драматичност: која е вистинската мера што треба да го сложи односот меѓу меланхоличното, интимистичко навраќање кон минатото, и во споменот и во чувството, кон таткото Димитар Митрев и пригодната, професионална, непристрасна реминисценција за творецот, критичарот, професорот Димитар Митрев."

Кога денес го читам одговорот на ова прашање, објавен во мојата книга „Текстови", сфаќам дека тој дискретно бега, ја става во заграда, ја забошотува онаа крупна релација на која е осуден потомокот на големците – релацијата на биографичност.

Зашто дури и во контекстот на научна конференција демне стапицата на анегдотството, лебдее антрополошкиот ореол, се наметнува аргументот ad hominem.

И повторно се соочувам со едно прашање: дали е тоа хендикеп или предност? Сметам дека одговорот на ова прашање, овој пат, без каков било дополнителен коментар е содржан во онаа едновремено интелектуална и афективна меморија со која завршува мојот текст за Митрев:

„Со таков аманет и пред напливот на големите чувствени зборови што ме обземаат во овој миг на обраќање, сакам да ја соопштам убедеността дека е привилегија, гордост но и радост, што толку свежо и точно ги чувам во своето сеќавање ехото на зборовите и контурите на ликот на големиот човек, мојот татко, Димитар Митрев."

Денес ќе говорам за ехото на зборовите, за блесокот на идеите, за хоризонтите што ми се отвориј едно попладне додека заедно ја бришевме прашината од книгите во неговата огромна библиотека.

Јас бев на прва година постдипломски студии и веќе размислував за темата на магистерскиот труд. Требаше да истражувам во областа на француската книжевност и тоа во Париз, за што бев добила стипендија од француската влада.

Тоа попладне дилемата беше решена. Бришејќи ја прашината, наидов на две книги на француски јазик со интересни наслови: „Доба на сомневање" и „За еден Нов роман". Тоа беа есеи од Натали Сарот и од Роб - Грије. Татко ми направи коментар со една од оние негови полуцинични, полумистериозни насмевки: „Тоа е француската авангарда. Кај нас прилично неистражен феномен", продолжи. Мамката беше фрлена. Корифејот на реализмот ѝ ги понуди на својата ќерка патиштата на изучување на најформалистичката романсиерска школа на XX-иот век – францускиот нов роман.

Го споменувам овој настан не затоа што сметам дека ретроактивно треба да му се припише на Митрев некаков особен слух, некаква прикриена страст за француската авангарда, туку само како потврда за неговиот длабок слух и ретка интуиција за сè што е литерарно во литературата, независно од кој камп доаѓа.

Есејот за Елиот е одлична илустрација за ова тврдење: „Нужно е да се знае што се крие зад Елиотовите книжевни погледи, но нужно е и да се размислува врз она што се открива во нив како литерарна вистина. И тоа – со желба за прифатливост и за употребливост. Одамна е познато: од луцидниот непријател многу може да се научи", вели Митрев за „ретроградниот католички морализатор" Т. С. Елиот.

Истата оваа филозофија на луцидно понирање во вистински авангардното се чита и во огледите за модерниот англосаксонски роман: „Споредбата со традиционалистички градениот роман укажува на извесен скок: над фактографијата и описот триумфира луцидната симболност и се открива еден богат простор, а и пребогат, за поетската понесеност и за препотенцирањето на текот на свеста. Фрлено е во заборав кај овие романсиери надворешно – појавното и она инвентарско редење на податоци и случки во фактурата на класично – реалистичкиот роман и надвладува визијата на романсиерот во проекцијата на мисловност и меди-тирање."

Ваквите оценки не важат и за самоцелниот авангардизам, оној чиишто протагонисти го доловуваат призвукот на деперсонализација и на дехуманизација. Зашто, вели Митрев, „нивното сопствено оружје се свртува, на крајот на краиштата, против самите нив. И тоа е уште еден пораз и уште една трајна сенка врз триумфот на смелиот почеток."

Овие и уште некои други текстови на Митрев со теми од светската книжевност, по правило се малку коментирани. Интересот на македонската книжевна публика повеќе е насочен, и можеби со право, кон оние негови списи коишто претставуваат плодоаје за националното. Но и едните и другите постулираат едно ексклузивно критичарско кредо: високи стандарди во реткиот спој на интуиција и ерудиција во поимањето на книжевното.

Денес со жалење констатирам дека релативно доцна почнав да ги запознавам текстовите на Митрев. Парадоксално, докторската дисертација за Ролан Барт ме упати на едно темелно читање на Митрев. Сакав да ги истражам гледиштата за критиката на предводникот на француската Нова критика, Барт и на втемелувачот на македонската книжевна критика, Митрев.

„Критиката помеѓу две димензии", пристапната беседа на Митрев во МАНУ од 1968 година, е стожерен текст за модерното промислување на природата на критиката. Митрев ги декларира уште на самиот почеток двете лица на критиката, критиката како наука и критиката како творечко-интуитивна објава.

Разгледувајќи го оној приод кој од критиката бара „да го промени својот импресионистички идиом со неговите проблематични возбуди и да се снабди со поефикасна методолошка апаратура", Митрев покажува исклучително широко познавање на современите критички правци. Тој ја детектира формалистичката или лингвистичката инспирација на одделни критички методи, без да ја запостави егзистенцијалистичката критика или генетскиот структурализам на Лисјен Годман.

Во овој дел од својата анализа, Митрев особено место ѝ доделува на психоаналитичката критика: оној критичар што нема слух за откритијата на психоанализата ќе биде отфрлен како анахрон од самата современа литература. Овој суд го поткрепува со следниот заклучок: „Психоанализата многу зеде од литературата во градењето на своите клучни постави, па е некако чудно литературата и литературната критика да не земат од нејзиниот опит". Достоевски, според Митрев, не би бил докрај критички расветлен без психоаналитичката опсервација, а за сфаќањето на Џојс, таа опсервација ја има силата на законитост.

Изгледа дека состојбата со психокритиката, тој особен дериват на психоанализата, Митрев ја запознава преку полемичкиот текст на Ремон Пикар „Нова критика или нова измама". Со други зборови, тој изворно не го познава делото на Барт.

Иако констатира едно битно зголемување на периметарот на научната димензија на критиката, иако беспоговорно го утврдува чинот на аналитичност како императив на критиката, Митрев ја фаворизира креативната димензија на критиката. Зашто, „ни

најнаучниот метод не може да ја опфати сферата на креаторската поливалентност". Оттаму, „интуитивно-творечката понесеност на критичарот му овозможува да го надрасне делото и врз неговата градба да доградува свои проекции". Кај критичарот се одвива „еден процес сличен на процесот на уметничко создавање".

Според Барт, пак, критиката не е наука : науката ја испитува смислата а критиката ја создава.

Потребно е да се конституира наука за книжевноста, вели Барт. Тоа сè уште не случило зашто докрај не е спознаена природата на книжевниот објект.

Во тврдењата на Барт, за целите на овој приказ, значајно е да упатам уште еднаш на неговата констатација дека критиката создава смисла. Книжевноста е јазик, а критиката е јазик за јазикот или метајазик. Овој паралелизам треба да ми послужи за утврдувањето на централната мисла на овој текст: Митрев одамна ги надраснал координатите на своето време и неговите догми. Ослободено од баластот на тековната реторика и сведено на чисти суштини делото на Митрев ќе претставува сè поголем предизвик за идните проучувачи. Оттаму, јасно се наметнува потребата од едно задлабочено, критичко преиздавање на делата на Митрев.

Зашто, и тука завршувам со извадок од мојот есеј: „Чистата линија на неговиот национален вознес што ја следиме не само низ делата од политичко-историски карактер, туку и низ хрониката, есејот, анализата, диспутот, полемиката – е линија по кој треба да врвиме и денес – во можеби најтешките моменти од нашето постоење".

УДК 821.163.3.09.

Јелена Лужина

МИТРЕВ КАКО *ARBITER ELEGANTIARUM*

Пред неколку години, во текот на еден од нашите срдечни разговори за литературата, писателот Цане Андреевски – еден од најдецентните македонски скриптори и, дефинитивно, еден од највнимателните читатели што ги запознав – попатно ја изрече навидум едноставната констатација што мене најпрвин ме импресионира. А потоа и ме замисли. Наведувајќи ме на грешната мисла оти таканаречениот „забрзан развој на македонската литература" треба, можеби, да се согледува и да се толкува од некој поинаков агол. Или, можеби, на некој поинаков/поинвентивен начин. Попатно, ама не и неважно: чинам оти формулацијата ***„забрзан развој"*** ја смислил токму Димитар Митрев, лансирајќи ја (за првпат?) во еден од оние годишни извештаи за дејноста на Друштвото на писателите на Македонија. Не претпоставувал (верувам) ниту на сон дека истата, сосема изместена од првобитниот контекст, толку често и толку лаконски (механички?) ќе се повторува. И повторува.

Во текот на разговорот спомнат на почетокот на овој текст, Цане Андреевски се присетил дека на преминот од четириесеттите кон педесеттите години од минатиот век – кога тој (роден 1930) на штотуку втемелениот Скопски универзитет пасионирано студирал литература и уште попасионирано ги собирал сите книги на македонски јазик што, тие години, ***„забрзано"*** се објавувале – целокупната „рецентна" македонска книжевна продукција без тешкотии можела да се подреди на една единствена поличка поставена на најважното место во неговата студентска соба!

Се обидувам да ја евоцирам „содржината" на таа дамнешна политичка со наредените „никулци на повоената книжевност", што би рекол почитуваниот Миодраг Друговац (Друговац, 1990:257)[1]. Макар

[1] Еве ги, хронолошки наредени, изданијата од оние „забрзани" ***првите седум години*** од развојотна македонската современа/повоена книжевниост; бидејќи е концентриран, главно, врз авторите и насловите кои предизвикаа пореспективни критички одгласи, овој преглед е нужно селективен т.е. нецелосен:

што Друговац не е единствениот што ја користи оваа прилично злоупотребувана, да не речам излитена ботаничарска формулација за никулците, ценам дека, во случајот, токму на него треба да се реферира затоа што човекот е автор на сè уште единствената „интегрална“ (или, барем, „поцелосна“, да не речам „официјална“) историја на македонската книжевност на XX век. Тоа е онаа амбициозна, методолошки небаш конзистентна, ама (затоа) прилично волуминозна книга од 700 страници Б-формат, чиешто објавување (1990 година) во нашиве книжевни кругови предизвика некои приговори и расправии. Сепак, тие приговори и расправии беа и останаа сосема неспоредливи со оние бурни книжевни конфронтации од педесеттите, то ест од времето кога тонот и ритамот на книжевните расправии им го давал Димитар Митрев. Гледан од сегашната дведецениска дистанца, македонскиот книжевно-критички контекст од деведесеттите години на минатиот век како повеќе да прилега на издишен балон отколку на, ајде да речеме, *плас д арм* чиишто жестоки вербални битки, во текот на педесеттите и раните шеесетти години, суверено ги водеа бунтовниците од ***првата*** и од ***втората*** македонска книжевна генерација.

Попатно ќе спомнам дека е прилично бизарно што, во меѓувреме, од педесетитте до денес, македонската книжевна наука – која, со право, Димитар Митрев го смета за својот родоначалник – не смислила што-годе посоодветен модел/принцип/метод/клуч или калауз за периодизација на овдешното книжевно творештво, туку – за да го „одреди“ статусот на неговите највидни/најрелеватни протагонисти, сè уште мора да се повикува на нивните крштелни и ***календарски*** илити ***административно*** да им го мери/премерува придонесот кон книжевното писмо „како такво“. Сигурна сум дека и самиот Митрев, кој (инаку) лично го промовирал овој „прогенерациски принцип“ на македонската книжевна периодизација – ама пред повеќе од половина

1945: *Крвава низа,* поема на Славко Јаневски; *Лирски трепети,* песни на Генади Болиновски; *Огинот* и *Гламји и порои,* поетски книги на Венко Марковски; *Мостот,* поема на Блаже Конески; *Гладна кокошка просо сонуе,* агитка на Блаже Конески...

1946: *Пруга на младоста,* заедничка стихозбирка на Славко Јаневски и Ацо Шопов; *Климе,* роман во стихови на Венко Марковски, *За новата пролет,* поетска книга на Гого Ивановски...

1947: *Растрел,* книга раскази на Јован Бошковски; *Крвава блокада,* поетска книга на Лазо Каровски...

1948: *Тиквешка легенда,* поетска книга на Лазо Каровски; *Стихови,* поетска книга на Гого Ивановски; *Една вечер,* едночинка на Коле Чашуле...

1949:

1950: *Со наши раце* и *На Грамос,* поетски книги на Ацо Шопов; *Улица,* книга раскази на Славко Јаневски; *Изгрев,* книга раскази на Ѓорѓи Абациев; *Првите дни,* збирка раскази на Коле Чашуле

1951: *Во утрините,* поетска збирка на Гане Тодоровски

1952: *Гоце,* драма во стихови на Венко Марковски...

век, во оние дамнешни и бурни декади кога работите навистина се случувале наврапито (нашите книжевни историчари милуваат да кажат „забрзано"), а севкупната книжевна продукција можела да се собере на една единствена поличка – ерго, сигурна сум дека и самиот Митрев одамна би го отфрлил овој анахрон и сосема нефункционален методолошки постулат. И би смислил (досега) некој – најмалку еден! – поопе ративен пристап кон промислување и толкување на книжевната историја, некој што би бил поприспособлив и кон книжевниот медиум, ама и кон рецентниот ни век.

Доколку некогаш решите внимателно да ги прочитате сите текстови на Димитар Митрев – сите, а не само оние испечатени во неговите седумтомни избрани дела (па потоа рутински препечатувани во неколку инцидентни едиции) – сигурно ќе се согласите дека овој неспорен и сè уште непореклив ***фронтмен*** на македонската критика и книжевна теорија, ***критик*** и ***теоретик*** кој умеел да размислува прецизно и добро го разбирал она што се случувало околу него, ерго: дека ***таквиот*** Митрев и денес би се согласил оти „клучот" (или калаузот) за промислување и толкување на македонската специфична книжевна историја треба да се бара токму во педесетитте години на минатиот век. Повторувам дека ваквата претпоставена согласност би требало да се докажува врз основа на читањето на интегралниот опус на Митрев, а не само на некои негови делови, колку и да се тие познати или атрактивни. За жал, на овој ***критик*** чијшто авторитарен монолошки дискурс импресионира и тогаш кога не се согласуваме со неговата интонација или со неговите изводи, до денес – 33 години по својата смрт – македонската книжевнонаучна практика не успеала да му стокми ниту – асално составена библиографија. За критичко издание на неговите текстови да не зборуваме. Пред пет години (2004), кога се одбележуваше 85-годишнината од раѓањето на Митрев, избор од точно 13 негови студии, есеи и критики (како токму 13?) се појави како – приватно издание. Иницирано и финансирано од неговата сопруга Љерка Тарник Митрева (Митрев, 2004). Знам дека не е вообичаено – а не е ниту пристојно – ваквите факти да се изнесуваат на бела виделина токму на јубилејните собири од овој тип, заради што и му се извинувам на Димитар Митрев!

*

Доколку „клучот" (или калаузот) за промислување и за толкување на специфичната македонска книжевна историја треба да се бара токму во ***педесеттите години*** на минатиот век, ајде малку да позбориме и за нив. За годините чијшто крунски сведок е токму – Димитар Митрев!

Со педесеттите – тие важни и прекуважни ни години – нашата хуманистика сè уште се занимава попатно, површно, дури и стеснително. Безмалку секоја евокација на „времето на педесеттите" –

за кое се осмелувам да тврдам оти, барем кога се во прашање ***македонците работи***, остава впечаток дека траело некако „подолго": од ослободувањето 1944/45 до скопскиот земјотрес 1963! – како однапред да е стигматизирана. Или, барем, прекриена со/од некаква тешка идеолошка/политичка дамка. Од текстовите на некои рецентни истражувачи, особено историчари, провејува ставот (или, можеби стравот?) дека од притисокот на таа мрсна и мрска дамка не само што не се гледала, туку не може ниту да се насети ама никаква потенцијална живост. Како да станува модерно да се мисли оти – освен по идеологијата, политиката и репресијата – ***„педесеттите во Македонија"*** не можат да бидат паметени ама по ништо. Освен, евентуално, по тешкото дишење.

Сепак:

Ама, кога (пред дваесетина години) тргнав внимателно да ја истражувам комплексната македонска театарска практика од педесеттите, забележав дека постојано се соочувам со фактите кои покажуваа и докажуваа дека оваа земја во тој период не само што не живуркала, не дишела на жабри, не папсала од политички терор и не умирала од страв, туку – напротив – живеела мошне интензивно и мошне интересно.

Доколку се решите, некогаш, да ја прелистате барем „Нова Македонија", единствениот дневен весник од педесеттите, лесно ќе се уверите дека се во прашање годините ***клучни*** за остварувањето на незаобиколен социолошки феномен кој обично се дефинира како ***премин од традиционално/рурално во модерно/урбанизирано општество***. Во текот на тие комплексни години забележителни се радикалните „поместувања" во сите аспекти на општествениот и културниот стратум, од оние најексклузивни (во идеологијата, политиката...) до навидум најефемерните (во модата, популарната музика, урбаните навики...). Може, дури, да се заклучи дека педесеттите претставуваат – веројатно – најзначаен временски сегмент во нашата понова историја. Сегмент кој, доколку бил „скокнат" или поминат на некој поинаков/„порестриктивен" начин, многуте нешта денес ќе изгледаа барем малкунsа поинаку.

Никогаш порано, дури ниту во текот на „лудите" триесетти (години на градоначалникувањето на енервантниот Јосиф Михајловиќ), Скопје и Македонија не ја чувствуваа толку брзата и толку радикална промена на севкупната општествена, политичка, социјална, културна, оттука и на уметничка/творечка клима. Токму во тие години, некогашната заедничка држава формално ги раскина своите папочни врски со фамозниот Источен блок и започна да се придвижува накај западниот свет. Не откажувајќи се (сепак) од идеолошките постулати на комунизмот (уште долго, безмалку до својот крвав крај), тогашната државна и политичка прагма сè повеќе им се приклонуваше на ветриштата кои

дуваа од магичниот Запад. Затекната некаде ***помеѓу*** (во флуидниот статус „ниту-Исток-ниту-Запад"), Југославија од педесеттите како да стануваше сè поинтересно место за живеење. Не велам дека во таа и таква Југославија полицијата, идеологијата и политиката престанале да си ги вршат своите вообичаени работи, ама велам оти нивниот притисок започнал да се „прераспределува" некако поселективно. Да не речам поинтелигентно.

Можеби во ниту една друга бившејугословенска или балканска средина педесеттите не успеале да предизвикаат толку силни ***поместувања*** и ***изместувања*** во сите области на творештвото, колку во Македонија. Радикалните модернистички влијанија, карактеристични за тие години, силно ги маркираа литературата, музиката, архитектурата, ликовните уметности, филмот, културата на секојдневниот живот, тинејџерската супкултура, модата, дури и гастрономијата... Веќе во средината на педесеттите, главниот град на оваа мала, сиромашна и забаталена комунистичка земја со возбуда ги доживува своите први „западнички" искуства: самопослуги, телефонски говорници, тенекиени киосци на „Нова Македонија", униформирани возачи на ЈСП и нивните помпезни катни автобуси, први музички групи и модни ревии, први ликовни изложби импортирани од „големиот свет", први холивудски филмски сензации, први софистицирани и богато колорирани продукти на соцмодернистичката епоха, која наврапито ја замени онаа црно-бела или ти соцреалистичка. Во текот на педесеттите, Скопје и Македонија систематски ги освојуваа модернистички дизајнираните кутии од детергент „Билјана", егзотичните рекламни слогани за „Кокта" (*„пијалок на нашата младост"*), ергономски обликуваниот мебел од домашно производство, декадентните шпиц чевли и фабулозните фармерки од Трст и редици други дребулии што животот го прават интересен.

Во текот на педесеттите, радикалните промени не се случуваа само во областа на уметностите и на културата (разбрана во најширока смисла) туку и во областа на секојдневниот живот. Десетици клучни градски топоси, што ја модерираа таа важна епоха, во меѓувреме се промовираа во автентични урбани легенди: и оние што никогаш не ги виделе, знаат дека без тогашните култни меани „Букет", „Зора", „Идадија" или „Кермес" Скопје ќе немаше ***каде***, уште помалку ***како*** да ја развие својата прочуена кафеанска култура. И да ја расцути својата опеана боемија – еден од генераторите на тогашната моќна книжевна продукција. Интимистичка по жанр, ***разбира се***! Митрев – еден од оние хиперактивни луѓе што учествуваат во сè (ама буквално во се!) – не можел да не стане и важен дел и од таа боемија. И да го следи

(„иследува“) раѓањето на македонскиот книжевен модернизам од првиот миг[2].

Гледајќи строго формално, таканаречените македонски книжевни конфронтации започнаа токму ***заради*** или ***околу*** оваа интимистичка жица, на која „наеднаш“ удрија да свират безмалку сите македонски поети и прозаисти – колку до вчера револуционери, партизани, организирани левичари-комунисти што дисциплинирано ја следеа онаа „резолутна идејна тенденција во поезијата“ (Митрев, 1956:9). Митрев е, знаеме, еден од војсководците на тоа конфронтирање – ама поекспониран од другите заради најмалку две причини.

Прва: затоа што севкупната негова егзистенција беше таква, демек – експонибилна. Метајазикот на мојава потесна струка, театрологија, таквата егзистенција би ја детерминирал како ***театрална.***

Втора: затоа што, и пред да започнат овие конфронтации, тој е афирмиран („устоличен“) како врвен арбитар во македонските литературни работи, арбитар ***plus ultra***.

*

Чинам оти за количеството на адреналинот што ја раздвижувало книжевна сцена од раните и подоцнежните педесетти години (кога македонските „реалисти“ и „модернисти“ повеќе ги разменуваа етикетите и меѓусебните навреди отколку некои поцврсти поетички/естетички аргументи), ама и за ***особеноста*** на тие ценгови денес ***најмногу*** кажуваат две апсолутно ингениозни карикатури на Василие Поповиќ Цицо. Нивните оригинали се чуваат во една од канцелариите на Друштвото на писателите на Македонија, денес прилично анахрона асоцијација која остава впечаток дека трајно се бори за своето подобро минато. Она од педесеттите.

Квалификативот ***најмногу*** не е соодветен само затоа што тие две карикатури супериорно го потврдуваат правилото дека вистинската слика кажува повеќе отколку илјадници пусти зборови, туку – пред сè – затоа што нив ги нацртал и ги потпишал токму Василие Поповиќ Цицо! Македонската културна историја тешко дека ќе открие посуптилен, посестран, поконцентриран, поаналитичен и подуховит коментатор на педесеттите. Имено, овој маестрален театарски сценограф – можеби и заради професионалниот инстинкт кој го терал постојано да се матка ***зад кулисите*** на божем-вистинскиот свет – го изострил своето око до степен кој видливоста ја трансцедира во видовитоста.

На заколнатиот индивидуалец Цицо Поповиќ токму неговиот шегобиен дух му „наложувал“ тогашниот ноторен колективистички,

---

[2] Во последната книга раскази на Димитар Солев *Раѓање на слободата,* има и еден со наслов *Крап во када;* банално е да се каже дека во тој расказ Солев го тематизира токму феноменот на македонската книжевна боемија од педесеттите, ама алузиите што ги упатува токму кон Димитар Митрев се лесно читливи и сосема неспорни (Солев : 2000)

идеологизиран, социјалистички сив општествен контекст постојано да го тера на смеење. Како своевиден диверзант на едно време „проектирано“ за да биде „униформно“ и безлично, Цицо Поповиќ навистина функционира како автентичен субверзивец. Слично на палавата Алиса на Луј Керол, и тој ја има онаа ретка дарба да поминува ***низ огледалото,*** ама притоа своето чувство за хумор да го чува и да го умножува, раздавајќи им го несебично на другите.

Цицо Поповиќ имал навик постојано да ги „цртка“ своите современици. Особено своите другари – оние со кои пасионирано и целоноќно играл карти. Протагонист на две негови карикатури од 1958 е и намуртениот Димитар Митрев, и двапати претставен во полна акција. На првата, портретот, тој в заби држи искривено перо од кое капе мастило – патетично, како да е крвта; на втората, фигура во движење, ***критикот*** е нацртан како гневниот митски јунак (можеби гневен бог?) кој налудничаво голта книги, а целокупната македонска литература – симболично покажана преку атрибуциите: списанијата „Нов ден“, „Млада литература“ и „Современост“ – ја има пикнато во еден-единствен цеб! Ги анкетирав неколкумина од современиците што големиот ***критик*** добро го знаеле и сите ми потврдија дека „вистинскиот“ табиет, карактер, формат, ако сакате дури и ***дух*** на Димитар Митрев е „фатен“ токму на овие два маестозни цртежи изразени во меланхоличната сина гама. Изгледа дека и Цицо Поповиќ тогаш поминувал нив некоја своја сина фаза - како и Кандински или Пикасо.

Субверзивниот ликовен јазик на Цицо Поповиќ, интимистичките „скршнувања“ на македонските поети и „вулгарните тенденции во поезијата“ (Митрев, 1956:13), суспектните македонски драми во кои „не се случува ништо, ништо освен бранувањата на духот“ (Бошковски, 1956:52), „декадентните буржујски филмови“ од типот на „Бал на вода“, заради кој проверени комунисти наеднаш жестоко полемизираат (и тоа во државната „Нова Македонија“)... и уште редица „инциденти“ кои ја навестуваат силната циклона што доаѓа од Запад – тоа е атмосферата во која Скопје и Македонија ги живеат ***педесеттите***. Важни години на пресоздавање на колективната свест. Време на либерализацијата, дури и онаа политичка, кое во македонската култура ја внесува живоста каква што, ценам, ниту се повторила а ниту ќе се повтори уште еднаш. Некои балкански/европски теоретичари на културата докажуваат дека овој коперниковски пресврт кон либерализацијата што на тогашната Југославија во ***педесеттите*** ѝ се случи, либерализацијата во уметноста а потоа и во општеството, не можел да се ефектуира без активното „замешателство“ на тогашната комунистичка власт, која „благодарение на својата силна манипулаторска вештина, умеела да ги инструментализира и во полза на своите прагматични цели да ги впрегне сите општествени сили, меѓу нив и уметниците, а притоа да ги

остави во убедување дека либерализацијата ја извеле самите тие“ (Župan, 2007 : 7).

Димитар Митрев е еден клучните протагонисти на тоа бурно време, ама и еден од неговите најголеми/највистински херои. Митрев имаше сила, кураж и доблест не само да партиципира во оваа капитална творечка/уметничка либерализација од „општ тип“ како професионалец – имено, како критичар-авторитет кој, разбирајќи го ***духот на времето,*** постапно ги менувал сопствените убедувања за литературата – туку ја имаше и кадарноста што не секој може да ја докаже. Имено, работејќи многу и предано (и врз корпусот на македонската стварност ама и врз себеси), но и промислувајќи го тој циклонски ***zeitgeist*** среде кој се нашол, Митрев докажал дека може едновремено и да ја дисциплинира, ама и да ја либерализира дури и својата ***бујна и фуриозна персона.*** Либерализирајќи се себеси, созревајќи и старејќи, некогашниот фуриозен ***критик*** (гневниот „голтач на книги“) постапно го градел и го изградил својот сегашен култен статус на незаобиколен книжевен ***теоретик***.

КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

Бошковски, Јован, 1956, *Оплеменета игра.* Скопје:

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

Župan, Ivica, 2007, *Pragmatičari, dogmati, sanjari - Hrvatska umjetnost i društvo 1950.-ih godina;* Zagreb:INA

Lasić, Stanko, 1989, *Krležologija, sv. II – O moralnoj strukturi i totalitarnoj svijesti;* Zagreb:1989.

Митрев, Димитар, 1956, *Критериум и догма,* Скопје:КИ „Кочо Рацин“

Митрев, Димитар, 2004, *Живо дело;* избор, приредување и предговор акад. Катица Ќулавкова; Скопје: ТНИД „Ѓурѓа“

Солев, Димитар, 1993, *Освојување на слободата.* Скопје:Мисла

Чашуле, Коле, 2009, *Антимемоари,* Скопје: МАНУ

УДК 821.163.3-95.09

Науме Радически

КРИТИЧКО - АНАЛИТИЧКИТЕ ОПСЕРВАЦИИ НА ДИМИТАР МИТРЕВ

1.

Денес станува сè повеќе недвосмислено и јасно дека дефинициите за природата на литературната критика се ако не веќе минато, тогаш барем поприлично исцрпени, нефункционални или нецелосно применливи. Особено кога се поставува прашање за нејзиниот (на критиката) аналитички и вредносен однос кон литературата. На некогашната не само висока туку и неприкосновена позиција што ја имаа критичарите и критиката, во оваа смисла не може да ѝ оди многу во прилог ниту исто така многу одамна верификуваното сознание дека таа, нејзиното величество критиката, претставува најспецифично метатекстуално, и творечко и аналитичко, надградување над литературното творештво. Така, при проучувањето на критиката, денес таа веќе воопшто не смее да биде ниту заборавена ниту запоставена како посебно творечко дело, но творечко дело кое креативно кореспондира уште во неколку насоки кои мора активно да ги исполнува за да може не само да одговори и на своите основни и на своите посебни задачи, туку во исто време да остане и во границите на својата автентична природа, да не ги изневери.

Во сегашниов пристап кон критичкото творештво на Димитар Митрев, иако тоа е дел од една веќе измината и затворена страница, од една епоха на македонската литература и на македонската национална култура што му припаѓа веќе на минатото, не може, и сепак и сè уште не може да се немаат предвид ни можните нови и најнови сознанија за природата на литературната критика. Наспроти тоа што ни сега не можеме да ги испуштиме од предвид сите оние моменти кои неговата критичка мисла ја поврзуваат со во неговото време актуелните естетички компоненти на марксизмот, со литературната наука и, поконкретно, со литературната теорија и естетика, но исто така и со националните компоненти на македонската литература. Освен тоа, никако не би смееле да го

губиме од предвид ни неговиот однос кон литературата во една најширока смисла.

Сето тоа е повеќе од нужно и наспроти тоа што Димитар Митрев е теоретичар кој не само што не ја довршии својата литературна теорија, туку теоретичар кој не ја ни создаваше како еден комплетен, како некој завршен, а посебно пак не како некој затворен теориски систем. Спротивно пак, а со оглед на тоа што неговиот широк критичко-теориски дијапазон го води надвор од кабинетското трудбеништво, тој е константно близок до творечката практика и постојано и најнепосредно аналитички кореспондира не само со литературното дело што е предмет на неговото конкретно критичарско внимание, туку и со живите текови во литературниот простор на кој дејствува. Митрев не останува без аналитички релации ни кон веќе историските текови, и тоа, сосема сфатливо, првенствено на својата национална литература. Тоа е така бидејќи во неговите аналитички набљудувања и пристапи кон поединечните и во неговото време актуелни појави на автори и дела, тој критичко-аналитички им пристапува како на резултати што се остварени во контекстот на поголемата целина, на националната литература, како творечки посебности што ги еманираат нејзините колективни карактеристики и што настанале во голем дел како резултат на за неа специфичните развојни процеси во минатото и во современоста. Оттука, и не случајно, се разбира, е тоа што во неговото формирање се истакнува позабележливата улога на во неговото време доминантните естетички идеи. Притоа и се вели, имено, дека тој *настојува естетската теорија да ја поврзе со севкупната творечка емпирија која ја инвентира литературната историја.*[1]

Се обидеме ли уште овде да претставиме едно кроки за критичарскиот профил на Д. Митрев, не ќе можеме да не останеме при сознанието дека неговиот лик на критичар најрелјефно израснува низ неразделното и успешно хармонизирано двојство на литературен критичар и теоретичар. Како и секој критичар, имено, кој е паралелно и подеднакво ангажиран и на теориско-естетички план, своите теориски сознанија и ставови, со можна доследност, па сепак понекогаш не и без сфатливи отстапки или финеси, и тој ги применува во неговата и навистина богата критичарска активa. Трага ли, значи, некој токму по очекувано можните изневерувања на критичарот кон теоретичарот на критиката, односно кон сопствените теориски поставки за критиката, најверојатно и сега ќе се најде во една мошне сложена и не така лесно надминлива ситуа-

[1] Радоица Таутовиќ, *Уметноста како чин (Марксистичката критика на Димитар Митрев)*, „Современост", XXVII, Скопје, 1977, 2, 28.

ција. Фактот што како критичар кој свесно не се придржува најдоследно дури ни кон сопствените теориски сфаќања за критиката, кај Митрев би можел да се објаснува не толку со неговите можности за флексибилност, туку многу повеќе со неговите високо изразени можности за чувствување на живите креативни струи во литературното дело, како и во литературата пошироко. Оттука е и сосема сфатливо што нашиов предметен критичар, веќе според неговата индивидуална природа, повеќе се ориентира кон еден вид на импресионистичка критика. Иако не му се туѓи ни многу теориски познавања на критиката, во неговата критичарска практика се чувствува настојување да се избегнува секаков вид догматска зависност и ограниченост. Слично како и еден друг критичар, кој исто така е и вехементен бранител на критиката и на критичарот, на критичарот со сета сложеност на/во неговата природа и во неговото дејствување, Франтишек Шалда, така и Митрев застанува против сфаќањето на критичката активност, а особено на критичкиот метод како готов образец, како шаблон. Тој, имено, секогаш го имаше предвид она што овој репрезентативен чешки критичар го истакнуваше уште на почетокот на XX век: — дека *личноста на критичарот (е таа што) го создава методот, и тоа не еден, туку цел ред методи, од еден случај до друг, спрема моменталните наоѓања на сопствената чувствителност, на сопствената цел, сопственото расположение, сопствениот патос.*[2] Имајќи го како најсигурен ориентир токму ставот на Шалда, можеме да констатираме дека по линијата на онаа извонредно суптилна позиција на критиката меѓу науката и уметноста Митрев оди и нешто понатаму. А тоа се открива веќе не од неговата теорија на критиката, туку преку од неговата критеристика извлечениот, а недвојбен факт дека посебноста на критичкиот метод се покажува, односно редовно и постојано се потврдува дури и во секој посебен критички пристап кон некој автор или кон некое дело. Така е бидејќи *критичките методи* — како што пишува Миодраг Павловиќ во едно искажување за Скерлиќ — *се единствени и чисти во својата едностраност само во теориската декларација или во написите што свесно сакаат да осветлат само еден аспект на литературното дело.*[3]

Повеќе или помалку споредлив со други критичарски авторитети, но со искуството и на други исто така маркантни теоретичари на критиката, и Димитар Митрев, како во неговите теориски сфаќања, така и во критичарската практика, останува оптимално доследен на веќе претходно усвоените сознанија за

[2] František Šalda, *Eseji o književnosti*, ІКР „Mladost", Zagreb, 1958, 5.

[3] Миодраг Павловиќ, *Белешке о Скерлићу*. Во: *Скерлићева споменица*, Српска књижевна задруга, Београд, 1964, 88.

критиката. Во прашање е, пред сè, принципот дека критичките методи не треба да се создаваат ни сами од себе ни сами за себе, туку според во белетристиката претходно опредметените творечки не би рекле методи и принципи, туку живи и за определување не до крај податливи уметнички светови. Аналитички позициониран врз вистинската, врз природната зависност меѓу белетристичкото и критичкото дело, неговите критички опсервации секогаш не само што се предодредени или насочени од литературното дело на кое се однесуваат, туку тие најчесто треба да го продолжат оној автентичен, оној неповторлив ритам и пулс во/со кој е создавана живата литературна материја. Независно што ќе се опредметат во една метатекстуална варијанта на литературното дело во врска со кое настануваат.

Како еден од не многу бројните критичари на македонскиот литературен простор во периодот непосредно по Втората светска војна, кога на дневен ред беа процесите за пополнување на историските празнини и за остварување на некој подолгорочен континуитет, паралелно со оние за фаќање чекор на забрзан развоен ритам и приближување кон литературите од посреќните простори, на својата литературна мисла, посебно на својата критика, Митрев не можеше да не ѝ наметне вистински широк акционен радиус. Со оглед на огромниот простор за креативна реализација, дејствено ориентиран навистина пред сè кон сегашноста, но не малку и кон минатото, критичарскиот субјект за којшто станува збор требаше да се остварува така што, покрај претходните, да се потврдува уште и на релација на откривање на духот на иднината. Дотолку повеќе што, кон иднината требаше да го насочува комплетниот актуелен и креативен персонаж на македонската национална литература. Перцепирајќи го, пак, во тоа време не само строго македонскиот национален, туку и тогашниот поширок југословенски литературен и идејно-естетски простор, воленс ноленс, Митрев се најде на позициите на одбрана на егзистенцијата и развитокот на современиот реализам. Па сепак, и не само поради тоа што за ова зборуваме на друго место, сега ќе речеме само дека во неговата критичарска практика тој никогаш не заборави дека критичката анализа треба да опфаќа повеќе страни од делото, и не само целата негова структура, туку неговата целост, целиот негов видлив и невидлив свет. Па затоа, секогаш настојувајќи да го опфати тоталитетот на делото, и својот аналитички потход го насочува кон повеќе страни. Подеднакво значење секогаш им дава како на естетската, така и на историската, на социолошката, на етичката и на сите други реализирани, можни или само насетени димензии и вредности на делото. Бидејќи неговиот критичко-аналитички инструментариум се формира во текот на самото (негово) дејству-

вање, т.е. при самата средба со својот објект на оценка и на анализа, со конкретното литературно остварување, Митрев има можности секогаш и со сигурност да проникнува во најчувствителните сфери на делото. Така и ќе може, на крајот, и својот дефинитивен и вистински вредносен став за него како една творечка автономност да го донесе врз основа на „живата" уметничка материја, врз основа на неговиот посебен и автентичен креативен пулс. Никогаш не и без наследените и вечни права на критиката да оценува и да суди, а со тоа понекогаш и да греши, но никогаш не и без признавањето на неговата (на литературното дело) најопшта позиција што самото си ја освојува во контекстот барем на националната литература, ако не и пошироко.

2.

Ја оставиме ли, со или без право, малку настрана најраната критичарска актива на Димитар Митрев, реализирана до Втората светска војна, во Бугарија, и сосема слободно можеме да започнеме со првиот негов критички текст што беше објавен сега веќе во оној дел од Македонија што го пречекорува прагот на ослободувањето. Тој текст се однесува на песните од тогаш младиот Ацо Шопов.[4] Оттогаш Митрев континуирано ги следи според неговиот естетски вкус и според неговиот критичарски критериум интересните појави на автори и дела во современата македонска литература во следните триесетина години. Во неговиот поприлично богат критичарски регистар влегуваат дела како од постарите, односно од барем приближно неговите генерации литературни сопатници, како Ѓ. Абаџиев, С. Јаневски, А. Шопов, В. Малески, Ј. Бошковски, С. Попов, Ј. Леов, Б. Конески, така и дела од еден завиден број и на помлади автори во современата македонска литература (Г. Тодоровски, Г. Ивановски, Б. Пендовски, М. Матевски, С. Ивановски, С. Дракул, М. Јовановски, А. Поповски, В. Подгорец, Ј. Котески, Ж. Чинго и други). Некои автори што се претходници на спомнативе, како Н. Вапцаров, К. Рацин, К. Неделковски, на мапата на неговиот не само читателски туку и критичарски регистар ги имаше уште во времето на нивната творечка реализација, но позначајните огледи и за нив ќе ги реализира по ослободувањето. Така, на Вапцаров, на пример, покрај тоа што, евентуално, го пишувал во Бугарија, подоцна му посвети неколку пообемни студии, од кои ја компонира и книгата што е насловена со името на поетот.[5] Освен во контекстот на македонската литера-

[4] Димитар Митрев, *Песните на Ацо Шопов*, „Нов ден", I, Скопје, 1945, 1, 58-60.

[5] Димитар Митрев, *Вапцаров*, Книгоиздателство „Кочо Рацин", Скопје, 1954.

тура, критичарскиот дијапазон на Митрев го опфаќаше и целото некогашно југословенско подрачје, на кое, сосема сфатливо, не можеше да ги следи и регистира појавите со критичарскиот интензитет како во македонскиот национален литературен контекст. Освен тоа, Митрев беше неповторлив познавач на литературата што ја создавале и ја создаваа Македонците во Бугарија, како и на целокупната литература што се создава на бугарски јазик.

Во долгогодишната критичка активна на Д. Митрев забележлив е континуитетот како во следењето, така и во аналитичкото претставување на многу автори од македонската литература. Набљудувајќи ги и претставувајќи ги нив во целина, со право е за неговата критика вообичаено да се говори како за **портретска** критика. Тоа е и несомнено кога станува збор веќе за неговите критички текстови за творештвото на нему од порано познатите и блиски автори како Вапцаров, Рацин или Неделковски, но не ретко е така и кога станува збор за творештвото на повеќето и од нешто понапред спомнуваните повоени автори, особено за С. Јаневски, А. Шопов, Б. Конески, С. Попов итн. За критичкиот метод на Митрев е карактеристично повеќестраното аналитичко испитување на литературното дело. Од неговиот критички модел, од неговото доминантно и највпечатливо критичко портретирање, меѓутоа, воопшто не треба да се очекува некаква целосна заокруженост и критички суд за сите(?), туку само за можно доминантните вредности на делото. Преку нив тој успева да оствари и една вредносна синтеза и за конкретното дело и за авторот. Со оглед на веројатно иманентните склоности кон портретски пристап и заокружување, неговата критичарска методологија, се разбира, посебно води сметка и за иманентните вредности како на авторот, така и на делото што е предмет на поконкретна критичка опсервација. Така, појавата на Рацин примарно ја набљудува и ја позиционира во македонскиот национален литературен и културен контекст преку пристапот кон неговото поетско основоположништво на/во современата македонска литература. И тоа не само и не толку во литературно-историска смисла, со датирањето на неговото излегување на литературната сцена со поезијата на македонски јазик. Преку аналитичкиот потход во/низ неговото поетско дело, Митрев доаѓа и до финалното сознание дека таа основоположничка улога му припаднала на еден несомнено голем поетски талент. Аналитички движејќи се како во длабочина, така и во широчина, Митрев воопшто не заборава дека Рацин е и еден од најизразитите социјални и пролетерски поети на целиот југословенски литературен простор меѓу двете војни. Но, овој критичко-аналитички портрет не е ни без еден сосема сигурен и непогреш-

лив став за опстојувањето на Рациновата поезија и пред еден построг естетски критериум.

За Митрев и навистина иманентното критичко портретирање е уште покарактеристично кога станува збор за поетот Н. Ј. Вапцаров. Многумина мислат дека портретот на Вапцаров е дури и најимпресивен меѓу неговите критичарски портрети. Р. Таутовиќ, на пример, забележува дека Митрев овде *нè импресионира дури и со некои сувопарни, на изглед прозаични детали*,[6] какви што, барем ние, не можеме да најдеме (и) во некои други негови текстови. Далеку е поинтересно тоа што врз примерот на Вапцаров и на неговата поезија Митрев гради еден вид аналитичка синтеза за поврзаноста на поезијата со животот на поетот, како и за кај Вапцаров веќе сосема природниот однос меѓу поезијата и револуцијата. Тој, имено, смета дека поезијата на Вапцаров е *внатрешен елемент, една активна составка на пролетерската борба* и дека *едното е незамисливо без другото, за да стане другото детерминанта на првото*.[7] Ваквата творечка поврзаност за Митрев е во најдиректна врска со постоењето на еден забележливо нагорен творечки процес кај поетот по линијата на неговото изедначување со револуционерниот активитет. Трагајќи дури и по основата за реалистичките вредности на оваа поезија, таа основа кај неговиот и човечки близок поет критичарот ќе ја прочита како резултат на Вапцаровите секојдневни контакти со индустриските работници. По ова и за читателот стануваат веќе и посфатливи и поприфатливи и оние нишки што го поврзуваат поетот (кој му е на Митрев одличен пример за неговиот модел на креативен реалист) и создаваат од него една неразделност од поетот револуционерен лиричар. Веројатно на оваа поезија сепак иманентната пролетерска идеологија, пак, критичарот ја чита и ја прифаќа *како идејно становиште, кое е претворено во длабоко лична, длабоко субјективна суштина*.[8] Поетскиот портрет на Вапцаров сигурно би бил нецелосен без потцртувањето на онаа толку значајна идејна одредница на неговата поезија, којашто со вистинска оправданост Митрев ја открива низ автентичноста на неговата социјална искреност.

Следејќи ја логиката аналитички целосно да се набљудуваат пред сè автори со дефинитивно завршен литературен развој, во критичкото портретирање на поетот Коле Неделковски, односно на неговата поезија во смисла и на неделивост од името на авторот, Д. Митрев ја потенцира не само лирската доминантност, туку

---

[6] Радоица Таутовиќ, цит. труд, 38.

[7] Димитар Митрев, *Творечкиот лик на Вапцаров*. Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 2, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 24.

[8] На истото место.

и нејзината целосна лирска исполнетост. ... *со зборот* л и р и к а - вели тој - *се покрива сето најавторско, сето најсуштествено кај создателот на тоа скромно но за нас драгоцено наследство.*[9] Поаѓајќи од високиот степен на чувственост во поезијата на Неделковски, Митрев овде дури и не може да се воздржи а да не поентира во оној негов скоро гномски, афористичен стил, па ќе рече: *Ако лирикатa е чувство, а тоа секогаш е тоа, тогаш стихот на Коле Неделковски самиот е чувство. Не изразува чувства, а се носи од чувства.*[10] Во длабоката и во автентичната лирска понесеност на Неделковски, Митрев не може да не го почувствува првенствено народниот пејач, за да може токму народното пеење, односно регистрирањето на изразот и на духот на самата песна на безимените народни пејачи да ги прифати како носечка аналитичка одредница при критичкото портретирање на овој лиричар. На неговиот критичарски портрет за Неделковски може да му се забележи, евентуално и можеби само недоволно респектираната и скоро воопшто непрокоментирана компонента кај овој поет како поет на борбата и на револуцијата.[11]

Вака остваруваното критичко портретирање на литературни појави и вредности Митрев го потврдува и во ред негови критички текстови за современите, за повоените македонски писатели. Така, поетската појава на Блаже Конески дури и најпрецизно, би се рекло во/со еден потег, и прецизно и сугестивно ја открива со примарното истакнување на сугестивно остварената синтеза меѓу емотивната и мисловната компонента во неговата поезија. Особено, пак, и најмногу со беспоговорното изјаснување за нивното неразделно единство во таа поезија. Со повлекувањето на двете најосновни линии, на тој двоен столб на и во поетскиот говор на Блаже Конески, Митрев создава не само јасна и сугестивна претстава за таа ретка заемност, туку и уште поосмислено подвлекува некои препознатливи и вредносно интересни компоненти на овој не само така длабок и самобитен, туку и ретко сугестивен поетски израз.

Следејќи ја континуирано и долгорочно особено плодната творечка прогресија на писателот Славко Јаневски, Димитар Митрев веќе на почетокот во него откри автор *со разиграна има-*

---

[9] Димитар Митрев, *Коле Неделковски.* Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 2, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 211.

[10] На истото место.

[11] Види: Науме Радически: *(Нафрлувања) за револуционерниот и национално-социјалниот поетски профил на Коле Неделковски.* Во: *Националниот и социјалниот ангажман на македонската литература и литературите на народностите во СРМ; Литературните творци од Велес и Велешко / Седумнаесетти Рацинови средби*, Титов Велес, 1980, 109-119.

ѓинација, со изострено чувство за духовитост на кажувањето, со способност за жив, пластичен опис, со бујна метафоричност и вроден усет за артистичноразвиеноста на јазикот.[12] Надополнувајќи го и понатаму, а во по нешто, секако, и коригирајќи го својот критички портрет на Јаневски низ критичките прилози за повеќе негови дела, Митрев ќе забележи, поточно ќе открие дека во текот на неговиот творечки развиток за него толку карактеристичната динамична спонтаност во изразот постојано се надополнува со една забележливо култивирана експресија. Кај Јаневски, имено, тој не само што го чувствуваше, туку знаеше афирмативно да го истакне и она инвентивно асимилирање на сѐ понови творечки искуства како во наративната постапка, така и во изразот.

Со оглед на подолгорочната преокупираност со поезијата на Ацо Шопов, особено со неговите поетски книги објавени пред *Небиднина*, критичарот Димитар Митрев неа ја сметаше за најцелисходно и за уметнички најдоследно создавана интимна лирика во македонската литература. Веројатно токму и затоа, поезијата на Шопов тој сосема прецизно ја одреди, ја дефинира уште и како лирика за најинтимно-човечкото во животот. Во овој случај, следејќи ги повеќе сензорите на критичарскиот сугестивно насетувачки суптилитет, отколку според методологијата на неговата аналитичко-егзегетичка прецизност, Митрев доаѓа и до својата финална аналитичко-оценувачка одредница за лириката на Шопов како *поезија на трајни вредности.*[13]

Посебно интересен, во рамките на критичарската продукција на Д. Митрев, покрај останатите е и критичкиот портрет на романсиерот и раскажувачот Стале Попов. До толку повеќе што, покрај повлечените потези за аналитичкото портретирање како крокирање, во критичките текстови за неговите дела Митрев разрешува и ред други прашања во врска со нив. Така е особено во врска со прашањето за приемливоста, за читаноста и особено за животната полнота на неговиот битов регионализам. Појавата на овој автор, на овој наш не само најкарактеристичен, туку и уметнички највисоко реализиран битов регионалист, во неговата аналитичка претстава за македонскиот литературен развој Митрев ја вкомпонира како *пополнување на една очебијна празнина во еволуцијата на нашата сѐ уште млада прозна литература.*[14] За него, сега веќе и како аналитичар на развојните процеси во македонската лите-

[12] Димитар Митрев, *Врз опусот на Славко Јаневски*. Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 1, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 275.

[13] Димитар Митрев, *Поезија на трајни вредности*, (Ацо Шопов, *Слеј се со тишината*), „Современост", VI, Скопје, 1956, 4, 275-287.

[14] Димитар Митрев, *Стале Попов*. Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 2, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 231.

ратура, делото на Стале Попов беше *појава што значеше остварување на еден нужен континуитет.*[15] Тоа, пак, значеше: *и во едно ново, и во едно динамично време — да се продолжи нашата единствена традиција во раскажувањето, онаа на народната приказна.*[16]

Своите колку свесни, толку и предодредени наклонетости кон критичкото портретирање Д. Митрев ги потврдува во неговите критички текстови уште за еден цел ред други современи македонски писатели. Независно дали се работи за авторите од неговата генерација или за автори од редот на помладите. Неговиот текст такви интенции има понекогаш дури и кога станува збор за критички осврт по повод на некое посебно дело од опусот на еден автор. Во таа смисла не малку интересни, ако не и посебно карактеристични, меѓу другите, можат да бидат уште и многуте негови критички текстови за делата на Ѓ. Абаџиев, В. Малески, Ј. Бошковски, Г. Тодоровски, С. Дракул, Ј. Котески и други.

Како една од основните карактеристики на критичката постапка на Димитар Митрев, неговото критичко портретирање, нели, воопшто не мора да се сфаќа како аналитички зафат во/со целосниот опус на еден автор. Така е особено и најмногу поради тоа што неговото критичко портретирање настојува да проникнува најпрво во/низ најсуптилните сфери на литературното дело, но и на творечкиот лик на неговиот автор. Целта на овој вид портретска критика не е ни да ја открива, па дури ни да ја коментира обемноста и тематско-жанровската специфичност на опусот на односниот автор. Навистина, таа не е имуна и на некои пребрзо дадени судови и недооценувања, на некои пребрзани вредносни констатации или недоволно прецизни критички крокирања, особено кога се во прашање критичките текстови за некои помлади автори. Па сепак, и како портретска критика, и како критеристика општо, критиката на Митрев никогаш не била без стремеж и без резултати на планот на откривањето на креативниот пулс со кој дише литературното дело, односно без стремеж за наслушнување на креативниот ритам што ги обединува авторот и делото. Настојувањето, пак, дури и попрецизно да се одреди и она најпосебното, најиндивидуалното што го носат и што како препознатлива и како примарна вредност го внесуваат тој автор и тоа дело во македонската литература, е не само завршна, туку и вредност плус на критеристиката на Митрев во целина.

Критиката на Д. Митрев, и тоа не само поради нејзиниот доминантно портретски карактер, на литературното дело му

[15] На истото место.
[16] На истото место.

пристапува и го промислува како една вистинска, безмалку жива целина. Затоа таа и се грижи не само за содржинските и за значенските, туку најмногу и пред сè за оние посуптилни креативни вредности на литературното дело. Веројатно тоа е и најпогодната аналитичка позиција на критичарот за проникнување не само во системот на идејно-историската или на социјалната проекција на делото, туку можност преку него за утврдување и на целосниот светоглед на авторот. Со тоа се активираат механизми на далеку посложената интерференција меѓу литературното дело и критичкиот текст. На литературното дело дури сега може вистински да се гледа како на едно ново живо битие на/во стварноста. Респектирајќи го литературното дело како еден посебен свет, покажувајќи интерес уште и за неговата комуникативност со креативни остварувања што се надвор од неговиот простор и надвор од неговото време, оваа критика не малку зачекорува и во сферите на филозофијата на литературата. Оспособувајќи се за комуникација со иманентните филозофски вредности на литературното дело, таа и самата се (до)изградува како критика. Иако не ѝ се туѓи ни филозофските предиспозиции.

Портретската критика на Д. Митрев настанува исклучиво од сознанијата до кои се доаѓа низ аналитичкиот потход во светот на литературното дело. Оформувајќи ја и својата интегралност низ аналитичкиот дијалог со него, со повеќе или помалку прецизното извлекување на најзначајните карактеристики и вредности на литературното дело и како уметничка творба и како една жива посебност од стварноста, значи дека критичкиот суд се формира врз основа на сопствените претходно воспоставени позиции, но од материјалот на вредносните показатели што ги пружа самото дело како медиум. Во смисла на погорното, во критеристиката на Митрев, особено таму каде што до израз доаѓа токму нему својственото критичко портретирање, воопшто не е пресудно тоа што својот критички суд тој го поткрепува и со аргументи на својот естетски став, односно на својот естетски идеал.[17] Сфаќајќи го исклучиво како дијалог на критичкиот текст во настанување со веќе реализираното литературно дело, критичкото портретирање резултира главно од длабокото проникнување во светот на делото. Тоа проникнување се самонасочува дури и зад самозаштитниот раб на оние сфери и на оние вредности и значења што кореспондираат со неговото појавување и живеење и во предметниот и во живиот свет на стварноста, а за кои свеста на авторот, дури и како

[17] Види: Миодраг Друговац, *Димитар Митрев вчера и денеска*, „Современост", XVI, Скопје, 1966, 8, 688.

негов создавач, понекогаш може дури и да нема сосема свесни сознанија.

3.

Како одраз веројатно на духот, но и како данок што, се чини, не може да не му се плати на времето, во еден период, односно во еден дел од литературната критика на Димитар Митрев е особено забележлива нејзината приврзаност кон револуционерната поезија, кон поезијата на отпорот, на борбата, како и кон борбеноста во една поширока смисла. Тоа воопшто не е без врска со неговата веќе наследена ориентација кон револуционерното битие на македонскиот народ во минатото и во современоста, но произлегува и од неговата индивидуална човечка и творечка природа. Станува збор, всушност, за една од тематски или опсесивно најпрепознатливите сфери во критичките трагања на Митрев, во рамките на која тој недвосмислено се презентира како приврзаник на литературата што ги одразува борбените страни на животот. Затоа и не случајно, особено во неговата рана критичарска активa, тој со посебен пиетет пишуваше за мотивско-тематските зафати со борбата во делата на многу наши писатели, пред сè поети. Така, борбеното животно поприште, а уште повеќе борбеното начело во животот, аналитички го проследува не само во поемите, туку и во автобиографијата на Григор Прличев. Многу подекларативно со тоа е преокупиран понатаму низ неговите критички прилози за поезијата на Н. Вапцаров, Коста Рацин, К. Неделковски, М. Богоевски итн. Критичко-аналитичките зафати со револуционерната тематика се извонредно забележлив сегмент во неговите критичко-аналитички пристапи уште кон еден цел ред поволени наши писатели.

Треба ли да се префрли на контото на неговиот од семејната атмосфера наследен патриотизам, што за борбената поезија Д. Митрев пишува секогаш крајно егзалтирано, понесено и надахнато? Излегувајќи од сферите на спонтаноста и давајќи им простор на неговите аналитички можности, тој така речи во секој од овие негови критички прилози потврдно открива дека борбеното начело во македонската уметничка поезија не е ниту едноставно ниту директно надоврзување или продолжување на тој мотив од македонската народна поезија. Следна потврда дека Митрев не може така лесно да се поведе по сугестивната силина на патриотизмот во семејниот и во поширокиte кругови е што во рамките и на неговата критеристика и на неговата литературна мисла пошироко, и пролетерската и социјалната поезија се прифаќаат главно како поезија на исповедта, а не како поезија на декларацијата. Потврди за вака остварени креативни вредности тој нао-

ѓаше особено во поезијата на Ващаров и на Рацин. Во поетскиот реализам на Ващаров тој ја констатира неразделната поврзаност, споеноста на пролетерско-социјалните и на лирските компоненти. Споеноста на тие компоненти за него се претставува сега веќе како еден модернизиран пролетерски лиризам, кој *црпи животност и полетност од конкретната акционост на модерната пролетерска борба.*[18] Смета дека со интимно-личното револуционерниот поет го негира апсолутно индивидуалното и дека тој има поразновиден мотивски избор од другите лиричари. Ова сознание на критичарот воопшто не е без врска со нему мошне блискиот поет, па затоа и на аналитичко рамниште извонредно добро кореспондира со поезијата во која не наоѓа ништо исфорсирано и ништо преднамерно. Ващаровата поезија, затоа, му беше извонредно погоден аналитички медиум. Оттука, воопшто не е без основа и пошироко познатото сознание дека Митрев токму кај Ващаров може да види пример за соединување меѓу реалистичкото и романтичарското, односно еден остварен пример за оној негов *креативен реализам.*[19]

Сметајќи можеби дека ѝ должи афирмација на поезијата што е одраз на револуционерната инспирација, Д. Митрев и во Рациновата лирика ја откриваше најпрво или пред сѐ токму таа компонента. Одделно се задржува на неговите пролетерски мотиви, при што, покрај изразито Рациновата иманентност, не го прескокнува ниту мошне лесно дофатливото сознание за нивната блискост со лириката и на некои други социјални писатели. Во својот аналитички пристап кон Рацина кореспондира со поезијата која воопшто *не е дескрипција на пролетерскиот живот, а од почеток до крај: неговата исповедност.*[20] Значењето на Рацин и на неговото дело не го извлекува само од литературните вредности на неговата поезија, туку и од нејзината прифатлива историска и политичка акционост. Изразите **мака** и **борба** ги одделува како најкарактеристични определувачи за главните мотивски кругови, ако не дури и за пошироката инспиративна основа на Рациновата поезија. Мотивите на маката и борбата ги гледа во една најнепосредна меѓусебна поврзаност, а нивното единство го презентира како резултат од еден опстојувачки напор во животот. Митрев овде го открива и својот личен став, својата егзистенцијална филозофија. Да се опстојува, да се живее и да се победува, смета дека е можно само преку едно борбено дејствување. Затоа, дури и во оние песни

[18] Димитар Митрев, *Творечкиот лик на Ващаров.* Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 2, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 28.

[19] На истото место, 82.

[20] Димитар Митрев, *Коста Рацин.* Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 2, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 203.

на Рацин што се превосходно тажни, баладични, тој открива една нивна карактеристична борбена вдахновеност. Во Рациновата песна неговиот аналитички нерв внимателно ја следи нејзината психолошка, жива интонација, откривајќи ги суштествените, живите струења во неа. Неговото аналитичко внимание не е без слух ниту за некои посуптилни внатрешни, интимни бранувања. Нив, меѓутоа, не ги наоѓа надвор од мотивските кругови на маката, туку и на за Рацина специфичната борбена полетност. Вака продлабочената аналитичка експертиза му овозможува да го регистрира и оној карактеристичен социјален интимитет кај Рацин, што му овозможува да го презентира како најдобар социјален поет во македонската и како извонредно забележлива и респектабилна вредност и во југословенската социјална литература меѓу двете светски војни. Критичарот од форматот и со суптилитетот на еден Д. Митрев кај Рацина не може да не констатира и една не толку специфична колку сугестивна слободарска душевност. Во Рациновата поезија, особено во нејзината слободарска и борбена визија за иднината, таа душевност ќе ја открие низ една интимна поврзаност и блискост на поетот со намачениот работен човек.

Не без врска со претходните аналитички опсервации, критичарот Димитар Митрев често ја акцентира креативно задлабочената и елементарно психолошка вникнатост во луѓето и во појавите не само како психолошко-емотивен, туку и како економски и социјален феномен. Овој негов истражувачко-аналитички нерв и навистина се активира најпрво кога се работи за поети од некоја веќе минатата развојна етапа на македонската литература. Критичко-аналитичка постапка која повторно добро се исчитува врз примерот на Рацин, кај кого Митрев и навистина трага по онаа *оригинална реалистичка опсервација и интроспективно психолошко согледување.*[21] Но, тоа не е незабележливо и во неговите критичарски проследувања на делата од некои македонски современи литературни творци. Тајната за успехот во пренесувањето, поточно во креативното изразување на колективната психологија ја открива не само во настојувањето на поетот да пишува за појави од секому достапната стварност, како и за ликови и други нешта од минатото, туку во можностите на поетот за сопствено внесување во нив. Со внесувањето на сопствените емотивни бранувања и трагичност во трагедијата на личностите од минатото, односно тогаш кога низ кажувањето за нив ќе може да зборува и за нив и за себеси. Така и не случајно, токму во поемата *Ракување* на Б. Конески, Митрев и можеше да го почувствува *духот на минатото, духот на патриотското и социјалното*

[21] На истото место, 197.

како жива, како инвентивна еманација и креативно-реалистички обележана проекција на нашиот сопствен дух на современици.[22]

На планот на мошне разгранетото и на не помалку разбрануваното критичарско милје на Д. Митрев, не може да не се регистрираат неговите трагања, но секако и неговите смели соочувања и со сосема поинакви литературни вредности и појави. Во времето на неговата најплодна критичарска ангажираност, паралелно со претходно акцентираните, кога станува збор, на пример, за еден автор како Славко Јаневски, кај него тој не може а да не открие *поезија што е сета и секогаш во акцијата на трескава внатрешна разбранетост.*[23] Иако во немирот ја гледаше најпрепознатливата карактеристика на оваа поезија, без да заборави дека во прашање е поезија на контрасти, поезија што се создава врз испреплетеноста на крајностите: на темното и на светлото, на нежното и на грубото итн. Како критичар тој подеднакво им се спротивставува и на песимизмот и на оптимизмот, особено кога тие функционираат како затвореност или како декларација. Смета дека ни со песимизмот ни со оптимизмот кога се тие исклучиви, не може да се реализира некое поуспешно литературно остварување. Социјалната лирика на Јаневски, затоа како социјална Митрев ја определи само според нејзината тематска заснованост. Спротивно, на вредносната скала таа повисоко застанува првенствено со битните карактеристики од интимата на овој поет. Впуштајќи се во еден и навистина посуптилен аналитички дијалог со исповедноста кај овој поет, критичарот проникнува до оние дамари во поезијата што ја изразуваат човечката болка, но исто така и човечката радост. Така и може да стигне до сознанието дека пред него е поезија во која *својски личното а не патетичното е вградено во живата материја на едно живо чувствување.*[24]

4.

Во критичките трагања на Димитар Митрев, во неговиот дејствен критички видокруг, и редовно и посебно внимание ѝ се посветува на лириката. Сосема очекувано е неговото посебно и резултатно интересирање за лириката и за вибрациите на интимата во неа, бидејќи и за него *личноста човечка никогаш не била само Хомо политикус, никогаш не била само со доживувања што се*

[22] Димитар Митрев, *Оглед кон поезијата на Блаже Конески.* Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 3, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 28.

[23] Димитар Митрев, *Врз опусот на Славко Јаневски.* Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 1, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 276.

[24] На истото место, 280.

затворени исклучиво во политичко-општествени рамки.[25] Се набљудува ли критичкото дело на Митрев од оваа позиција, не може да не се забележи дека тој не само што го утврди интимно-личниот нагорен интензитет во поетскиот развој на некои македонски поети, туку го регистрира тој интензитет и како поопшта појава во македонската литература од 50-тите и од подоцнежните години. Ваквиот интензитет го објаснува најмногу како резултат на некаков отпор кон претходните настојувања за некое програмирано создавање социјална лирика, на некаква лажна лиричност, па дури и на некоја потправена интимност. Имајќи извонредно развиени сензори за препознавање и за правење разлика во сето тоа, во тој период за Митрев неприфатливо можеше да биде само посочувањето на интимата како единствена карактеристика на новото и на модерното во литературата. Во неговата критеристика се ослободува енергија и се создава простор за еден целосен и задлабочен аналитички третман на интимата во литературата. Дури и во тогашните конфронтации, во врска со ова прашање Митрев ќе застане на становиште што инсистира на нејзиното вистинско место во широките сфери на творечките можности во литературата и во другите уметности. Изразувањето на автентичните чувствени доживувања и инспирација беа и останаа препознатлива водилка особено во неговите аналитички пристапи кон конкретни дела и автори.

Најдлабоките внатрешни бранувања на поетот, неговата најдлабока иманентност, неговата интима, се чини дека аналитичарот не може да ја дезавуира ни кога станува збор дури и за лирика со патриотски интонации. За Митрев тоа е така особено кога е во прашање патриотската лирика на Конески. Со оглед на тоа што низ поетскиот свет на Конески се прекршуваат опсесиите и на колективната психологија, тој извлекува сознание дека и патриотската лирика, и како емоција и како мисла, најсугестивно е изразена на планот на психолошкото. Затоа редовно и очекува неговиот поет и тука да биде *со богато индивидуализирана мисла на кажувањето.*[26] За него тоа е примарен услов за веројатноста и за сугестивноста на патриотската лирика, како услов без кој ни таа не би била тоа што треба да биде. Па сепак, не само во патриотската лирика, туку во лириката воопшто, а со тоа и во интимната лирика, Митрев никогаш не инсистира на апсолутното царство на поетовата индивидуалност. За него е далеку повеќе и редовно сè

[25] Димитар Митрев, *Околу критериумот за интимната лирика.* Во: Димитар Митрев, *Критериум и догма*, Избор 4, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 147.

[26] Димитар Митрев, *Оглед кон поезијата на Блаже Конески.* Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 3, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 25.

уште интересен одразот, онаа специфична присутност на мнозинството низ чувствата на поетовата индивидуалност, како и одразот на општествено-историската стварност и на времето.

Запирајќи се, пак, пред интимната отвореност кај Славко Јаневски, Митрев ќе ја прифати како интимна отвореност која го открива само она што вреди да се открие. Со оглед на тоа што еден од појдовните моменти во неговите критички истражувања на прозното творештво на овој автор поаѓа од сознанието за присуството на поетот во раскажувачкиот и во романескниот дискурс на Јаневски, во него тој може да препознае и еден роден лиричар. Во поезијата на истиов автор, пак, без да ги исклучува и наративните елементи во неа, редовно открива и сугестивно соопштува за изразувањето на едно оригинално чувство, чувство кое понесува и кое останува во впечатокот на читателот. Во смисла на тоа, Јаневски е за него комуникативен и родствено близок со вистинскиот живот, односно станува збор за поет на кого му се туѓи патетичното и херметичното. Како критичар и како аналитичар којшто најпрво ги истражува можностите на чувствениот и на мисловниот темперамент на поетот, низ неговиот пристап кон поезијата на Јаневски, Митрев се потврдува како критичар за кого е прифатлива и онаа наједноставна и најсуптилна разговорност и комуникативност, но само и до колку резултатно произлегуваат од моќните врски на поезијата со автентичниот живот.

Во неговите критички трагања Д. Митрев со посебно внимание се задржува кај оние автори кои се поети и на емоцијата и на идејата. Бидејќи трагањето по синтезата меѓу спонтаното и рефлексивното се неговата најиманентна аналитичка определба, не случајно токму во завршетокот на некои Рацинови песни и ќе може да види дека *било со крајна отвореност било со суптилна дискретност вонредно богато е вградена една целосна идеја.*[27] Критичар кому никогаш не му беа прифатливи поетските виолини на една жица, ниту пак сентименталните славопојки, трајни уметнички вредности Митрев наоѓаше во поезијата каде што мисловното и чувственото нашле свој заеднички и единствен израз. Тоа ќе го пронајде во поезијата на Б. Конески, која е вонреден пример за меѓусебно проникнување меѓу мисловното и емотивното, бидејќи во оваа поезија тие не можат ни да функционираат одделно. Секогаш имајќи на ум дека *не постои значајно и со трајна носивост емотивно дејство, ако чувството не е јасно артикулирано во активната свест на поетот, ако чувството е неспособно да се оснажи од мислата, ако - низ неа - не го провери,*

[27] Димитар Митрев, *Коста Рацин*. Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 2, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 200-201.

не го контролира својот дејствен ефект,[28] во емотивниот апогеј кај песните на Конески открива едно целосно единство меѓу емоцијата и мислата. Бидејќи станува збор за одличен пример на неразделност меѓу поетот и мислителот, за критичарот е сега интересна токму суштината, смислата на таа природна меѓусебна проникнатост. Иако не може да се дојде до вистинската смисла и до најтаинствената формула за така суптилната слеаност, нему му е доволно јасно дека таа поезија не би била така мисловно зрела и сугестивна без постоењето на лирската носивост, а нејзините емотивни компоненти не би биле не така длабоко чувствени и така суптилно изнијансирани доколку не би биле толку дополнети, колку проникнати со елементи на мисловност. Критичарот доаѓа до сознание дека мисловноста во поезијата на Конески се остварува како резултат на една психолошка реакција и дека се јавува како психолошки одглас, па оттука и онаа жива врска меѓу мисловното и емотивното. Самиот критичар тука не ни може поинаку, а извонредно добро да не прочувствува дека мисловните стихови на Конески се, истовремено, и најинтензивни лирски експресии, зашто мисловното кај него е и чувство, и доживеаност, и психологија.

Треба ли посебно да се нагласи или да се повтори дека Д. Митрев како критичар не ја одделуваше лириката од интимата, тогаш тоа би се довело во врска со можноста *како најдиректен пат за непосреден емотивен израз*, лириката за него да биде интимна веќе според самата своја суштина. Повеќе од тоа, и понатаму тој добро знае дека: *како жанрова посебност, интимната лирика е обележена со интимно-личните мотиви и со интимно-личните вибрации на чувството и мислата*.[29] Оттука и не случајно, Митрев и вистински недвосмислено ја отфрли анатемата за песимизам во *Стихови за макатa и радоста* од Ацо Шопов. Поезијата на Шопов од периодот на споменатава книга, за него, имено, не беше *поезија на песимизмот како егзистенцијален принцип, а една лирика на длабоко човечки болки*.[30]

5.

Настојувајќи да проникне во посебниот свет на секое од литературните дела на кои се запрело неговото критичарско внимание, па применувајќи скоро секогаш и различни аналитички средства на критичкиот метод, Димитар Митрев се впушта во кри-

---

[28] Димитар Митрев, *Оглед кон поезијата на Блаже Конески*. Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 3, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 9.

[29] Димитар Митрев, *Околу критериумот за интимната лирика*. Во: Димитар Митрев, *Критериум и догма*, Избор 4, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 145.

[30] На истото место, 146.

тичко-аналитички дијалог со она што е најспецифично за литературното дело што е предмет на неговата опсервација. Ако не и секогаш вистински примарно значење, тогаш барем неодминливо внимание за него затоа скоро редовно привлекуваат самостојноста или карактеристичноста, а особено оригиналноста на мотивските или тематските доминанти кај некои автори. Не станува ли, всушност, збор за една појдовна аналитичка позиција кон пошироко сфатената критичарска постапка, како една појдовна позиција во процесот на критичарското толкување и преосмислување на нивната творечка индивидуалност. Веројатно токму со тоа се остварува условот да може да се забележи дека во критичарската актива на Митрев доминираат преокупациите со поединечните дела, а не ретко и со целокупниот опус на автори што претставуваат маркантни, оформени и изразити творечки индивидуалности. Меѓу нив, секако, не се само Вапцаров, Рацин и Конески, туку и С. Попов, Ѓ. Абаџиев, а особено С. Јаневски како поет и како романсиер, потоа А. Шопов, Г. Тодоровски и други. Во/низ многуте критички текстови за нив, Митрев и се реализира како критичар кој не само што настојува да ги обмисли, а обмислувајќи ги и да ги вреднува постоечките естетски вредности на/во едно литературно дело (или опус) како самостојна творечка реализација, туку и како критичар кој во оценувањето на вредностите на тоа дело (или опус) не ги исклучува ниту вистински можните историско-политички, општествени, социјално-економски и други предуслови во/на времето кога настанува и се појавува делото.

Во натамошното и поединечно аналитичко позиционирање кон делото на еден автор, спуштајќи аналитичка сонда во длабочините и во посебниот негов свет, Д. Митрев секогаш посебно аналитички се позиционира и става нагласка врз за тоа дело или за тој автор не за секој критичар евидентниот творечки спецификум. Така, таквата индивидуална творечка специфичност кај К. Рацин ја наоѓа во драматичноста, во крајната трагичност, во неговата спонтана и извонредно природна возбудливост и експресија. Но, ни Митрев не би бил Митрев ако исклучително внимание не ѝ посветува на поентата во неговите песни. Тоа зборува дека овој критичар е најпрво еден извонредно задлабочен читач и суптилен соговорник со поетскиот збор, еден ингениозен толкувач на природата барем на одредени поетски светови, на оние индивидуални поетски светови што се еманација на секаков вид бранувања на човечките колективи од кои израснале. На Митрев сето тоа воопшто не му пречи, по еден и навистина аналитички пат да дојде до шифрата не само за сугестивноста, туку и за модерноста на Рациновата поезија. Ја открива колку во идејноста и во вистинитоста, толку и во сензибилитетот, а не во формалните карактe-

ристики на неговиот стих. Во односот меѓу социјалниот сензибилитет на Рацин и начинот на кој е тој изразен, го пронаоѓа *конфликтот помеѓу една нова содржина и една застарена форма.*[31] Ова разијдување меѓу содржината и формата, специфично за секое преломно време, го поврзува со брзиот развој на настаните и смета дека тогаш *новата свест избрзува пред својот соодветен нов облик.*[32]

Во својот аналитички пристап кон делото на Стале Попов, Митрев и започнува и најмногу се задржува врз фолклорно-регионалистичките вредности на неговата проза. Во смисла на тоа, аналитичко внимание им посветува најпрво на разликите меѓу процесот на прифаќањето и користењето елементи од фолклорот во современата поезија, од една и во современата проза, од друга страна. Разликите во апликативниот однос кон фолклорот ги објаснува првенствено со архаичноста, но и поради некои други карактеристики на фолклорната проза што ја ограничуваат нејзината апликативност во еден модерен творечки потход. Во рамките на таквиот процес Митрев не ја заборава ни наклонетоста на македонскиот човек кон интерпретирање и слушање народни приказни. На тоа аналитичко рамниште го разгледува и фактот за брзото прифаќање на делата на Попов од страна на најширокиот читателски аудиториум. Посебно, па дури и најмногу аналитички преокупиран со во тоа време нагласено актуелизираните регионалистички вредности во делото на Стале Попов, регионализмот и битовиот карактер на цели творечки процесии и прогресии во македонската и во другите балкански литератури Митрев го смета за оптимално прифатлив процес во определен период од нивниот развој, но и за процес кој бавно се надраснува. Наспроти тоа што во нашите веќе поинакви колективни рецепциони можности и барем условно модернизирана аналитичка свест, во поново време овој автор веќе воопшто и не се гледа низ призмата на битовото и на регионалното, ни за Митрев не само што не беа нерегистрирани, туку беа високо респектабилни покрај животната виталност, уште и неговите раскажувачко-композициски мајстории. Па сепак, токму со неговата поширока аналитичка сондажа како за креативниот однос на С. Попов кон фолклорот, така и за неговиот регионализам, Митрев тогаш успеа да ги допре веројатно најчувствителните нишки на неразделноста на С. Попов од неговиот медиум, просторот или мариовскиот егзистериум како предмет, но и како мотив за пресоздавање. За да може, и тоа сосема очекувано, и да

[31] Димитар Митрев, *Коста Рацин.* Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 2, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 208.

[32] На истото место.

констатира дека *без регионалистичките особини на неговата проза, тој е незамислив како писател.*[33]

Критичко-аналитичките опсервации со творечкиот феномен на Стале Попов, сосема очекувано, на Митрев не му беа ни мерка ни применлив аналитички пристап кон другите македонски прозаисти во тоа време. Пишувајќи за еден од сè уште најпознатите македонски автори на полето на историската белетристика, за раскажувачот и романсиерот Ѓорѓи Абаџиев, се зафаќа со прашања за креативниот однос на белетристот кон историјата. Особено е за нас сега интересно што ова прашање го поставува во врска со неговиот втор и модерно структуриран роман *Пустина*, при што и сосема слободно може да истакне дека *во проекцијата на историското (Абаџиев)* ***супериорно*** *го поставува белетристичкото.*[34] Имајќи пред себе сега веќе една квалитативно посложена творечка позиција отколку во претходниот роман на авторот,тој уште во насловот на овој критички осврт кон делото на Абаџиев знае најлапидарно, во духот и на онаа за него специфична многукажувачка стилска концизност, да ја соопшти дури и сумираната вредносна оценка за најдоброто дело на авторот. Таквата оценка, разбирливо, не ја открива деталната критичкоаналитичка сондажа во текстот, но кажува нешто повеќе особено во една литературноисториска смисла веќе со одредницата *и нов и свој.*[35] Имено, Митрев го одредува не само високиот квалитативен скок на Абаџиев со овој роман, туку го позиционира и на идната македонска литературноисториска мапа. По ваквата насловна одредница, воопшто нема пречка за аналитичарот и пошироко да се позанимава со природата на новото кај авторот, со односот меѓу новото и она претходното, со нивната меѓусебна проникнатост и со општите авторски одлики на Абаџиев како историски белетрист и како романсиер.

Пишувајќи за поезијата на Славко Јаневски, еден од за него најинтересните автори, Димитар Митрев аналитички пристапува првенствено од аспект на нејзината бурна метафоричност. И не само што со тоа потврдува колку е текстот на критичарот зависен од објектот на неговата аналитичка опервација, туку излегува со сознание дека поезијата на овој автор е незамислива без таквата разбранетост. Во смисла на тоа, понашироко аналитички ги третира грубоста, тврдокорноста и омразата, а посебно онаа спе-

---

[33] Димитар Митрев, *Стале Попов*. Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 2, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 234.

[34] Димитар Митрев, *И нов и свој*. Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 2, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 324.

[35] Димитар Митрев, *И нов и свој* (Ѓорѓи Абаџиев, *Пустина*), „Современост", XI, Скопје, 1961, 9, 923-933.

цифична гневност и непокорност што се карактеристични за овој поет. Впечатливо е што критичко-аналитички дијалог води уште и со оној за Јаневски исто така карактеристичен црн хумор, што *привлекува: колку со остринатa на натуралистички оголеното чувствување, толку и со оригиналноста и смелоста на метафоричната понесеност.*[36]

Кога станува збор, пак, за прозните дела на Јаневски, аналитичкиот инструментариум на Митрев проникнува и се потврдува низ навистина повеќе рамништа, и тоа сега на еден цел ред прозни композиции. Иако неговиот критички нерв ќе ја регистрира најпрво доминантната описност на деталите, квалитативниот резултат од таа описност не го наоѓа во развиените наративни платна. Впуштајќи се во една соодветна критичко-аналитичка авантура, во прозите на Јаневски тој открива можности за создавање на една впечатлива атмосфера, со која се сугестивно исполнети чувствено отсликаните индивидуални судбини, без кои е за него сè уште незамислива романескната структура. Извонредно изострените аналитички сензори на критичарот, покрај сето тоа, во прозата на Јаневски регистрираат уште и тенденција кон стегнување на фабулата, што придонесува за кондензирање на веројатно свесно потиснатата динамичност. Ако за тешко надраснувачката описност на деталите, сепак, можеме да речеме дека само ја констатира, тогаш многу повеќе внимание аналитичарот привлекува со неговото чувствено фиксирање на поединечните судбини во романите на Јаневски. Со оглед на тоа што психолошките драми во романите *Две Марии* и *Месечар* се простираат особено во сферите на сензибилното, Митрев доаѓа до сознание дека во основата на нивната градба е една поетска арматура. Со тоа тој најрано го актуелизира прашањето за поетските елементи во прозата на Јаневски. Изразена, имено, меѓу другото, и низ елементите на метафоричното и на асоцијативното, секогаш со експресијата како нејзин движечки агенс, поетичноста во прозните дела на Јаневски е толку многу впечатлива и покрај пространата доминантност на внатрешните монолози.

На планот на натамошната критичко-аналитичка вивисекција на прозното дело на С. Јаневски, понатаму Митрев доаѓа до сознанието дека протагонистите во неговите романи се разоткриваат повеќе преку исповедувањето, отколку преку дејствување. Откажувајќи се, не можеме да речеме колку свесно, а колку несвесно од натамошните можности што му ги пружа ова сознание, развивањето на романескното дејство понатаму Митрев го води по

[36] Димитар Митрев, *Врз опусот на Славко Јаневски.* Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 1, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 279.

повеќе линии и на повеќе нивоа. Па сепак, неговиот истражувачки активитет најрезултатно се задржува врз она за Јаневски специфично и опседнувачко настојување кон едно емотивно проникнување на водечките дејственици и на нивните лични судбини. Поаѓајќи од фактот што кај некои од ликовите на Јаневски во *Две Марии* и во *Месечар* патот до нивната психопроекција е реализиран со гротескни, а не ретко и со мелодрамски и сатирични средства, критичарот можеше дури и финално да констатира дека во овие романи *романсиерот се најдува изместен од мајсторот на поетската гротеска.*[37] Не пропуштајќи го незабележано ниту евентуалното па дури и навистина дискутабилно недоволното творечко внимание кон ликот како носител на дејството во романот, со или без право, критичарот доаѓа до сознание дека тоа е резултат од недоволната грижа за самата фабула. (Како ли, пак, би се прочитало тоа од некоја понова и со поинакви можности подготвена аналитичка позиција, е прашање кое повеќе можеме да го претпоставуваме отколку и стварно да (си) го поставуваме.) Спротивно, пак, далеку покомплексна остварености на ликовите на Јаневски ќе може да регистрира скоро десетина години подоцна во романот *И бол и бес.* Со аналитичкиот пристап кон овој роман, Митрев, всушност и го завршува својот долгорочен критичарски третман на Јаневски. Но, не само поради тоа, најпрво романсиерот, а потоа и критичарот сега ќе може и аналитички и вредносно да финишира со искажувањето дека секој од ликовите во овој роман претставува *грижливо обработена социјално-психолошка студија.*[38] Немал ли тој волја или сила за натамошно продлабочување на овој сегмент од неговата во епизоди настанувана критичко-аналитичка студија, па сепак, не можеме да не речеме дека за критичарот сега и овде посебно доаѓа до израз оној креативен реалистички потход на авторот. Исто како и она среќно единство меѓу поетот и романсиерот, како онаа целосна творечка личност по која долгорочно трагаше критичарот.

6.

И покрај портретскиот карактер на еден релевантен дел од неговите критички текстови, критичарските опсервации на Димитар Митрев најчесто не се однесуваат само на примарните карактеристики на литературното дело што го разгледува. Често поширок, неговиот аналитички радиус никогаш не ги занемарува заедничките проблемски кругови и врзовни нишки на конкретното дело со другите остварувања на авторот. До колку тоа го

[37] На истото место, 291.
[38] На истото место, 295.

овозможуваат тематските, стилските или кои било други вредности, односно асоцијативни потенцијали на примарниот предмет на неговото критичарско внимание, оди дури и уште пошироко. За него беше, на пример, извонредно интересна и за критичко-аналитичкиот третман извонредно интересна стилската преориентација што ја прави Јаневски со романите *Две Марии* и *Месечар*. Добро знаејќи дека, кога е во прашање овој автор, тие квалитативни скокови не се така изненадувачки, Митрев не ги опсервира нив само на нивоата на литературните актуелности. Напротив, открива дека основните карактеристики на таа понова романескна постапка на Јаневски, во некаква дури и само рудиментирана варијанта ги имало уште во претходните дела на авторот. Па сепак, во овој пресврт кај романсиерот за критичарот е мошне важна изворноста, да не речеме потеклото на јасно остварените промени. Митрев, имено, ги прифаќа овие промени бидејќи новата форма е произлезена од индивидуалната творечка природа на самиот автор, но кореспондира и со карактеристиките на самата инспиративна материја. На таков творечки пристап кон нив, нели, повикувале и прифатените откршоци од актуелниот живот. Па сепак, сосема свесно стоејќи при сознанието дека во романот тие не би можеле уметнички да се пресоздадат без иновациите што резултираат од длабоко личните предиспозиции на авторот, романот *Две Марии* за Митрев ќе биде колку близок, толку и спротивен во однос на некои за современите западни литератури интересни појави. Во него тој открива една егзистенцијалистичка концепција која веќе во својата основа е различна од опсесијата со *кафкијанскиот мит за апсолутно редуцираниот човек*,[39] која кореспондира со поинакви социјални и морални услови. Разликата од таквите вредности во западните литератури, кога е во прашање примерот со централниот лик во романот, критичарот ја наоѓа особено во тоа што тој, јунакот на Јаневски, не е и еден апсолутен самотник. И опседнатоста со и трагањето по смислата на егзистенцијата во *Две Марии* за Митрев се читаат главно по линијата на едно и навистина хуманистичко ангажирање против отуѓувањето. Во *Месечар*, пак, егзистенцијалистичките акценти ги открива низ проблемот на неостварливоста на едно вистинско меѓучовечко разбирање. Во врска со ова неговото аналитичко внимание е примарно свртено врз главниот јунак на романот, отец Симеон, кој е во постојано разминување со луѓето. Со или без право, причините за тоа, ако тоа воопшто и треба да биде обврска на критичарот, ги открива во самиот осаменик, поконкретно во

[39] На истото место, 287.

неговото непомирување да биде ситен елемент од луѓето, од животот, од светот.

Ако речеме дека во внатрешниот свет на за него извонредно интересниот поет Блаже Конески, критичарот Димитар Митрев аналитички проникнуваше како трагач по *она најесенцијалното, она најгрчевитото, она најпочувствувањето во една богата индивидуалност*,[40] ќе нема потреба ниту да дорекуваме дека во својот повеќекратно продолжителен критички дијалог со овој поетски говор креативно кореспондираше како со една поетска интима што е во постојано жива врска со интимата на читателот. Бидејќи во интимата на Конески тогаш Митрев пронајде и *еден обид да се согради порушениот мост меѓу човекот и човечкото*,[41] веројатно повеќе спонтано отколку програмирано, со тоа, всушност, ја допре нишката што ги сврзува поетот и читателот, поетот и човекот воопшто.

Критичарот Д. Митрев беше без малку атавистички длабоко и немерливо втурнат во потрага по некоја исконска и човечки длабока емотивност, особено по емотивноста на тешкото и на таговното, каква што и може(ше) да се очекува на македонскиот егзистенцијален и духовен простор. Таквата човечки длабока и елементарна емотивност можеше да ја најде токму во поезијата на Б. Конески. Но, кај овој поет Митрев и навистина не можеше да не почувствува уште и една силна внатрешна и *класично здржана патетика*,[42] како што вели тој. До толку е таа моќна во своето освојување на читателот, бидејќи расте постепено и целосно го понесува. Што се однесува пак до оние вистински интимни човечки исповеди на поетот, Митрев нив ги прифаќа како едно целосно изразување на себеси. Повеќе или помалку очекувано, меѓутоа, не се врзува ли, со тоа, и самиот критичар, премногу емотивно, со отвореноста и со искреноста на својот поет. Гледано, пак, нешто пошироко, можеме да констатираме дека Митрев уште во раниот развоен период на современата македонска поезија афирмативно упатуваше кон несокривање на исповедните елементи од страна и на некои други наши поети. Со оглед на тоа, пак, што во поезијата на Конески тие беа и директно и сосема отворено манифестирани, критичарот можеше и финално да констатира дека тој не е сентиментален, туку дека е вистински непосреден и елементарно чувствен во исповедноста.

Покрај исклучителната впечатливост на мисловно-емотивниот интензитет, покрај доживеаноста и целосното расположение,

---

[40] Димитар Митрев, *Оглед кон поезијата на Блаже Конески*. Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 3, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 23.

[41] На истото место, 25.

[42] На истото место, 15.

еден критичар каков што е Д. Митрев во поезијата на Конески не може а да не пронајде уште и една и навистина стројна лирска концепција. Не можеше а да не ја пронајде бидејќи токму таа најмногу соодветствува и на неговата индивидуална творечка концепција и на неговиот, пак индивидуален и човечки и критичарски етос. И не само што е таквата лирска концепција кај Конески редовно изразена целосно и во еден здив, туку посебно поради тоа што моментното реагирање во неговата лирика е извонредно силно токму поради присутноста на една реалистичност со психолошка основа. Тоа е веројатно исполнување на пресудниот услов за да биде кај Конески, секогаш, и најминијатурното, и целосно и силно. Како хармоничната концентрираност врз пробраните емотивни состојби и реагирања, но и богатата интроспективност, од една, така и мисловното како енергетска форма на доживеаното, од друга страна, Митрев го пронаоѓа пред сѐ во авторските недоречености. И сето тоа како резултат на неговото натамошно, да не речам бескрајно аналитичко продлабочување на критичарската кореспонденција со поезијата на Конески. Добро знаејќи, притоа, особено дека токму активитетот на за овој поет специфичните недореченост е со најсугестивно дејство врз читателот. Во живата, а како жива и модерна поетска психологија на Конески, која има и сугестивна и асоцијативна моќ, Митрев и најдлабоко и највистинито го чувствувал не само стремежот кон една елементарна објективност, туку чувствувал и еден длабоко субјективен стремеж на страствена приврзаност кон вистината и кон вистинитото. Па сепак, определувајќи се и самиот за искреноста не само како најсуштествена карактеристика, туку и како најкуса и најцелосна дефиниција на лириката, критичарот кај Конески не ќе може а да не го пронајде и афирмативно да не го промовира особено оној непосреден допир на неговите песни со надворешниот свет. Всушност, Митрев така и влегува во еден аналитички дијалог токму со природното, со пејзажното, а уште повеќе и најмногу токму со длабоко чувственото, со проникнатоста и со органското сродување меѓу поетот и просторот, со онаа првична анимираност и катарзичност дочувана дури и во лириката на еден модерен поет како Конески.

Во критичкиот разговор со поезијата на Гане Тодоровски, Д. Митрев исто така ќе се најде во улога на трагач најпрво по творечкото единство меѓу емотивноста и мисловноста. Во песната *Спокоен чекор*, на пример, на која подолго се задржува во критичкиот осврт кон истоимената книга, ќе регистрира една *изразита*

емотивно-мисловна разгранетост на единствениот мотив.[43] Не прифаќајќи безрезервно сè што донесува оваа лирски вдаховена поезија, недвосмислено откривајќи го само она што е за него и навистина прифатливо, критичарот е овде импресиониран првенствено од нејзините природни текови, а при тоа афирмативно ги истакнува особено емотивната и чувствената умереност, но и спокојството, како и лирската едноставност и ненаметливост. Останувајќи и овде над објектот на неговиот критичко-аналитички третман, критичкиот дијалог на Митрев својата предност ќе ја остварува со и низ неговите иманентни можности за откривање на спонтано остварените и високо реализирани вредности на и во литературното дело.

Аналитичкиот однос на Д. Митрев кон предметот на неговата критичка опсервација не прескокнува ни некои карактеристики на формата на литературното дело. Иако тие никогаш не се примарен дел на неговото аналитичко внимание. Знаејќи, повремено, да донесува критички суд и за вредностите на формата, тој, имено, ниту поважните, ниту општите вредности на литературното дело не ги формирал врз неговите формални карактеристики. Спротивно, и најчесто, инсистираше литературното дело, посебно ако станува збро за поезија, да биде ослободено од секакви ограничувања и стеги, авторот целосно да ги ослободува и да ги изнесува своите чувства, а формално-изразните вредности да бидат резултат, односно да произлегуваат од самата природа на делото, од неговата иманентна сушност. Оттука, и сосема логично, трагајќи по убавината во поезијата тој најчесто и ја наоѓа *во субјективноста, во едноставноста, во чистотата на јазикот, во еден израз што е самиот адекватна температура спрема внатрешната топлина на доживеаното.*[44]

7.

Читајќи ја или препрочитувајќи ја критичарската продукција на Димитар Митрев, односно ставајќи ги на заедничко рамниште на промислување и неговите теориски експликации и неговите критички анализи и дијалози, кај него не можеме а да не констатираме еден разумен, а по многу нешто внимателен и резервиран став кон релативноста на поимите и прашањата за новото, за современото и за модерното во литературата. Оттука сега е и тешко да се рече каква консеквентност имаат некогашните истакнувања дека вредноста во неговата критика се определува со

[43] Димитар Митрев, *Гане Тодоровски: Спокоен чекор.* Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 3, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 86.

[44] Димитар Митрев, *Оглед кон поезијата на Блаже Конески.* Во: Димитар Митрев, *Огледи и критики*, Избор 3, НИК „Наша книга", Скопје, 1970, 29.

постигнување хармоничност, единство, меѓу трајното и новото.[45] Повеќе е од јасно дека тоа не е најглавното критичко-аналитичко мерило на Митрев ниту за природата, ниту за оценувачките можности, ниту за виталитетот и за опстојувањето на едно литературно дело во новите времиња и кон новите естетски мерила на некоја друга, на некоја понова, па зошто да не, и помодерна критика. Не е, бидејќи таквото мерило секогаш и одново тој го создаваше при самата средба со едно литературно дело. Само така и можеше неговиот критичко-аналитички инструментариум да биде и секогаш различен и секогаш различно применуван — зависно од литературното остварување што е предмет на неговото критичко внимание и третман. Затоа и неговиот критички суд е една колку широка, не помалку и хармонична синтеза во која партицираат како оценките за креативната автентичност на делото, за неговата приемливост кај читателот, но не помалку и резултат од аналитичката експертиза во врска со специфичностите на самото дело за кое се однесува критичкиот текст. Критичката оценка на Митрев, која мошне често знае да биде и актуелна естетска и литературноисториска оценка, е прецизно и недвосмислено искажана и аргументирано поткрепена, па категорична и уверлива и, што е најзначајно за критиката — искрена. Затоа се и за нас оптимално прифатливи искажувањата за него од видот на тоа дека по темперамент тој е *тип на критичар кој не се колеба остро, најчесто во еден здив, да го изложи својот став за делото или литературната појава*, односно дека во неговиот критички текст *се доближаат остринаta на надахнатиот, темпераментен и ангажиран полемичар и акрибичната аргументираност на сигурниот, во сите тајни на делото упатен аналитичар.*[46]

За критичарот Димитар Митрев, секако, карактеристична е и онаа борбеност во одбраната на сопствените сфаќања и судови, која произлегува од (а понекогаш прераснува и во) една активна полемичка понесеност. Се чини дека токму врз примерот на неговата полемичка ангажираност може да се потврди и едно искажување на П. Палавестра за критичарот, според кое тој *никогаш не смее да го напушти книжевното борилиште* и од кое *можат само да го изнесат.*[47] Иако и кај Митрев можеме да ја насетуваме онаа внатрешна сопствена борба и сомнеж на еден неверен Тома, како критичар тој скоро без исклучоци, редовно се издига над авторите и над делата што ги разгледува. Сепак, веќе не така

[45] Радоица Таутовиќ, *Уметноста како чин (Марксистичката критика на Димитар Митрев)*, „Современост", XXVII, Скопје, 1977, 2, 35.

[46] Миодраг Друговац, *Савремена македонска књижевна критика*, „Замак културе", Врњачка Бања, 1974, 38-39.

[47] Предраг Палавестра, *Нови јеванџелисти*, Свјетлост, Сарајево, 1968.

долго време по појавата на некои од неговите критичарски искажувања, сите негови судови не се потврдуваа секогаш според неговиот визионерско-критички усет. Тоа, пак, не е несвојствено ниту за големите критичари, ниту за националните критичарски величини, ниту за критичарите на една епоха. Како вистинската, така и привидната супериорност, исто како и погрешните оценки, се чини дека отсекогаш се судбина на критиката. Така е бидејќи, според самата нејзина природа, таа е предодредена да оди по, а не пред литературата. Но, со зголемувањето на временската дистанца од живата дејственост на критиката на Митрев, и натамошните интересирања за неа и нејзините преоценки најверојатно ќе бидат во нејзин прилог. Но, тоа не значи дека и понатаму не ќе треба таа да се преиспитува, да се дооценува и да се преоценува.

Како доминантни вредности во критичарскиот портрет на Д. Митрев некогаш се опсервираа пред сè објективноста и категоричноста во донесувањето на критичките оценки, како и научната заснованост на критичката анализа. Критичарската активa на Митрев, освен тоа, е синоним уште и на принципиелност, борбеност, па дури уште и на една препознатлива национална обоеност. Критичар кој или создава или руши, и за него е применливо она искажување на Ф. Шалда дека критичарот создава и тогаш кога руши. Едно, пак, само малку попрецизно и повнимателно свртување кон неа, сигурно не ќе може да не забележи дека на критичката постапка на Митрев никогаш не ѝ недостасува едно и навистина повеќелинејно навлегување во светот на литературно-критичкиот објект - литературното дело. Иако никогаш не го пренебрегнува првичниот впечаток и импресија од делото, сепак, тој никогаш и не се препушта само на него. Заземајќи соодветна аналитичка позиција, зависна од самиот објект на критичко-аналитичката активa, тој многустрано истражува пред сè по линија на односот на делото кон стварноста, како и во врска со нејзината творечка трансформација. Веројатно најмногу или барем со некое поособено внимание се задржува врз делото, врз неговите вредности како уметничка остварeност и целина. Притоа не се задоволува со и не се ограничува само на една димензија и вредност на делото и не останува само на едно рамниште на аналитичко разгледување.

Критичко-аналитичките опсервации и идеи во делото на Д. Митрев не само што се формираат врз, туку се и константно проникнати со неговите поопшти, теориски идеи. Иако неговата критеристика можеше некогаш и да не биде безрезервно прифаќана, особено од поновите естетички струења и естетски вкусови како кај нас, така и пошироко, сепак, во неа и натаму остануваат простори за доиспитување. Но не да се доиспитува само од аспект

на нејзината пионерска улога во македонската литература, туку да се доиспитуваат пред сè нејзините иманентни вредности.

Како извонредно сугестивен и аналитички предиспониран соговорник со литературното дело, трагајќи по литературните вредности, критичарот Димитар Митрев се движи извонредно, да не речам непредвидливо широко. Најчесто, пак, активно се задржува на неколку за неговата критеристика најсвојствени аналитички позиции, кои тешко се изделуваат и меѓусебно се прелеваат. Покрај целосниот и за дефинирање неподатен впечаток за делото, тоа се, најпрво, оригиналноста и живоста на литературната композиција, а не помалку и хуманоста на уметничката порака. Како критичар, имено, Митрев секогаш беше во перманентно трагање по вистинската, по автентичната природа на литературното дело, од една страна како извор на неговата индивидуална иманентност, а од друга како една од појдовните и основни мерки при одредувањето на литературно-естетската вредност. Од камерно построената и сугестивна критичка анализа, во рамките на оценочното финишрање тој не ретко се стреми и кон некои литературно-теориски и естетички заклучоци. Тоа е еден вид на научно потврдување и систематизирање на со критичката анализа откриените или осознаени вредности и можности на литературното творештво. Дефинитивното оформување и изнесување на финалниот критички суд, најчесто не е само завршница, туку и мајсторско затворање на почетокот отворената аналитичка рамка. Сето тоа, се разбира, најрезултатно се остварува кога станува збор за текстови од негов вкус. Првенствено и најмногу, имено, кога пишува за делата на нему омилените автори како Ващаров, Конески, Јаневски, Стале Попов и уште за некои други македонски писатели.

Со оглед на развојот во рамките на една литература која денес се наоѓа на маргините на европската и на светската култура, Д. Митрев е критичар навистина не од форматот, но секако барем од моделот на еден Сент-Бев, на Белински, на Скерлиќ и Шалда. Во секој случај, станува збор за синтеза од повеќе и специфични критичарски вредности: трудољубивост, широчина во погледите и познавањата, остроумност, несебичност и други. Во него се обединети пред сè профилите на класично-реалистичкиот и на марксистичкиот литературен критичар, при што може да се рече дека станува збор за една и навистина успешна синтеза. Кон погоре соопштените сознанија за неговите најмаркантни и најрезултатни критичарски трагања, може да се констатира дека тој е уште и *критичар со широк акционен радиус кој пишува со своето време и чие време учествува во неговото пишување*,[48] како што беше

[48] Петар Џаџић, *Критика и време*, Вук Караџић, Београд, 1975, 54-55.

некогаш речено за од него толку многу респектираниот и така често спомнуван Сент-Бев. Предетерминиран од територијално многу стеснетиот македонски литературен простор, дејствениот радиус на Митрев како критичар има и една проширена акциона рамка, југословенската, но и обврските на критичарот кон/во неа се поинакви. Неговиот релативно ограничен дејствен простор, потоа се надоместува со неговата аналитичка широчина во критичката постапка и со сигурноста во критичкиот суд. Високите вредности на литературната критеристика на Митрев се загарантирани веќе со нејзината теориска подлога и со вредностите на неговиот критички метод. Најмногу, пак, со тоа што неговиот критичарски чин секогаш и почнува и завршува од и со непредвидливите посебности што ги нуди литературното дело. Сите тие предуслови и вредности на неговата критеристика, а особено резултатите, оценките до кои доаѓа придонесуваат неговите критички текстови да бидат извонредно апликативни при проучувањата како на ред одделни автори, така и во проучувањата на развојот на македонската литература, односно во националната македонска литературна наука. Повеќе од тоа, не ретко тие, односно во самите нив има аналитички резултати во врска не само со литературно-историските, туку и со теориските прашања што засегаат и македонски автори и дела.

Како во времето на нејзиното настанување, така и нешто подоцна, литературната критика на Димитар Митрев беше одредувана како гносеолошка, како аксиолошка, како еластична и виталистичка, но и како догматска или застарена, особено од страна на нејзините опоненти. Времето, пак, во кое таа требаше да ги добива своите најавтентични потврди и оценки по сè се чини дека не ги донесе условите и мерилата за нејзиното вистинско оценување. Поставувајќи ја литературната критика на Д. Митрев во контекстот на или, уште подобро, наспроти натамошниот развој не само на македонската литература и литературно-естетска мисла, туку најмногу и пред сè на македонската литературна критика, не можеме а да не изразиме извесна скепса во можностите на тој развој да застане во партнерска позиција во однос на активата на основоположникот на македонската литературна критика. Најмногу, пак, кога ќе го поставиме Митрев во контекст на новите развојни процеси и вредности на македонската национална литература и култура. И покрај сето тоа, со оглед на специфичноста на времето, и на развојниот степен на кој во времето на Митрев се наоѓаше македонската литература, за еден национално вредносен критичар како што е тој, и денес е сосема прифатливо искажувањето за онаа предводничка улога, која на критичарот му ја одредува Ф. Шалда, кој, споредувајќи го со слободниот коњ пред

санката што го одредува патот и гарантира за него, уште и вели дека критичарот *мора да знае повеќе животни тајни од авторот, [...] Мора да ги познава најтаинствените животни трепереења подобро отколку авторот. [...] Мора да гледа во сегашноста и во минатото подлабоко отколку авторот. Мора да распознава дали е патот и правецот, по кој тргнуваат фигурите на авторот прооден и дали не завршува во слепа улица.*[49]

[49] František Šalda, *Nekoliko reči o modernoj kritici.* Во: František Šalda, *Eseji o književnosti*, ИКР „Mladost", Загреб, 1958.

УДК 821.163.3-95.09

Кристина Николовска

МИТРЕВ ДЕНЕС – СФАЌАЊЕ НА 'МОДЕРНОТО' – ТОГАШ И СЕГА

„Модерно"

„Провокацијата Митрев" е сè уште жив процес на македонската литературна критика. Нашата научна љубопитност ќе се насочи кон сфаќањето на „модерното" кај Митрев.

Да процениме како се произнесува доминантниот и т.н. „официјален" критичар на македонската литература на едно активно и атрактивно творечко време, критичар од формат и од став. Традиционално „најтврдото" и „најкруто" крило на македонската литературна критика – **Димитар Митрев** за македонската поезија ќе се произнесе во својот непоколеблив стил, зазема „врховен" став и се самонарекува „најригорозниот антологичар на нашата лирика."[1] Освежително полемичен и остар е кога се изјаснува за категориите: „модерно", „модернизам", „мода", „помодност".

Митрев – „модернофоб"

Митрев веќе се прочу како голем „модернофоб". Од реалистичка позиција, позната е неговата „аверзија" кон „модернизмот". Точно, Митрев беше историски и гласен во своите негаторски изјави. Но, нека не нè заслепува сета таа „фама" и тие „етикети" кои се лепеа околу неговата фигура. Да погледнеме што има толку „лошо" и "озлогласено" во неговото дистанцирање, па и отфрлање на **„модернизмот" и „надреализмот"**: „Ја споменавме модерноста на изразот, па нека се рече дека немаме ништо против неа и не ги одрекнуваме заслугите најзини за еластицирањето на исказот, па и тогаш кога изворите нејзини се извори на крајниот авангардизам. Не ја прифаќам поетиката на надреализмот како естетски канон, естетски во смислата на нејзината антиестетика, но мислам дека надреалистичката поезија сепак придонесе за витализирањето на метафориката и за збогатувањето на

[1] Димитар Митрев: *Избор 3. Огледи и критики.* – Скопје, Наша книга 1970, 48.

асоцијативните проекции. Мислам, притоа дека и другите разновидности на модерното кажување можат да бидат и употребливи и ефектни, но никако не како епигонство и како дезавуирање (...) и на содржината и смислата на делото."[2] Тоа беше славната изјава на Митрев за модернизмот и надреализмот. Ако подлабоко се погледне, Митрев нив не ги ни оспорува. Тој како критичар од став има право и потреба од избор, од позиција. Па така, за нас неговата позиција на верен реалист станува уште поинтересна, бидејќи оценките „од спротивен терен" стануваат уште подрагоцени. Објективно се признаваат неоспорните квалитети. Така што покрај ова начелно негирање, тука имаме повеќе признанија и за анимирањето на метафориката. Нам ни е корисна оската што Митрев ја прави за уделот на некои модернистички постапки: „модерност на изразот" → „еластицирање на исказот" → „асоцијативни проекции" → „витализирање на метафориката". Ефектот што Митрев го гледа е – фигуративна прогресија. Барајќи го „потеклото", „генот" на таа прогресија, Митрев искрено го признава надреалистичкото потекло на „метафориката" и „асоцијативноста". Ваквиот суд има логичка конзистентност, која може само да ни биде од корист.

„Квазимодерност"

Револтот на Митрев, сепак повеќе доаѓа од кокетирањето со т.н. **„квазимодерност"**: „(...) зашто при онаа обратна мени на безасоцијативна асоцијативност, на метафоричко безредие, на беззвучност и бесмисленост на стихот чувствуваме како таквата квазимодерност рекордира да ја сруши верата и довербата во егзистенцијата и дејството на поезијата во нашето време, (...)"[3]. Сметаме дека „дијагнозата" на Митрев е точна, бидејќи според нас тој е критичар на здрави интуиции. Таа „нулта" или „поништена" асоцијативност, метафоричка „хаотичност", „безвучност и бесмисленост" – кои Митрев ги гледал во своето време е брза дијагностика за климаксот, „ќор-сокакот" на некои опасни модели. Нивната иднина – е само квазимодерност.

Но да одговориме на уште две важни прашања: Што подразбира Митрев под терминот „модерна поезија" во најопшта смисла и „модернист во современата македонска поезија"?

Под „модерна поезија" подразбира: „Во тоа: во сажетоста на проблемот, во умешноста за концентрација во идејата (умешност од која оскудеваат и добри поети), во богатата и јасна интонација на загатнатото и недоискажаното – ќе се открие не само едно доминатно обележје на модерната поезија, но и она кое отсекогаш било составен

[2] Димитар Митрев: *Избор 5. Огледи и есеи.* – Скопје, Наша книга 1970, 121.
[3] Ibid., 47.

дел од суштината на секоја вистинска поезија: моќта на сугестивното, моќта на асоцијативното.“[4]

Како парадигма за „модернисти во современата македонска поезија“ според Митрев, изделуваме неколку. Пример за „модерен“ поет за Митрев е поетот Славко Јаневски: „Секогаш во отпор кон стандардниот тек на поетската постапка – во највисоките барања и во најистакнатите постигања на сите свои поетски книги – поетот Јаневски е неконвенционален, современ (а сосема сигурно) и – модерен.“[5] Интересна е „поддршката“ и на т.н. „умерен модернизам“ на поетот Матеја Матевски: „Велат дека е модернист. И таков е. Но таков е во најубавата и најпривлечната смисла на зборот. И ќе речам: таков треба да биде модернистот:“[6] „Поинаку“ модерен е Анте Поповски: „Неговиот модернизам не е модернизмот на Матеја Матевски, (...)“[7], бидејќи ја истакнува: „(...) неговата модернистичка посебност. / Анте Поповски е првенствено модернист на јазикот.“[8] Таква е претставата на Митрев за модернистите на современата македонска поезија.

Резимираме дека сосем аргументиран е ставот на Митрев за придонесот на надреализмот за метафориката во современата македонска поезија, јасен е неговиот револт од „квазимодернизам“, и интересна е атипичната претстава за ретките „модернисти“ на кои им оддава признание.

Што го лути Митрев?

А сега, какви се општите незадоволства на Митрев од „македонската лирика“? Митрев го „лутат“ многу работи. Жестоко станува против: „егзибиционизмот“, „сентименталичењето“, „кал на сентименталничењето“, „едно-образност“, „излишна разнеженост“, „безасоцијативна асоцијативност“, „метафорично безредие“, „квазимодерност“, „изразна епидемија“, „поетоманија“, „извештаченост и маниричење“, „помодност“, „лирски квантумци“, „на-трапливосличните еквилибристики во самата така еднолинејно негувана метафорика“, итн. Навистина пикантни се „аверзијата“ и „бесот“ на Митрев. Но, овој „рафал“ не значи и не треба да се толкува дека Митрев е „алергичен“ на македонската лирика од тој период, туку дека него го лутат *некои појави* во македонската лирика, на кои подоцна аналитички ќе им се посветиме. Сето ова што го предизвикува „бесот“ на Митрев, засега нека биде иницијација за наше натамошно третирање. Секако, ако се обидеме да го сфатиме како корисна индиција за некои појави. Дури, сметаме дека

[4] Димитар Митрев: *Избор 3. Огледи и критики.* - Скопје, Наша книга 1970, 21-22.
[5] Димитар Митрев: *Избор 5. Огледи и есеи.* – Скопје, Наша книга 1970, 285.
[6] Ibid., 296.
[7] Ibid., 299.
[8] Ibid., 299.

„зад“ ова деривирано панорамско критикување, можеме слободно да побараме сосем прецизни, конкретни „жаришта“ кое се само површинска манифестација или „површински минзансцен“ на длабински проблеми или аномалии. Затоа, уште веднаш ќе си дозволиме да констатираме дека критиката на Митрев е критика на „здрави“ интуиции. Но, да не останuваме само на интуиции.

Митрев е повторно на истата „траса“ и на нашиот пат кога го „дразни“ „играријата“ и „начинот на кажувањето“. Тоа е веќе нашето поле на истражување: „Читајќи бројни наши текстови го согледуваме токму тоа – извештаченост и маниричење. И такви текстови многу малу кажуваат, зашто надвладува во нив играријата околу начинот на кажу-вањето. “[9] Него „го дразни“ експресивниот „егзибиционизам“.

Став кон метафориката

Ставот на **Димитар Митрев** за општата метафорика во современата македонска поезија е беспоштеден, ригорозен и строг! Да се увериме дали со право Митрев е жесток. Но, најпрво да ја проследиме афирмацијата на метафориката на некои наши поети. Стратегијата на Митрев е следна: при давање на судови за „метафориката“ на одделни македонски поети, тој всушност открива по еден нејзин нов „квалитет“, но и „имунитет“ од неа.

Пред да сублимираме, да не ги запоставиме и општите проценки на Митрев за метафориката на современата македонска поезија: „(...) за да не се заборават и натрапливосличните еквилибристики во самата така еднолинејно негувана метафорика кај немалку што се ослониле на сопствената диктатура – чистата изворна инспирација.“[10]

Да ја воочиме сега разликата што Митрев ја гледа помеѓу: „јасноста на метафориката“ наспрема „метафорично безредие“, „јасноста и природноста на асоцијативното“ / „безасоцијативна асоцијативност“, „функционално кажување“ / „нефункционални метафоризации”, и „безредно натрупани метафоризации“, „злоупотреба и преупотребата на метафоричното“, „натрупувањето на метафори“ кога „метафората е колку мода толку и помодност“. Категориите: „јасност“, „природност“ и „функционалност“ се директна опозиција на: „метафоричко безредие“, „нефункционалност“, „безредено натрупани“, „злоупотреба“, „преупотреба“, „натрупување“. Втората „серија“ се случува кога „метафората е мода и помодност“. За нас е полезно дека јасно функционира аксиолошкиот систем на Митрев за метафориката во современата македонска поезија и затоа сега можеме подобро да го разбереме овој феномен.

[9] Ibid., 119.
[10] Ibid., 338.

Заклучок

Митрев прави јасна разлика помеѓу категориите: „модерно“, „модернизам“ - од една страна, и: „мода“, „помодност“ – од друга, и тоа во контекст на современата македонска поезија. Девијациите, кокетирањето со наводната „модерност“, Митрев сосем прецизно ја лоцира во некои конкретни механизми – како метафората. Како критичар, тој сосем чисто го гледа тој „бран“ на помодност, кој како епидемија ја зафати нашата поезија од почетокот на 60-тите години на дваесеттиот век.

Од денешна перспектива на дистанца, сосем е одржлива тезата на Митрев за сфаќањето на „модерното“ во современата македонска поезија. Тој сосем чисто гледа „што не е модерно“– за да се фокусира на „модерното“. Апликативната уверливост е на највисоко, авторитетно ниво, кое е сосем одржливо – и четири децении потоа. Тоа се валидни, стабилни вредносни судови, чии аргументи, со текот на времето, стануваат уште поскапоцени.

УДК 821.163.3-95.09

Ангелина Бановиќ-Марковска

ИДЕОЛОГИЈАТА КАКО ПЕРФОРМАТИВ ВО ЕПОХАТА НА СОЦИЈАЛИЗМОТ И ВО КРИТИЧКО-ПОЛИТИЧКИОТ ДИСКУРС НА ДИМИТАР МИТРЕВ

„Вистината му припаѓа на овој свет: се создава
благодарение на бројните форми на принуда и
поттикнува регуларни ефекти на моќ.
Секое општество има свој режим на вистина,
своја *генерална политика* на вистината:
видови дискурс што ги прифаќа и придонесува
да функционираат како вистина“
Мишел Фуко

Добар дел од мојот живот мина во зазор од идеологијата. Понекогаш си мислам дека тоа беше само спонтана реакција на мојата и на генерациите блиски до неа, кои со маниризам и со позерство на пролиберални умови игнорираме мноштво *-изми*, другпат дека се работеше за системска неупатеност во доктрината на семоќната идеологија која ги обликуваше нашите животи – веќе и не е толку важно – но денес сум сосема сигурна дека во тој период несвесно игнорирав редица прашања кои ја обележаа нашата епоха. Дваесеттиот век извади на површина крупни теми: прашањето за идејата на слободата, за човековите права и за политичките должности. Правдата, суверенитетот и човековиот интегритет ја бранувааа интелектуалната јавност, жедна за нови хоризонти. Еден од нив беше и хоризонтот на политичките должности и морал.

Во 1978 година, познатиот чешки дисидент и писател Милан Кундера вака го опиша тоа: „Врескаме дека сакаме да направиме подобра иднина, но тоа не е вистина. Иднината е само едно *празно*, без чувства... но минатото е полно со живот и неговото лице толку многу нè нервира, нè разлутува, нè повредува, што сакаме да го уништиме или одново да го насликаме. *Сакаме да бидеме господари на иднината само за да можеме да го смениме минатото....* да ги ретушираме фотографиите или *одново да ги испишеме биографиите и историјата.*“ (курзивот е мој).

Го наведов овој цитат од *Книгата за смеата и заборавот*, за да си направам вовед во темата на моето излагање, но најпрвин би сакала

да појаснам две суштински прашања. Првото ја следи врската меѓу идеологијата и историјата, а второто меѓу идеологијата и политиката. Еве што открива првата линија.

Историите на општествата кои во минатиот век беа експлицитно идеолошки – какво што беше, впрочем, и нашето социјалистичко општество, потоа (или прво) она на Советскиот Сојуз и на сите комунистички земји од Источниот блок – беа резултат на една тоталитарна политика која заговараше холизам и национална кохезија под силна контрола на државата. Падот на железната завеса и кршењето на монополистичкиот идеолошки калап создадоа услови за развиток на либерално-демократски општества во кои една таква идеологија би важела за политички опасен анахронизам. Иако нејзиното време ги одбројува денес своите последни часови, може да се каже дека нема епоха без идеологија. Нејзиното отсуство значи отсуство на политиката воопшто, оти идеологијата е важна сфера во формирањето на нашите животи, „енергична состојка во обликувањето на групните идентитети и политики", вели Фридн (Freeden; 2006: 10).

За британскиот теоретичар на книжевноста и културата, Тери Иглтон, инаку марксист по убедување, идеологијата е дискурсивен (семиотички) феномен кој се занимава со значењата, но не ја исклучува и нивната способност за реификација[1]. Но таа е, исто така, и „неопходен медиум за производство на човечки субјекти". Постои само *во* и *преку* нас – нè „интерпелира", нè идентификува, нè издвојува од толпата, обраќајќи ни се по име (Алтисер). Затоа и ја дефинираме како *претпоставено однесување* – пакет од симболи, концепти и слики, една наметната структура која не стасала дури ни да мине низ нашата свест а веќе ја живееме на несвесно рамниште (Иглтон; 2005: 235-244). И тоа повеќе како инстиктивна реакција на состојбите во светот, одошто како свесна мисла за него – доволна причина да заклучиме дека идеологијата користи симболички облици и дејствува како „удвоен" текст во кој освен знаците и нивната материјализација, присутна е и моќта.

Во време додека размислував на оваа тема и ги исчитував трудовите на Димитар Митрев, се присетив на одличниот есеј на Михаил Епштејн насловен „Комунизам и постмодернизам", кој е дел од неговата книга *Постмодерната епоха во Русија: литература и теорија* (Москва, 2000). Го бев добила порано, при една несебична размена на теориска литература[2], но неговото повторно исчитување ме соочи со сознанието дека дел од размислувањата на Епштејн, на чуден начин, се

[1] „Терминот *идеологија* е само начин под еден единствен наслов да се категоризира цела низа различни работи што ги правиме со знаците", вели Иглтон (2005: 313), оти „таму каде што нема знаци, нема ни идеологија" тврдеше Бахтин во првата пролегомена во марксистичката философија на јазикот (Bahtin; 1980: 9).

[2] Интелектуална и лична благодарност до Златко Крамариќ кој својата упатеност во феноменот *идеологија* несебично ја сподели со мене. Голем дел од тезите во овој есеј се резултат на неговиот колегијален влог.

совпаѓаат со оние на Митрев кој половина век претходно ги беше изложил во својата прилично опсежна и критичка студија „Дирижирана уметност“. Но пред да ги детектирам тие размислувања, сакам да напомнам дека иако жестоки и прецизни, опсервациите на нашиот критичар ја немаат силата на ревизионистички идеи. Тие му припаѓаат на еден систем со институционален механизам на контрола и тоа повеќе како свесна „одбрана“ на постојната идеологија, одошто како категоричка промена на нејзината доктрина, но нивната позиционираност во текстот – како противтежа на тогашната авторитарна советска идеологија – ја открива лојалноста на нашиот критичар кон политичката опција која за него била единствено исправна во тоа време. Таа им пркосела на реалните историски случувања во '48-та и години по неа, кога безмилосно биле загрозувана југословенската социјалистичка стварност. Затоа и не ме зачудува фактот што наместо врз политичките и културните состојби во државата, Митрев бил фокусиран на состојбите во Советскиот Сојуз и во Бугарија која слепо ја следела Резолуцијата на Информбирото. Еве до какви согледби дошол нашиот критичар, како жив сведок на едно кризно време:

„Во самиот Советски Сојуз постои еден команден кастовски центар, кој има безмерна диктаторска амбиција за декретирање на сите појави на општествениот живот..., знак не за раководење, а за *командување со една особена, специфична и своеобразна идеолошка дејност, каква што е уметничката...* На тој и таков центар му се подредува и општествениот живот во сите информбировски земји, и тој живот ги прима обележјата на *дирижирање...* едно во секој однос *безогледно имитирање на сè она што настанува во теоријата и практиката на идеолошкиот фронт во СССР...*“ (Митрев; 1970: 144-145; курзивот е мој).

Но, не само што покажува завидна способност за детектирање на актуелните случувања, „Дирижирана уметност“ го допира и прашањето за уметничкиот метод во рамките на социјалистичкиот реализам, оној што бил „декретиран од Сталина, развиен од Жданова[3] и спроведуван од нивните бирократски пропагандисти... *Денеска* – продолжува Митрев – *тој социјалистички реализам... се прогласува во теоријата и практиката на советската уметност и критика како единствен и задолжителен метод... Но, како се разбира тој метод и каква е социјалистичката содржина на неговиот облик*“, се прашува тој (Митрев; 1970: 155). Одговорот го дава Епштејн, со временска дистанца која фрла поинаква светлина на работите. Еве каква.

[3] Андреј Жданов, советски државен и партиски функционер, близок на Сталин. Во 1934 година, на првиот конгрес на советските писатели, ја заговарал тезата дека литературата во социјализмот треба да ги користи сите можни стилови и постапки. Жданов бил првиот идеолог на советскиот соцреализам.

Иако прокламирал бескласно општество, комунизмот заговарал класен пристап во културата и во идеологијата. Но, од перспектива на една постмодернистичка естетика, тогашниот *советски марксизам* обединувал во себе мноштво идеологии. Бил „првиот и во историјата ненадминлив образец за *идеолошки пастиш, еклектична смеша* од најразновидни елементи во кои постепено созревала ироничната свест за нивната неспоивост, поточно споивост, но во нова димензија на игра“[4], заклучува Епштејн опишувајќи го советскиот тип марксизам како *пародија на идеолошкото мислење* (Epštejn; 1-2/2008: 185). Артикулирана на еден постидеолошки начин, неговата констатацијата е разорна и точна, но не е многу различна од Митревата со која во „Дирижирана уметност“ се разобличува „елементарната шема“ на советскиот соцреализам. Во неа тој препознал *механичка комбинација од неколку елементи*: револуционерна романтика, критички реализам, принцип на партијност и црно-бела техника во градењето на ликовите. „*Така шематизиран и така пропагиран, сталинско-ждановскиот социјалистички реализам претставува оживување, второ издание на стариот буржоаски романтизам, кој прикажуваше непостоеќ живот и непостоеќи луѓе и, како таков ги оддалечуваше читателските маси од современиот живот... внесувајќи ги во еден свет на нереалност, на утопија...*“, заклучува Митрев (1970: 155-156; курзивот е мој).

Ако комунизмот требало да биде најава за големиот триумф на идеите кои би го промениле светот, тогаш не треба да зачудува зошто, во истиот дух, еклектичниот советски реализам допуштал комбинирање на различни историски стилови. Градејќи еден метадискурсивен „творечки метод“ тој инсистирал на две големи идеологеми: *социјалистичкиот реализам* и *дијалектичкиот материјализам*. Првата идеологема укажува дека дошло до целосна семиотизација на реалноста – до нејзино претворање во знак кој го проголтал означеното за сметка на означителот. Само на тој начин соцреализмот можел да стане реалност, а *реалноста – реализам*, или поточно *текст за реалноста* во земјите на социјализмот. *Реализмот* во нив функционирал истовремено и како хиперреалност или како двоен симулакрум, метафора за огледалото кое освен што е составен дел на интериерот, е и негова репродукција[5]. Втората идеологема открива карактеристики на една авторитарна идеоло-

[4] За каква, всушност, „димензија на *игра*“ станува збор, објаснува подолу. Имено, во круговите на тогашната советска дисидентска интелигенција, наместо постојната идеологија, можела да продре само една субверзивна ирониција (Epštejn; 1-2/2008: 185). Констатацијава, се разбира, не е провизорна, а како и би можела да биде кога доаѓа од еден слободоумен и комплексен интелект, надидеолошки изграден, но политички свесен.

[5] „Во земјата на Советите, *бајката станала стварност* – пишува Епштејн – како Дизниленд, американскиот хиперреален образец каде што реалноста е конструирана како *измислена земја*“ (Epštejn; 1-2/2008: 180).

гија, чиј *дијалектички материјализам* не значел *дијалектика* во Хегеловска смисла на зборот, ами *тоталитарна* дијалектика која полагала право на една апсолутна вистина, прогласувајќи го сопственото мислење за догма. Таа успешно ги симулирала сите идеологии од времето на античката демократија, осудувајќи ги западните теории за субјективизам, деперсонализација и ирационалност[6]. Така, иако применувал идејно насилство врз свеста на луѓето, соцреализмот создал предуслови за појава на постмодернизмот, но за разлика од него не успеал да го посее семето на самоиронијата. Останал апсолутно сериозен, патетичен и пророчки.

Но, тоа е „советското искуство" на Епштејн. Мене ме интересира искуството на нашиот Митрев, во услови кога јазикот и стилот на тогашната марксистичка идеологија биле толку моќни, што од шумата понекогаш не можеле да се видат дрвјата. Имено, иако се задржува на „дирижираниот" однос помеѓу Бугарија и Советскиот Сојуз, дискурсот на Митрев открива дека има намера да расправа за ангажираноста и тенденциозноста во литературата, воопшто. Еве што забележува неговото критичко око: „Еден уметник кој со едно и исто диктаторство е *командуван, како во своите идејни ставови, така и во своите уметнички средства*, кој во својот однос кон проблемите на животот не е слободен човек и уметник, а чиновник од кого се бараат декларации за верност кон режимот, *неизбежно го напушта поприштето на борбата за вистина* и се наредува на пазарот на берзијанските шпекулации со својата сопствена свест и сопствените идеи. Се разбира, ако ги имал некогаш. Затоа што пресудата на народот и на историјата... одамна е изречена... Не за нив, а за оние... кои сè уште држат за чесниот позив на уметникот... стои отворено прашањето: *со народот или против народот, за вистината или против вистината*?" (Митрев; 1970: 248-249; курзивот е мој).

Францускиот философ Мишел Фуко велеше дека интелектуалецот е тројно дефиниран: прво од својата класна положба, второ од условите за живот и работа и трето од специфичната политика на вистината во општеството, што значи дека, во сите три случаи, интелектуалецот е дефиниран од политиката, од политиката и од политиката. „За политичките проблеми на интелектуалецот не смее да се размислува во термини на *наука* и *идеологија*, туку во термини на *вистина* и *моќ*... Неговиот клучен политички проблем не е да ја критикува идеолошката содржина што наводно е поврзана со науката... туку да ја утврди можноста да се конституира нова политика на вистината...", заклучува Фуко (2006: 107-108).

---

[6] „За разлика од *чистиот, класичен* марксизам... – вели Епштејн – советскиот претставувал еклектична смеша од најразлични идеолошки елементи: просветителски, народни... словенофилски *со верба во надмоќта на рускиот (советски) народ, над трулата цивилизација на Западот*..." (Epštejn; 1-2/2008: 184 – курзивот е мој).

Но идеологијата не постои за да ја опише стварноста, туку да изрази некаква волја или надеж. Нејзиниот јазик не е констативен, ами перформативен, па како реторички чин на спротивставување и/или самопотврдување, „идеологијата е збир на ставови во кои јас верувам, но тие не се случајни исто како и тоа што косата ја чешлам на патец најверојатно не е случајно – пишува Тери Иглтон – Таа често потсетува на хаотична мешавина од безлични, беспредметни клишеа и изреки. Па сепак, овие изветвени фрази се толку длабоко испреплетени со корените на личниот идентитет, што одвреме-навреме можат да нè натераат да станеме убијци или маченици", вели тој (Иглтон; 2005: 45). Со други зборови, не постои „јазик" воопшто – како што не постои знак или мисла за знакот која не е за власта или од власта. Оттаму, секој дискурс е *дискурс за власт*, заправо *обид да се наметне власта преку техниката на говор* (Лиотар).

Значи ли тоа дека кога ги употребуваме зборовите на посебен начин, ние ја откриваме својата свест како внатрешен говор за некој феномен чија вербална материјализација нè дефинира и нè детерминира како субјекти, припадници на извесна *идеологија*? Секако, оти да се живее во општеството а да се биде независен од него, речиси и да не е можно, говорел Владимир Илич. Нашиот Димитар Митрев добро го знаел тоа – впрочем, го цитира Ленина неколку пати во својата студија[7] – затоа и сакав од денешна, либерално-демократска перспектива, да се осврнам на тоа тоталитарно време и на неговото општествено уредување во кое партиципирале интересни личности, врвни интелектуалци во своите области. Анализата на нивниот дискурс како јазик близок на владејачката идеологија која управувала со нивните животи – најчесто и несвесно, на што укажува и метадискурсивниот наратив на Димитар Митрев, чиј нормативен код на мислење ги попримил особеностите на споменатата епоха – открива дека таа одбивала да се види себеси као историски минлив феномен. Но, цензурите на комунизмот во поранешна Југославија и идејата на тогашната образовна политика за создавање хомогена култура во државата, не ги амнестира писателите како најекспонирани интелектуалци на своето време, во име на човековото право и морал, да ги изнесуваат јавно своите согледби по

[7] Епштејн нè потсетува дека во социјалистичката епоха обилно се користела и техниката цитатност, која укажувала на класиците на марксизмот или на некои општи вистини. Цитатите „по налог на срцето" биле субјективни по форма но социјалистички по содржина, оти вистинскиот субјект на социјалистичката култура (кому биле наменети тие), била партијата/народот во чие име истапувал авторот на текстот. И кај нашиот Митрев е забележливо тоа. Во неколку наврати тој се повикува на Кардељ и на Ленин за да ја покаже разликата околу принципот партијност во литературата – едниот сврзан со советскиот марксизам и интересите на државата, а другиот со неговите класици и интересите на пролетеријатот. Вклопени во текстот на Митрев, цитатите требало да ја потврдат политичката исправност на југословенската идеологија и верноста кон народот и вистинските класици на марксизмот.

однос на најголемите табу-теми во југословенското социјалистичко општество – сталинизмот и национализмот. Затоа, пред да го проверам Митрева по однос на овие прашања, ќе го цитирам Етјен Балибар, француски мислител кој одлично ја опишува идеологијата на национализмот. Вели вака: „Национализмот најчесто ја прима идеологијата на избраниот народ (The Elect Nation)... Поимот *избран народ* е двосмислен: во него нераскинливо се сврзани универзализмот и партикуларизмот. Една нација, без оглед дали нејзиното постоење е реално или виртуелно, може да си постави за цел да го спаси човештвото, да му донесе мир или цивилизациски напредок, само ако се почувствува универзална во својата посебност. Тоа значи дека од својата посебност, таа треба да елиминира сè што потсетува на партикуларизам, за да ги внесе во себе елементите на универзализмот (најчесто како световен однос кон големите религии и нивниот идеал за *правда и универзално братство меѓу луѓето*)“ – (http://www.mi2.hr/radioActive/past/txt/02.rasizam.balibar.rtf).

Неколку смели опсервации од споменатата студија на Димитар Митрев, го потврдуваат реченово. Целејќи на релацијата помеѓу бугарската комунистичка партија од една, и великоруската јазична и национална политика од друга страна, која воспоставувала патерналистички односи со земјите од Источниот блок, Митрев расправа за хегемонистичкиот карактер на таа соработка која се одвивала, како што вели и самиот, преку два предуслова: „безогледна апологија на советската уметност како единствена уметност во светот... и безогледно потчинување на бугарскиот уметнички развиток..., макар и по цената на едно национално обезличување и однародување“ (Митрев; 1970: 167). Констатирајќи дека губењето на независноста го вгнездува чувството на „национална малолетност и малоценост“, Митрев го отвора – вистина скромно, само во неколку реченици, но доволно указателно – и прашањето за политичкиот идентитет на македонската нација, поточно за „дискриминацијата на пиринските Македонци на кои им се забранува изучувањето на македонскиот јазик, развитокот на македонската национална култура“ (Митрев; 1970: 171). Неговите зборови нè враќаат во реалноста, кон горките искуства денес, кои сè уште имаат трауматични последици за нас...

Но, да се вратам кон темата. Сосема е јасно дека идеите се битни за политичката моќ на државата која преку идеолошкиот систем на вредности ги кодира своите интереси за да си обезбеди кохерентност на целото општество. Но, значи ли тоа дека идеологијата е облик на мислење кој се повикува на идентичноста како норма? Секако дека не, освен во тоталитарните општества каде што во стил на една „прикриено параноидна рационалност“ (Адорно) се приграбува идентичноста како чист симулакрум, на што укажува и Епштејн кога вели дека во

земјата на Советите не постоела никаква друга реалност, освен реалноста на постојната идеологија.

Што можев да заклучам од ова прелистување на „старите нотеси“ на литературната историја и нивното реконтекстуализирање денес? Прво, дека ова наше постидеолошко време допушта интересен парадокс. Имено, современите толкувања на поимот идеологија не подразбираат креирање нови идеолошки семејства, туку декодирање на старите, по пат на реконфигурација и реинтерпретација. Затоа и можев да го исчитам дискурсот на едно минато време оправдувајќи го изборот на својата тема. Но, иако идеолошки обоен – а како, впрочем, и можел да биде во тоа историско лудо време – дискурсот на Димитар Митрев не само што ми понуди рационални согледби туку и ми помогна да сфатам дека тезите од неговата „Дирижирана уметност“ кои се однесуваа на советско-бугарското соцреалистичко искуство, во голема мера важеле и за нашето поранешно југословенско искуство. Како продукт на сопствената опсесија, тоа го произведувало токму она што го критикувало. Затоа, не само што е метакритичен, дискурсот на нашиот Митрев е, истовремено, и денотативен. Тој има удвоена вредност која одлично го илустрира она што Тери Иглтон го вели денес за идеологијата – дека е таа „колективно симболичко самоизразување“ кое покрај спротивставените интереси, ги *промовира* и интересите на општествената група/класа. Или, попрецизно: „идеологијата е ‘акционо-ориентиран дискурс’ во кој контемплативното спознание главно им е потчинето на ‘а-рационалните‘ интереси и желби... Се јавува како убедувачки или реторички вид говор... кој не е толку заинтересиран за ситуацијата ‘каква што е‘ туку за *произведување одредени ефекти корисни за политички цели*“ (Иглтон; 2005: 60 – курзивот е мој).

И сосема за крај, како заклучок на претходното, би кажала дека секоја изјава може да стане идеолошка ако е водена од скриени мотиви кои легитимираат одредени интереси во борбата за моќ. Но, во критичкиот дискурс на нашиот Митрев нема вистински идеолошки конфликт. Има само искрена намера да се отвори прашањето за идеологијата – небаре обврска за следните генерации – и да се конституира *нова политика на вистината* (Фуко), основен политички императив за интелектуалците од сите времиња.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Иглтон, Тери (2005): *Идеологија*, Темплум, Скопје

2. Freeden, Michael; ed. (2006): *Političke ideologije: novi prikaz*, Algoritam, Zagreb

3. Schwarzmantel, John (2005): *Doba ideologije: političke ideologije od Američke revolucije do postmodernih vremena*, AGM, Zagreb

4. Dijk, Teun A. van (2006): *Ideologija: multidisciplinaran pristup*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb

5. Bahtin, Mihail /Vološinov, V.N./ (1980): *Marksizam i filozofija jezika*, NOLIT, Beograd

6. Balibar, Etienne: *Politika i filozofija pre i posle Marksa*, види: http://www.mi2.hr/radioActive/past/txt/02.rasizam.balibar.rtf

7. Verderi, Ketrin (2005): *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega*, Edicija Reč, Beograd

8. Epštejn, Mihail (1-2/2008): „Postmodernizam i komunizam", Tvrđa

9. Фуко, Мишел (2006): „*Вистина и моќ*" во: *Од модернизам до постмодернизам*, Темплум, Скопје

10. Фукујама, Френсис (1994): *Крајот на историјата и последниот човек*, Култура, Скопје

11. Иглтон, Тери (2000): *Литературни теории*, Тера Магика, Скопје

12. Митрев, Димитар (1970): „Дирижирана уметност" во: *Огледи и критики 1*, НИК Наша книга, Скопје

МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА ВО ЕВРОПСКИ КОНТЕКСТ

УДК 821.163.3.09

Блаже Ристовски

НИКОЛА ВАПЦАРОВ И МАКЕДОНСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН КРУЖОК ВО ЛИТЕРАТУРНАТА И ВО КУЛТУРНО-НАЦИОНАЛНАТА ИСТОРИЈА

Акценти по повод 100-годишнината од раѓањето на Вапцаров

Македонските истражувачи и афирматори повеќе од половина век документирано и аргументирано се обидуваат да го претстават ликот и делото на големиот поет и македонски културно-национален деец Никола Вапцаров и истовремено да ја валоризираат историската функција и богатото наследство на Македонскиот литературен кружок во Софија. Сепак, не само во поширокатa туку и во специјализираната научна јавност тие сознанија сè уште немаат продрено во свеста на нашиот човек за да се сфати улогата и значењето, како и местото и односот што го заслужуваат во македонската литературна и културно-национална историја. Користејќи ја како повод стогодишнината од раѓањето на Никола Вапцаров и 80-годишнината од обновувањето на Македонскиот литературен кружок[1], овојпат сакаме да потенцираме само два неоспорливи факта.

Прво, веќе е општоприфатено дека Никола Јонков Вапцаров претставува уникална појава не само во балканската поетска орбита, иако за животи, сè до неговото озаконето убиство, никој од тогашната бугарска литературна критика не ја ни забележа малата и графички неугледна стихозбирка „Моторни песни“. За неа во тоа време во печатот нападно афирмативно се искажаа само членови и блиски на Македонскиот литературен кружок[2]. Дури по објавувањето на постхумниот избор од Вапцаровите стихови што го направи Христо Радевски во 1946 година[3], поврзувајќи го и усогласувајќи го со новата општествено-политичка реалност во Бугарија, започна силниот бран на нагла ревало-

---

[1] Блаже Ристовски, *Никола Вапцаров и Македонскиот литературен кружок*, Издавачки центар Три, Скопје, 2009.

[2] Единствените рецензии за стихозбирката на Н. Вапцаров, веднаш по објавувањето во 1940 год., беа од кружочниците и негови блиски другари и пријатели: М. Сматракалев, Д. Митрев, Ал. Муратов и Д. Филипов.

[3] Николай Йонков Вапцаров, *Избрани стихотворения*. Предговор и редакция Христо Радевски, София, 1946.

ризација на неговото поетско дело, со сестрана меѓународна афирмација на поетот од Банско. Значајно е што во почетокот не само што бучно се прокламираше, туку дури и се потенцираше неговото *македонско потекло* и неговата *македонска национална свест*, јарко одразена и во неговата поезија.

Меѓутоа, по информбировската 1948, особено по јубилејната 1952 и пленумската 1956 година, во согласност со новата национална политика на Бугарија по „Македонското прашање", радикално се промени и односот кон личноста и делото на Вапцаров, па се почна организирано, масовно и безобзирно поетот да се прикажува како Бугарин што дејствувал и создавал поезија со бугарска национална свест. Организирано започна едно кампањско собирање на родниниte и измислување блиски „познавачи" и „пријатели" на поетот што писмено, во вид на спомени и сведоштва, декларираа негова консеквентна (уште од пред раѓањето) бугарска национална свест. Чиниш цела Бугарија не само што го познавала, туку и катадневно се дружела и соработувала со него. Истовремено, преку ноќ исчезнаа од архивите и сите побитни документи што ја изразуваат неговата бескомпромисна македонштина во организираната борба за македонска национална литература и култура, па и за посебен македонски јазик[4]. Беше промптно ангажирано, пред сè, целото негово семејство – брат му, сестра му, поблиски и подалечни братучеди и комшии, па дури и мајка му Елена – да пишуваат мемоари во официјализираниот дух, а како најангажирана и најизразита се покажа неговата сопруга Бојка (дотогаш јавно декларирана македонска активистка од Пиринско), која и премажена го задржа неговото презиме, па негирајќи сè што беше напишала и самата до 1952 година, се стави во полна услуга на дневната бугарска национална политика. Се отиде дотаму што дури и обемниот зборник со „Спомени, писма, документи"[5] што го објави БАН во Софија во 1953 година, во 1966 година селектирано беше преобјавен заедно со спомените на современиците за кукушанецот Христо Смирненски[6], но сега веќе со внимателно очистени сите искажувања што го претставуваа Вапцаров како ангажиран македонски патриот и поет. Брзо исчезна од книжарниците литера-

[4] Неговиот знаменит „Доклад от Никола Иванов Вапцаров върху Македония и задълженията на писателите Македонци към нея, които трябва да следват революционните идеи на Гоце Делчев и Яне Сандански", којшто под овој архивистички наслов под № 33 се чуваше во Домот-музеј на Н. Вапцаров во Софија, по нашето пишување за него („Современост", 1964) беше склонет во Партискиот архив на БКП и сè до денеска во изворната форма не ѝ е достапен на бугарската јавност.

[5] *Никола Вапцаров. Спомени, писма, документи*, БАН, Софија, 1953.

[6] *Христо Смирненски – Никола Вапцаров в спомените на съвременицитe*, София, 1966.

турниот зборник „Родина“[7] што го издадоа преживеаните другари на Вапцаров, а веднаш по отпечатувањето беше забранета и книгата „Избрани произведения“ од А. Попов[8] (со значаен предговор од Михаил Сматракалев)...

Особено внимание беше посветено на меѓународната презентација на исклучиво „бугарскиот поет“, со преведување на неговите селектирани стихови на скоро сите попознати јазици во светот, па во таква светлина се појави и во едицијата на УНЕСКО „Одбрани творби на европските писатели и поети“. По сите пишувања и укажувања од страна на македонските истражувачи, веднаш по падот на Живковата национално-политичка доктрина во Бугарија, Н. Вапцаров беше маркиран како „комунистички активист“ и истиот тој дотогашен „вечно жив син на българския народ“ за извесно време беше исфрлен и од програмите на бугарските училишта...

Веќе шест децении се води таа крајно непотребна национално-политички интонирана бугарско-македонска расправија за поетското и револуционерното наследство на Никола Вапцаров. Новопројавените автентични документи и аргументи, првенствено од перото на самиот поет, недвосмислено потврдија дека Вапцаров во целиот свој краток век нема напишано ни една единствена песна за Бугарија и како Бугарин – ако се исклучи официјалниот *Марш на 26-тата класа на Морското училиште* во Варна (1929). Притоа е карактеристично што во Бугарија стереотипно се преобјавуваат само избраните 52 негови песни, иако во нашиот зборник[9] во 1986 година публикувавме околу 200 објавени и необјавени Вапцарови песни, поголемиот дел поврзани исклучиво со Македонија како негова татковина и со борбата на македонскиот народ за национална слобода и своја држава.

Затоа сметаме дека е крајно време да престане веќе одамна депласираната вонлитературна полемика околу бесмисленото прашање „чиј е Вапцаров?“ и најпосле да се сфати и да се прифати дека Никола Јонков Вапцаров е *наш заеднички* писател, кој, меѓутоа, бил, се чувствувал и дејствувал како Македонец и „интернационалист“ и дека (како и неговите сомисленици и соборци ликвидирани заедно со него Антон Попов и Атанас Романов) беше и стрелан токму поради тоа изразито македонство.

Но, бидејќи и тој, како впрочем и други членови на Кружокот, пишуваше на јазикот на своето образование, а посмртно стана и битна

---

[7] *Р о д и н а. Стихове и песни за Македония.* Съставили по поръка на Съюза на македонските културно-просветни дружества в България Георги Деспотов [и] Михаил Сматракалев, Народна култура, София, 1951.

[8] Антон Попов, *Избрани произведения.* Подбор и предговор Михаил Сматракалев, София, 1960.

[9] Никола Вапцаров, *Песни за Татковината. Собрани стихови.* Подготовка и превод д-р Блаже Ристовски, Мисла, Скопје, 1986.

функција во бугарскиот литературен и културно-политички развоен процес, тој природно претставува *неоткинлив дел и од бугарската литературна историја*. Притоа, меѓутоа, треба засекогаш да се знае дека неговото фундаментално литературно дело беше *создавано и профилирано* исклучиво во пазувите и во согласност со концепциите на *Македонскиот литературен кружок*, со полна и декларирана свест дека *се создава македонска литература*, инспирирана од традицијата и борбата на македонскиот народ, со мечти за слободата на својата единствена татковина Македонија, заедно со слободата на сите потиснати и поробени во светот. Следствено, *дводомниот* автор Никола Вапцаров сосем природно ќе си остане како *легитимен дел и од македонската литературна и културно-национална историја*. И не смее да се заборава жестоката вистина дека тој стана жртва токму на својот македонски патриотизам во започнатата антифашистичка војна. Исто така, не треба да се изумува фактот дека во бројниот антикомунистички судски процес на Прекиот воен суд во Софија во 1942 година имаше и мнозина далеку позначајни бугарски комунистички и антифашистички активисти, но по брза постапка беа елиминирани само тројцата Бугари „парашутисти" и тројцата Македонци што беа најистакнати членови имено на Македонскиот литературен кружок. Притоа, секако треба да се запомни и дека на тој процес беа повикани и видни бугарски литератори, од калибарот на угледната поетеса Елисавета Багрјана, за да посведочат за талентот и литературното дело на Вапцаров, но никој од нив не кажа пресуден спасителен збор за него како поет.

Вториот факт што сакаме да го потенцираме се однесува за *местото на Македонскиот литературен кружок* во нашата современа историја.

Во првите години по Војната за Кружокот, како впрочем и за Вапцаров, во Бугарија се пишуваше мошне афирмативно, па дури и во информбировскиот период тој Кружок беше и обновен во Софија[10]. Наскоро, меѓутоа, и Кружокот доби бугарска боја, па дури и Венко Марковски, авторот на првите стихозбирки на мајчиниот јазик во современата (меѓувоена) македонска литературна историја и тогашно знаме на македонската национална свест, како повторен емигрант во Софија, користејќи ги и необјавените мемоари на сопруга му Филимена под наслов „Немият свидетел", се појави и писмено да го негира не само македонскиот карактер на Кружокот, туку и македонската нација и

[10] Во 1950 год. во Софија беше обновен Македонскиот литературен кружок што сега го носеше и патронатот „Никола Вапцаров" и во него членуваа не само млади македонски писатели од Пиринско, туку и некои од останатите живи бивши членови на Кружокот како М. Сматракалев, Георги Деспотов, Антон Великов и др. што беа и застапени со стихови на македонски и на бугарски јазик во зборникот „Родина" (1951). Наскоро, меѓутоа, и тој беше укинат.

јазикот на сопствената поезија[11], иако и во мај 1967 година при нашата последна средба тој јавно нѐ уверуваше дека е и останува македонски поет и дека ќе се врати во Македонија...

По публикувањето на новооткриените изворни документи и материјали, особено по сведоштвата и на едни од најактивните негови дејци и организатори, денеска веќе е сосем јасно дека Кружокот е последната суштествено значајна предослободителна алка од синџирот на македонското кружочно организирање во македонската културно-национална историја. Тој континуиран процес започна со Словенско-македонската книжевна дружина на Пулевски (1888) и Младата македонска книжовна дружина во Софија со сп. „Лоза“ на Баласчев и Попарсов (1891-1892), Културно-просветната дружина „Вардар“ на Мисирков и Чуповски (1893-1894) и Македонскиот клуб со в. „Балкански гласник“ во Белград на Дедов и Мишајков (1902), Македонското научно-литературно другарство во С.-Петербург со списанијата „Вардар“ и „Македонскій голосъ (Македонски глас)“ на Мисирков и Чуповски (1902-1917), Културно-просветното друштво „Вардар“ во Загреб со „Наш весник“ на Рацин, Соколов и Милјовски (1935-1938), па се стигнува до трите фази на Кружокот во Софија што започнува како *Македонски литературен кружок* при в. „Македонски вести“ на Ангел Динев, Васил Ивановски и Митко Зафировски (1936), а кога тој беше забранет од бугарските власти се реорганизира како *Македонски литературно-публицистички кружок* (или друштво) *„Нација и култура“* (1937-1938) со несудениот в. „Гоце“ на Антон Попов, Иван Керезиев и Митко Зафировски, а дури во октомври 1938 година од скоро истите дејци беше обновен *Македонскиот литературен кружок во Софија* со в. „Литературенъ критикъ“ на чело со раководното јадро составено од Никола Вапцаров, Антон Попов и Михаил Сматракалев (1938-1942). Оваа континуирана едновековна низа од асоцијации и институции на македонската национална мисла упорно и достојно ја рефлектираше свеста за македонската нација, литература и литературен јазик и преку активното учество во НОБ во Втората светска војна ја извојува првата современа македонска држава и непосредно се вклучи во создавањето на македонската национална наука, литература и култура. Не случајно меѓу основачите на Друштвото на писателите на Македонија се најдоа и членовите и блиските на Кружокот В. Марковски, Б. Конески, Д. Митрев, Ѓ. Абациев, В. Наумчески, а меѓу основоположниците и раководителите на МАНУ застанаа и имињата на Конески и Митрев.

Кардиналниот факт што сакаме овојпат посебно да го потенцираме е документираното сведоштво за директниот *континуитет на идеологијата* од *Македонското научно-литературно другар-*

[11] *Никола Вапцаров. Спомени за поета и революционера по случай 70 години от рождението му*, София, 1979, 615–622; Венко Марковски, *Земята на Вапцаров*, „Литературен фронт“, XXXV, 33, София, 16. VIII 1980, 1 и 4.

ство во С.-Петербург до Кружокот во Софија. Сведоштвата на Д. Митрев и М. Зафировски одамна укажуваа на оваа вистина, но статијата на д-р Сергеј Мисирков во скопскиот в. „Репортер“ од 9 ноември 1955[12] и интегралниот текст на објавеното писмо на Коле Неделковски до синот на К. П. Мисирков од 18 мај 1940 година[13] фрлаат нова и суштествена светлина врз тој континуитет. Одамна знаевме дека во сп./в. „Македонски вести“ во 1935 и 1936 година не случајно се објавуваше факсимилот од насловната страница на сп. „Македонскій голосъ (Македонски глас)“[14], а Коста Веселинов уште во 1939 година пишуваше за Мисирков во историскиот процес на македонската преродба[15], коешто потоа го наведуваа и Ангел Динев и Васил Ивановски. Митко Зафировски и Димитар Митрев веќе сведочеа дека книгата на Мисирков била разгледувана во Кружокот, а некогашниот белградски студент Драги Тозија нè уверуваше дека во Белград бил добиен и препис од книгата „За македонцките работи“. Писмото на Коле Неделковски, меѓутоа, изворно нè информира дека заедно со Никола Вапцаров, Венко Марковски, Митко Зафировски и Ѓорѓи Абациев во 1940 година ја посетиле сопругата на Мисирков, Екатерина Михајловна, дека ги добиле од неа книгата и зачуваните негови мемоари и други текстови, дека ги нашле Мисирковите статии во в. „Миръ“ од 1924–1925 година, дека ја препишале книгата на машина и решиле да ја испратат во Вардарскиот дел на Македонија за таму да се препечати, а во Кружокот се водела опстојна дискусија за неа. Самиот Неделковски на почетокот на писмото соопштува дека „пред неколку месеци, барајќи го творештвото на најголемиот син на Македонија“, го доживеал „најдрагиот и мил момент“ во неговиот живот, кога се сретнал со сопругата на Мисирков, од која, вели, „чув и разбрав за дел од животот на вистинскиот Македонец, и исто така уште повеќе се израдував кога ми кажа дека и чедото на најскапиот син на Македонија живее со мислите со коишто ги преживеал сите свои дни од својот живот неговиот татко. Навистина, судбината на великите луѓе е речиси еднаква; нивниот глас, многу чудно, но не се слуша и не се оценува во времето во коешто го тргаат својот живот: тие секогаш се раѓаат многу рано и целосниот лик им бидува растолкуван дури од следните поколенија. Така станувало и станува. Викот на бесмртниот Македонец К. Мисирков се разнесува дури сега над неговата мила татковина и таа,

---

[12] Д-р Сергеј Мисирков, *Мали спомени за Коле Неделковски и Никола Вапцаров*, „Репортер“, I, 10, Скопје, 9. XI 1955, 4.

[13] Блаже Ристовски, *Коле Неделковски за делото на Мисирков. Тестаментални пораки*, „Нова Македонија“, L, 16935, Скопје, 16. III 1994, 13.

[14] „Македонски вести“, I, 26, София, 20. VII 1935, 5; I, 29. VIII 1935, 9; II, 59. 24. VI 1936, 1. Истиот факсимил во тој период се објавуваше и во изданијата на Македонскиот народен сојуз во Америка.

[15] Коста Веселиновъ, *Възраждането на Македония и Илинденското възстание*, Национално-научна библиотека „Кълбо“, № 2, София, 1939, 66.

измачена веќе од борбите и соперништвата на неколку народи, коишто ништо не штедеа за да ја имаат посрбена, од едни, побугарена, од други, и погрчена, од трети; но таа не се даде на никого, а си остана со својата боја македонска, и сега, подигната културно и економски, го подзема најдрагиот нејзин глас, го прегрнува најсветото име и со целата своја моќ го држи и го разнесува како светилник до најкрајните катчиња на својата ширина.“[16]

Сето ова го пишува поетот Неделковски од името на кружочниците, само една година пред својата трагична смрт и четири години пред АСНОМ. Но дека Кружокот наполно ги прифаќал концепциите на Другарството и на Мисирковата програмска книга, речито покажува и натамошниот текст на Колевото писмо: „Па и ние, прокудените, – продолжува тој – каде и да се наоѓаме надвор од скапата наша татковина, се чувствуваме туѓинци и затоа не останавме глуви на делото и идејата на Вашиот незаборавлив татко, ами го прегрнуваме тоа дело за да го изградиме со цената на најмилото. И така, далеку од татковината, ние се обединивме во едно Мак[едонско] литер[атурно] другарство, од чиешто име се осмелив да Ве замолам да ни излезете во пресрет за да нè запознаете поподробно со животот и дејноста на Вашиот покоен татко (биографијата) за да можеме големиот борец да ѝ го претставиме на македонската општественост.“[17]

Како потврда на истомисленоста на Кружокот, веднаш (во пакет) на д-р С. К. Мисирков му биле испратени последните излезени македонски стихозбики на кружочниците. Меѓу нив била и стихозбирката „Моторни песни“ од Н. Вапцаров, кој во посветата од 12 јуни 1940 година му напишал: *На Сергеј Мисирков со длабока почит – Николај Јонков*[18]. Во примерокот на својата збирка „Луня. Македонска лирика“ В. Марковски на 3 мај 1940 година запишал: *На синот на Кърсте Мисирков, со желание да я дочека да я види исполнена идеата на татка си В е н к о М а р к о в с к и.*[19] Засега не ни се познати другите посвети, но пакетот содржел и други публикации.

Според тоа, Македонскиот литературен кружок (или *другарство*, како што го именува Неделковски), заедно со делото на неговиот неофицијален раководител Никола Вапцаров, претставува *директно историско концепциско продолжение на Македонското научно-литературно другарство* што во новите околности непосредно се прелева не само во *Друштвото на писателите на Македонија*, туку подоцна и во *Македонската академија на науките и уметностите.*

---

[16] Блаже Ристовски, *Никола Вапцаров и Македонскиот литературен кружок*, 513.

[17] На истото место.

[18] Д-р Сергеј Мисирков, цит. *Мали спомени за Коле Неделковски и Никола Вапцаров.*

[19] Блаже Ристовски, цит. дело, 514.

УДК 821.163.3-054.72

Иван Доровски

ИМА ЛИ ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА ДВОДОМНИ АВТОРИ?

(За логиката и духот на времето)

I.

Пред да кажам многу накратко нешто за наведената тема, би сакал да наведам неколку факти: прво дека идејата за билитературноста и дводомноста е тесно поврзана со една статија на Блаже Ристовски од 1964 г. во сп. *Погледи* и со делото и дејноста на тридомниот (или дури многудомниот) творец Рајко **Жинзифов** (1839-1877). Таква сестрана анализа и карактеристика на неговото дело се појави доста *срамежливо* и скромно најпрвин во една докторска дисертација во 1966 година, чиј автор е пред вас. Молам да бидам сфатен правилно, не дека сум нескромен.

На VI меѓународен славистички конгрес во Прага во половината на август 1968 година за таа невралгична тема, пред сè, во бугарско-македонските културни односи зборуваше починатиот славист, бугарист и македонист, проф. д-р Здењек **Урбан** (1925-1998). Руската југославистка и македонистка Јулија **Белјаева** (род. 1927) во својата монографија *Литература народов Югославии в России. Последняя четверть XIX в. и начало XX в.* (1979) пишува за некои автори *общего типа.* Темата, се разбира, е потоа поподробно разработена во низа научни проекти на Словачката академија на науките и конкретизирана во трудовите на, за жал, веќе починатиот научник и мој добар пријател и соработник Дионис **Ѓуришин** (1929-1997) и од неговите соработници.[1]

А сега да се вратам кон пријавената тема. Во насловот на своето излагање поставувам прашање, на кое вие и јас очекуваме позитивен одговор. Но јас ќе се задржам најпрвин малку теоретски и потоа ќе се искажам кои македонски (и општо други европски) творци од вклучените во изборот на Томислав **Тодоровски** *Македонски дводомни писатели.*[2]

---

[1] Ďurišin, D. a kol.: Osobitné medziliterárne spoločenstvá, 1-5, Bratislava 1987-1992.

[2] Македонски дводомни писатели. Избор и предговор Томислав Тодоровски, Микена, Битола 2008.

Во Македонија некои литературни историчари, според мое мислење, погрешно ја сфаќаат и ја третираат дводомноста. Морам да ви кажам дека терминот е преземен од природните науки, од флората. Никако не значи дека еден автор живее во два дома, во две држави. Може но не мора да живее во две држави. Важно е тој со своето дело да дејствува во литературниот процес на две (или повеќе) национални литератури. Еден автор може да живее цел живот во една држава, а да пишува на два (или повеќе) јазика и значи да дејствува во развитокот на две национални литератури. Прашањето е тесно поврзано со мојата теорија за примарноста на јазикот на текстот, за која ќе зборувам подолу.

Јас во своево излагање ги изразувам своите погледи и сфаќања за сите автори застапени во изборот на Т. Тодоровски. Не сите од нив се дводомни и билитературни творци.

Дводомноста и билитературноста се тесно поврзани со **билингвизмот** (полилингвизмот). Проблематиката на литературниот билингвизам (полилингвизам, плурилингвизам) е позната од времето на антиката па сè до ден-денес. Во Удине дури имаме Меѓународен центар за плурилингвизам. Билингвизмот (полилингвизмот) е еден од многуте специфичности на балканската и медитеранската меѓулитературна општност (заедница). Во т.н. медитерански јазици се користел (и некаде дури до денес се користи) за комуницација еден определен тип на ***медитерански јазик коине.*** Не треба да се чудиме што во јазиците на повеќето медитерански јазици наоѓаме исти зборови од персиско, арапско, турско, грчко, словенско и романско потекло што претежно означуваат природни појави (на пр, од кој правец дуваат ветровите), плодови, растенија, општествени и трговски врски и симбиоза на словенско-несловенското население во медитеранското и јадранско крајбрежие и на бројните тамошни острови.[3]

За национална литература и за нејзините функции зборуваме често и сега кога Европа се обединува. Можеби и затоа што и во една таква Европа националната литература и култура ќе играат значајна улога. Литературната наука и понатаму ќе истражува што сè една национална литература и култура содржи, какво место зазема во европскиот и во светскиот литературен и општокултурен процес.

Во некои европски национални литератури дури имаме на пр, официјална (или исто така наречена дозволена) литература, самиздат и емигрантска книжевност. Мислам дека едно такво делење не одговара

---

[3] Dorovský, I.: Balkán a Mediterán. Literárně historické a teoretické studie. Masarykova univerzita, Brno 1997, s. 51-53. Исто Matvejević, P.: Breviář Středomoří. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2002.

3 Dorovský, I.: Slovanská diaspora a dvojdomost tvůrců. In: Polonica, Brno 1990, s. 123-136. За други мои статии на слични теми види Dorovský, I.: Bibliografie, Brno 2000, sb. Slavista s duší básníka, Brno 2005.

на реалноста и води кон заблуда. Меѓу другото, затоа што официјалната литература е доста диференцирана и исто така затоа што до ден-денес немаме нити во македонската и во чешката, да речеме, нити во европската литературна наука точна дефиниција, што сè може да се смета за егзилантска, емигрантска литература, за литература на дијаспората.[4]

Емиграцијата и изгнанството во литературата и општеството биле познати појави најмалку од времето на Публиј **Овидиј Насо** (43 пред нашата ера – од 18 нашата ера). Тие појави биле и остануваат важен проблем, пред сè, во изминатите две столетија. **Со егзилот, емигрантство и егзилантството е многу тесно поврзан билингвизмот (полилингвизмот) и дводомноста (многудомноста) на литературните творци.** Тоа е појава која важи за сиот европски и светски литературен процес. Познато е дека многу македонски литературни и културни дејци живееле во соседните земји како емигранти.

Проблематиката на емиграцијата засега најопстојно ја истражуваат полските литературни историчари и теоретичари. Тие го формулираа **статусот на емигрантот**, т.е. неговата морална и духовна состојба, неговата општествена положба, неговата свест за идентитет. Укажаа на тоа дека емигрантот *е оттргнат од средината во која живеел во сожителство са јазикот.* Емигрантот нема можност да црпи од живите извори на мајчиниот јазик и од животната реалност. Со живиот јазик кој во неговата татковина се развива, се запознава постепено и со посредство, често од втора рака. Во неговиот архаичен јазик се појавуваат елементи од јазикот на неговата таканаречена **втора татковина**. Ако живее во емигрантска средина која е јазично (и историски и културно) блиска, во таков случај во неговиот јазик со создава една мешавина од најразлични јазични, стилски, граматички и други „неологизми“ кои се честопати за читателите неразбирливи. Емигран-тот живее во сегашноста и во минатото, кое предизвикува неспокој, чувство на искорнатост, носталгија, меланхолија, тага, комплекси, склоност кон сентименталност, чувство на изолација, на анонимност, на загуба на идентитетот, на спомени.

Осамотеноста, која постепено преминува во т.н. хронична болест, е цена платена за добиената слобода. Колку емигрантски автори, толку разни изјави за тоа **што значи да се биде емигрант.** Прашањето на емигрантот дали да се врати во својата прва татковина, во родниот крај на своите предци, е доста специфично. Можеме да го разделиме на две потпрашања: 1. дали емигрантот сака да се врати во својата прва татковина или сака само да ја посетува; 2. ако се врати, мора да сфати, дека таа, не е онаа негова татковина што некогаш ја напуштил, не е веќе негова татковина, дека тој отсега во неа ќе биде емигрант којшто го

бара *изгубеното* време. Местото што го напуштил ќе му се чини туѓо, луѓето подруги, пријателите и неговите блиски ќе го гледаат со друго око, како да е странец, дури како да е предавник итн.

Секој автор, секое литературно дело, секој историски настан се специфични појави и развитокот на секоја национална литература има исто свои специфики. Затоа при оценката ѝа еден автор или на едно книжевно (научно) дело би требало да се постапува индивидуално, да се анализираат сите суштествени фактори што се карактеристични за едно книжевно дело.

За прашањата на емиграцијата зборувам затоа што тие се тесно поврзани со **билингвалноста, дводомноста и билитературноста**. А тоа се едни од кардиналните прашања на современата литературна наука. Нивната правилна, т.е. објективна, научно аргументирана и образложена интерпретација, без романтички и преродбенски, псевдопатриотски претстави, би требало да води кон едно модерно толкување на националната историја на литературата и културата. Притоа, еден од најсуштествените фактори е **функцијата на текстот, т.е. јазикот на кој е едно дело напишано.**

Рецептивниот модел го сочинуваат осум основни фактори: 1. автор (творец, ретор, проповедник); 2. негов текст (пишан, читан, репродуциран, парафразиран итн.); 3. читател (слушател, перципиент); 4. реалност, за која во текстот се пишува (се зборува, или само се алудира); 5. посредник помеѓу авторот (интерпретаторот) на текстот и читателот (слушателот, перципиентот); 6. јазик на кој е текстот напишан (читан, интерпретиран, парафразиран, репродуциран и сл.); 7. т.н. литературна (честопати и политичка) етикета, која одредува што треба едно уметничко дело како целина да изобразува; 8. т.н. временски литературен канон, кој одредува како би требало да изгледаат претставените ликови за да одговораат потполно на барањата на литературната етикета. Притоа, еден од најсуштествените фактори е **функцијата на текстот, т.е. јазикот на кој е едно дело напишано.** Не само затоа *што сака делото да му соопшти, да му каже на реципиентот (примачот), што сака кај него да постигне, со што сака на него да повлијае.* Јазикот на текстот, како што ќе видиме понатаму, е *семиотички објект на културната текстура и главен елемент на комуникативниот систем.*

II.

За македонската литература и за другите балкански национални литератури, пред сè, во последните две столетија, ние мораме веќе еднаш засекогаш да се изјасниме отворено, објективно, без срам и без страв, без странични намери, без априорни и ограничувачки претензии, без образложени исклучоци.

Понатаму би сакал да анализирам некои македонски билингвални, дводомни и билитературни (полилитературни) творци од минатиот век. Ме испровоцира изборот од творештвото на некои привидно дводомни автори што го направи и што го издаде добриот познавач на македонскатата литература, Томислав Тодоровски.[5] Притоа, **во изборот го нема,** на пример, типично билитературниот (полилитературниот) поет **Коста Рацин** (1908-1943), ниту дводомниот македонско-бугарски творец **Венко Марковски** (1915-1988).

Иако е општо познато, сите често повторуваме дека за македонските книжевни творци (како и за припадниците на сите други народи и народности) во меѓувоена Југославија официјален јазик беше српскохрватскиот јазик, во Бугарија бугарскиот јазик. Бидејќи и во двата случаи станува збор за генетички многу блиски и заемно добро разбирливи јазици, македонските книжевници коишто сакаа да му кажат нешто на својот народ и на светот, ги пишуваа своите поетски, прозни, драмски и книжевно-критички дела на српски, хрватски, евентуално на бугарски јазик, верувајќи притоа дека ќе ги читаат и ќе ги разберат како припадниците од македонска народност, така и Србите, Хрватите или Бугарите, дека со своето творештво тие ќе се вклучат во книжевниот и општокултурниот процес на меѓувоена Југославија, односно Бугарија.

И Коста Рацин живееше и твореше во многујазична средина. Тој беше способен да пишува литературни текстови, како на македонски (претежно велешки дијалект), така и на српски, на хрватски (тогаш, на српскохрватски) и на бугарски јазик.[6] Тој развивал политичка дејност претежно во српскохрватска јазична средина. Било кој творец, кој сакал да продре во инонационална и другојазична средина, кој сакал да продре во менталитетот и во животот на новото општество, во новата литература и култура, кој сакал да се потчини на акултурација и асимилација, тој **морал најпрвин да го совлада јазикот.** И да започне во тој јазик да создава книжевни (научни, стручни) текстови. И тие да ги претстави на новата средина.

---

[5] Македонски дводомни писатели. Избор и предговор Т. Тодоровски, Микена, Битола 2008.

[6] За К. Рацин и неговото дело во балкански и европски контекст пишувам, меѓу другото, во воведната студија кон изборот Racin, K.: Bílé červánky, Brno 2008.

Мислам дека повеќето од современите македонски литературни историчари, теоретичари и критичари ја прифатиле **теоријата на дводомноста и билитературноста** и постепено пристапуваат кон едно ново вреднување, нова оценка на македонската литературна историја.[7]

Според наше мислење, составувачот на „коментираниот" избор Т. Тодоровски доста својски го толкува фактот како *возникна дводомноста во македонската литература.*[8] При вреднувањето на едно книжевно дело **најважен фактор е јазикот на текстот, кому му е наменет текстот.** Нека ми биде тука дозволен еден мал екскурз. Сè до крајот на 19 век во Финландија (никако не сум за Финска, бидејќи не е македонска) четириесет проценти од населението зборувало шведски. Речиси два века шведскиот јазик во Финландија доминирал и станал официјален (службен) јазик. Шведски зборувале, пред сè, градските жители кои имале поголема можност да се школуваат, тие што сакале да развиваат трговски, културни и лични врски. Денес е шведскиот јазик во Финландија втор службен јазик. **Многу автори** во Финландија коишто пишуваат шведски **се билитературни**. Јохан Лудвиг **Рунеберј** (1804-1877), на пример, кој пишувал шведски, е еден од најистакнатите фински поетски творци од 19 век. *Тој е автор на финската национална химна и на неколку масовни маршеви.* Литературната наука го карактеризира како *прв шведски писател* кој своето дело го *идентифицирал со судбината на финскиот народ.* Можеме да речеме дека тој по јазикот на своето дело ѝ припаѓа на шведската литература, по духот на своето дело тој истовремено е и фински творец.[9]

Ако **текстот на делото, т.е. неговиот јазик,** во литературниот процес функционира, тогаш тој мора да биде за реципиентот (примачот, адресатот) разбирлив. Секој печатен или говорен текст што испраќачот го адресира (испраќа) до примачот, содржи информација, која мора да е ефикасна ако сака да ја изврши својата функција. Но, за да може една таква информација да биде ефикасна, таа изискува поширок контекст кој би требало да биде за реципиентот близок, разбирлив, кој би одговорал на неговите идејни и уметнички погледи. Тоа е фактички еден од најважните кодови коишто се целосно или делумно заеднички како за испраќачот (авторот), така и за реципиентот (адресатот, примачот). *Принципот на функцијата на текстот (јазикот на делото) е според наше мнение еден од моделите на теоретско размислување и толкување на сите невралгични точки што постојат денес или што*

[7] Македонски дводомни писатели. Избор и предговор Т. Тодоровски, Микена, Битола 2008.
[8] Пак таму.
[9] Доровски, И. Студии за балканскиот литературен процес во 19 и 20 век, МАНУ, Скопје 1992, с. 88.

можат да се појават во секој национален литературно-историски процес.[10]

Ако при вреднувањето на книжевната дејност на еден творец појдеме од тезата, дека примарна е **функцијата на текстот, т.е. јазикот на текстот (на делото)**, пак мораме да признаеме дека бугарскиот јазик ја вршел, пред сè, во последните два века функцијата на еден јазик кој им служел како на реципиентите (примачите) од територијата на Бугарија, така и од Македонија.

Авторите за кои тука ќе стане збор, ќе ги разделам во две основни групи. Во првата група спаѓаат оние творци, кои го акцептирале (примиле) бугарскиот јазик како јазик заеднички за корисниците од бугарско-македонската географска територија. Тоа биле автори од втората половина на деветнаесеттиот и првите десетилеттија од дваесеттиот век.

Втората група творци е поразлична. Во неа спаѓаат оние литературни дејци што се стремеле активно да се вклучат во бугарскиот (српскиот, хрватскиот, грчкиот, американскиот итн.) општествен и културен живот и да бидат нивни составен дел.

Според нашите основни принципи дводомни или билитературни творци можат да бидат:

1. оние автори коишто во инонационална, инокултурна и другојазична средина продолжиле да пишуваат (пишувале) како на својот мајчин јазик (т.н. прв јазик, дијалект, наддијалект, интердијалект), така и на јазикот на новата јазична и социокултурна средина. Тие се **билингвални и билитературни автори**,

2. оние автори коишто во својата национална средина твореле **на свој мајчин јазик** (дијалект, наддијалект, интердијалект), додека во инојазична монокултурна средина пишуваат (пишувале) **само на јазикот на новата средина**, на т.н. втора татковина. Тие автори ги означуваме како **дводомни и билитературни**.

3. Автори коишто се служат со два или со неколку јазици и коишто активно учествуваат во литературниот, во културниот и во политичкиот живот во две или неколку социокултурни средини. Според наше мислење, тоа се **многудомни и билитературни (полилитературни).**

4. Мораме да подвлечеме дека **аспектот на местото на раѓање и аспектот на националноста,** како и **аспектот на тематиката** (*тој пишува за нашата земја, за нашиот крај* итн.) што го форсираат уште до ден-денес мнозина бугарски, српски, грчки и македонски литературни историчари и политичари априори **не можеме да ги прифатиме** како единствен и решавачки принцип, бидејќи не одговораат на нашите принципи.

[10] Dorovský, I.: Balkán a Mediterán, c. 77.

5. Нити националната свест на авторот не може да биде единствен или главен критериум, за да можеме да го вклучиме во историјата на една или друга национална литература и култура. Секое уметничко дело е по своето издание сосема автономно. Не му припаѓа веќе само на авторот, туку му припаѓа на општеството, на социокултурната средина, во која дејствува.

6. Критериум за да биде вклучен еден творец во историјата на дадена литература не може да биде, се разбира, **ниту бројот на создадените** (напишаните) **дела** на даден јазик, било да е тој мајчин јазик или т.н. втор јазик.

7. Објективен критериум **не може да биде ниту хронологијата на литературното творештво на даден автор.**

8. **Ниту евентуални изјави на авторот или на неговите блиски, пријатели и други компетентни и некомпетентни лица за него, за неговото дело и за неговата национална припадност. Слични изјави се најчесто составен дел на една лична трагедија. Тие се најчесто условени од моменталната политичка ситуација во дадената земја, во која живее авторот, од притисокот на официјални домашни или надворешни политички личности и од многу други фактори што немаат непосредна врска со создаденото дело.**

И исто така **не може да биде** решавачки **критериум авторовиот карактер**, неговата суета, амбиции, хохштаплерство, лични анимозитети, неговата несогласност со мислењата на други лица, неговиот нарцизам, славоманија, мегаломанија, неговиот политички фанатизам, неговите политички амбиции и политичка наивност, неговото членство во политички партии, неговата конфесионална конверзија и др. Дискусиите за односот помеѓу уметничкото творештво и моралниот профил на неговиот творец, изгледа, немаат крај.

Проблематично е, според нас, да се мешаат, на пример, разни сфери, да се оценува едно дело врз основа на **лични, морални грешки на авторот**. Во такви случаи ни помага **временската дистанца.** Колку подалеку сме од времето во кое живеел авторот и од времето на создавањето на делото, толку поапсурдни ни изгледаат денешните тврдења на некои литературни историчари дека еден таков автор или едно такво дело се неприфатливи за нас и дека ние како општество сме против тоа да бидат приопштени кон националната литература.

Дозволете ми да наведам два примери: еден од чешката и еден од словачката култура што ми се блиски: чешкиот културен човек не може денес да се откаже, на пример, од популарната и многу омилена народна опера *Продадена невеста* од Бедржих Сметана само и само затоа што нејзиното либрето го напишал подоцна откриениот конфидент Карел Сабина.

Од сосема неодамна откриените и објавени документи еден од европски најуспешните дводомни словачко-чешки автори, Војтех

Замаровски (Vojtěch Zamarovský, 1919-2006) и одличен познавач на европската и блискоисточната историја, на архитектонските и на уметнички споменици, бил почнувајќи од шеесеттите години соработник на чехословачките тајни служби. Што да се прави сега со неговите извонредно уметнички ценети и читани *историски патеписи?* Да ги исфрлиме ли од библиотеките неговите книги за Сумер, за староиндискиот еп Гилгамеш, за грчката и римската античка историја, за египетските пирамиди и за низа други историски настани?

Од светската литература би можел да го наведам, на пример, италијанскиот прозаист, публицист и поет Курцио Малапарте (Curzio Malaparte, 1898-1957) или норвешкиот драматург, прозаист и поет Кнут Хамсун (Knut Hamsun,1859-1952). Курцио Малапарте бил една шизофренична личност: тој бил вистински Италијанец од Тоскание. Пишувал на италијански и на француски јазик, бил фашист, религиозен човек и комунист, пропагатор на традицијата и космополит. Тој е, меѓу другото, автор на книгата *Капут* (1944, Kaputt, на чешки 1947), во која со еден репортажен и фиктивен начин му поднесува на читателот потресни сведоштва за фашистичките сверства.

Нобеловецот К. Хамсун со своето дело изора во норвешката и во светската литература длабока бразда. Бил строго против Англосаксонците и сè повеќе симпатизирал со Германците коишто му отворија пат кон светска слава. Кнут Хамсун за време на нацистичката окупација симпатизирал со Адолф Хитлер и со тоа го предаде својот народ. Народот го осуди К. Хамсун и неговите симпатии. Во последните десетлетија Норвежаните **сè почесто прават разлика помеѓу неговата политичка вина и неговото литературно дело со цел да го запазат за идните поколенија неговото значајно литературно наследство, кое има голема поетичка и стилска вредност.**

Такви и слични примери се **прашање на совест**, резултат **на морална нестабилност**, која лесно можеме да ја сфатиме, да ја разбереме, ако се запознаеме со сите фактори што го доведоа еден автор да постапи така како што постапи.

Од македонската литература можеме да наведеме барем два типични примери: макотрпниот развоен пат на **Крсте Петков Мисирков** (1874-1926) и неговиот живот во неколку политички и културни средини, и сложениот животен и творечки пат на **Венко Марковски** (1915-1988).

Познатиот историчар Растислав **Терзиоски** излезе неодамна со некои документи (писма, обраќања и сл.)[11] и логично бара да се преоценат некои веќе искажани *конечни вистини* за делото и личноста на К. Мисирков. Зошто не. *Конечни вистини,* догми, не би требало во науката да постојат. Тоа го знаеме добро барем од времето на Николај

[11] Терзиоски, Р.: За некои ставови на К. П. Мисирков за македонското прашање (дилеми и толкувања) во Делото на Крсте Мисирков, том 1, Скопје 2005, с. 269-283.

Коперник (1473-1543) и Џордано Бруно (1548-1600) кој истапи и против Аристотел, и против религијата како *конечна вистина*. Крсте Мисирков би можел, слично на Џордано Бруно, да каже дека е против *сенките на идеите* и дека признава само **битие, вистина, судбина, збор и единство.** Корекции, дополнувања со нови факти, аргументи итн. се во науката секогаш не само добредојдени, туку неизбежни и потребни. Во случајов со К. Мисирков никакви нови аргументи не можат да го оспорат неговото капитално дело *За македонцките работи.*

Без какво било сомневање П. К. Мисирков во својата книга *За македонцките работи* даде извесна синтеза на своите погледи во однос на јазикот, на своите принципи за создавање македонски литературен јазик, на националната самосвест, на историското и културно наследство. Таа книга *претставува, всушност, и прва научно поставена, теоретски образложена и практично функционализирана историја на македонската национална мисла* – пишува Блаже Ристовски.[12]

Делото на К. Мисирков за македонското минато и иднина е неоспорно. И тоа без оглед на некои негови подоцнежни изјави и ставови, дилеми и недоразбирања. Тие Мисиркови ставови или изјави се изнесуваат на виделина без да се разгледуваат во еден поширок внатрешнополитички и надворешно-политички контекст и без да се земат предвид сите аспекти, на пример аспирациите на Австро-Унгарија, потоа, меѓу другото, личната и семејната положба на Крсте Мисирков пред започнувањето, во текот и по завршувањето на Првата светска војна. Ја познаваме ли ние доволно психичката и материјална положба и животните услови на Мисирков во тие години во Кишињев?

Можел ли Мисирков во јуни 1914 година да напише во своето обраќање до рускиот министер за надворешни работи дека во Србија **страдаат Македонци**? Таква ознака за самостоен народ немаше тогаш ни во руската, ниту во меѓународната номенклатура. На писмо во кое би се зборувало за една таква ознака не би можел тогаш да му одговори ниеден дипломат и ниедна влада.

Прифаќањето на т.н. Санстефанска Бугарија од страна на К. Мисирков за време на Првата светска војна е, според мое мислење, јасна тактика да ѝ се додвори на Русија, која со Берлинскиот договор го загуби своето влијание на Балканот. Прифаќањето на санстефанските идеи од страна на К. Мисирков не е ништо друго освен еден можен излез за ослободување и обединување на Македонија. Велика Бугарија, така мислел тогаш Мисирков, е гаранција Русија и словенството на Балканот да имаат силно влијание.

Освен тоа, К. Мисирков можел во тоа време да биде под влијание на тогашната бугарска националистичко-шовинистичка политика која беше строго насочена против Србија. Јас мислам дека сите тие

[12] Делото на Мисирков, том 1, Скопје 2005, с. 46.

Мисиркови обраќања, писма, изјави и слично се, сепак, една лична тактика на Мисирков да ги предупреди соодветните одговорни личности дека *ние никогаш нема да престанеме да се чувствуваме Македонци или што е едно и исто – македонски Бугари.*[13]

По новинарскиот напис на Бранко **Нацевски**[14] од јануари 2009 година се појави во македонскиот дневен печат еден подолг фељтон на Виктор **Цветаноски** во кој ги открива *„вистините и контроверзиите за Венко Марковски".*[15] Авторот поаѓа од барањето на еминентниот литературен историчар, критичар и филозоф Георги Стардeлов *„Македонецот Венко да им се врати на Македонците".*

Ништо чудно, ништо претерано или дури ништо тенденциозно. Јас во своите научни трудови **В. Марковски** го третирам како **дводомен и билитературен македонско-бугарски автор.** Поет со двојна припадност. Еве, на кратко, зошто В. Марковски со дел од својот живот и со дел од своето творештво припаѓа во историјата на македонската и со дел од своето дело во историјата на бугарската литература и култура. Според податоците од еден бугарски литературен лексикон, издаден од Бугарската академија на науките,[16] В. Марковски бил во 1934 година уапсен за учество во една организација која се бореше за ослободување на Македонија, бил член на Македонскиот литературен кружок во Софија, за поемата *Бие дванаесе* (1941) бил две години затвор (1941-1943), во август 1943 заедно со сопругата и четиригодишниот син пребегнал и им се приклучил на македонските партизани. Многу маршеви и химни во времето на Народноослободителната борба беа на стихови од Венко Марковски. Тие го изразуваат македонскиот дух, македонската борба против бугарските и германски окупатори. В. Марковски беше пратеник во сојузната Скупштина во Белград (1943-1949), учесник на македонската илегална влада (1944-1945), пратеник во македонското Народно собрание (1945-1949), драматург во скопскиот Народен театар (1953-1955).

Без страв и страсти треба да се каже и тоа дека неговите збирки песни *Народни бигори* (1938), *Огинот* (1938), сонетниот венец *Судбината на поетот Данте Алигиери* (1938) се напишани ***на мајчин јазик*** (како што е на првата негова збирка изрично наведено), значи на *јужно-скопско-велешки говор,* и издадени (како што е наведено) **во 1938 година**. Една година подоцна излезе збирката *Лулкина песна* (1939), потоа поемите *Илинден* (1940), *Гоце* (1940), *Луња* (1940), *Чудна е Македонија* (1940) и збирката *Македонска лирика* (1940).

---

[13] Пак таму, с. 275.

[14] Нацевски, Б.: Венко Марковски и неможното, Утрински весник, 20 јануари 2009.

[15] Цветаноски, В.: Вистините и контроверзиите на Венко Марковски, Утрински весник, 2 март – 10 март 2009 г., стр. 13.

[16] Речник по нова българска литература. 1878-1992, Хемус, София 1994, с. 218-219.

Без страв и срам да го кажеме и тоа дека предговор кон збирката *Народни бигори* напиша истакнатиот бугарски лингвист Стојан Младенов, кој, се разбира, застапувал бугарски становишта. Ете што пишува меѓу другото тој: *И ето сега, за наближаваштија крај на второто десетилетие от склјучването на мира в Њој, блгарското от крај време Скопие ни дава един поет, којто пише еднакво свободно и на своја роден јужноскопско-велешки говор, и на обштоблгарски литерартурен език...* И понатаму забележува дека *израслијат в Скопие под срабска власт г. Марковски пише еднакво хубаво и на един македонски диалект, и на обштоблгарски.*[17] Го поставувам прашањето: Можело ли да излезат *Народни бигори* и другите погоре наведени збирки на В. Марковски, ако тој не ја прифатеше бугарската теза за *македонски бугари?* Имаше ли тогаш политичка и национална атмосфера да ги издаде В. Марковски своите збирки песни во Софија само со ознака дека тие се напишани на македонски јазик? Духот на времето беше друг. Затоа тој наведува на првата страница дека песните се напишани на **мајчин јазик**. Песните беа напишани на еден *венкомарковски јазик* и беа наменети за македонските читатели.

Сите други песни, епоси, сонетни венци, поеми, спевови, пиеси, трагедии во стихови, сказни, преводи на либрета од италијански и француски јазик, наменети за скопската Опера, освен поемата *Суврември парадокси* (1955), поради која беше Венко Марковски осуден на пет години затвор на Голи Оток како *предавник на македонскиот народ*, се напишани на македонски јазик. Дури и поемите *Над пламнати бездни* и *Мојот монолог*, за прв пат печатени во Бугарија во 1985 година, се напишани на македонски јазик.

Притоа, при анализата и оценувањето на дејноста и идеите на тогашните македонски и бугарски лингвисти литературни и културни дејци, потребно е секогаш последователно да се има предвид **логиката и духот на времето.**

Спрема луѓето што дејствувале пред создавањето на македонската држава и не треба да го доведуваме во прашање нивниот однос кон македонскиот идентитет, бидејќи тој е подложен на осцилации во зависност ***од времето*** - вели Иван Катарциев.[18]

Многу од критичарите не водат сметка за **времето** и за животните и психички услови во кои се наоѓале тогаш Венко Марковски и

---

[17] Венко Марковски, Народни бигори, Софија 1938, с. 7-9. За јазикот на *големиот бугарски поет, херој на Народна Република Блгарија, акад. В. Марковски* има доста бугарска стручна литература. Види, на пр.: Т. Павлов, Поезијата на Венко Марковски, критически очерци. Печатни и писмени отзиви, Софија 1939; Иван Кочев, Традиција и новаторство в езика на В. Марковски, Блгарски език, год. 35, кн. 4, с. 313-321; Маја Божилова, Њакои особености на езика на „Преданија заветни„ от Венко Марковски, пак таму, с. 322- 330 и др.

[18] Цветаноски, В.: Вистините и контроверзиите на Венко Марковски, 2, Утрински весник, 3 март 2009 г., стр. 13.

неговата сопруга Филомена. *По враќањето од Голи Оток и натаму продолжило систематското уништување на Венко како човек и како творец. Неколку години не ги уживал ни основните граѓански права, а она што било најболно, никој не сакал да ги печати неговите творби* - пишува В. Цветаноски.[19]

Еве, со овој доста разновиден дел од својата политичка и граѓанската активност и со доста обемниот дел од своето литературно творештво Венко Марковски ѝ припаѓа на македонската литература и култура. Тоа творештво тој го создал на македонски јазик. Како што веќе наведовме погоре, **јазикот на текстот** е примарен, тој има решавачко значење за секое дело. Без разлика како тој се определувал национално до 1965 и по пребегнувањето (емиграцијата) во друга политичка и културна средина. Ние ќе мораме да постапиме слично како Норвежаните – **творештвото на В. Марковски создадено на македонски јазик** до неговото заминување во Бугарија **постепено да биде преиздадено и со него да се запознае македонската културна јавност**.

Се согласувам со познатиот проучувач на македонското минато, Гане **Тодоровски**, кој остро го осуди В. Марковски како *уникатен пример и образец на национален отпадник, одметник, родоотстапник и дисидент-еретик, одречувач на сè што е македонско: национална самобитност, јазик, култура и историја.* Но како што Г. Тодоровски *располага со право на свое мислење како литературен историчар,*[20] нека ми биде и мене дозволено да кажам дека Македонците не го рехабилитираат ренегатот В. Марковски, туку тој дел од неговото творештво што е напишано на македонски јазик. И освен тоа по принцип Македонците не мораат да оценуваат и да перципираат секоја литературна (уметничка) творба сама по себеси, без какви било вонуметнички услови. Иако *скепсата го променува светот во прашања.* Од друга страна *скепсата е најплодоносна состојба* – да повторам заедно со Милан Кундера. Ако Г. Тодоровски правилно констатира дека В. Марковски е дводомен автор, тогаш би требало да се согласи и со тоа дека тој е истовремено и билингвален и билитературен творец. И како таков ѝ припаѓа на историјата на две национални литератури и култури. Еден пример од чешката литература. По 1989 година па сè до денес, дваесет години по превратот, да се зборува за Витеслав Незвал, чии песни, полни со лудизам, лесна имагинација и со асоцијации, прекрасно ги превел Гане Тодоровски на македонски јазик, изискува голема храброст. Бидејќи некои литературни критичари и млади публицисти кои не го познаваат Незваловото дело веднаш дигаат глас дека В. Незвал бил комунист, дека напишал опширна поема за Сталин итн. и дека како таков е неприфатлив за денешното чешко капиталистичко

[19] Цветаноски, В.: Вистините и контроверзиите за Венко Марковски 1, Утрински весник, 2 март 2009 г., стр. 13.
[20] Пак таму, 4, од 5 март 2009, стр. 12.

општество. Јас мислам дека во овој случај повредна е Незваловата прекрасна лирика, неговите високо уметнички песни за Прага, неговата светски позната песна *На брегот од реката Свратка*, Незваловата *Манон Леско*, неговите драми, отколку неговите просечни, политички мотивирани песни. Сличен е, според мене, случајот со Венко Марковски.

Дозволете ми еден мал екскурз. Сите знаеме дека Адам Мицкјевич е голем полски поет роден во Вилнус. Во историјата на белоруската литература се пишува дека тој во млади години пишувал и на белоруски јазик. Во последно време се појавија некои трудови во кои се пишува дека во опширната недовршена поетска драма на А. Мицкјевич *Дзиади* станува збор и за т. нар. *мала* и *голема* татковина: Литванија, Полска, Белорусија.[21] Делото се одвива, како што е познато, во една таинствена баладична атмосфера. Насловот е преземен од белоруски паганski народни обреди. Во врска со тоа С. Ф. Мусиенко од Гродно меѓу другото пишува: *Мицкевич писал по-польски, но себя называл то литвином, то белоруссом. Действительно, влияние белорусских этнокультурных факторов, белорусского языка заметно в его творчестве, что он сам подчеркивал и в „Книгах польского народа и польского пилигримства", и в парижских лекциях по истории славянских литератур. Он неоднократно упоминал о красоте родной земли, воспетой в песнях, сказках и преданиях народа. Говоря о белорусском языке как о языке Великого Княжества Литовского, он отмечал его чистоту, неискаженность и гармоничность.* [22]

Во последните две децении се појавија во некои источноевропски земји разни дискусии во врска со низа литературни, културни и дури религиозни личности што наводно биле во педесеттите и во шеесеттите години од минатиот век соработници на државните тајни служби. Во првата половина од деведесеттите години на минатиот век јас доста наивно верував дека општеството дефинитивно се еманципира од **реториката на поларизација**. Но подоцна, за жал, се врати јазикот на реторичката поларизација за кој се мислеше дека е еднаш засекогаш победен: Кој не сака да ги осуди педесеттите години, кој не сака да изградат Американците радар во Чехија и во Полонија, кој не сака да влеземе во НАТО, во ЕУ, тој не е патриот, туку е предавник. *Дури се тврди дека сè што е денес лошо, е наследство на социјалистичкото минато*, вели Вацлав Бјелохрадски.[23]

Тука и сега ние не треба да се служиме со *реторичка техника*. Една таква *реторика на поларизација* го принудува читателот

---

[21] Поэтический мир славянства. Общие тенденции и творческие индивидуальности. Исследования по славянской поэзии. РАН, Институт славяноведения, Москва 2006, с. 62-63.

[22] Пак таму, стр. 62-63.

[23] Пак таму, с. 7.

(слушателот) *да избере една од две привидно еднакви алтернативи. Но фактички со изборот на една од нив тој човек се исклучува од групата луѓе, која за еден таков избор го принуди.*[24] Така функционира реториката на поларизација: или-или. Ако се согласиш да се бомбардира Северен Виетнам, тврдеше претседателот Ричард Никсон во едно обраќање кон нацијата, си Американец, ако не, тогаш си предавник. Слична реторичка техника употребуваат, за жал, некои луѓе и во Македонија и во некои други балкански земји.

Реториката на поларизација не би требало да станува општествена појава, кога секој човек е принуден да го интерпретира својот живот помеѓу две антитези: меѓу слобода или тоталитет, меѓу пазарна економика или социјализам, меѓу предавник или градител на татковината, меѓу тоа дали е со Америка, или со Русија итн. Во една таква реторичка поларизација тоа што е **меѓу тезата и антитезата** е ставено настрана, за тоа не смее дури да се говори. Доста сложна и досега необработена група претставуваат во македонската и во другите балкански и европски литератури тие творци, кои јас ги означив како **нереализирани.**

По нивната смрт нивното дело остана неиздадено, во ракопис, значи историски **нереализирано** (во одделна книга, во списание, интерпретирано, запеано, одиграно на сцена итн.). Затоа досега не е вклучено во историјата на националната литература. На таа група автори треба да ѝ се посвети при разработката и оценката на нивното дело посебно објективно внимание.

Томислав Тодоровски во својот избор на дводомни македонски писатели вклучи доста дејци (на пр. Григор Прличев, Трајко Китанчев, Кузман Шапкарев, Димитар Матов, Симеон Радев, Иван Снегаров и др.), коишто теророт и тешките животни услови ги принудија да емигрираат во ослободеното бугарско кнежество. И доста лекомислено тој сите погоре наведени и некои други ги означи како дводомни. Повеќето од нив со својата просветна, педагошка, политичка и литературна дејност се вклучија во бугарскиот општествен и културен живот. И ѝ припаѓаат на бугарската литература и култура. Само некои од нив можеме да ги означиме како дводомни, но не и како билитературни (на пр, Трајко **Китанчев**).[25]

Нека повториме: еден дводомен (многудомен) автор не мора да биде автоматски и билитературен (полилитературен). Билитературен (полилитературен) е тој автор, чиј книжевно (научно) дело е создадено на два (на неколку) јазици и е наменето за читатели на две (на неколку) национални литератури и култури.

А сега накратко за некои творци, коишто според нашите наведени критериуми и според наше мислење можат да бидат означени

---

[24] Bělohradský, Václav, Proč nejsem antikomunistou. Právo, 18. července 2009, s.1 a 7.

[25] Македонски дводомни писатели, с. 224.

како дводомни и билитературни. За тридомниот и полилитературниот поет Григор **Прличев** имам веќе повеќе пати пишувано и затоа нема тука да зборувам.[26]

Наведовме погоре, дека дводомноста и билитературноста се тесно поврзани со емиграцијата. Судбина на емигрант делеше охриѓанецот Ефтим **Спространов** ((1867-1931), кој пишуваше и на бугарски и на својот охридски дијалект, слично како основоположникот на македонската драмска книжевност Војдан **Чернодрински** (1875-1951). И двајцата се билингвални, дводомни и билитературни автори.

Дводомни и билитературни се и Арсениј **Јовков** (1884-1924), и Лазар **Поп Трајков** (1878-1904), кого македонската литературна историја погрешно го смета само за македонски автор, иако ѝ припаѓа и на бугарската литература. Има низа други автори коишто своите песни и публицистички текстови ги пишувале само на бугарски јазик. Тие текстови биле наменети како за бугарските читатели, така и за емигрантите од Македонија, коишто го совладале бугарскиот јазик, на пример Атанас **Раздолов** (1872-1931), *револуционер-емигрант*, меѓу другото автор на *востанички песни.*

Атанас Раздолов би можел да послужи како пример за сите билитературни творци (не само македонски), коишто живееле како емигранти во инонационална средина и своите литературни, стручни и други текстови ги пишувале на јазикот на таа средина, но ги намениле за своите сонародници во т.н. прва татковина.

Во македонската и во српската литературна историја многу десетлетија се водат одвреме навреме дискусии за делото на охриѓанецот Коста **Абрашевиќ** (1879-1898). Т. Тодоровски според наше мислење погрешно го вклучи во својот веќе погоре наведен избор и го означи како истакнат *српски поет од македонско потекло.*[27] Што бара српски поет во историјата на македонската литература? Коста Абрашевиќ се роди во Македонија, но тој аспект сам по себеси не е решавачки за да биде еден таков автор вклучен во историјата на една национална литература. К. Абрашевиќ ја дели животната судбина на Јиржи Волкер, кој почина дури како деветнаесетгодишен. Според наше мислење К. **Абрашевиќ ѝ припаѓа само на историјата на српската литература.**

Експонент на великосрпската национална пропаганда, откорнатик – така е карактеризиран Тома **Смилјаниќ-Брадина**(1888-1969).[28] Освен неколку песни напишани под влијание на македонските народни песни на родниот дијалект е целото негово прозно, поетско, литературно-критичко и стручно дело напишано српско-хрватски.

---

[26] Види меѓу другото Dorovský, I.: Bibliografie, 2. doplněné vydání Brno 2000, sb. Slavista s duší básníka, Brno-Boskovice 2005.

[27] Македонски дводомни писатели, с. 274.

[28] Пак таму, с. 275.

Томо Смилјаниќ-Брадина, според наше мислење, сметал дека територијата на Вардарска Македонија е неразделен дел од Србија. Мислам дека Томо Смилјаниќ-Брадина не е ниту дводомен, ниту билитературен автор. Ниту Сребро **Јанакиев** (1892-1928) не е дводомен и билитературен творец.

Македонската стручна литература го карактеризира Стојан **Христов** (1897-1996) и неговото творештво различно. Најчесто се пишува за него, според наше мислење, неправилно дека е тој *македонски автор кој пишува англиски*. Т. Тодоровски во својот избор напиша дека е тој *американски белетрист од македонско потекло.* Една таква карактеристика е според нас најправилна и најточна. Но се појавува прашањето: зошто Т. Тодоровски го стави во својот избор на **македонски** дводомни автори. Накратко: С. Христов веднаш по доаѓањето во Америка целесообразно се вклучи во американскиот општествен и културен живот. Добро сфатил дека мора совршено да го совлада јазикот, бидејќи без добро познавање на јазикот не може да го сфати американскиот начин на живот, менталитетот и размислувањата на Американецот. Како да ја знаел Испанската изрека дека *новиот јазик е нова душа*. Во македонскиот превод на романот *Орелот и штркот*[29] вели: *Бев млад и здрав и знаев што сакам. Другите можеби сонуваа за богатство, за моќ или за блескави кариери, но додека се возев за Исток, моја единствена желба беше да станам вистински Американец.* [30]

Пред повеќе од десетина година напишав за делото на С. Христов една доста конкретна карактеристика.[31] Неговото дело целосно ѝ припаѓа на историјата на американската литература и култура. Тоа никогаш не било составен активен дел на македонскиот литературен процес. Македонските читатели се запознале со делата на Стојан Христов во превод на македонски јазик дури во осумдесеттите години од минатиот век.

Сличен е случајот со Христо **Смирненски** (1898-1923). Неговото дело, кое дури ни тематски не е поврзано со македонска проблематика, целосно ѝ припаѓа на историјата на бугарската литература и култура.

Според тврдењето на Томислав Тодоровски, Димитар **Талев** (1898-1966) е *истакнат бугарски белетрист од македонско потекло.*[32] Талев е еден од оние автори родени во Македонија што пишувале само на бугарски јазик. Тој пишувал, меѓу другото, *спомени, разкази, „поетическа география на Македония„, отразяващи героичното минало и*

[29] Христов, Ст.: Орелот и штркот. Македонска книга, Мисла - Култура, Скопје 1986.
[30] Македонски дводомни писатели, s. 370.
[31] Dorovský, I.: Balkán a Mediterán. Literárně historické a teoretické studie, Brno 1997, s. 91.
[32] Македонски дводомни писатели, с. 393.

трагичното настояще на македонските освободителни борби.[33] Некои бугарски литературни историчари го подвлекуваат неговиот *дух на страсна љубов кон бугаштината и на синовска поврзаност со судбината на родниот крај.*[34] Мислам дека Димитар Талев не е дводомен, ниту билитературен автор. Можеме ли ние да сметаме за македонски автори сите оние што се од македонско потекло?

Анархистот и револуционер Петар **Манџуков** (1878-1966), роден во Мирковци недалеку од Скопје, е типичен пример на творец кој се вклучи во општествениот и културен живот на новата средина. До извесна степен можеме да го означиме како литературно **нереализиран автор,** слично како и Никола **Киров Мајски** (1880-1962) и Ацо **Караманов**. Нивното дело може да биде составен дел на културното наследство. За нив пишувам поподробно на друго место.[35]

Статусот на на дводомните и билитературни творци го означувам како триконтекстен:

1. Односот на авторот кон мајчиниот (првиот) јазик, на кој зборува, и кон културата и културната традиција на сопствениот народ.

2. Односот кон литературата и кон културната традиција на т.н. службен, официјален (принуден) јазик.

3. Заемниот однос на две или неколку национални културни традиции во рамките на многунационална држава (на пример во рамките на југословенската, советската или чехословачката федерација, руската империја или Австро-Унгарија итн.), на Балканот или Словенството.

Клучни зборови: македонска литература, дводомност, билитературност, јазик, текст

АПСТРАКТ

Авторот подвлекува дека за развитокот на македонската литература, како и за развитокот на другите балкански литератури, особено во последните два века, потребно е најпосле да започне да се пишува и да се зборува отворено, објективно, без страв и срам, без априорни и ограничувачки претензии и исклучоци. Наведува низа основни принципи од теоријата на дводомноста и билитературноста. Укажува дека македонската литературна историја засега претежно погрешно ја интерпретира дводомноста на литературни творци и уметнички дела. Со примери докажува дека македонската литература е составен дел од европскиот и светскиот литературен процес.

---

[33] Речник по нова българска литература. 1878-1992, издателство Хемус, София 1994, с. 367.

[34] Пак таму, с. 367.

[35] Dorovský, I.: Aco Karamanov a ti druzí. Прилози на МАНУ, Скопје 2009.

УДК 821.163.3.09

А.Шешкен

ПЕРЕВОД И ИЗУЧЕНИЕ МАКЕДОНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ (XX – началоXXI века)

Цель настоящей статьи состоит в выявлении динамики интереса российских (советских) переводчиков и исследователей к македонской литературе и основных причин, которые его стимулировали. Этот интерес в силу объективных исторических причин активизировался в середине XX века и продолжает набирать силу в первое десятилетие нынешнего столетия. Статья не претендует на исчерпанность весьма богатого и разнообразного материала, речь идет, в основном, о тенденциях и определении наиболее характерных общих черт изучаемого явления. Особенности эволюции македонской литературы, в первую очередь неравномерность ее развития, определили внимание к ней как к самобытному явлению. Это произошло во второй половине XX столетия, когда молодое искусство слова стало все громче и увереннее заявлять о себе. Одновременно у нас шло формирование профессиональных кадров (это связано с развитием славистики в целом), способных популяризировать эту литературу.

Российская наука начала выделять вопросы, связанные с изучением Македонии, в отдельный объект исследования более столетия назад. Первые шаги были ею сделаны в конце XIX века, когда российская славистика в русле целенаправленного изучения культуры, этнографии, языка и литературы западных и южных славян приступила к исследованию этой в этническом и культурном отношении сложной территории. Тогда же рядом ученых, изучающих местные диалекты и обычаи, стали высказываться соображения по поводу национальной принадлежности населения македонских земель. Наиболее значительной работой, посвященной македонской проблематике, стал отчет экспедиции «Македония. Археологическое путешествие» (1909), организованной в 1900 г. Императорской Академией наук под руководством выдающегося византолога и специалиста по истории искусства Н. П.

Кондакова. Труд содержит объемный исторический очерк, посвященный заселению славянскими племенами территории Македонии и драматической судьбе славянского этноса. Дается также подробное описание сохранившихся к концу XIX в. македонских монастырей и их внутреннего убранства, приводятся интересные сведения этнографического характера (описание костюма, орнамента, особенностей быта и обычаев) и наблюдения над языком местного населения.

Революция, затем начавшееся в 1920-е гг. безжалостное реформирование академической и университетской науки, упразднение кафедр славянской филологии, а в 1930-е годы и репрессии против ученых-славистов[1] существенно затормозили изучение культуры славянских народов. Лишь во время Великой Отечественной войны, когда славянские страны оказались в сфере влияния СССР, произошло возрождение славистики. Были восстановлены кафедры славянской филологии в Московском и Санкт-Петербургском (Ленинградском) университетах, затем образован в составе АН СССР Институт славяноведения и балканистики (1947). Это стало основой продуктивного развития славистики, в рамках которой свое место заняла и македонистика.

Потребность в исследовании вопросов, связанных с судьбой и культурой македонского этноса, была продиктована новыми историческими обстоятельствами. В первую очередь возникновением у македонцев государственности (в составе Югославии) и приданием в 1945 г. македонскому языку статуса государственного языка. Следствием этого стало интенсивное развитие национального искусства слова. Вопросы становления македонской нации, ее истории, своеобразия культуры, литературы и языка начинают привлекать к себе внимание отечественной науки.

Одним из первых отечественных ученых-филологов, обратившихся к изучению македонского языка, был С. Б. Бернштейн - выдающийся славист, профессор и фактически основатель и заведующий кафедрой славянской

[1] В 1934 г. было сфабриковано ОГПУ «Дело славистов», по которому проходили авторитетные ученые: Г. А. Ильинский, Н. Н. Дурново, В. В. Виноградов, М. Н. Сперанский, В. Н. Перетц, А. М. Селищев, молодой Н.И. Кравцов. Всего более 130 человек. Многие расстреляны или погибли в лагерях. Славистика обвинялась в поддержке нацистской идеологии в России, как это было с германистикой в фашистской Германии.

филологии (с 1943, официально 1947-1970) филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова. Ему принадлежит первая изданная в нашей стране научная статья о македонском литературном языке[2]. Она «фактически явилась первым в мировой славистике научным откликом на сам факт кодификации и одновременно исследованием молодого литературного славянского языка, которому еще только предстояло стать высокоразвитым полифункциональным языком македонского этноса»[3].

Изучение всего корпуса проблем, связанных с историческим и культурным прошлым и настоящим Македонии, было сопряжено с немалыми трудностями. Эти трудности не всегда носили объективный и чисто научный характер. Были обстоятельства и политического плана. Исследование современной истории и культуры Македонии осложнялось из-за конфликтных отношений между партийным и государственным руководством СССР и Югославии (в 1948-1953 гг. все контакты с Югославией были разорваны). Различие взглядов на принципы построения социализма, в том числе культурной политики, практически вывело за рамки исследования многие важные проблемы. Это обусловило появление большого количества «белых пятен», которые начали заполняться только относительно недавно. Весьма болезненно протекало и до сих пор остается сложным изучение явлений как пограничных, так и общих для истории языка, культуры и литературы Болгарии и Македонии. Понадобились десятилетия, чтобы эти проблемы начали обсуждаться в форме научной дискуссии.

В целом отечественной македонистике, хоть и с немалыми трудностями, удалось достичь заметного прогресса. Особенно результативными в изучении вопросов языка, литературы, культуры и истории Македонии оказались 1990-2000-е годы, когда изменился статус Македонии, после распада СФРЮ ставшей самостоятельным государством. Вслед за этим судьбоносным в

[2] Бернштейн С.М. К вопросу о форме 3-го л. ед.ч. настоящего времени в македонском литературном языке // Вестник Московского университета. Серия Филология. 1948. № 2. См.: Усикова Р.П. С.Б.Бернштейн и развитие македонистики в нашей стране // Филологический сборник памяти С.Б.Бернштейна: к пятилетию со дня кончины. М., 2002. С.21-25.

[3] Усикова Р.П. К пятидесятилетию выхода в свет первой научной статьи о македонском литературном языке.// Македония: Проблемы истории и культуры. М., 1999. С.322.

истории македонского народа событием, произошло новое обострение ситуации на Балканах. Эта контактная зона разных мировых культур вновь потребовала к себе самого пристального внимания.

Благотворно сказалось на нашей науке то, что она в это время избавилась от давления идеологии и смогла приступить к целенаправленному изучению сложных и нерешенных вопросов, связанных с историей и культурой славян, в том числе и македонского народа. Стали появляться издания, специально посвященные македонской проблематике. В 1997 г. совместными усилиями ученых Российской и Македонской Академий наук был подготовлен во многом уникальный, не имеющий аналогов в мировой науке труд «Македония: Путь к самостоятельности. Документы». Исследование исторических обстоятельств, в которых проходило формирование национального самосознания македонцев и их борьба за обретение собственной государственности, важно не только для исторической науки. Оно необходимо также для филологических и культурологических изысканий. И наоборот. Исследования в области этнографии и культуры учитываются при изучении политической истории народа. В сборнике трудов, изданном Институтом славяноведения РАН[4], «Македония. Проблемы истории и культуры» (1999) приняли участие историки, этнографы, лингвисты, диалектологи. Первое в послевоенной отечественной историографии монографическое исследование по истории Македонии принадлежит К. Л. Струковой «Общественно-политическое развитие Македонии в 50-70-е гг. XIX века» (М., 2004)[5].

Впервые в нашей стране в 1998 г. была проведена международная научная конференция, посвященная македонскому языку, литературе и культуре «Македонский язык, литература и культура в славянском и балканском контексте». Она была организована филологическим факультетом МГУ им. М.В.Ломоносова. В конференции приняли участие ученые слависты и балканисты из университетов Москвы, Санкт-Петербурга, Воронежа, Перми,

[4] В сборнике приняли участие ученые институтов Славяноведения и балканистики, Этнологии и антропологии РАН, МГУ им. Ломоносова, Саратовского и Харьковского университетов.
[5] Монография была подготовлена сотрудником Института славяноведения РАН К.Л.Струковой (1922-1984) в конце 60-х гг., но тогда не была издана.

Института славяноведения РАН, Македонской Академии наук и искусств, университета им. Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье. Материалы конференции были опубликованы в сборнике научных статей на русском и македонском языках[6]. В 2009 г. филологический факультет МГУ организовал конференцию по македонистике в рамках международного симпозиума «Славянские языки и культуры в современном мире». Продуктивно развивается сотрудничество между национальными Академиями наук, проводятся конференции, круглые столы, издаются совместные труды[7].

Информативным и полезным является научно-популярное издание «Македония глазами россиян» (М., 2005). В него включены письма русских путешественников, служебные записки дипломатов, размышления ученых, корреспондентов, писателей, побывавших в XIX-XX вв. в Македонии (В.И.Григоровича, М.А.Хитрово, архимандрита Антонина, Н.П.Кондакова, А.М.Селищева, Р.П.Усиковой и др.). Стихи русских поэтов, посвященные колыбели славянской письменности (В. Корнилов, С. Гловюк, М. Струкова и др.), отразили растущий интерес деятелей отечественной культуры к историческому прошлому и настоящему Македонии.

Македонская литература начала освещаться в нашей стране в 1950-1960-е гг. в жанре вступительной статьи и комментария к изданиям переводов произведений македонских писателей. Издательская политика в бывшем СССР, где активно переводились современные литературы западных и южных славян, учитывала при составлении сборников поэзии и прозы Югославии необходимость присутствия всех ее литератур. В сборниках «Поэты Югославии» (1957), «Поэты Югославии XIX-XX вв.» (1963), «Современная югославская новелла» (1965) и др. представлены произведения ряда македонских поэтов и прозаиков (К. Рацина, Б. Конеского, С. Яневского, С. Ивановского, А. Шопова, В. Малеского и др.). Они были снабжены

[6] Македонский язык, литература и культура в славянском и балканском контексте. Отв. ред. Р.П.Усикова, А.Г.Шешкен. М.,1999.

[7] Напр.: Россия и Македония: от прошлого к будущему. К 100-летию журнала «Вардар». М., РАН. 2008; Македония – Россия (СССР): История. Политика. Культура (от Первой мировой войны до формирование македонского государства. 1914-1944) Скопье 2010.

комментариями, содержащими общие сведения био-библиографического характера. В последующие десятилетия предисловия к подобным изданиям приблизились к жанру научной статьи. Весьма содержательным и интересным является предисловие видного специалиста в области югославского театра и драмы Н. Вагаповой к изданию «Драматургия Югославии» (1982), куда были включены пьеса Т. Арсовского «Парадокс Диогена» и популярная в Югославии комедия «Яне-баламут» Г. Стефановского. Н. Вагапова отметила ряд важных особенностей пьес этих авторов. Таким образом, переводы произведений македонских писателей обращали внимание на сам факт возникновения македонской литературы, а сопроводительные статьи отмечали некоторые характерные для нее художественные черты.

В 1970 гг. появились издания, целиком составленные из переводов произведений македонских писателей. Это отразило растущую зрелость литературы, появление в ней значительного числа творческих дарований. Данная тенденция укрепилась в следующее десятилетие, а в 1990-2000-е гг. заметно усилилась. Были изданы переводы прозы Д. Солева, С. Яневского, Б. Конеского, В. Урошевича и др. («Талый снег. Повести и рассказы македонских писателей», 1973). Отдельной книгой в 1981 г. были опубликованы романы Г. Абаджиева «Пустыня», С. Яневского «И боль и ярость», Ж. Чинго «Серебряные снега», посвященные истории революционного движения в Македонии, партизанской борьбе во время Второй мировой войны и послереволюционному времени. В последние годы появился перевод лучшего романа Ж.Чинго «Большая вода» (2007), затем роман «Пырей» П.М.Андреевского (2008, оба в пер. О. Панькиной).

Важным событием последних лет стало издание библиотеки литературы Македонии, первый том которой - антология «Рассказы македонских писателей» - вышел в 2009 году. В настоящее время в печати находится второй том, посвященный драматургии. Антология, составителем и переводчиком которой является выпускница кафедры славянской филологии МГУ им. М.В.Ломоносова О.Панькина, содержит около семидесяти новелл более 50 авторов. Все рассказы,

помещенные в этой книге, ранее не издавались на русском языке, что дополняет и расширяет представление нашего читателя о молодой македонской литературе, имеющей древние корни. Авторы переведенных новелл (Б.Конеский, С.Яневский, Д,Солев, В.Урошевич, Ж.Чинго, П.Андреевский, Я.Владова, Э. Лафазановский, А.Прокопьев, Г.Смилевский и др.) принадлежат к разным поколениям, разнообразны тематика и проблематика их рассказов. Македонская литература предстает сегодня литературой развитой, стилистически богатой, в которой действуют яркие творческие индивидуальности, разные литературные течения и направления, включая постмодернистскую манеру письма. Переведенные рассказы раскрывают сложность и трагизм национальной истории, многообразие жизненных типов, сильные характеры, воссоздают национальный колорит, дают представление о современной жизни Македонии. Ценность этому изданию придает и библиография ранее опубликованной на русском языке малой прозы македонских писателей, а также краткие био-библиографические сведения об авторах. Автором предисловия выступил академик Милан Гюрчинов (известен в России как глубокий знаток творчества Б.Пастернака, Ф.Достоевского, А.Чехова). Его предисловие по своей глубине имеет характер энциклопедической статьи, охватывает путь, пройденный македонской литературой за полвека, раскрывает особенности ее формирования и развития.

Широкую панораму македонской лирики представляют поэтические антологии 1980-2000-х гг.: «Корни и звезды. Современная македонская поэзия» (1988), «Навстречу солнцу. Македонская поэзия X1X-XX веков в русских переводах» (1997, сост. С. Гловюк, предисловие поэт В.Куприянов). 10-томную серию современной «Славянской поэзии XX-XXI века» (председатель редколлегии С.Гловюк), открыл том македонской лирики: «Из века в век. Поэзия Македонии» (2002). Переводили македонскую поэзию такие известные поэты и переводчики, как К.Симонов, М. Алигер, Е.Винокуров, Д.Самойлов, В. Огнев, С. Куняев, М. Зенкевич, Н. Глазков, В.Корнилов и др.

В отдельных сборниках поэзии, прозы и драматургии было представлено творчество таких значительных македонских авторов, как К. Рацин, Б. Конеский, Г. Тодоровский, Ж. Чинго, Г. Стефановский и др.[8] Авторами предисловий к этим изданиям выступили писатели, литературные критики и ученые (А.Д.Романенко, И. Радволина и др.). Поэты и критики В. Ф. Огнев и С. Гловюк, лично знакомые со многими македонскими авторами, пытались донести до российского читателя собственное видение этой литературы. Ученый-славист Ю. Д. Беляева стала автором предисловия к изданию новеллистики Ж. Чинго («Пожар», 1973), и поэзии К. Рацина («Белые зори», 1982). Известный специалист в области семиотики, истории и теории литературы, фольклора и культурологии, академик РАН В.В.Иванов в предисловии к роману С. Яневского «Миракли» связал это произведение с широко представленным в искусстве слова XX века «магическим» (или «фантастическим») реализмом. Он выделил в причудливом художественном мире романа присутствие богатой мифологии балканских народов, обратил внимание на отражение в нем местных легенд и поверий.

Перевод македонской литературы в бывшем СССР и современной России показывает, что эта молодая литература все более широко выходит за национальные рамки и становится неотъемлемой частью мирового искусства слова. Издание ее авторов на русском языке (в силу международного его статуса) служит популяризации этой литературы как у нас в стране, так и за пределами России. Отмечая безусловную положительную динамику изданий македонской литературы на русской языке, нельзя не отметить, что в последние 10-15 лет из-за изменившейся издательской политики, подчиненной диктату рынка, прогресс в этой области был достигнут благодаря усилиям энтузиастов.

Исследование македонской литературы в общих чертах прошло похожий путь. Общая картина ее эволюции содержится в энциклопедических изданиях.

[8] См. напр.: Рацин Кочо. Белые зори. Фейерверк. М., 1982: Рацин Кочо. Белые зори. Стихи. М., 1997; Конеский Блаже. Стихи. М., 1987; Бошковский Т.П. Кладезь. Стихи. М., 1998; Поповский А. Белые холмы Отечества. Стихи. М., 1998; Сильян Р. Вестник. Стихи. М., 1997; Димоский С.Г. Родной язык. Стихи. М., 1996;. Чинго Ж. Пожар. Рассказы М., 1973; Яневский С. Миракли. Роман-трилогия. М., 1990; Стефановский Г. «Полет на месте» и другие пьесы. М., 1987

Так, в «Краткой литературной энциклопедии» помещена обзорная статья о македонской литературе[9], и небольшие по объему статьи о творчестве ряда авторов: К. Рацина, Б. Конеского, А. Шопова, С. Яневского и др. В издаваемой в настоящее время «Большой российской энциклопедии» македонской литературе и ее авторам отведено более значительное место.

Научный анализ некоторых ее особенностей, отдельных авторов и произведений предпринимался в работах разных жанров, посвященных современным славянским и в первую очередь югославянским литературам. Это и статьи в тематических научных сборниках, и главы в общей истории славянских литератур, и монографии. Искусство слово македонцев начало рассматриваться в 1950-1980-е гг. как часть общего литературного процесса Югославии. Например, в статью, посвященную эволюции романного жанра в послевоенное двадцатилетие крупный славист, профессор МГУ Н.И.Кравцов включил материал македонского романа на тему Второй мировой войны[10]. Тот же автор при анализе переводов на славянские языки «Евгения Онегина» А.С.Пушкина касается перевода романа в стихах, выполненного Г.Сталевым (1956)[11], признавая его удачным. Н.Б.Яковлева в монографии «Современный роман Югославии» (1980) выводит на первый план анализ произведений И. Андрича, М. Крлежи, М. Лалича, Б. Чопича, Д. Чосича, М. Селимовича, уделяя внимание и македонским прозаикам С. Яневскому, Ж. Чинго и Д. Солеву.

Наиболее последовательно и полно как неотъемлемая часть многонационального литературного процесса македонская литература осмыслена авторитетным славистом, крупным специалистом в области югославистики Г.Я.Ильиной (глава «Литература Югославии» опубликована в издании РАН «История литератур Восточной Европы после второй мировой войны»[12]). Движение литературы Югославии представлено как единый процесс,

---

[9] Македонии литература // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М. 1967. С.517-519.
[10] Роман в современных литературах южных и западных славян. М.,1973.
[11] Кравцов Н.И. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин» в славянских литературах. // Кравцов Н.И. Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. М., 1973. С.196-259.
[12] Ильина Г.Я. Литература Югославии. // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т.1. 1945-1960 гг. М., 1995.

в котором происходило формирование особой «литературной общности»[13] целого региона. Частью общего художественного развития предстает поэзия, проза и драма Б. Конеского, С. Яневского, А. Шопова, В. Малеского, К. Чашуле, Г. Тодоровского, М. Матевского, Ж. Чинго и др.

Объектом же специального исследования македонская литература стала относительно недавно. Первым отечественным ученым, обратившимся к анализу македонской литературы, была Ю. Д. Беляева. В 1970 г. она опубликовала статью «Кочо Рацин и рождение македонской пролетарской литературы»[14]. Автор анализирует творчество основоположника национальной литературы в свете проникновения в искусство слова в 1920-1930-е гг. социалистической идеологии. Подчеркивая, что участие в революционном движении и литература были для поэта неразделимы, исследовательница сделала ряд ценных замечаний и о художественных особенностях лирики Рацина, подчеркнула важность заложенных им традиций для послевоенной македонской литературы. Выделена также публицистика и литературная критика поэта, активно участвующего в дискуссиях предвоенного десятилетия по вопросам идейности и художественности, отношения к классическому наследию.

Исследования рубежа третьего тысячелетия молодых ученых М.Б.Проскурниной и А.Е.Евстратовой[15] посвящены изучению жанровой специфики романа - проблеме, к которой отечественное литературоведение на протяжении последних десятилетий проявляет устойчивый интерес. А. Е. Евстратова проанализировала особенности эволюции этого молодого для македонской литературы жанра, обогащение его жанрового состава в 1960-е гг., связанное с процессом субъективизации прозы («лирический роман» и роман-притча). Специфика македонского романа 1980- 1990-х гг. освещена в работе

[13] См.: Дюришин Д.. Межлитературные общности как конкретизация закономерностей мировой литературы. // Проблемы особых межлитературных общностей. М, 1993.С. 9-62

[14] Беляева Ю.Д. Кочо Рацин и рождение македонской пролетарской литературы // Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970. С. 369-384.

[15] Защищены как кандидатские диссертации. Проскурнина М.Б. Македонский роман 1980-1990-х годов в югославянском литературном контексте (основные тенденции, типология жанра). Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд.филол. наук. М.,1999; Евстратова А.Е. Жанровое своеобразие македонского романа 1960-х годов. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд филол. наук.М..2003.

М. Б. Проскурниной, которая обратилась к тому периоду в развитии национальной литературы, когда роман уже занял в ней доминирующее место. В работе показано разнообразие художественных поисков писателей и плодотворность синтеза в их творчестве эпического и лирического начал, использование фольклорной поэтики (П. М. Андреевский, Д. Башевский), появление и развитие постмодернистских тенденций (С. Яневский, М. Манджунков, Д. Коцевский, Т. Крстеский). Эта тематика продолжает успешно разрабатываться автором в многочисленных публикациях последних лет[16].

Специфика формирования у македонцев национального искусства слова освещена нами в главах третьего тома «Истории литератур западных и южных славян». Движение уже сложившейся и развитой литературы в 1970-1980-е гг. отражено в отдельной главе второго тома «Истории литератур Восточной Европы после второй мировой войны»[17]. В эти годы центростремительные тенденции в литературах Югославии сменились центробежными, что обусловило изменение, по сравнению с первыми томами, концепции соответствующих глав. В них отдельно освещаются сербская, хорватская, словенская и македонская словесность. Эволюция македонской литературы освещалась также в монографиях «Исследования по македонской литературе» (2005)[18] и «Македонская литература XX века. Генезис. Этапы развития. Национальное своеобразие» (2007)[19]. Отдельные проблемы взаимодействия македонской и русской литератур рассмотрены в монографии «Русская и югославянские литературы в свете компаративистики» (2003)[20].

---

[16] Проскурнина М.Б. Македонский постмодернистский роман 1980-1990-х гг.// Вестник Моск. .ун-та. Серия «Филология». 2001. № 3. С.40-53.; Она же. Постмодернистские черты в македонском романе 1980-1990-х гг. (на примере романов Т. Крстеского «Белая Митра» и Д. Коцевского «Одиссей») // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность – непрерывность литературного процесса. М., 2002. С. 256-272; Она же. Великая книга и пространственный язык балканского постмодернизма // Библия и национальная культура (материалы Всерос. Научн. конф.) Пермь. 2004, С.85-89. И др.

[17] Шешкен А..Г. Македонская литература 1920 - 1930-х гг. // История литератур южных и западных славян» Т.3. М., 2001. С.706-730; Она же. Македонская литература 1941-1945 гг. // Там же. С.921-932; Она же. Македонская литература. // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. Т.2.1970-1980-е гг. М., 2001. С.432-462.

[18] Шешкен А.Г. Студии за македонската литература. Скопје. 2005.

[19] Шешкен А.Г. Македонская литература XX векак. Генезис. Этапы развития. Национальное своеобразие. М., 2007.

[20] Шешкен А.Г. Русская и югославянские литературы в свете компаративистики. М., 2003.См. главы: «Влияние творчества М.Шолохова на развитие романа в литературах Югославии (вторая половина XX века)», «Пушкин в Македонии», «Блаже Конеский как переводчик русской поэзии».

В популяризации, переводе и изучении македонской литературы в России основная роль принадлежала кафедре славянской филологии МГУ им. Ломоносова и институту славяноведения РАН. В последние годы большую активность проявляет Пермский университет, в трудах которого публикуются исследования по македонистике, в том числе по вопросам проблематики македонской литературы[21].

УДК 821.163.3.09

Илија Велев

ТВОРЕЧКО - РАЗВОЈНИОТ КОНТЕКСТ НА МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНА ИСТОРИЈА

(*Можна ли е типологизацијата на концептот „книжевен европоцентризам“*)

На научните дискусии или конференции при Семинарот за македонски јазик, литература и култура со години наназад основна тема од областа на литературата беше *Македонската книжевност наспроти другите книжевности.* Тоа овозможуваше македонските книжевно-историски и современи творечки процеси компаративно да се проследуваат како потврда дека нејзините автентични естетски достигнувања претставуваат своевиден влог во проектирањето на универзалните креативни тенденции (колку таа примала, но и колку вложувала во општиот книжевно-творечки амбиент). Овојпат Советот на Семинарот, како и координаторот на секцијата за литература на тековнава Научна конференција проф. д-р Наташа Аврамовска, преку формулирањето на темата *Македонската литература во европски контекст* не се откажуваат од веќе плодно потврдените насоки за организирано научно дебатирање на темелно податливата тематска поставеност. Едноставно, продолжувањето во потврдената тематска насока се акомодира со живо активните процеси на евроинтеграциите, кои ги наметнуваат како поактуелни творечките системи на глобализација и на интеркултурна комуникација преку литературата. Ако поставеноста на темата се сфати ангажирано, колку книжевните творечки процеси во Македонија и во другите европски национални културни средини треба или можат да се сопостават со актуелните политичко-стратешки проекции за поттикнување на градење рамка за глобализација и за културно прелевање меѓу народите во Европа, тогаш неизбежно ќе се наметне и прашањето: дали во иднина терминолошки би била продуктивна и оправдана определбата (или одредницата) *европска книжевност* како заокружен и интегриран творечко-изразен систем, или пак, и натаму ќе остане да егзистира поеластичниот терминолошки модел – *европски книжевности.* Во некаква романтичарско-политичка понесе-

ност од актуелните трендови можеби ќе се изнаоѓаат оправдани констатации за извесната типологизација на синтагмата *европска книжевност*, но токму и при градењето на глобалната книжевнотворечка систематизација таа нема да манифестира сопствено оправдување за егзистенција, зашто по ниедна основа нема да претставува еднорамковна културна и креативна реализација. Токму подалечните или поблиските историски културолошки искуства треба да ги обесхрабруваат односниве интеграции на посебните национални културни рамки во привремени (политичко актуелни) терминолошки конгломерати. Само како пример да ја наведеме следнава ситуација: ако до пред неполни две децении изгледаше продуктивна културолошката одредницата *југословенска книжевност* – наспроти се разбира позицијата *југословенски книжевности*, во денешната современа дистанца оваа синтагма е крајно нефункционална и ја одразува приспособената ангажирана зависност од нешто што само интегрирало, а не вршело – но и не требало да изврши процес на асимилација на посебните културни идентитети. Во сличен контекст ќе ја истакнеме и сè понагласената тенденција да се стандардизира определбата *балканска книжевност*, којашто треба да се сфаќа само како културолошки модел на стремежот да се интегрираат во заемно блиски релации националните книжевности на просторот на Балканот, креирани со различни јазични изразувања во определен врамен културен ареал, во кој книжевностите се создаваат или се восприемаат една до друга и непосредно ги разменуваат искуствата една со друга.

Ваквиот методолошки пристап за третирањето на посебните книжевно-творечки системи за да се проектираат тенденциите за градење или за восприемање на глобална културна рамка може да стане актуелна културолошка постапка во современ тековен тренд на творештвото, сообразено со социолошкиот амбиент на времето во кое се твори и истовремено се живее. Тоа се правилно приспособените одбрани насоки за функционирање на интеркултурната комуникација, што едноставно зближува и истовремено врши заемно себепрепознање меѓу народите и меѓу културите. Сепак, книжевното творештво како духовно и уметничко надраснување создава, но и остава трајна реконструирана слика на современата и на историската меморија, а притоа успешно реализираните книжевни дела ја пренесуваат современата согледба за традицијата препознаена како книжевна историја, или како книжевно културно наследство со сопствен идентитет. Конкретно да го земеме предвид примерот со македонската книжевна историја, т.е. со творечко-книжевните процеси што се реализирале на почвата на Македонија низ целосниот историски континуитет. Добро сфатената и изградена претстава за континуитетот на маке-

донските книжевноисториски процеси директно ќе ја разбудат творечката меморија од минатото и ќе ја доближат до креативно-естетските сфаќања во сегашноста (до современите македонски книжевни процеси). Ако се обидеме да ги приспособуваме современите тенденции и кон третманот и восприемањето на книжевно-историските процеси, тогаш анимирањето и афирмацијата на книжевното наследство во историскиот континуитет од секоја книжевна средина поединечно ќе претставува своевиден национален културен влог во процесот на глобализацијата за културно прелевање меѓу народите. Тоа е формата за градење нов современ хуманизам во чијшто центар на вниманието е човекот поединец, активно вклучен во широката културна рамка на глобалниот свет. И уште, така се реактивира заборавеното културно минато и заборавените творечки информации. На тој начин се обесхрабруваат тенденциите на правото да се асимилираат туѓите културни вредности и идентитети, тие да се преименуваат, или од страна на помоќниот да се наметнуваат политички гаранции за стекнување статус на единствен културен наследник на општите цивилизациски придобивки. Ваквиот пристап на толкувања ќе претставува сериозна опомена до дел од т.н. архитекти на европоцентризмот кои приспособуваат инертни шпекулации за културната меморија од минатото. Затоа се покажува како нужност во современоста да се има предвид и значењето на книжевната историја (како и на другите видови на културно наследство) како своевиден модел за оживување на историјата и на традицијата, преку кои се потврдува самоидентификацијата и идентификацијата на другите, како што ќе истакне Катица Ќулафкова – во светот на различностите и сличностите, како начин за стабилизирање на идентитетите и како загарантирана инвестиција во стабилна иднина и во напредок на цивилизациите.

На современ книжевен план неизбежно е во градењето и во развојот на општите цивилизациски рамки што претстојат во европскиот културен амбиент да се актуелизира проблемот за статусот на националните книжевни истории со себепрепознатливиот традиционален контекст, а особено на македонската книжевна историја што егзистирала во услови на континуирани присвојувања од различни освојувачи низ вековите. Неправилното третирање на нејзината историскоразвојна специфичност веќе клони кон преименување на книжевните процеси што се одвивале на нејзиниот простор во зависност од тоа – во кој период кој ја завладејувал македонската територија. Доцното формирање на македонската историографија како самостоен истражувачки аспект на проследување, но и познатите воено-политички околности во Македонија низ историјата, заедно влијаеле да се притем-

нува самосвојната книжевно-творечка орнаментика и постапно да се оттуѓува македонското историско и културно препознавање, за да се позајмуваат делови од нејзиниот идентитет и да се вградуваат како приспособено искуство во темелите на туѓите соседни книжевни и културни традиции. Таквата ситуација нужно ги дистанцираше сознанијата за историската проекција на македонскиот книжевно-историски идентитет преку античко-хеленистичката, римската, византиската или општословенската призма на творечко манифестирање. Затоа бевме и сведоци како во современоста дури и внатре во Македонија се проблематизираше (и сè уште се проблематизира) македонскиот културно-историски идентитет – дали е антички или е словенски. Загатката на ваквата политички изнасилена дилема лежи во фактот што меѓу двата брега на античкото наследство и на афирмацијата на словенската цивилизација течат историските искуства од римскиот и од византискиот културно-историски свет. Токму и неправилните толкувања на римскиот и на византискиот цивилизациски феномен како конгломерат од култури ја осиромашува претставата за континуитетот на македонскиот книжевноисториски творечки развој преку кој се рафинирале процеси на цивилизациски прелевања. Книжевните процеси на теренот на Македонија имале неограничени меѓусебно повратни врски и влијанија со класичнохеленистичките, римските, византиските и со словенските книжевноисториски творечки реализации, при што се вршела трансмисија на духовната, филозофската и на естетската смисла за сфаќања на времињата, од кои ниедно создадено дело не можело да отпатува надвор од ограничените историски рамки.

Дилемите кои се наметнуваат при проследувањето на процесот на цивилизациско прелевање на просторот на Македонија и пошироко во Југоисточна Европа во голем дел произлегуваат од т.н. голема преселба на народите (или словенската колонизација), која се реализирала од 80-тите години на VI и низ целиот VII век. Имено, домородното македонско население, кое дотогаш било сообразено со византискиот духовен, културен и просветителски амбиент, дошло во ситуација да се вклучува во новата културна и етничка симбиоза со словенските доселени племиња и постапно станувало билингвално. Ваквата словенско-македонска симбиоза наметнала појава на два важни фактори за духовна трансформација на меѓусебните културни и јазични прелевања: процеси на *словенизирање* и на *христијанизација*. Процесот на словенизирање го зафатил домородното македонско население, со што на општествената сцена во Македонија стапила доминантната позиција на словенството како колективен идентитет. Додека, пак, процесот на христијанизација ги истиснувал паганските традицио-

нални духовни искуства на словенските племиња како резултат на осмислената и функционална политичка доктрина, која требало да ја обезбеди лојалноста за интеграција на Словените во византискиот глобален свет. Финалето на оваа историска епизода на цивилизациско прелевање се реализирало дури по три века. Кирилометодиевската мисионерска и просветна дејност и заживувањето на нивната традиција во периодот меѓу втората половина на IX и средината на XI век го мотивирале историскиот процес за – како што наведува Блаже Ристовски, постепено создавање на една словенско-византиска и притоа христијанска цивилизација и култура.

Зацврстувањето на словенската цивилизациска свест на духовната, на културната и на книжевнотворечката сцена во Македонија при дејноста на светите Климент и Наум во Охридскиот духовен и книжевен центар го продлабочило чувството за постепено дистанцирање на македонското духовно и книжевнотворечко живеење од она во Византија. Веќе на самото заживување на словенските творечки процеси Византија гледала како на антивизантиски постапки, при што таа не можела да ги спречи во натамошниот развој дури и по уништувањето на Самуиловото словенско македонско царство. Едноставно, веќе воспоставената словенска традиција во Македонија, афирмирана преку Светиклиментовата охридска книжевна школа, почнала да манифестира вкоренето цврсти корења што не се искоренувале.

Токму при ваквото проследување на творечко-развојниот контекст на македонската книжевна историја ние го имаме предвид и фактот дека лесно не може да се раскопа сиот наталожен историски пласт со контраверзи на искуствата и на вредностите создавани од народите на Балканот. Но, за среќа, приклонувањето кон новите тенденции за глобализација на творечките постигнувања во современата цивилизациска рамка нужно нé враќаат назад кон сличните историски искуства. Емпириски е засведочено дека преку сите фази на цивилизациски симбиози современите балкански народи го преживеале минатото преточено со глобалните културни искуства. Тие имале заедничка судбина да се наоѓаат во составите на повеќе големи империи (античкомакедонската, римската, византиската, турскоосманлиската, или и со поновото искуство во југословенската федерација – а зошто и да не во најновата евроинтеграција), па овој историски феномен ги поставувал нивните културни, книжевни и јазични традиции да траат и да опстојуваат едни до други и едни со други. Современите методологии на проследување во интеркултурните релации на однесување строго ги распознаваат националните, книжевноисториските традиции како посебен придонес во надополнувањата на

општите цивилизациски постигнувања. Тоа најдиректно им помага на современиве народи да се распознаваат едни со други и да ги надополнуваат заедничките духовни импресии едни од други. Творечко-развојниот контекст на македонската книжевна историја ја проектира сопствената препознатлива традиција во современиот културен идентитет. Веќе историографски идентификуван и афирмиран тој не може да се отуѓува или да се посвојува и да се присвојува, зашто таму се вткаело индивидуалното чувство на денешниот Македонец како поединец дека не е сам во личниот идентитет, зашто него го придружуваат колективните спомени и културната меморија за сопствената традиција и современост.

УДК 821.163.3-32.09

Наташа Аврамовска

ЛЕВАТА КОМОРА НА ЖЕНСКОТО ПИСМО (КОН РАСКАЗИТЕ НА ОЛИВЕРА НИКОЛОВА)

Во 2005-та на овој семинар имав низа од неколку предавања со коишто се обидов пробивот на неколку македонски авторки во областа на прозата да го промовирам како пробив на женственото писмо во македонската литература. Главното упориште на таквото мое утврдување во поглед на појавата на писателките Тања Урошевиќ[1], Јагода Михајловска-Георгиева[2], Лидија Димковска[3], меѓу кои ја бев вброила и објавата на романот *Адамовото ребро* од Оливера Николова, беше укотвено во споделената одлика на нарацијата на нивните романи реализирана на рамништето на автобиографското, исповедното, интимното, односно психоаналитичкото. Меѓу романите кои тогаш беа предмет на моето проследување, токму романот на Николова, со насловот, *Адамовото ребро*, единствен авторефернцијално ја посочуваше темата на другиот, жената, во фокусот на романескниот светоглед. Појавата на книгата раскази *Лева комора* (2008) во македонската литература, меѓутоа, претставува значајна прозна објава со која на нов начин се огласува женственото писмо: во согласјето и во созвучјето на *прикажаниот свет на жената* и *доминантниот стил на нарацијата* кој како да е испреден од коприната на сите валери на светлината кои се појавуваат во духовниот поглед на себепоимањето и себедоживувањето зад затворените клепки.

---

[1] Настапот на Тања Урошевиќ на македонската книжевна сцена беше своевидно откритие со бестселерскиот роман *Аквамарин* (Скопје, Магор, 2004). Досега, таа ги објави и романот *Превид* (Скопје, Магор, 2008) и книгата раскази *Црвена нишка, магнетен прстен* (Скопје, Магор, 2009)

[2] Јагода Михајловска-Георгиева се наметна како авторско име на книжевната сцена со патописниот роман *Каменот од твојот ден*, која беше наградена со Рациновото признание во 2005 година, а подоцна, во 2008 година го објави и романот *Индиго Бомбај* (Скопје, Три, 2008) кој ја освои наградата роман на годината на престижниот конкурс на *Утрински весник* за 2008 година.

[3] Поетесата Лидија Димковска за нејзиниот прозен првенец, автобиографскиот односно „а.фикцискиот роман" *Скриена камера* (Скопје, Магор, 2004) беше наградена со наградата „Стале Попов" на Друштвото на писателите на Македонија за 2004 година.

Оливера Николова (1936) е континуирано присутна на македонската литературна сцена од 1963 година, најпрвин доминантно како писателка на куса проза, романи и драмски пиеси за деца и млади. Авторка е на четиринаесет прозни дела за деца и млади (раскази и романи), од кои некои веќе четири децении доживуваат бројни преобјавувања како задолжителна лектира во образованието, та на повеќе драмски пиеси. Во текот на изминатата деценија таа е нагласено и особено значајно присутна како романсиер и авторка којашто во секоја нејзина нова објава открива и истражува нови теми, откривајќи нови простори во контекстот на македонската литература и постојано одново изненадувајќи со иновациите и темелноста на истражувањата во разни области кои се тема на нејзината проза:

- светот на фудбалот и зависноста од адреналинот во романот *Тромбот* (1996);
- женската тема која го проследува животот на македонската жена од почетокот на 20 век наспрема животот на современата Македонка во романот *Адамовото ребро* (2000, Рацинова награда);
- темата на историските конверзии христијанство - ислам во 15 и 16 век во магичниот микроуниверзум на скопската Стара чаршија, (според мултикултурноста и отворената-затвореност на топосот налик на Андриќевата *Проклета авлија)*, во постмодерниот роман-триптих *Вежби за Ибн Пајко* (2000);
- 19 век и македонското прашање во контекстот на балканските состојби (македонската емиграција во Софија) во романот *Куклите на Росица* (2004, Роман на годината – награда на Утриски весник за 2004);
- актуелните македонски и балкански состојби меѓу криминалот и дневната политика во романот *Белиот чад* (2009), коишто интроспективно се проследуваат од издвоената (во игноранцијата) позиција на македонскиот интелектуалец: во однос на акутните проблеми на шверцот со цигари кој ја поддотвора вратата кон заднинската сцена на светот на криминалот воопшто и во однос на метарот на повторливоста на усноста: „колку навистина ќе биде платен тутунот годинава?“

Кусата проза *Лева комора* (2008) е интроспективно женствено писмо кое на суптилен начин многукратно ја отвора женската тема во македонската проза. Во извесна смисла, овие раскази се повторно навраќање кон темата засегната во романот *Адамовото ребро*, но на особен начин кој веќе и не значи уметничко промислување на другоста на жената туку е непосреден израз на нурнатоста во неа и огласување од вредиштеноста во женската себност. Притоа, не станува збор само за збирка раскази, туку пред сè за писмо чијашто монтажна структура е

првенствено конципирана како книга. Секое одделно кажување во неа е реализирано во идентичен манир на раскажувањето, но притоа, секое кажување отвора нова тема или аспект на женственоста, градејќи комплексна, речиси копринена структура на односи во: домот, семејството и многуте аспекти на општествувањето (во односите со: родителот, детето, сестрата, пријателките, сосетките, туѓите деца...).

Единствениот манир на раскажувањето во овие раскази е во согласност со интроспективната поставеност на раскажувачот. За таа интроспективна поставеност на раскажувачот, којашто истовремено сака да ја избегне еднозначноста на исповедноста, изнајдена е невообичаената раскажувачка ситуација на блиското ти- обраќање.

Ти патуваш до твоето родно место кое си го напуштила пред четириесет години. Неподносливо близу си до чувството што ќе те пресоздаде во друг човек, мек, сентиментален, недолично збунет, таквото чувство веќе те здрмало преку описи во книги неспоредливо побогати со зборови отколку што ти сега имаш. Возот граби низ рамницата, твојата побелена коса има сребреникав отслик во матниот прозорец, попатните бандери жилаво квичат наведнувајќи се наназад. Не си потиштена. Некаква погребна свеченост која го клати твоето тело, претпазливо ти го обезбедува мирот што ќе ти биде потребен за да го доживееш шокот од досега замислуваната средба. („Лева комора“ 2008:7)

Интимно раскажување во второ лице има двократен ефект. Од една страна, субјектот на раскажувањето во однос на раскажаниот нагледно го поставува во дијалошката ситуација на разговор со себеси. Всушност, помалку станува збор за разговор, а повеќе за себенабљудување во разни ситуации од една дистанцирана позиција на медитативна задлабоченост. На тој начин, модалитетот на посматрањето станува позначаен од временската разлика која го дели раскажувачот од раскажаното. Сето се случува *сега*: во мигот на духовното посматрање. Всушност, изнајдената наративна постапка многу е налик на источната медитација *антармона*, којашто веројатно претставува источен пандан на западната психоанализа, со таа разлика што постапката на себеоткривањето низ внатрешните психички јазли не е аналитична, туку е постапка на спокојно набљудување и прифаќање на состојбите, на сликите и на ситуациите што се појавуваат како ментални проекции зад превезот на очите, во задлабочената над космосот на внатрешното битие. Ваквата раскажувачка поставеност е предуслов за суптилноста со која се разоткрива женственоста на раскажувањето и на раскажаниот свет на одделните кажувања во оваа книга.

Првиот, насловен расказ, „Лева комора“, го ситуира раскажувањето, или, почетокот на приказната на спознанието на себеси како да

се спознава друг, во поодминатa возраст, во настојувањето за препознавање и повторно откривање на себеси од некогаш. Во овој расказ, како, впрочем, и во другите, Николова ова го постигнува со врвно прикажувачко умеење, со возбудливо водење на дејството, често пати драмски заплетувајќи ги ситуациите, напати анегдотски разрешувајќи ги, но секогаш особено суптилно допирајќи ги и поставувајќи ги клучните теми на човекувањето во светот: телесноста и нејзините метаморфози, раѓањето („Мирис“), болеста („Насмевка“), умирањето, и секако, продолжената улога на биолошкото мајчинство во социјалната грижа и негувањето на другиот: детето („Клуч“, „Шлаканица“), или остарениот родител („Стапала“). Во расказите на Николова притоа, со многу дух и духовитост, суптилно е поставено и женското бидување во расположеноста меѓу грижата за другиот и креативното бидување во светот („Пазар“, „Грашок“).

Сублимноста на секое одделно кажување кое секогаш засегнува клучен психички јазол е ослободено од секакви непотребни детали и украси та непосредно, но и симболички многуслојно раскрилува еден богат свет на валери на женствената психа при нејзината укотвеност во општествената структура на односи. Стварноста на таа женствена чувственост во нејзината телесност, во телесноста на човекувањето воопшто, во повеќето раскази е прикажана вдолж острицата на сократовата умешност во „породувањето на душите“: на работ меѓу иронијата и мудроста.

Вториот ефект, пак, на раскажувањето во интимноста на тиобраќањето, е во можноста што тоа им ја нуди на читателките, но верувам и на читателите, впрочем, секому „роден од жена“, за себепроекција, или за проекција во тоа „ти“ на блиското лице на жената од нашиот живот: мајката, сопругата, ќерката.

Во таа смисла, расказите на Николова се особен дострел на иновативно женствено писмо: возбудливо во сублимноста, мудречко во духовноста, ирониско во превртливоста на прагматиката на ситуациите на човекувањето.

Секој од одделните раскази, притоа, е свет за себе, и секој заслужува особено и одделно внимание. Првиот расказ, би бил во таа смисла особено илустративен пример за вештата раскажувачка драматургија на Николова која умее патосот на темата за враќањето по цели четириесет години во родното место, при егзистенцијалната мачнина на заемното непрепознавање на повратничката и на родното место, со посредство на комедиографската драматургија на непрепознавањето да го престори во анегдотска случка. Притоа, оваа прикажана замена на улогите не помалку мудречки се огласува по однос на нашата, човечка ситуација во светот, која во прагматиката на социјалната комуникација честопати ни доделува улоги на туѓинци во сопствениот живот. Анегдотската, или комедиографската разврска на патува-

њето во родното место, при случајната средба со непознатиот пар од соседната маса и „професионалното одигрување“ на доделената и улога на жената што тие ја очекуваат, всушност и покрај комедиографското *техне*, прозвучува со иронијата на егзистенцијалната мачнина на промашувањето во средбите. Понапред спомнав дека стварноста на доживувањето на телесноста во оваа проза е често пати прикажана вдолж острицата на сократовата умешност во „породувањето на душите“: на работ меѓу иронијата и мудроста. Токму овој прв насловен расказ е илустративен во таа смисла. Раскажувачката умешност на Николова темата на повратокот во родното место и потрагата по себеси од некогаш ја преобразува во копринена приказна за неизвесноста на секаков укотвен идентитет, согласно метаморфозите на телото, кои ѝ служат како тегови на креативната блудност на духот. Потрагата по исходиштето на сѐбноста во просторот на родноста, по четириесет години и по комедиографскиот заплет на низа препознавања, конечно, во случајната средба со едно момченце, го дава следниов расплет:

„Ти си тетка или чичко?“
„А ти што мислиш?“ се засмеваш.
„Мислам... дека си баба“, цели малечкиот.
Кругот се затвора? Минува ли тоа, толку речито, родното место низ левата комора? („Лева комора“, 2008:16)

Во оваа разврска на расказот на Николова го наслушнуваме и одекот на енигмата на Сфингата, чиешто одгатнување се јавува како среќно пронајден лозунг за разрешување и на енигмата на родовиот поларитет запретан во скутовите на нејзината тајна. Метаморфозите на телесноста, единствената извесност на бидувањето, токму тоа е упориштето на раскажувачката себелегитимација во натамошното огласување со бројни, всушност, исповедни кажувања.

„Лева комора“, насловниот реасказ, е иницијантниот расказ, првиот во книгата, кој го отвора раскажувањето, воедно ситуирајќи ја раскажувачката во нејзиниот живот, во нејзиното тело како нејзин простор и во нејзиното време во светот.

Телото, телесноста на бидувањето, неговите метаморфози, течностите како симбол на растворањето, на себерасточувањето во мената, но и како медиум на пресегнувањето кон другиот (макар тоа била и сопствената рожба во мигот кога и самата се наоѓа пред сакраментот на породувањето - „Мирис“), се котвата на сета коприна на раскажаното. Велам коприна на раскажаното зашто токму тука, на рамништето на заплетот, заплетеноста на раскажувањето се огласува женственоста на ова прозно писмо. Ако се запрашате, на пример, што се случува во расказот „Мирис“, може да ви се случи да се најдете во небрано па да одговорите: на раскажувачката ѝ се роди внуче. А во расказот

„Грашок"? „Сосетките ја излупија планината грашок". А во „Насмевка"? „Една луда жена се смееше во болницата".

Во „Мирис" меѓутоа, она што вистински се случува е надоаѓањето на плотта во мирисот на крвта на рожбата. Се случува надоаѓање, коешто не може да се изрази со свршена глаголска форма. Тоа надоаѓање се одвива низ бројни дигресии на нарацијата, и притоа воопшто не се води сметка графиконот на заплетот и неговото разрешување да го подражава манирот на машката еротика, речено со јазикот на Сузан Винет[4]. Асоцијативноста на нарацијата, во нејзината набљудувачка средоточеност врз душевниот пејзаж, воопшто не го води заплетот кон единствена случка која би ја оправдала, испразнила, напрегнатоста на нарацијата. Во „Мирис", всушност, нарацијата и не се води ниту се осмислува во напластувањето на напрегнатоста до климакс кој го наложува нејзиното празнење, разрешување, во ситуација на настаната промена. Воопшто и не се води сметка да се следи ваквиот налог на фабулирањето. Попрво се огласува чинот на раѓањето како лажна промена: рожбата и по раѓањето е во мрежата на крвта. Врската со утерусот не е прекината. Тоа е објавата на мирисот на крвта. Токму тоа го објавува расказот. Не е објава на прекинот, крајот и во таа смисла ниту објава на заплетот и приказната како танатографски извршен и исполнет чин.

Расказот „Насмевка" од друга страна, може да послужи како илустрација на асоцијативноста на нарацијата во оваа книга која придонесува раскажаните собитија постојано да ѝ се измолкнуваат на можноста за нивното еднозначно дефинирање. Би можеле можеби исто да речеме дека во расказот во извесна смисла се случува надоаѓањето на женската смеа. Од довикувањето во сеќавањето на сопствената насмевка петрифицирана во уловот на светлината врз огледалните површини, преку доживувањето на прославата на животот во „сончевата емисија" на смеата на жената чиј плискот го прозрачува просторот на болницата, заразно ги позема и болните и посетителите разбудени во љубопитноста

Болничките врати почнаа да се подотвораат: болни, кои со патерици, кои со обесени кесички за моч, поревајќи се и бледи, но сепак со несовладана љубопитност, почнаа да се подаваат со насмевнати лица, желни да го согледаат изворот на оваа опчинувачка радост што ги крена од леглата. Те прашуваа со поглед, а потоа и гласно, тебе, која стоеше спроти затворената врата и самата разгалено препуштена на заразната смеа што не секнуваше. Расчувствувана од оваа безгранична, несебична дарежливост, која силно изискуваше некаков одзив, поддршка, ти се реши на подмолен чекор, знаеше потоа, срамен.

[4] Во нејзината студија „Растројување: жени, мажи, раскажувачкиот свет и принципите на уживањето" Сузан Винет на танатографската *ретроспективност* на машката еротика и ја сопоставува *проспективноста* на женската, а во тој контекст толкувајќи ги и метаморфозите на машкото, односно на женското тело (Winnett 1990).

Реши да ја подотвориш вратата небаре случајно и да свирнеш – не во женатa што веќе ја беше видела, туку во човекот што успеваше да ја пресоздаде женатa во суштество што блеска и зрачи, што сее радост и што поткрева (2008: 93)

до соочувањето со парализирачкото лице на насмевката на Горгона:

Во собата немаше никој друг. Седнатата жена од фотељата, со замрзната, грозоморна насмевка, го управуваше својот поглед кон некоја замислена точка во аголот на плафонот, не поради поттикот што го добиваше оттаму, туку поради илузијата од сопственото лудило (2008: 93)

Искусувањето на смеата на туѓата жена, меѓутоа, реализирано во рамките на двопланското новелистичко раскажување (со посредство на новелистичкиот пресврт), во расказот на Николова всушност и не е искусување на смеата на туѓата жена. Јанусовото лице на нејзината смеа е всушност Јанусовото лице на амбисот на сопствената насмевка пред површината на огледалото со којашто сме воведени во светот на кажувањето. Воедно, тоа е Јанусовото лице на радоста во пресретнувањето, во средбите со другиот при „чудото на заемното зрачење". Сиот свет на човекувањето во прославата на креацијата животот, во расказот на Николова, во неколку потези, минималистички, е истовремено пресвртен во паралитична слика на деструкцијата со посредство на архетипската слика на фаталноста на женскиот лик[5], но и со грижливото ткаење на тантелата на асоцијативноста која лека-полека од збор во збор, од реченица во реченица, ја изведува пред нас прелагата на појавноста доколку се инсистира во неа да се препознаат јасно утврдени облици и значења.

Насмевката е секако симбол со којшто меѓутоа, Николова се служи речиси како со реквизит во минималистичката изведба на драмата на светот и постоењето. Како што во расказот „Грашок", лупењето на грашокот е само реквизит кој го омеѓува просторот на минското поле во разговорот на пријателките. Натрупувањето на планината исчистен грашок сликовито го претставува пластењето на напрегнатоста во откривањето и одбегнувањето на замките на „миниранот терен" на соседскиот разговор, истовремено поставувајќи го во оправданоста на неговиот прагматичен контекст на продолжената биолошка функција на дарителка/дарителки на животот во социјалната грижа на хранителка/хранителки. Минимализмот на наративната постапка на Николова, всушност, е средоточен врз токму такви „женски реквизити". Се разбира, може да му се приговори на утврдувањето дека насмевката се ползува како „реквизит" во изведбата на текстот. Можеби, сепак, во

[5] Архетипското лице на женската фаталност и неговите манифестации се стожерен предмет на анализата на Камил Паља (Palja, Kamil 2002).

прилог на моето всушност во моментов повеќе стилско обележување на функцијата на насмевката, би укажала на почетокот на расказот „Насмевка" кој нè уведува во кажувањето прикажувајќи го вежбањето, местењето на насмевката пред огледалото. И всушност попрвин, затоа што уште еден значаен симбол сакам да вбројам во низата „реквизити" со кои се служи оваа проза: женското стапало. Расправата „симбол" или „реквизит" во моментов би ја оставила настрана, однапред антиципирајќи ги можните забелешки и потребата од поаргументирана аргументација која овде не е предмет на посебен интерес, та со извесно оградување ќе напоменам дека поимот „реквизит" е употребен во функција на нагласување на минималистичката постапка при која, насмевката, како и стапалото, во полифункционалноста на нивната примена толку се осамостојуваат што би можеле да бидат сфатени до степен на лик, но вистинскиот протагонист на оваа проза, сепак, останува да биде Таа, или Она, чие лице останува неуловливо и недосегливо во простреланоста, сепронижаноста на сопственото битие на меѓата на многузначностите на некои големи концепти на рационалното поимање какви што се природата и културата. Оттаму, насмевнувањето, или појавноста на стапалото, исто колку и лупењето грашок се реквизити на манифестацијата на *Нејзиното* бидување неуловливо во многузначноста на неговата простреланост со мрежата на социјалните односи во кои се олицетворува во оваа проза.

Женското стапало е секако моќен симбол кој со јазикот на древноста ја огласува светоста на крвта во ранетите стапала на посестримите на Пепелашка, на коишто не им е наменета нејзината чевличка.[6] Стапалото, или канџата на Баба Јага, од друга страна, е етнографски и фолклористички проследено во романескниот дискурс на Дубравка Угрешиќ како симбол на потентноста на котелот, матката на нејзината појавност (Ugrešić, 2008). Како и кај ликовите во романот на Угрешиќ, во расказот „Стапало" на Николова (обата објавени истата година), мајкиното остарено, во искривеноста и згрченоста на прстите, јазлесто стапало, ги носи конотациите на омнипотентноста на дарителката и седржателката на животот (прсти - небаре корења!). Односот кон сопственото стапало и грижата за мајкиното во расказот на Николова го возобновува симболот на стапалото во контекстот на дамарот на крвта и животот и нивната циклика, кружната патека на исполнувањето на бидувањето. Во таа смисла се надминуваат рамките на поимањето на стапалото како сексуален фетиш и се разгранува крошната на неговата смисла во одржувањето и обновата на животот, неговата тајна во светоста на крвта. Мајчиното стапало е всушност онаа иста објава што

[6] За проследувањето на овој симбол во бројните варијанти на приказната *Пепелашка* како симбол на женската иницијација во светот на плотта, види: „Како је Perrault kastrirao Pepeljugu" во: Manuela Zlatar *Novo čitanje bajke:arhetipsko, divlje, žensko*, Zagreb 2007: 71-90.

ја донесува и фиданката засадена на мајчиниот гроб во приказната за Пепелашка. Тоа стапало-фиданка е извор на магичната моќ на мајчината закрила (подоцна, во Дизниевите верзии на приказната, проицирана врз волшебното стапче на вилата-заштитничка). Всушност, тоа е кажување-приказна за сушноста на односот на мајката и ќерката (Eliacheff. Heinrich 2004).

Мирисот, насмевката, стапалото, чистењето грашок, во ситуациските контексти на ежедневието што во одделните кажувања – а напати и премостувајќи ја нивната разграниченост[7], – го прикажува Николова, веќе спомнав, се појавуваат полифункционално и притоа толку сублимно, без какви било дребулии на мизансценот што стануваат семантички јазли на менталните проекции во промислувањето на еднотноста во многуобразието на светот. Во овие раскази се случува токму надоаѓањето и назирањето на оваа чувственост.Токму во ова е посебноста на оваа прозна објава, Сепак, треба да се нагласи, дека во други раскази, на пример, во спомнуваниот, „Лева комора", остварен е дискурс кој вешто жонглира со овие двата типа на водење на нарацијата: женственият којшто најблизу би го означила како подводно асоцијативен, кој му се препушта на безинтересното набљудување на текот на сликите кои се одвиваат во внатрешниот космос и динамичниот или активниот, кој умее да кореспондира или по потреба да ги ползува востановените практики на жонглирање со напрегнатоста, каков што е случајот со вметнувањето на „комедиографските" планови на забуната во одржувањето на напрегнатоста на нарацијата. Сепак, и тоа, се јавува во функција на потцртување на рамковната тема на нарацијата во расказите, онаа за единствената константа на бидувањето – во мената, преобразбите на телесноста и идентитетот.

Измената на проспективното и ретроспективното пулсирање во водењето на нарацијата на Николова, во поговорот на оваа книшшка, Никола Гелевски ја означува со сплотеноста на дионизискиот и аполониският принцип, следејќи ја терминологијата на Камил Паља. Ова посочување, со кое, секако и самата би се сложила, сепак, повеќе се однесува на прикажаниот свет на оваа проза (исцртан во пејзажот на телесноста и течностите, дождот, крвта, мирисот, стапалата, рожбата, смртта) одошто на начинот на водењето на нарацијата. На двете рамништа, меѓутоа, поточно, во нивното совпаѓање и надоврзување, е вистинската и автентична вредност на женственоста на ова писмо на Николова.

---

[7] На пример, можно е да се споредува улогата на појавата на стапалото во расказот „Дожд" со онаа во расказот „Стапала". Заплетот на неговата појава во првиот расказ (каде голотијата на палецот на женското стапало се појавува пред наквасеноста на земјата небаре го посочува правецот на излезот од ситуацијата на фрустрираност) е развиен во неговата многуслојна симболика во прикажувањето на светот на женското предание во подоцнешниот расказ „Стапала".

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Eliacheff, Caroline. Heinrich, Natalie. 2004.*Majke – kćeri.* Zagreb: Prometej.

Гелевски, Никола. 2008. „За авторот и делото“ поговор, во: Николова, Оливера. *Лева комора.* Скопје: Темплум

Николова, Оливера. 2008. *Лева комора.* Скопје: Темплум

Palja, Kamil. 2002. *Seksualne perskone.* Beograd: Zepter Book World. (trans. from Cammille Paglia: *Sexual Personae*)

Winnett, Susan. 1990. *Comming Unstrung: Women, Men, Narrattive, and Principles of Pleasure,* "PMLA" br. 3.

Ugrešić, Dubravka. 2008. "Baba Jaga za početnike“ in: *Baba Jaga je snijela jaje.* Beograd: Geopoetika.

Manuela Zlatar. 2007. „Како је Perrault kastrirao Pepeljugu“: 71-90. во: *Novo čitanje bajke:arhetipsko, divlje, žensko*, Zagreb

УДК 930.85 (497.7)

Валентина Миронска-Христовска

МАКЕДОНСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН И КУЛТУРЕН ИДЕНТИТЕТ ВО 19 ВЕК

Македонскиот литературен и културен идентитет е долговековен, поточно милениумски. Тој е траен и континуиран, со што во целост се совпаѓа со самото значење, односно со дефинирањето на терминот идентитет, кој потекнува од латинскиот збор idem кој значи истоветност, непроменливост, континуитет. Во интерес на темата многу накратко ќе се обидам да дадам еден пресек на развојот на македонскиот литературен и културен идентитет. Апликациите ќе се движат преку најсоодветните примери од нашето духовно и материјално богатство, преку културното наследство на Македонија. Никос Чаусидис уште во предисторијата воочува, и покрај што истакнува дека во однос на овој период нашата наука сè уште многу повеќе поставува прашања отколку што дава одговори, дека ова е простор кој ги имал предусловите за богатството и за високите дострели на материјална и духовна култура (Чаусидис, 17). Притоа ги согледува неолитските придобивки, нè информира за куќите и населбите, за покуќнината и занаетчиската вештина, за духовната култура преку клучниот симбол на епохата за кој истакнува дека како ретко каде во светот на територијата на Македонија се претставени преку врвните дела – керамичките култни предмети на „МАЈКА-ЗЕМЈА“ односно „МАЈКА-КУЌА“, како и преку култните предмети со зооморфни елементи, животните кои биле присутни во секојдневното живеење (коза, овца, говедо, свиња, елен). Културното наследство од тој период се надополнува и со придобивките од епохата на металите, од железното време преку нагласката на изработката на накит: „Неговите облици се впечатливи и интересни до тој степен што во науката се земаат како еден од клучните елементи за етнокултурно диференцирање на жителите на овие подрачја во однос на соседите“ познати како „македонски бронзи“ или „пајонски бронзи“ (Чаусидис, 1995:29).

Во античкиот период материјалната и духовната култура на Македонија ја достигнала својата кулминација, истакнува Виктор Лилчиќ (1995:49). Лилчиќ се задржува на втората половина на вториот милениум п. н. е., кога со големите таканаречени Егејски преселби на

историската сцена се појавиле одредени популации: Пајонци, Илири, Тракијци, Бриги, Македонци, од кои Пајонците и Македонците ја населиле територијата на Македонија. Наведувајќи многубројни артефакти и градби, Лилчиќ истакнал дека „народот кој живеел во Македонија во антиката го надживеал своето исчезнување преку делата во материјалната култура што ги оставил зад себе", при што ќе истакнам дека тој народ не оставил трајни вредности само за себе туку и за европската односно светската цивилизација воопшто. Ова го потврдува и фактот дека во Македонија се забележани остатоци од над 230 базилики, па „Ваквото изобилие на ранохристијански храмови ни ја презентира македонската почва како една од најблескавите ранохристијански точки околу Медитеранот" (Лилчиќ, 1995:68).

Ова уште повеќе се потврдува со придобивките од времето на Византиската цивилизација. На овој значаен културен сегмент од македонското културно наследство вонредно нè упатува Илија Велев во книгата *Византиско-македонски книжевни врски*, во која ги претставил древномакедонскиот и византискиот цивилизациски систем на опстојување, византиско-македонските и словенските цивилизациски прелевања, книжевните дејци и творечките процеси од тој период и идејните тенденции во проекцијата на византиско-македонските книжевни врски.

Со населувањето на словенските племиња на речиси цела Македонија, „новодојденците се мешаат со староседелците, асимилирајќи ги мошне брзо и создавајќи го со тоа идниот етнички амалгам на склавините или македонските Словени т.е. Македонците" (Тодоровски, 1995:8). По 200 години отпор македонските Словени сепак потпаднале под моќната Византија, за чии културни придобивки е оценето дека највредните се постигнати за време на владеењето на македонските династии. Од тоа времето останати се монументални траги за македонскиот културен идентитет.

Во секој поглед: Занемена големина!
Во сека мисла: Победа над невремето!
И одвет: Ваше сум Вчера!

Тука сме, речи ни: почесто елате тука
и узнавајте ја смислата
на своето постоење (Гане Тодоровски, „Нерези").

Од овој период, односно во периодот од IX па до почетокот на XIX век, за македонското културно наследство од исклучително значење е традицијата на словенската писменост, на старословенскиот јазик кој бил создаден врз основата на старомакедонскиот јазик и кој го овозможил развојот на литературниот и културниот идентитет на сите

словенски народи. На територијата поточно на темата Македонија било создадено богатото ракописното наследство, кое од XVI век со воведувањето на народниот јазик во писмените споменици станало побогато и позначајно познато како дамаскинарска традиција, била актуелизирана преводната дејност, била втемелена Охридската архиепископија, била отворена Охридската школа, христијанството го започнало својот поход, а во X век од Македонија па до Јужна Франција се проширило првото реформаторско движење – богомилството[1].

„Ке се чуди ли некој кога ке чуе како кај нас во X век живеале и држеле пламени проповеди таквиа лугје, кои со своите идеи биле како претечи на општествените просветители от XVII в.? ... богомилството е нешто најинтересно и најсветло во нашата народна историа. Да се гордеат нашите Македонци со тиа свои славни луѓе! Оти противно от науката на државното христианство, внесено во народот одозгора, от самите државни главатори и преносот од Византиа, идејно да го закрепи славјанскиот феодализам – противно от се това, богомилството никна во самиот народ, ги повлече широките народни маси и во верско опозициона форма го организира народниот отпор против феодалите. ... никој до сега не одговорил по длабоко за смислата на човечкиот живот. ... нема задгробен живот, ами целта на човечкиот живот е да се бори со злото и доближуе до вечната истина. ... значењето на оваквиа мисли и за нас, Македонциве. Богомилството, дедо Богомил-това се наше големо културно имовање...! (Рацин, 1987:135-144).

Од средновековниот период непремостливи се појавата на иконата – знак, култен предмет, сликарска техника за која Анета Серафимовска истакнува дека таа го утврдила значниот сликопис (иконографијата), потоа базиликите, поточно катедралните цркви со нивната украсна пластика, илуминираните ракописи, фреските и иконите за кои византологот Габриел Мие, осознавајќи ја посебноста на сликарството во Македонија, нарекувајќи го сликописна ризница од општо византиско значење, го вовел поимот „македонска школа“ (1995:109-115). Досегнатите сликарски висови во Македонија од овој период, односно „Нивната вредност ги дополнува ‚котите‘ во светската историја на уметнини, заземајќи почесно место во замисленият сеопшт музеј на средновековна уметност“ (Серафимова, 1995:124).

Водата се враќа во фреска на ѕидот
Со неа и зборот и пламенот на ридот

[1] За патот на Тајната книга пооширно во текстот „Патот на Тајната книга: Македонија-Хрватска-Европа“ од Јордан Плевнеш и Маја Јакимовска-Тошиќ во *Зборникот Македонско-хрватски книжевни и културни врски*, ИМЛ, Скопје, 2009, 44-52.

истакнува Ацо Шопов кој во својот современ израз го вградува македонскиот културен идентитет. Пред тајната на фреската[2] стојат Блаже Конески, Ацо Шопов, Гане Тодоровски, Матеја Матевски, Анте Поповски, Радован Павловски, Богомил Ѓузел, Јован Котески, Чедо Јакимовски, Михаил Ренџов, поради што Душко Наневски истакнува дека „На овој оригинален крстопат на времињата, се чини неопходна денес и една корекција во свеста за творечките процеси во поезијата: не само по импулси од европски, модерни поетски правци, туку, од тој внатрешен спој со духот и културата на поднебјето, се создава чудото што се вика модерна македонска поезија" (1991:90).

Во македонскиот континуиран културен развој ги одбележуваме и градежните придобивки, како и резбата, за што Емил Алексиев истакнува дека „Со текот на времето и постепеното прифаќање на западните и на исламските влијанија во Македонија, врз основа на традиционалната вештина за декоративна обработка на дрво, се создава нов квалитет кој ќе се изрази во специфичниот стил на македонското резбарство" (1995:181). Притоа истакнато е дека мијачките мајстори од Мала и Долна Река во прифатениот барокен стил внесле нови фолклорни содржини, се ослободиле од бојата и позлатата, го внесле пулсот на живото во дрвото, ритамот на природата, ја откриле хармонијата на небесните сфери и ја пренесле во сложените композиции и во орнаментот, крај ангелите и светителите ги вдлабнале и обичните луѓе, драматизмот на претставата и нејзината фолклорна димензија станале препознатлив белег на нивното севкупно творештво, со што традиционалната вештина ја издигнале на ниво на уметност, заклучува Емил Алексиев (1995:181).

Суверени симболи на македонскиот културен и литературен идентитет во 19 век се многубројни уметници. Просветителските тенденции во 19 век навлегле во секој сегмент од духовните, литературните и културните придобивки. Обичниот човек не влегол само во литературните творби, туку тој бил внесен и во животописите. Од ликовниот живот е Дичо Зограф, за кого Алексиев истакнал дека покрај барокниот декор во иконите ја наметнал сопствената личност, „ја зачува таинственоста на уметникот на уметник-чудотворец низ кој проговораат силите на една божествена инспирација" (1995:182). Дичо Зограф оставил траги во многубројни цркви во родното место – Тресонче, во Скопско, Охридско, Серско, Драмско, Врањско, Кумановско, како и во Албанија и Бугарија.

Во длабините на дрвото биле изрезбани битовите сцени, свирачите на тапани и зурли, македонските ора и носии, автопортретите на мијачките копаничари со нивната репрезентативна мијачка носија, која и до денешен ден претставува препознатливост пред светската јаност

[2] Во 1981 година била објавена публикацијата *О сине тих на мисла сина со поднаслов Македонските поети пред тајната на фреската*, избор на песните Е. Клетников.

преку показот на традицијата и обичаите преку мијачката т.е. Галичката свадба на 12 јули – Петровден.

Отидовме на гробишта
и со вино, свирка и тапан
си ги поканивме мртвите
да ни дојдат на свадба,
да не се заборавиме (Петре Андреевски, „Македонска свадба“).

Во XIX век македонскиот културен идентитет свои траги оставил и во градителството, односно архитектурата. За дејноста на Андреј Дамјанов се смета дека претставува пример „за нова програма во архитектурата“, односно дека тој е преродбеник во областа на архитектурата. Дамјанов заедно со неговата тајфа не градел цркви само во Македонија: „Света Богородица“ во Скопје, „Свети Пантелејмон“ во Велес, „Свети Јоаким Осоговски“ во Крива Паланка, „Свето успение“ во Ново Село, во Штипско, туку и во Ниш, Пирот, Смедерево, Сараево, Мостар со што тој на своето творештво му дал белег на богата имагинација и смели просторни зафати, со што ја утврдил, во своето време, доминацијата на македонската сакрална архитектура на Балканот (МИАН, 2007:29-30). За ова сведоштво наоѓаме и кај Харалампие Поленаковиќ кој забележал дека во 18-19 век во манастирот Високо Дечански доаѓале поклоници од Македонија; неколку игумени од манастирот Дечани биле Македонци, а повеќе македонски калуѓери се покалуѓериле во оставнината на кралот Дечански. Поленаковиќ истакнува дека цели дружини на sидари од Македонија ги sидале прочуените повеќекатни метохиски куќи со многубројни пушкарници (во една таква дружина се наоѓал и Трајан, како почетник на sидарскиот занает, од струшкиот крај, главниот јунак на истоимениот роман од Ангелко Крстиќ). Во манастирот Дечани се наоѓаат прекрасно изработени путири, коишто се дело на македонски уметници-златари (Поленаковиќ, 2007:501-502).

Со манастирите „Св. Јован Бигорски“ и „Пречиста Кичевска“ поврзани се почетоците на музичката уметност. Во нив работеле Јоан Хармосин и Крстен-Калистрат Зографски кои се занимавале со истражување на музичката култура и компонирањето врз основа на неовизантиската мелодија и современите духовни токови на нивното време (Гроздановв, 1994:17). Тие истовремено го следеле и творечкиот опус на композиторот Јоан Кукузел кој е главниот претставник и реформатор на средновековната музичка продукција која во науката е наречена ars nova. Музичката култура го продолжила својот развој во кој силно нашол одраз македонскиот културен идентитет преку Наум Миладинов, првиот мелограф на македонската народна песна, Крстан Санџакоски, Ѓорѓи Смичков, Анѓеле Караѓуле и други и Атанас Бадев кој

компонирал песни, го формирал градскиот хор во Прилеп, а во 1898 година во Лајпциг ја објавил *Златоустовата литургија* составена од авторски дела и хармонизации на црковни песнопенија што ги мелографирал во Прилеп и пишувал за карактеристиките на македонскиот музички фолклор (Голабовски, 1999:99).

Значајни се и културните траги што ги оставил Јордан Хаџи Константинов Џинот како зародник на театарската уметност во Македонија, чија цел била директен контакт со публиката односно со народот. Во XIX век и покрај тоа што училишниот театар односно дијалошките творби - „разговорите", кои се сметаат блиски до драмата само по функцијата - јавното претставување, и кои го претставуваат мостот кон драмата и театарот, немаат високо естетски и уметнички вредности сепак преку нив и преку творбите на Пејчиновиќ, Н. Македонски, Д. Молеров, Чернодрински ќе го согледаме развој на македонската драма и нејзината улога во создавањето на современата македонска литература, во кодификацијата на македонскиот литературен јазик и во одбележувањето на македонскиот литературен и културен идентитет. Воедно тие биле творбите преку кои директно се повикувал македонскиот народ на неговото славно минатото, на негово револуционерно движење, на неговиот национален идентитет.

„Клетиот Македонец е опкружен со дерикожи, крвопии, врагови и мачители. Клетиот Македонец е опкружен од секоја страна со злоба, клетиот Македонец од секоја страна е врзан со окови од петвековниот сверски крвопиец ... . Вејте вие ветрови, разладете ги нивите и ливадите, горите и планините, лулајте се дрвја со вашите густи клонови, Македонскиот востаник лесно ќе ве премине. Македонската искра за слобода уште не е изгасната и уште има потомци на Големиот Александар. Македонецу, оди напред, како големиот Александар кој направил големи дела и ги покорил речиси сите царства со својата власт ... Барај слобода ... . Време дојде, народното ни свето знаме е веќе отворено и се развива по сите височини на Македонските планини ... . (Македонски, 1887:32-79).

Во македонското културно наследство неоспорен е и дарот од раката на македонската жена, која преку своите рачни изработки, преку боите и везовите го овековекувала македонскиот идентитет кој има непроценливи и препознатливи вредности и до денешното живеење и до современата уметност:

Два конца парај од срцето, драги,
едниот црн е, а другиот црвен,
едниот буди морничави траги,
другиот копнеж и светол и стрвен (Блаже Конески, „Везилка").

Неоспорни се и дострелите од фолклорната традиција, од народната песна и приказна преку кои низ векови се пренесувал литературниот и културниот идентитет на македонскиот народ. Интересот кон ова творештво бликнал во почетокот на 19 век, како и кај другите европски народи, во времето на создавањето на модерните држави, во времето кога од пресудно значење за нивното формирање било истакнатото културно наследство, а со тоа и афирмацијата на сопствениот народ, на себеспозна- вањето. Секако, пресуден чинител односно возвишник на народното твреШтво е народниот јазик, кој се вивна до литературната изразност и моќ. Па токму сите активности околу создавањето на македонскиот литературен јазик ги претставуваат најсилните показатели на македонскиот литературен и културен идентитет во 19 век. Голем е бројот на почитувачите на македонскиот народен збор од авторите на личните творби, преку собирачите на народните умотворби, преку втемелувачите на првите лингвистички трудови, учебници, граматики и речници, па преку неговите бранителите, поточно преку полемиките кои биле пишувани до оние кои сакале за навека да остават отпечаток за и на македонскиот јазик – печатарите.

Трајни и многубројни сведоштва се делата на просветителите, преродбениците: Крчовски, Пејчиновиќ, А. Зографски, Синаитски, Камче, Баласчев, Киријак Држилович, Ј. Димитриевич, М. Зографски, Константин Држилович, Ѓ. Динков, С. Динкова, А. Димитриев, Цинот, Божигробски, П. Зографски, Д. Македонски, Шапкарев, Мачуковски, К. Групчев, Н. Евро, Т. Попов, многубројните македонски другарства како на пример „Македонска лига", „Македонското благотоворително друштво" во Русе, „Александар Македонски", „Македонски глас", „Тајниот македонски комитет", „Словеномакедонска книжевна дружина", „Младата македонска книжевна дружина" со својот печатен орган „Лоза", браќата Миладиновци, Цепенков, Е. Спространов, П. Зографски, Гиноски, Икономов, Ѓ. Бојациов, Григор Прличев кој во песната „Слово за Св. Кирил и Методиј" извикува:

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

Грешно е да каже
човек дека Македонија не може да раѓа
велики мажи, напротив. Македонија е
плодородна и неисрпно благочедна.

или пак како што бележи Цепенков во песната „Редењето на дедо Марко Цепенков“:

Македонец жално тажи
Гледајќи страшни маки
....
избиени, ограбени,
домаќини запустени
од пусти страв распаден
од својата татковина,
да се скита по чужбина
Бугарија и Србија...

или преку лексикографот, поетот, историчарот, етнографот, граматичарот, учебникарот, собирачот на македонското народното творештво, како општественикот и националниот деец по Кресненското македонско востание, Пулевски, кој дејствувал сестрано и како револуционер и како културно-национален деец и кој бил дециден: „Така и Македонциве се народ и нивното место е Македонија“, потоа неговиот соборец Н. М. Македонски, Д. Молеров, браќата Петковиќ, Чернодрински, Кокале, Каранов, Н. Охридски, З. Белев, Мажоски, Самарџиев, Жинзифов, К. Шахов, браќата Узунови, Д. Матов, Х. Матов, Д. Мирчев, Н. Силјанов, П. П. Арсов, браќата Гологанови, Везенков, Мисирков, Мишајков, Дедов, Китанчев, Гулапчев, Капчев, Димитрија Чуповски кој во својата статија „Македонија и Македонците (Културно- историски преглед на Македонија)“ од 1913 година, истакнал:

„Македонската култура почнала да врши големо влијание врз словенскиот свет од времето на светите солунски браќа Кирил и Методиј.

Таму најнапред се раширил јазикот што не престанал да звучи повеќе од 1000 години во сите словенски храмови... Оттаму, почнувајќи со преводот на Евангелието и црковно-богослужбените книги од грчки на македонски јазик, дошла словенската писмена литература..... Онаа архитектура од времето на Душана, чии остатоци и до денеска се зачувани, е дело на македонски раце, на македонското творештво. Дури и денеска архитектурата, градежништвото и трговијата на Балканскиот Полуостров – во Бугарија, Србија, Романија, Грција – се наоѓа претежно во рацете на Македонците. Тоа е вистината што никој не може да ја одречува“ (Ристовски, 2009:98-99)

И многу други просветители, пародбеници, романтичари, кои преку своите песни, раскази, патописи, спомени – автобиографии, поеми, брошури, студии и книги пишувале за духовниот, културниот и социјалниот живот на македонскиот народ; пишувале и повикувале на борба против петвековниот режим; против напливот од туѓите пропаганди: грчката, бугарската и српската; пишувале за историјата и за обновата на Охридската архиепископија; за делото на Св. Кирил и

Методиј; за љубовта кон Македонија и за битот на својот народ; за секојдневните патила; за востанијата; за изгубената верба во словенската, братска помош; за тенденциите на Европа; за потребата од единство на македонскиот народ; за подобрата иднина; за својата самостојна – автономна Македонија која ќе им припаѓа на Македонците и на никој друг, а во која ќе звучи македонскиот литературен јазик како и за нејзините јунаци: Кузман Капидан, Сирма Војвода, Крале Марко и други.

„Чекаа од поколение во поколение, два века, три века, пет век.

Еве, дури нашето поколение го чека, измина веќе и шестиот век откога рече да го чекаме зашто ќе се врати.

Сигурно сме и ние дека тој е жив и дека пак ќе дојде.

Ни треба тој нам и онаков каков што поколенијата го опеале, а ни треба и онаков каков што бил. Ни треба и нам за да го опејуваме, зашто сега немаме веќе јунаци за опејување. А ни треба Марко Крале, тој јунак над јунаците, и сега ни треба, да нè зацрвстува во надежта и да ни ја јакне верата. Потребен ни е секој ден, секој час, насекаде и секому од нас му е потребен – за да нè крепи и да нè храбри, за да нè чува и да нè спасува.

Чекаме...

А него го нема..." (Мицковиќ, 2003:99).

Македонскиот литературен и културен идентитет од минатото не бил одбележуван само од неговите творци туку и од современите културни и литературни уметници. И за него не знае само современиот свет, туку знаеле и низа странски интелектуалци од 19 век, кои го поддржувале, возвишувале, го елаборирале во своите дела како на пример Карл Хрон кој истакнал дека Македонците како по својата историја, така и по својот јазик се посебна народност ... потомци на оние словенски прадоселеници, кои подоцна со ниедна нација не се измешале, Рихард Фон Мах, Иван Аксаков, Леонард Мазинг, Н. Н. Дурново, П. Драганов, Кондаков, Ламански, Пипин, Флорински, В. Гледстон, многубројните патописци и многу други.

Стиснете ги тревките
неа ќе ја исцедите.
Навалете се врз каменот
името ќе ѝ го чуете.
Симнете се во реките
дното со неа ќе ве почести.
Легнете да починете
и ноќта со неа ќе ве покрие (Анте Поповски, „Македонија").

Македонскиот културен и литературен идентитет го прет-ставува најубавиот сплет од минатото и сегашноста, од традицијата и мо-

дерното, од народниот и литературен јазик, од каменот и резбата, од поднебјето и сликарскиот колорит, од народниот мелос и современите музички звуци, кој всушност го претставува пркосното опстојување на македонскиот народ низ векови, милениумското чувство за значењето на културните придобивки за една нација.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Андреевски Петре, *Тоа Тогаш*, Табернакул, Скопје, 2007.

Велев Илија, *Византиско-македонски книжевни врски*, Скопје, 2005.

Голабовски Сотир, *Историја на македонската музика*, Просветно дело, Скопје, 1999.

Грозданов Цветан, „Свети Јован Бигорски во историјата на културата и уметноста на Македонија", *Манастир Свети Јован Бигорски*, Скопје, 1994.

Конески Блаже, *Стерна*, Мисла, Скопје, 1966.

Наневски Душко, *Климент Охридски во македонската традиција*, Скопје, 1991.

Македонија културно наследство, Гане Тодоровски, Никос Чаусидис, Виктор Лилчиќ, Анета Серафимовска, Емил Алексиев, Мисла, Скопје, 1995.

Н. Н. Македонский, *Македонски-сѫлзи или Злощастна Македония*, Търново, 1887.

Македонски деветнаесетти век 1800-1902, МИ-АН, Скопје, 2007.

Миронски Мирко, *Дичо Зограф Деборска држава село Тресонче*, Скопје, 2003.

Миронска-Христовска Валентина, *Македонската преродба*, ИМЛ, Скопје, 2007.

Миронска-Христовска Валентина, *Македонското прашање во литературниот 19 век*, ИМЛ, Скопје, 2009.

Мицковиќ Слободан, *Крале Марко*, Слово, Скопје, 2003.

Поленаковиќ Харалампие, *Избрани дела* 2, Скопје, Култура, 2007.

Рацин Коста, *Проза и публицистика*, Наша книга, Скопје, 1987.

Ристовски Блаже, *Димитрија Чуповски и македонската национална свест*, Плус продукција, Скопје, 2009.

Ристовска-Јосифовска Билјана, *Ѓорѓија М. Пулевски*, Селектор, Скопје, 2008.

Тодоровски Гане, *Избрани дела* 1, Матица македонска, Скопје, 2006.

УДК 821.162.1.09

Здравко Стаматоски

ЕДНА ПОДЗАБОРАВЕНА КНИГА ОД XIX ВЕК ОД ПОЛСКИ АВТОР СО МАКЕДОНСКИ КНИЖЕВНО-ИСТОРИСКИ МОТИВИ

Małgorzacie Sawczyn,
dziękuję Ci za to, że Jesteś

Пред неколку години по ист ваков повод и на исто место претставив едно дело во авторство на полски патеписец и книжевник[1], кој во далечната 1904 година објави за нас Македонците исклучително важна и релативно објективна брошурка во која како директен сведок ги опишува настаните непосредно пред и за време на Илинденското востание. Во неа еден од поважните мотиви на кој обрнав внимание, а кој е во контекст и во следниов текст, е прашањето за односот на странски автор кон македонската национална самосвест во тоа време, а со истиов проблем се судрив и при анализирањето на книгата издадена во уште подалечната 1884 година во Варшава на 323 страници од мал формат и под егзотичен наслов *Крвава печалба. Повест од албанско-македонскиот живот*[2], во авторство на извесниот Валери Вацлав Волоќко. За книгава дознав сосема случајно, читајќи ја капиталната студија за ајдутските песни кај јужните Словени на истакнатиот македонски писател, учител и педагог од Полска, особено заслужен за организацијата на образовниот процес на македонските деца-бегалци од Егејска Македонија, покрај Петре Наковски и Ташко Белчев сигурно најмаркантната личност од плејадата македонски дејци во Полска, професорот Коле Симитчиев[3]. Во неа,

---

[1] Стаматоски Здравко, Ѓевјалтовски Бартош, *Македонија во очите на полскиот патеписец Антони Мјечник во 1904 година и во светлина на постасномската реалност*, статија објавена во зборникот од *XXXI Научна конференција на XXXVII Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура,* Охрид 2004, стр. 117-127.

[2] Wołodźko Walery, *Krwawy dorobek. Powieść z życia albańsko-macedońskiego przez Sahi-Beja*, Nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1884.

[3] Simiczijew Kole, *Pieśn hajducka Słowian Południowych*, Komitet Słowianoznawstwa PAN, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1985, str. 112.

задржувајќи се опширно на делото на нашиот истакнат поет Константин Миладинов, Симитчиев за постоењето на ваква книга во авторство на Волоѓко (но без никакви податоци за неа) пишува само во еден пасус, притоа давајќи податоци само за тоа дека е пишувано за Миладинов и за тоа кој е авторот, ја дава и годината на издавање на книгата, како и м. др. Дека тој „престојувал на емиграција во Константинопол". Истиов податок веднаш ме заинтригира да дознаам нешто повеќе за него и за неговото творештво, пред сè, каква е судбината на оваа книга и зошто освен за авторот не дознаваме никаков друг податок за неа? Отпочнав пребарување по сите позначајни полски библиотеки и каталози, пребарував и преку интернет, на крајот се покажа дека единствениот примерок на кој наидов се наоѓа во библиотечниот каталог под сигнатура 80.840 во престижната издавачка куќа и библиотека Осолинеум од Вроцлав, институција каде што Симитчиев и ја објавил цитираната студија за ајдутските песни. Благодарејќи на љубезноста на г-ѓа Хања Крачко, раководител на Одделението за репрографија, копија од оваа ретка книга од XIX век набргу се најде во мојата домашна библиотека.

Од она што успеав да го истражам за авторот е тоа што за него во тогашните книжевни кругови се среќавал и под уметнички псевдоним како Вацлав Кошчиц, но основано се сомневам дека во денешно време фигурира како некој попознат книжевник дури и во поспецијализираните единици од старата полска литература, иако неколкуте негови дела од т.н. „источна" провениенција сведочат за неговата невообичаено голема заинтересираност со нашиот регион[4].

---

[4] Околу точниот превод на самиот наслов на книгава под овој наслов *Krwawy dorobek. Powieść z życia albańsko-macedońskiego...*, имав огромни дилеми во врска со прецизирањето на полскиот збор 'dorobek' и неговото автентично толкување на македонски јазик, со оглед на тоа што во самата книга скоро сите негови значења сосемо веродостојно се содржат и истовремено семантички се поклопуваат, иако секако според мене најблиско е неговото апстрактно (а не материјално) значење. Во големата престижна енциклопедија на ПВН (PWN – Państwowe Wydawnictwo Naukowe), во Речникот на полски јазик како толкување на овој збор наведени се 3 варијанти: 1. 'она што некој постигнал со сопствен труд'; 2. 'вкупен број дела создадени од страна на научник, писател, уметник итн.'; исто: 'вкупно творештво и постигнувања во одредена област'; 3. 'собирање имот', во: http://sjp.pwn.pl/lista.php?co=dorobek, 15.08.2009, речиси идентично е објаснувањето во Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny (pod red. H. Zgółkowej, Poznań 1996, str. 147). Во другите полски речници објаснувањата се слични, и во познатиот Речник на полски јазик под редакција на В. Дорошевски главно се толкува како 'нешто што се заработило со сопствен труд' (Słownik języka polskiego, tom II, Warszawa 1965, str. 278-279). Во Македонско-полскиот и полско-македонскиот речник во авторство на Б. Видоески, В. Пјанка и З. Тополињска (Варшава-Скопје 1990, стр. 379) наведени се следниве толкувања: 1. 'постигнувања'; 2. (нешто што се

Волоѓко бил активен и ангажиран политички деец, еден е од создавачите на тогашната политичка формација Конфедерација на полскиот народ, учествувал во настани од суштествено значење за Полска, а кои пак од друга страна извршиле силно влијание врз неговото творештво. Еден од тие е т.н. *јануарско востание*, настан кој на ова време му даде силен печат и покрај својот неуспешен епилог за Полјаците[5]. Голем дел од неговите творби е посветен на теми тесно поврзани со борбата за независност, што и не би требало да зачудува затоа што Полска во континуитет од крајот на XVIII, па сè до крајот на втората декада од XX век (од 1795–1918) се наоѓа под – како што тоа тука прецизно се нарекува - наизменична окупација на тогашните силни европски држави како што биле Русија, Прусија и Австро-Унгарија. Тоа е период во кој, историски гледано, на полскиот народ овој државен дисконтинуитет му дава изразит импулс освен да се бори за својата, да поддржува слични проекти и во други европски региони, во случајов што е за нас особено интересно кај народи од Балканскиот Полуостров. Исто така, малку кој во Полска и знае за тоа дека овој писател е автор и на две книги со доста симболичен наслов, првата е *Во оѓиноѓ на борбаѓа,* а втората *Избраници на судбинаѓа*, и двете со тематски рефлексии што се однесуваат на востанијата за полска независност во кои Волоѓко и самиот учествувал. Во *Крваваѓа ѓечалба*, Волоѓко прави еден книжевно-историски пресек на настани поврзани непосредно со востанијата против османлискиот окупатор од страна на два етникума, Македонците и Албанците.

Тешко е во една научна статија да се издвојат сите аспекти од книгава што би предизвикале внимание кај нашите читатели и научна јавност, од проста причина што има толку многу мотиви кои тоа го заслужуваат, а просторот не го дозволува. Од, на пример, авторовите полски и средноевропски поимања за карактерот и детерминацијата кај бунтовниците, преку третманот на жената

стекнало) 'печалба'. Околу овој последниов еквивалент лично поразговарав и со еден од авторите на речников, проф. Пјанка, кој откако се запозна со содржината на книгата го поддржа ставот најпрецизниот превод на првиот дел од насловот од книгата на Волоѓко да гласи: *Крвава ѓечалба,* иако самиот имав извесни размисли и околу терминте 'добивка, придобивка', со образложениекако за нешто што е стекнато како *добивка, ѓридобивка* (во случајов по крвав пат). Само за споредба, во Толковниот речник на македонскиот јазик (IV том, Скопје 2008, стр. 79) за 'печалба' имаме толкување: 1. 'Добивка, заработка'; 2. 'Привремена работа во друго место, во туѓа земја'. Со оглед сепак на опсежноста на значењето на 'dorobek' во полскиот, го оставам насловот *Крвава ѓечалба* како најблизок до оригиналната замисла на авторот.

[5] Се работи за востание кое отпочнало на 22 јануари 1863 година и кое Полјаците го креваат против тогашна Русија, а кое трае до летото следната 1864 година.

во двете средини (и кај завојувачот, и кај завојуваните), па до јасното обележување на разните етникуми со кои се среќаваме читајќи ја повеста. Секако, присуството на неверојатно големиот број турцизми[6] предизвикува оваа книга да се чита со уште поголемо внимание.

Што се однесува до прецизирањето на точната територија во која се одвиваат овие настани, според Волоґко тоа се пределите околу градовите Воден, Солун и Сер, потоа се среќаваат Велес, Прилеп, па и Битола, секако нотиран со својот стар еквивалент Монастир, а дел од дејствието се одвива во Скадар итн. Се разбира, го имаме и неизбежното неколкукратно спомнување на Цариград, град кој во ова време игра најголема духовна и политичка улога во животот на населението не само од овие простори туку и пошироко. Ова сведочи за едно - за тоа дека авторот сосема добро се ориентирал во балканските околности во втората половина од XIX век, како и во фактот дека силниот османлиски противник би можел да се совлада и така да се дојде до посакуваната независност само на еден начин (како што и самиот наслов на книгата не наведува на размислување), а тоа е преку обединување на сите здружени расположливи сили на Македонците, Албанците и другите христијани[7], па еве еден фрагмент како меґу себе во овој контекст разговараат Македонец и Албанец:

„Смири се душо-чорбаџи, ние чесните рицари за пари не се бориме, туку за пријателство и слава благородна, кои ни заповедаат по потреба да се пролее и последната капка крв. Драг наш ќе бидеш пријател, кој се заколнал на верност кон македонскиот сојуз, тесно поврзан со нашата албанска лига"[8].

---

[6] На оваа тема подготвувам опсежна студија. Поради нивната бројност по оваа прилика и во интерес на просторот, на турцизмите тука нема да се задржам. Секако, за одбележување се и неколкуте словенски заемки употребени во текстот, а кои сведочат за авторовото добро познавање м. др. и на македонскиот јазик.

[7] За оваа историска појава, т.е. за заедничките напори на Македонците и Албанците да дојдат до автономија преку борбата против османлискиот завојувач, пред 3 години имав прочитано опсежен реферат под наслов *Macedońsko-albańskie związki kulturowo-oświatowe na przełomie XIX/XX wieku* за време на Меґународната конференција ***Iliricum–Skenderbeg–wspólna Europa. Europejska tożsamość Albanii***, во организација на Европскиот Колегиум при Универзитетот Адам Мицкјевич-Познањ, одржана во Гњезно во април 2006. Од нејасни за мене причини овој поконференциски зборник сè уште не е објавен. Најдетално за Македонско-албанската лига од XIX век има пишувано Катерина Тодороска во книгата *Македонско-албански врски 1878-1903*, Скопје 2003.

[8] Wołodźko Walery, *Krwawy dorobek...*, str. 15.

Така е и настаната оваа повест, пред сè како резултат на авторовиот престој во овој дел на Европа и како еден обид на некое друго место, далеку од релативно мирната средно-европска реалност, да се пронајде извесна инспирација во тежнеењата на полскиот народ во борбата за конечна слобода.

Ова на Волоќко му дозволило детално да се запознае со балканските народи, меѓу другото со нивната тогашна доста комплицирана социјално-политичка животна физиономија, а со самото тоа и со менталитетот, обичаите и религиозните убедувања на луѓето од овие простори. Престојот на Балканот за авторот бил можност не само да се запознае со овие карактеристики, туку подоцна и да ги пренесува меѓу своите сонародниците кои се соочувале со сличен општествено-социјален проблем, живот во недостиг и под туѓа окупација. Освен Македонците и Албанците, Волоќко често во книгата лоцира ликови кои ги нарекува „Бугари", иако нашата македонска историја овие протагонисти сосема природно и поткрепено со објективни факти ги сместува во нашата национална меморија. Се работи за обични ликови претставени еднаш како Македонци, а потоа истите се предадени како „Бугари", а најголем интерес кај мене предизвика фактот што и нашиот голем деец, поет и жртва на тогашните историски (не)прилики Константин Миладинов, од една страна е предаден како „Бугарин", а од друга со несфатливо модифицираното презиме Миладинович, но на овој контекст подетално ќе се навратам подолу.

Сите личности со кои читателот се среќава во текстот, а од македонско, албанско или бугарско потекло, се, пред сé, запалени патриоти, во секој миг подготвени да ги положат своите животи со цел да ѝ се помогне на татковината. Силата на духот, честа, чувството за сопствено достоинство и неверојатната волја искажани во борбата против завојувачот се само дел од особините кои ги красат главните јунаци во *Крвавата печалба*. Главните протагонисти веруваат, цврсто се убедени во својата конечна победа и покрај тоа што имаат работа со поброен и посилен противник. Сите до ред се уверени дека се борат за исправна causa, дека Бог е на нивна страна без оглед на тоа дали веруваат во Алах или во христијанскиот Господ Бог, кој впрочем „со дух ги благословува тие што горат во безграничниот жар да ѝ служат на татковината"[9]. Огромната верба во сопствените можности, како и уверувањето дека нивните стремежи се исправни, кај читателот остава впечаток дека и покрај тоа што се помалубројни, главните јунаци располагаат со потенцијал кој во поврзаност со внимателноста во постапките и свесните потези им помага успешно да се справуваат и

[9] Wołodźko Walery, *Krwawy dorobek...*, str. 322.

со најголемите потешкотии. Недвосмислено се гледа дека Волоѓко едноставно е импресиониран и фасциниран од успешноста во организацијата на татковинската борба, нешто што веројатно во реалноста во тоа време му недостигало и на неговиот народ во борбата против исто така посилниот странски освојувач. Од друга страна, забележливо е дека авторот опишаните народи не ги отсликува како такви што по секоја цена тежнеат кон конфликти, туку како народи кои само бараат исполнување на своите права, за себе и за своите татковини.

Интересно е што авторот е секако свесен за тоа дека тие се групирале во една поголема целина во борба против заедничкиот противник, но борбата за своите локални татковини претставувала сепак нивен главен национален предизвик. Нивниот противник Турците Волоѓко доста критички ги опишува како луѓе кои ги задушуваат основните патриотски потреби на граѓаните без разлика на нивната националност, дека бесправно им ја одземаат нивната земја, ги угнетуваат и ги злоупотребуваат нивните жени и дека нивната омраза кон борците за самостојност завршува со нивно затворање, како и со бескрупулозна наплата на даноците, нам добро познати информации од османлиското завојување на Балканот. Но, еден од мотивите кој предизвикува љубопитност е тоа што авторот сепак не можел да се оттргне од потребата за употреба на полски мотиви во книгава, па така еден од ликовите кој се појавува во редовите на Османлиите е извесниот Болко-бег, кој е претставен како Полјак, како инженер кој работи за нив, но кој со симпатии гледа кон востаниците и којшто на крајот застанува на нивната страна. Не учествувал во борбите, не бил активен деец во антитурската коалиција, но во еден од најважните моменти по конечната разврска тој ги открива плановите на Турците и на тој начин ги спасува од смрт извесниот капетан Ламбро и неговите соборци. Се гледа тоа макар и од овие зборови на еден од европските ликови што ги среќаваме во повеста, како што е италијанскиот конзул Виктор Ферментини, роден и образуван во Варшава, по мајка исто така Полјак[10]:

„Благодарејќи ти тебе, тие се спасени - рече Ферментини на полски - сам сепак се наоѓаш во опасност; гледам дека си свесен за тоа... Нема ли сепак да ти биде подобро да го напуштиш градот?

– Што ќе ми направат! Впрочем јас сум англиски штитеник, единствено можам работа да загубам. Но не сум во потрага по богатство, а работа ќе најдам не само во Турција"[11].

[10] Wołodźko Walery, *Krwawy dorobek...*, str. 54.
[11] Wołodźko Walery, *Krwawy dorobek...*, str. 258.

Доста интересно е од друга страна тоа што Волоѓко ја потенцира слабата сила на духот кај Турците. Еден од нашите јунаци, Коста, подгревајќи ја атмосферата пред една од решавачките битки, ги мотивира своите браќа на тој начин што според него поважен е нивниот духовен пристап кон зацртаните цели, од материјалната и милитарната предност на непријателот:

„– Никогаш движењето нема да успее (...) доколку не настапи агресија. Што повеќе ја имаме, тоа поголем жар ќе разбудиме кај сонародниците, а кај непријателот тревога. Не би требало да го третираме како обична кампања, туку како огромна пројава на нашата сила на духот што ги совладува сите материјални пречки... Турците се слаби по дух, над нив во овој поглед имаме неспоредлива предност, треба само во ова да се верува за целата земја во тоа да поверува"[12].

Авторот исто така обрнува внимание на фактот колку голема улога во овој политички систем одигрувале жените. За еден средноевропски набљудувач на балканските околности оваа појава е несомнено зачудувачка со оглед на старите еманципирачки традиции особено во Полска, каде што она што се среќавало не само во турските хареми, туку и влијанието што го вршела жената врз поглаварите е вредно да се истакне. За Волоѓко е несфатливо како од една страна жените кои што по сила на околностите се нашле во еден ваков своевиден заложнички статус, сепак во одредени клучни моменти по одвивањето на самиот тек на воено-политичките дејствија врз истите поседувале силна моќ на персвазија. Тие за ова биле крајно свесни, а нивните „сопственици" заслепени од нивната убавина послушно ги извршувале нивните предлози во контекст на целокупната борба за независност од истите тие Турци. Од сосема пак друга страна, во *Крвавата печалба* ја гледаме жената како врви низ полињата и горите претоварена со деца, разни предмети од домаќинството, па дури и со оружје со цел да се помогне за вишата цел:

„Едвај поминаа неколку часа, а веќе долгата колона жени, деца, старци и болни ползеше на повисоките, дивите планински стрмнини. Сиротите жени носеа огромен товар, а во него честопати новороденчиња и ситници со платна прекриени. Испотени од тешката работа, овие мајки на рицарите скоро до една беа наоружани; неретко над главите на дечињата sиркаа цевките од кубу-

[12] Ibidem, str. 272.

рите. Тука постои свет од далечните епохи за кој Европеецот има само слаби познавања од историјата"[13].

За нас Македонците би бил доста интересен и следниов мотив. Волоґко освен за Турците, доста критички се однесува и кон Грците, коишто доста сликовито ги олицетворува главно преку личноста со симболично име Темистокле. Претставен е како фалшива личност, како лице жедно за придобивање на симпатиите и приклонување кон заговорниците, а истовремено и како карактер кој соработува и поткажува кај противникот. Воопшто Балканците се претставени како луґе коишто во принцип имаат студен однос кон Грците, не гледајќи притоа можност за воспоставување уште поширока анти-османлиска коалиција која би ги дала посакуваните цели. Клучниот цитат е поврзан со споменатиот лик Коста (Миладинович), кој за време на разговорот со сопругата на конзулот ќе рече нешто што кај нас преку ова ќе предизвика големо чувство на актуелност:

„– Тежнееме со Грците да живееме како со браќа, но што да се прави кога нив никогаш не ги напушта мечтата за хегемонија над нас. Дека ја говорам вистината доказ е мојата блискост со Ламбро, а со фанариотите тоа е сепак невозможно. Не постои такво предавство, таква ништожност, измама, лага, па дури и злосторство кои не би го сториле, само за да му наштетат на нашето востаничко воскреснување."[14]

Доста важен е акцентот што Волоґко го дава за балканските народи во контекст на нивното конфронтирање, а тоа е дека сепак и покрај бројните разлики и каранищи, тие сепак успевале меґу себе некако да се договорат, да заземат единствен став во однос на борбата кон посилниот и поброен противник. Конфликтите од минатото и религиозните разлики сепак за нив биле од спореден карактер во однос на борбата за слобода и независност.

„На Истокот, слично како и во грчко време религијата заменува сé, вклучувајќи ја и народноста" (...)[15], ќе напише далекувидно во еден интересен контекст Волоґко, а дека овие уште како важни појави биле предмет на разговори и меґу жените ќе се увериме нешто подоцна цитирајќи ја грофицата Розина, исто така Полјачка по потекло, во разговор со Еленка, жена од поскром-

[13] Wołodźko Walery, *Krwawy dorobek...*, str. 275.
[14] Ibidem, str. 113.
[15] Wołodźko Walery, *Krwawy dorobek...*, str. 81.

ниот граѓански слој, а подоцна украдена во харем, која ја советува на следниов начин: „Треба да умееш да разликуваш религија од народност и морални, граѓански чувства..."[16].

Не може сепак да се избегне повторното навраќање на карактеризацијата на ликот на Константин Миладинов во *Крвавата печалба*. Волоѓко, како што впрочем и бил во реалноста Миладинов, фигуративно го опишува како човек од перото, голем патриот и харизматичен лидер на востаниците, кои пак во него гледаат лице кое со леснотија може да ги обедини сите балкански народи во борбата против големото зло. Но, тука авторот можеби несвесно или незнаејќи, а најверојатно под влијание на тогашните општествено-политички околности, на неколку места го нарекува Миладинова „Бугарин". Се разбира, ова е пишувано далечната 1884 година во време кога Санстефанските постулати по завршувањето на Десеттата руско-турска војна (која траела од 1877-78 година) сè уште се доста интензивни и речиси било невозможно до друга европска средина, во овој случај до средноевропска Полска, да продре вистината за неговата вистинска национална припадност, особено со оглед на тоа што многу податоци наведуваат на фактот дека Волоѓко бил член на полскиот емигрициски воен легион со седиште во Цариград. Како што и завршува животот на нашиот славен поет (и секако на неговиот постар брат Димитрија), и во *Крвавата печалба* имаме идентичен крај, каде што читаме дека тој бидува тешко ранет во една од битките, па заедно со брата си е одведен во цариградскиот затвор, каде што и двајцата подоцна им подлегнуваат на раните. Трагичниот крај на Константина (кој во книгата е именуван и според своето оригинално име, и едноставно како *Коста*), при една своја прошетка по солунските улици, Волоѓко ова го опишува вака:

„Доаѓајќи до брегот пресретна непознат човек со главата завиткана во фес, некој кој го потсетуваше на Темистокле и кој брзо одејќи наназад се затскри во куќата, од која набргу излегоа десетина вооружени полицајци. Коста по извесно време сфати дека падна во заседа; на сигнал на затрчаните се појавија уште неколку десетици други заптии, кои доаѓаа од правец на морето. На борбениот (Коста, заб. м.) не му преостана ништо друго, освен скапо да го продаде животот; скокна до најблиските ѕидини и се потпре на плеќи.

– Коста ајдукот! Коста ајдукот! – триумфирачки врескаа заптиите. – Спушти го оружјето, куче едно!...

– Дојдете и земете си го!... (одговара Коста, заб. м.)

[16] Ibidem, str. 83.

Заптиите се фрлија во напад. Коста, студен како стена, пукна со револверот и двајца од нив веднаш усмрти. Полицајците се повлекоа наназад и отпочнаа да пукаат. Погоден в гради Коста во бесознание падна на земи; и покрај тоа, тие му ставија лисици и го одведоа на воениот брод. Го одведоа до Цариград и го сместија таму заедно со братот Димитрија, учител од Прилеп, исто така доста болен. (...) Неминовната смрт во ист ден ги снајде двајцата браќа патриоти-маченици. Се прошири вест дека починале од неприродна смрт"[17].

Овие фрагменти опишани со зборови неверојатно поклопувачки со вистината, сепак сведочат за тоа дека уште тогаш бил познат начинот на кој крвнички се убиени браќата Миладинови, во случајов за ова дознава и XIX-вековна Полска. Книжевната терминологија во *Крвавата печалба* во овој поглед, т.е. за тоа дека Константин бил „Бугарин" е позната и пред тоа, а и потоа, така што на Волоѓко не би ни имало смисла да му забележиме за неправилностите при определувањето на националната припадност на Браќата. Тој е сепак пред сé книжевник, а (не)познавањето на вистинскиот сооднос на етничките одредници Македонец наспроти Бугарин во тоа време не е само негова особеност.

Исто така и кон географските одредници читаме како за „бугарски" – од македонските градови, планини, реки и сл., иако голем дел од нив (Велес, Прилеп, Битола, планините Шар и Бистра итн.) отсекогаш се наоѓале на наша територија. Но, повторно да не заборавиме дека се работи за далечната 1884 година и дека воопшто од овој период имаме сосема малку информации за тоа дека некоја од европските литератури се занимавала или обработувала македонски теми, со македонски личности и особено на историски план.

Кога сме веќе кај терминологијата што ја користи Волоѓко за балканските простори, за крајот останува една доста интересна и необично важна појава што се забележува доста често во *Крвавата печалба*. Имено, се работи за називите на етникумите, за кои делумно стана збор при определувањето на припадноста на Константина Миладинов. Уште на самиот почеток авторот дава опис дека од националните заедници „освен Бугари и Бугаро-Грци, тука има и Албанци католици"[18]. Албанците често пати ги придава и како Скипетари, и тоа во сосема позитивен контекст, нешто за што доста интензивно во последно време се дискутираше во

[17] Wołodźko Walery, *Krwawy dorobek...*, str. 311.
[18] Wołodźko Walery, *Krwawy dorobek...*, str. 50.

македонската, не само научна, јавност[19]. Подоцна придава дијалог со јасно потенцирана порака во еден од разговорите токму меѓу Миладинов и францускиот конзул де Балаг, а во кој учествува и гореспоменатиот Грк Темистокле, притоа среќаваме еден нов поим за една балканска етно-национална заедница (во долниот текст обележана со болдирани букви), исто така доста интересна од денешна гледна точка:

„– Добро, потврди Коста, искажете волја и сепак објаснете ни господине конзуле, кои се тие **Грко-Словени** (одбележаново е мое, заб. м.) и каква врска имаат со нас?

– Душо моја, капетане Костаки, дали и самиот не знаеш добро кои се како и јас? Твојот висок разум и совршено образование ми поткажуваат дека знаеш... (вели Темистокле, заб. м.).

– Да, елементарните етнографски информации сигурно Ви се познати, саркастично дофрли де Балаг.

– Токму затоа што не се етнографски, туку само дипломатски, ништо за нив не знам. Да говориме за живите, а не за измислените народности!...(вели Коста, заб. м.).

– Па тоа и би требало да го знаеш душо-капетане, врескаше Темистокле, дека само единството за кое на почетокот говорев, може да го сруши владеењето на полу-месечината. Потоа ќе се поделиме, засега да бидеме само **Грко-Словени**.

– Грците нека си бидат Грци, а Словените Словени... (додава Коста, заб.м.)

– Како и Албанците Албанци, додава Влатко (еден од главните јунаци во книгата, заб.м.).

– Вашите спорови за народностите се извор на немоќ, а што му дава надмоќ на турското владеење над вас, со загриженост забележа де Балаг"[20].

Што се однесува до квалификувањето на самите Бугари, во неколку наврати се забележуваат и констатации и дијалози од кои се гледа односот на Волоѓко и кон оваа заедница. Се гледа од дијалогот меѓу Коста и Темистокле:

„Душо, најмил пријателу, вие Бугарите секогаш покажувате толку непотребна сомничавост што никогаш за себе не наоѓате верен сојузник. Така нема да стигнете далеку; Турчинот во вас секогаш ќе има најпокорно средство... Колку е впрочем вредна таа народност без образование, материјални добра, трговски и

[19] http://www.a1.com.mk/vesti/default.aspx?VestID=114910, 13.10.2009
[20] Wołodźko Walery, *Krwawy dorobek...*, str. 65-66.

индустриски дух? Со рака на срце кажи, дали можете со нас да ривализирате?"[21]

Очигледно е дека Волоќко перфектно се ориентирал во балканските прилики, не му се туѓи ниту општо познатите ментални карактеристики на балканските луѓе. Неговиот долг престој во Цариград предизвикал толку голема инспирација што доколку се претпостави дека оттаму се вратил во Полска по завршувањето на гореспоменатата Руско-турска војна (1878 год.), значи за составување, пишување и објавување на ова дело му биле потребни само 4-5 години. И покрај многуте недоследности пред сè при употребата на терминологијата и воочливите дилеми при одбележувањето на балканските етникуми, Волоќко со право можеме да го класифицираме како еден од поважните писатели кои третирале теми со подложје од македонската книжевна историја, а кои ни доаѓаат од Европа. А тоа е уште еден доказ дека настаните поврзани со и околу Македонија, со македонскиот човек, со нашите трагични судбини и балкански комплекси, сепак биле забележувани и од вакви европски личности, кои во упорноста да се совлада злото и да се тргне по нов, сопствен пат гледале во една рака и образец кој подоцна бил применуван во својата средина. Примерот на полскиот писател, во меѓувреме цариградски емигрант и подоцнежен публицист Валери Вацлав Волоќко од далечната 1884 година е најдобар доказ за тоа.

[21] Ibidem, str. 67.

УДК 81'255.2

Олга Панкина

СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КОЛОРИТА ПРИ ПЕРЕВОДЕ РЕАЛИЙ

Темой данной работы являются языковые реалии и возможности их перевода. Реалии, относясь к несовпадающим элементам языка, обозначая понятия, чуждые для других культур, всегда представляют в процессе перевода особую сложность.

Целью данной работы является рассмотрение реалий как лингвистических единиц и способов их перевода. Реалии - это предметы материальной культуры. В лингвистике и переводоведении под реалиями понимаются слова и выражения, обозначающие эти предметы, а также устойчивые выражения, содержащие в себе такие слова. Реалии характерны для языка художественной литературы, они неразрывно связаны с культурой определенного народа, являются общеупотребительными для языка этого народа и чуждыми для других языков.

Отличительными чертами реалии являются характер ее содержания (связь обозначаемого предмета с определенной страной, народностью, социальной общностью) и принадлежность ее к определенному периоду времени.

Отсюда вытекает главная задача переводчика при работе с художественным текстом – максимально передать колорит реалий при переводе текста с одного языка на другой.

Мы решили выяснить, как на практике может решаться поставленная задача, рассмотрев несколько примеров, взятых из рассказа «Прощеное воскресенье» («Прочка») Блаже Конеского.

Корилче Главного героя рассказа прозвали **Корилче**, в русском переводе мы назвали его Вороток. При этом мы исходили из следующих соображений. Македонское слово «корилче» состоит из корня «корил» и суффикса «-че». В Македонско-русском словаре под ред. Усиковой слова «корил» нет. В Толковом словаре македонского языка для слова «корил» даны значения: **дел од народна носија, јака**; корилче – форма деминутива. Мы могли бы перевести «корил» как воротник, «корилче» как воротничок, использовав продуктивный в русском языке уменьшительно-ласкательный суффикс – ок. Но в таком

случае у читателя могли бы возникнуть нежелательные ассоциации с «белыми воротничками» (так иногда называют служащих) или «синими воротничками» (рабочими). Мы учли и то, что мальчик из деревни и носит «кошулите со везен корил», в русском переводе - «домотканые рубашки с вышитым воротом», кстати, для усиления национального колорита мы добавили определение «домотканые». В Словаре русского языка С.Ожегова нужная нам реалия - «стоячий ворот с разрезом» обозначается словом «ворот». Мы выбрали именно его. Далее заменили, как и предлагалось выше, македонский суффикс –че на выполняющий аналогичную функцию в русском языке суффикс –ок. Очевидно, что слова – македонское «корилче» и русское «вороток» – весьма созвучны, благодаря тому, что состоят из трех слогов. В результате, мы остановились на переводе прозвища героя рассказа как Вороток.

Ова дете го викаат Корилче, зашто само пред една година е дојдено в град и уште не ги износило кошулите со везен корил.

Этого мальчика прозвали Вороток, потому что он приехал из деревни всего год назад и все еще не износил домотканые рубашки с вышитым воротом.

Перейдем к следующему примеру, в котором мы имеем дело с двумя бытовыми реалиями «налани» и «калдрма».

налани

В случае с «налани» речь идет об обуви на деревянной подошве, которую носили простые люди. В Толковом словаре македонского языка Зозе Мургоского читаем: **налана** – обувка со дебел дрвен ѓон.

Следует отметить, что исторически в России не использовали деревянной обуви, простые люди носили, главным образом, обувь летом - плетенную из лыка, зимой – валяную, реже, по праздникам – кожаную.

Из художественной литературы русскому читателю, конечно же, известна данная реалия, при этом в текстах перевода она представлена в зависимости от ее временного и национального колорита, на пример, как клогсы (типично английское понятие), кломпы (голландское), гета и таби (японские), сабо (романское) и др. В данных примерах очевидна связь обозначаемого предмета с определенной страной. Но мы не сочли необходимым употреблять в русском тексте кальку с македонского слова «налани», так как данная реалия, по нашему мнению, не является ключевой и ее объяснение в скобках, сноске или комментарии необоснованно отвлекло бы внимание читателя от повествования и привело к перегрузке текста. Рассуждая далее, мы рассмотрели две реалии, которые географически, несомненно, ближе к рассматриваемой нами, а именно: котурны и сандалии – из греческого. Но хотя

смысловое значение реалии «котурны» (род обуви с очень толстой подошвой) нам походит, она вызывает ненужную нам ассоциацию с античным театром и по этой причине быть использонной в нашем переводе не может. Что касается реалии «сандалии», читаем в Словаре иностранных слов:

[гр. sandalia] – 1. у древних греков и римлян – обувь в виде деревянной, пробковой или кожаной подошвы, прикрепляющейся к ноге ремешками; 2. совр. легкая летняя кожаная обувь с ремешками и без каблуков; в Словаре русского языка С.Ожегова: легкие летние туфли без каблуков (первонач. подошвы на ремнях, охватывающих ногу). Исходя из этого, наиболее оправданным в данном случае мы сочли употребление приема уподобляющего перевода, то есть в русском варианте мы использовали словосочетание «деревянные сандалии», словом «сандалии» главным образом передав смысловое содержание реалии, словом «деревянные» усилив это содержание и сохранив в некоторой степени национальный колорит.

калдрма Сначала проверяем в словарях, что данная реалия обозначает:

В Толковом словаре македонского языка читаем – пат поставен со нерамен камен

В словаре Мургоского – површина поплочена со заоблени камења, осб. сокак, улица, итн.

Мы без особых колебаний принимаем, что речь идет о мостовой. Решаем вопрос о том, чем она вымощена. Брусчаткой (камнем в виде прямоугольника), булыжником (гладким сравнительно мелким природным камнем) или крупным обработанным камнем. В словаре под ред. Усиковой читаем **калдрма** – булыжная мостовая. Нам видится, что обычно в Македонии дороги в городе вымощены обработанными камнями довольно большого размера. Поэтому мы выбираем к слову мостовая определение каменная.

Некои од децата се на налани, па под нивните нозе се огласува секој час целата клавијатура на нерамната калдрма.

Некоторые из детей обуты в деревянные сандалии, и под их ногами звучит вся клавиатура неровной каменной мостовой.

Рассказ Конеского дает нам богатейший материал для исследования. Мы знакомимся с повседневной жизнью простых людей с их радостями и бедами, автор ярко и образно описывает быт семьи, недавно переселившейся в город из деревни. Перед нами, с точки зрения русского читателя, - своеобразный мир Балкан, Македонии, с его народными обычаями и обрядами (действие рассказа разворачивается во время двух религиозных праздников православного Прощеного воскре-

сенья и мусульманского Байрама, переломным моментом в повествовании являются похороны сестры героя рассказа). Подготовка к праздникам (то, как дети и взрослые готовят себе костюмы), сами праздники (их атмосфера, ряженые, карусель, детские игры) – все это необыкновенно интересно читателю. Передать богатство языка автора, сохранить национальный колорит текста – непростая задача, которую решает переводчик.

KORISTENA LITERATURA:

Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М., 2001.

Казакова Т. А. «Практические основы перевода», СПб., 2001.

Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М., 1990.

Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М., 2004.

Любимов Н. М. Перевод — искусство. М., 1982.

Репин Б. И. Национально-специфические словареалии как особая часть лексики в переводимом произведении. //Сб. Теоретические и практические вопросы преподавания иностр. яз. - М., 1970, с. 87-98.

Сальников Н. М. «ЯЗЫК – КУЛЬТУРА – ПЕРЕВОД», Сборник научных трудов МГЛУ № 426, М., 1996.

Швейцер А. Д. «Теория перевода», М., 1988.

УДК 821.163.3-31.09

Марија Проскурнина

РУСКИОТ СЛОЈ ВО РОМАНОТ „НИШАН“ ОД БЛАЖЕ МИНЕВСКИ

Романот „Нишан“ (2007) од Б. Миневски е еден од најдобрите психолошки романи во современата македонска литература (романот понесе две високи признанија – наградата „Стале Попов“ на Друштвото на писателите на Македонија и наградата за најдобар роман во 2007 на „Утрински весник“). Според зборовите на авторот, романот е „реконструкција на спомените кои единствено можат да ја заменат љубовта“, и тој (авторот) би бил „навистина тажен ако романот непотребно би се читал како воен роман“ (сигурно станува збор за асоцијации коишто доаѓаат до секој читател поради насловот и општата оптичка рамка на романот – двата главни лика, снајперистката и момчето снајперист, се гледаат низ своите снајперски нишани негде на некој фронт во 2001 – та). „Станува збор, – продолжува Миневски, – за љубовен роман во кој љубовта се остварува преку снајперскиот нишан низ кој се гледаат двајца заљубени непријатели, се разбира одредени да се убијат, штом ќе се откријат“[1].

Психологизмот во „Нишан“ се појавува како свесно избран естетски принцип што ја дефинира уметничката целина на романот, како специјална структура на формите на литературното (бидејќи главниот лик на романот – и раскажувачот – е писател, за кого реалноста, пред сè, е уметноста, литературата, приказната) појавување на внатрешниот свет на јунаците. Поетиката на романот од Миневски, секако, се ориентира кон користење разновидни литературни традиции на светскиот психолошки роман. Пред сè – францускиот и рускиот. Во таа смисла мошне интересно во романот изгледа интертекстуалниот начин на „постоењето“ на руската психолошка уметничка линија во текстов.

Главниот јунак-писател, се разбира, ја раскажува својата (како што ќе стане јасно на крајот на романот – фиктивна!) животна приказна, градејќи го својот свет-текст со специфичните пространствени атрибути, коишто се репродуцираат според принципот «поетско мис-

[1] Блаже Миневски. Мерката на оптичкиот нишан // Синтези. 2008-10. С. 11.

лење» – книга, писмо, приказна, метафори, песни и сл. Јунакот (и очигледно авторот) смета дека светот му се открива на човекот само во вид на приказни, раскази за светов, којшто трагично, но упорно паѓа во хаос. Реалноста и вистината за него се под голем сомнеж, ако не се во просторот на неговото поетско доживување на светот. Токму «поетското мислење» е еден од темелите на постмодерната чувствителност како на специфичната форма на доживувањето на светот. Поетското мислење во романот е целосно и природно сврзано со моќната психологизација, бидејќи Ich-формата на нарацијата не само што значајно ја збогатува општата психолошка база во романот туку се засновува врз специфичниот уметнички поглед на светот – погледот на писателот. За овој поглед е карактеристично и сосема природното обраќање на херојот кон тие вредности, коишто „растат", „живеат" и понекогаш „умираат" во литературата – единствениот простор во којшто реалноста е она што е уверливо, вистинско, сигурно.

Рускиот слој на некој начин е нешто што игра двојна улога во романот: тој е своевидна интертекстуална база на духовното и на физичкото постоење на писателот во драстичните и трауматичните услови на почетокот на XXI век и – од друга страна – ја маркира и ја дефинира психолошката криза на херојот на романот, а исто така и неговиот стремеж кон хармонијата, вистината, љубовта и – на крајот на краиштата – кон себеси. Романот е замислен и остварен како љубовна приказна на еден млад писател со три фиктивни и три реални жени. Фиктивните жени се Ана Каренина, Наташа Ростова и Ема Бовари, а реалните – неговата професорка по книжевност Цутика, тетка му Лета и мајка му. Феноменот на љубовта (како некоја точка на вкрстувањето на животот и на смртта, кои се споени во нишанот на нараторот), според нашето мислење, е главната тема на романот, темата што го поврзува македонскиот литературен свет со рускиот.

Познат е фактот дека руската литература, односно рускиот златен литературен XIX век, е своевиден духовен феномен. Се работи за уметничката специфика на ликовите и за особеностите на класичниот руски реализам, кој создаде моќна светска традиција на тотален психологизам, карактеристичен за сите елементи на романескна структура. Претставувањето на внатрешниот свет на ликот во руската класична традиција е сврзано со неговата способност кон рефлексија, и претежно кон рефлексијата, којашто лежи во сферата на морално-филозофските национални вредности и прашања. Скоро сите руски писатели на XIX век– почнувајќи од Гоголь и завршувајќи со Чехов – се моралисти и филозофи. „Во овој период во Русија сите философираат. Да се биде вистински Рус, би рекол Достоевски, значело да се дебатира за голе-мите метафизички прашања... Во тој период во Русија... обични,

млади момчиња разговараат за метафизички прашања „при чашка коњак"... и притоа, таа дебата ја сметаат за особена „руска црта."[2]

Токму така изгледа и херојот на Миневски – младиот писател, писателот-филозоф, човекот-аутсајдер, исфрлен од нормалниот живот, излажан од сè и сешто, дури и од љубовта. Тој е измачен од класичните и клети (во овој литературен контекст – руски и словенски) прашања: што се вистината, љубовта и гревот. Всушност, неговиот живот е проткаен со метафизичката идеја за барање на љубовта и истовремено за невозможност да ја пронајде. Во таа смисла, појавувањето во романот од Миневски na името на Толстој со неговите најзначајните дела како што „Ана Каренина" и „Војна и мир" е повеќе од очекувано, бидејќи во овие дела рускиот великан ја тематизира љубовта како феноменот на целосна сила којашто е способна или да го дигне човекот над себеси (ако е наполнета со морална содржина), или наполно да го сруши (ако има егоистичен карактер), а исто така проучувањето на овој феномен дава прекрасна можност за антрополошка и за психолошка реконструкција на реалноста. Преку трагедијата на Ана Каренина, херојот на македонскиот роман ги доживува и личните односи со жените, со литературата, со целиот свет: „Професорка ме бакна во челото, а јас помислив дека ме бакнала Ана Каренина. Толку ги имав измешано работите... па не знаев што е реалност а што фикција, поточно не знаев што е веројатно вистинско а што веројатно лажно". Или: „ Големите романи...ги раѓа презирот кон смртта. Затоа возот постојано доаѓа, вели, доаѓа, рече, и Ана Каренина постојано удира во вториот вагон токму во мигот кога сака да се предомисли. А зошто возот никогаш не доцни? Затоа што станува збор за вечен роман, а вечноста никој не може да ја промени..." Обраќањето на Миневски кон делата и ликовите на Толстој и нивните мошне специфични трансформации во сознанието на главниот херој го маркира неговото неверојатно компликувано сфаќање на душевниот, дури и метадушевниот живот на современиот човек. Ана Каренина – најтрагичната фигура во руската психолошка проза - симболизира тотално неразбирање на човековите стремежи од страна на социумот. Времето, традициите, моралот, социумот – сето ова ја доведе хероината до страшната – и неизбежната – трагедија. Наташа Ростова е хероина која помина низ различни драматични ситуации, но добива, без претерување, тотално разбирање што е вистинско страдање, чиста љубов, хармонија на животот. Каренина и Ростова се просветлени хероини, целосни, оригинални, самобитни жени, кои упорно си го бараат сопствениот оригинален став во социумот. Но, како што е познато, финалињата на двете се различни. Интересно, што во романот се појавува и името на еден друг светски познат писател, Флобер, со неговиот роман „Мадам Бовари", во кој авторот исто размис-

2 Т.Стојанов. Патот на Достоевски. Од подземјето до Богочовекот. Скопје, 2008. С. 13.

лува за феноменот на љубовта и гревот. И тука е многу битна разлика помеѓу Толстој и Флобер во нивниот однос кон природата на човековите љубовни односи и кон верата во духовните сили на човекот. Познато е дека Толстој не го поднесувал Флобер како писател со неговиот антихуманизам, според мислењето на рускиот автор. „Високиот" грев на Ана Каренина и „вулгарниот" грев на Ема Бовари се сосема различни работи. Тука лежи разликата меѓу Толстој со неговата хуманистичка вера во човекот и Флобер кој смета дека нема никаква надеж за човекот да биде среќен и не само поради неподносливите социјални околности, туку и поради некаков човечки душевен и духовен дефект.

Во сличните социјални и психолошки барања и заблуди, изгледа, се наоѓа и херојот на „Нишан" со коишто се среќава современиот човек во животот без љубов, без надеж, без хармонија. Неговата приказна за животот се одвива во романот на неколку нивоа: и како вистински расказ за судбината на писателот, обвинет за плагијат непосредно пред да дојде на фронтот, и како измислена (од почетокот до крајот) љубовна историја, и како роман во роман, кој исто така се покажа како една голема фикција (што е најприродно!), бидејќи сите нивоа на крајот се сведуваат само на еден миг – мигот додека куршумите се разминуваат над реката што го дели просторот со црквата каде што е снајперистот и просторот со џамијата каде што е снајпериствата. Сите нивоа се спојуваат во некоја целина, базирана врз етичките и естетичките основи на литературен (не реален, туку имагинарен!) свет. Парадоксот е во следново: измислената реалност или реалноста на романите на Лав Толстој е ПО-реалната, ПО-моралната и ПО-сигурната за јунакот, односно за писателот, отколку вистинскиот свет на почетокот на 21 век со неговите лаги, војни, крв, насилие. Така јунакот вели за својата љубов:„Кога останувавме сами..., јас ѝ ги раскажував сите љубовни приказни што ги знаев, а најмногу оние за Наташа Ростова, Ана Каренина и Ема Бовари. Сакав да ја уверам дека неверството не постои, ако постои љубов; неверството е неверство ако нема љубов... Таа боли само ако навистина постои".

Имено етичкиот потенцијал на руската литература, независно од општата песимистичка интонација на делото, сепак дозволува да се зборува дека авторот, веројатно, ја разгледува руската литература како морален идеал кој е способен упорно да им се спротивставува на драматичните состојби и наспроти сè, секогаш да бара излез од лавиринтот на современиот живот (патем речено, Набоков – еден од „провокаторите" и најоригиналните руски писатели – обратно ја обвинува руската литература - и особено Лав Толстој и Достоевски - за страшниот, дури и агресивниот, според Набоков, морално-филозофски став на авторите, коишто не му даваат на читателот ниту можност, ниту право слободно да „дише" и да биде слободен во својот морален избор!).

Свесно или несвесно, Миневски го актуелизира рускиот слој во романот на оригинален начин. Од една страна, неговиот пристап кон делата на Толстој е сврзан со логиката на сижето на романот, каде што јунакот учествува во курсот по креативно пишување во Ајова, тој е писател-почетник, кој мора да се запозне со различните стратегии на нарацијата – од класичната до најмодерната. И тој се вежба во пишувањето за да стане писател.

Од друга страна, јунакот книжевноста ја доживува како стварност, реалноста ја меша со фикцијата, предлагајќи ја метафизиката на литературата (во нашиот случај руската литература) како средство кое му помага на човекот да преживее или како средство за објаснување на противречностите на светот. Главниот херој се појавува како сложена, противречна, подвижна, суптилна личност, чија „дијалектика на душата" се базира врз психологизмот што го прифаќа Толстој – на сложената карактеролошка, идеолошка, психолошко-аналитична структура на организацијата на раскажувањето.Во оваа смисла, рускиот слој во романот ја игра улогата на вистинскиот филозофски и естетички темел за сите барања на писателот, јунакот и читателот.

Ама тука ние доаѓаме (заедно со херојот) до уште еден парадоксален заклучок дека сè – и литературата, и нејзините „златни" вредности, и самиот живот, како и – што е најважно! - приказната на јунакот – сè е една голема фикција. На последната страница јунакот вели: „Сега можам да ти кажам дека ништо не е вистина, сè е лага... Јас го раскажав романот во кој препишав сè... навистина сè што ми дојде при рака... и сè што можев да измислам за да биде вистина... токму како што бараше Стиф Липтоф на курсот по креативно пишување во Ајова".

Во овој контекст, мислата на Миневски е мошне предизвикувачка и самиот пристап кон книжевноста и нејзините вредности како кон илузија – и на крајот на краиштата како кон хаос – е постмодернистички. Хаосот е прикажан преку културолошката неопределеност, која е поврзана со критичкиот однос и кон претходните норми, што не се соодветни со новиот начин на живеење, и кон современите НЕ-норми. Авторот ја формира новата поетика, а таа се засновува врз различни културно-естетички координати, врз семантичко инсценирање на пародични игри со јазикот, со суштинската смисла, со познати ликови, со жанрови, со традициите – исто и со традицијата на „златниот век" на руската литература.

На крајот слободно можеме да се согласиме со зборовите на Санде Стојчевски за „Нишан" дека тој е „мотивиран, сугестивен и вжештен трактат за романот, за уметноста на прозата, за уметноста воопшто"[3].

[3] Б. Миневски. Нишан. Скопје, 2007.

УДК 821.163.3(02.053.2.)-31.09
821.163.3(02.053.3)-31:811.162.4'255.2

Звонко Танески

ПРОМИСЛУВАЊЕ НА ДЕЛОТО *ПРИЈАТЕЛИТЕ БОН И БОНА* ОД ОЛИВЕРА НИКОЛОВА НИЗ ПРИЗМАТА НА СЛОВАЧКИОТ КНИЖЕВНО - ТЕОРИСКИ ОПИТ НА ДЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Појдовната и замислена намера на текстов е содржана во обидот за проблемска интерпретација на романот за деца *Пријателите Бон и Бона* (1974) од македонската писателка Оливера Николова. Студијата најпрво ќе се задржи врз рецепцијата на наведеното дело во словачкиот книжевно-културен простор, а потоа и ќе ги апострофира неговите вредности, промислувајќи го преку некои избрани гледишта произлезени од книжевно-теориските апарат на словачката книжевна наука, која во поглед на методолошкото освојување на постулатите на литературата за деца има долга и богата традиција. Напоменуваме, сепак, дека контекстуалниот пристап од типот на историските околности и предуслови, како и од типот на оправданоста и функционалноста на избраните дела за превод во процесот на продирање на македонската детска литература во Словачка ќе го загатнеме само маргинално (согласно зацртаните лимити и спецификата на текстот) – дотолку повеќе што на таа проблематика сме пишувале и досега поопширно во повеќе наврати и другаде. Нема да бидеме во можност да го синтетизираме ниту проблемот на прецизно и студиозно проследување, согледување и диференцирање на бројните (академски) книжевно-теориски схеми кои темелно и оправдано ја проучуваат детската литература од различни аспекти и од различни позиции. Во секој случај, се надеваме дека нашиот аналитички поглед (проследен од словачка книжевно-теориска перспектива) врз делото *Пријателите Бон и Бона* од познатата македонска писателка О. Николова ќе придонесе барем во раширувањето на оптиките, на просудбите и на критичките вреднувања на ова дело во домашните книжевно-научни кругови.

Словачкиот превод на *Пријателите Бон и Бона* е објавен како заеднички проект на издавачката куќа *Младе лета* од Братислава и издавачката куќа *Обзор* од Нови Сад во 1978 година. Првичната иницијатива за проектот беше покрената од страна на словачката културна

заедница од Војводина, која благодарение на својот активен ентузијазам во последните неколку децении на дваесеттиот век направи голем и неоспорен влог во презентацијата на македонската литература во словачки контекст[1]. Но, клучната заслуга за одличниот превод на книгата од Оливера Николова ја има, всушност, Јан Јанкович - еден од најплодните и најнеуморните преведувачи и афирматори на македонската литература на словачка почва. Добар препејувач на ракатката стихови пак што се, исто така, составен дел од ова прозно остварување, е поетот Јан Штрасер, додека илустрациите се дело на Карол Ондреичка. Во тој домен, треба да се признае фактот дека и словачките графички решенија на Ондреичка се речиси подеднакво инспиративни, убедливи и успешни, како и илустрациите на Бисерка Перовска во македонското оригинално издание – и како такви несомнено придонесуваат за задржување и за продлабочување на вниманието на читателите при читањето на книгата[2].

По излегувањето од печат на словачкото издание на *Пријателите Бон и Бона* од О. Николова, се објавија во книжевната периодика на словачки јазик и првите позитивни огласи и рецензии за нејзиното дело – на пр, рецензијата на Катарина Кривакова (во списанието Vzlet, Год. 10, бр. 2, 1979, стр. 21) или на Јурај Тушиак (во Nový život, Год. 31, бр. 2, 1979, стр. 188-190), за набрзо потоа да се појави текст од Оливера Николова и во читанките по мајчин јазик за учениците од словачка народност во Војводина (Види: NIKOLOVA, Olivera: *Ako rastie vlasť.* In: ČIPKÁR, Andrej – KARDELISOVÁ, Mária: *Vynálezca detských snov – Čítanka pre 3. ročník základnej výchovy a vzdelávania - stvrté, pozmenené vydanie*. Nový Sad: Ústav pre vydávanie učebníc, 1980, s. 87-88). Впрочем, за мошне нагласениот интерес за делото од Николова сведочи и фактот што делото *Пријателите Бон и Бона* претставуваше воопшто – втора книга за деца од македонски автор која беше преведена на словачки јазик (по *Белото циганче* од Видое Подгорец во 1970 година, во превод на Марија Топољска, која доживеа и свое второ издание во 1986 година), па затоа може да се каже дека таа претставуваше и своевиден поттик за подотворање на вратите за поголема застапеност на македонската детска книга во словачката, но и во блиската чешка средина. Така, се појавија подоцна на словачки јазик и македонски автори за деца во неколку словачки книжевни антологии, но и цели книжни изданија: *Волшебното самарче* од Ванчо Николески (во превод на Јозеф Валихора, 1986), *Патуваме, патуваме* од Киро Донев (во превод на Мирослав Демак, 1989) и *Летувалците од Славино* од Александар

[1] Подетално види: TANESKI, Zvonko: *Slovensko-macedónske literárne a kultúrne vzťahy*. Bratislava: Juga, 2009.

[2] Набрзо по излегувањето на словачкото издание на *Пријателите Бон и Бона,* на ТВ Кошице била изведувана и телевизиска трилогија работена според ова дело на О. Николова.

Поповски (во превод на Јан Јанкович, 1990). По распаѓањето на чехословачката федерација (1993) пак, Оливера Николова доби и два книжни преводи на чешки јазик, кои беа објавени во Брно. Во 1995 година беше таму објавена нејзината прва, но мошне прочуена и културна книга за деца *Зоки Поки*, а во 2008 година и тројниот роман (за возрасни) – *Вежби за Ибн Пајко*.

Како што веќе соопштивме, словачкото книжевно-научно и теориско искуство во реципирањето на детската литература е доста богато, аналитичко и континуално – погледнато хронолошки и сразмерно во еден подолг временски период на опстојување. Критичкото регистрирање на творештвото за деца и младина во Словачка датира уште од крајот на првата половина на дваесеттиот век. Интензитетот во научното проследување на детската литература се зголемил по 1948 година, кога започнал и вистинскиот развој во проучувањата на детската литература, кои можат да се поделат во две етапи: „во периодот на педесеттите години се отвораа организациските и персоналните бази на истражувањето, а помалку или повеќе емпириски и врз основа на издавачката практика се согледуваше проблематиката на развојот на детската литература и со неа споените теориски прашања; од почетокот на шеесеттите години пак може веќе да се зборува за институционална, организациска и персонална обезбеденост во истражувањата на детската литература, која доживеа брз напредок и во теориско-методолошката област. Квалитативно, двете клучни етапи ги разграничува првата половина на шеесеттите години кога се објавуваат првите монографии за дотогашните искуства со творештвото и рецепцијата на литературата за деца, а тогаш се иницираат и нови методолошки пристапи“[3]. Паралелно со формирањето на модерната детска литература во Словачка се формирала и првата генерација на професионални литерарни научници кои систематски ја рефлектираат во своите научни дела ваквата сфера од книжевното творештво. На активностите на истражувачите-основоположници – Златко Клатик (1922-1990) и Јан Полиак (1929-1977), но и на Павол Петрус, Ленка Дединска, Рудо Мориц и Лидија Кисељова се надоврзале помладите – Ондрej Слиацки и Хенрих Пифко, чија работа се поврзува со покренувањето на списанието *Златен мај* (1956-1992), како и со ангажманите во редакцијата на издавачката куќа *Младе лета* (од 1956 година) во Братислава. Оваа издавачка куќа при своите проекти ги вклучуваше редовно и научниците од Литературно-научниот институт при Словачката академија на науките во Братислава, како и професорите и предавачите на факултетите во Нитра, Трнава, Банска Бистрица и Прешов. Поголемиот дел од тие институции, со текот на

[3] STANISLAVOVÁ, Zuzana – MARČOK, Viliam: *Vznik a premeny modernej literatúry pre deti a mládež (Literárna veda o literatúre pre deti a mládež)*. In: Dejiny slovenskej literatúry III – Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia (Ed. Viliam Marčok a kolektív). Bratislava: Literárne informačné centrum, 2004, s. 375.

времето, станаа агилни, интердисциплинарни и специјализирани центри за истражување на феноменот на детската литература и се активни сè до денес. За означување на естетскиот принцип на творештвото на постарите генерации словачки писатели за деца, на пример, најпрво заживеа поимот на нитрианската школа - „детски аспект“ (Франтишек Мико, Јан Копал), па на тој начин, постепено и целата нивна генерација го доби називот „генерација на детскиот аспект“ (О. Слиацки). Надминувањето на изолираноста и на периферноста во проучувањето на детската литература во споредба со другите литерарни видови доби на интензитет во првата половина на шеесеттите години, кога феноменот на детската литература станал интересен и за реномираните научници од областа на литературата за возрасни: Станислав Шматлак, Јулиус Ноге, Бохуслав Ковач и др. Во седумдесеттите години, по заслуга на споменатата нитрианска школа, се продлабочува истражувањето на детската литература и се појавуваат нови профилирани специјалисти во таа област: Вилијам Оберт, Ева Витезова, Марија Валентова, Ева Тучна, Марта Жилкова итн. Во братиславскиот научен центар се етаблираат со свои трудови посветени на детската литература – Хенрих Пифко, Станислав Шматлак, Јулис Ноге, Златко Клатик и Бохуслав Ковач; потоа во Трнава (Јан Седлак), во Банска Бистрица (Милан Јурчо) и во Прешов (Зузана Станиславова, а делумно и Вера Жемберова)...

Ако си дозволиме да се повикаме на неколку книжевно-научни искуства на словачките академски проследувачи на феноменот на детската литература, можеме да констатираме дека романот за деца *Пријателите Бон и Бона* од македонската авторка Оливера Николова претставува складно и квалитетно дело во кое авторката не само што ги востоличува туку и ги освежува спротивставените посоки на ликовите. Македонската писателка не само што спонтано проникнува во психолошките походи на главниот детски лик – девојчето Јана, туку проникнува и во „психологијата“ на нејзините *пријатели* Бон и Бона (изведени од *бонбона*); се задлабочува во нивната „оживена индивидуализација“ врз која од самиот почеток е поставен, бездруго, и комичниот елемент на целата приказна: *...ни две ни три, туку – цин, цин, и врз нејзината дланка, наместо бонбоната, и застанаа две малечки човечиња. / Еј, како во приказна! / – Добар ден, – рекоа тие во еден глас и се поклонија божем се во кралски дворец. – Добар ден, – одвај одговори Јана. Мошне се зачуди и се уплаши. / – Јас сум Бон, – рече едниот, – не грижи се, девојче. Бон значи – добар, а тоа е многу важно и треба да се запомни. Без тоа не одиме понатаму... // – А јас сум Бона, – рече таа. – Бона, девојче, значи... Што значеше, Бон? / – Тоа значи гение. / – Вистина? – Бона се искикоте. – Сé досега не знаев. Девојче, ова мора да го запомниш? Тоа е исто толку особено важно. И без тоа не одиме понатаму. Така ли, Бон? / – Така, – рече Бон, – така. Ајде сега*

отстапи! (стр. 101, 103).[4] На ваков начин и започнуваат непредвидливите, но возбудливи авантури што ги преживува Јана со помош и со посредништво на Бон и Бона (а, со неа и нејзините родители, сосетката - тетка Цаца, милиционерот и другите протагонисти), затоа што Бон и Бона поседуваат тајни *рамно 101. Еден, нула, еден, исто и отспреди и одзади. Разбирате? Е, сега повелете!* (стр. 125). Приказната, всушност, не е толку заснована врз акциите, колку што е заснована врз ситуациите – восприемени како малечки детски чуда и восклици, небаре заврзани во чувствителната меморија на девојчето Јана, кое се наоѓа во фазата на растење. Затоа, не се ни толку важни настаните (предадени во одделни поглавја во романот), колку што се важни чувствата и претставите, кои тие ги предизвикуваат кај главниот лик, а во солиден обем и во неговата околина. Авторката, во таа смисла, си поигрува со мотивот и со постепеното созревање на ликот. Умее да се персонализира и успева да се инфилтрира во секој свој лик при што будно ги набљудува и ги развива настаните, но внесува и емоции во смислата на таквите настани. Тоа ќе рече дека и во ова дело на О. Николова се забележува „зближување на авторскиот творечки субјект со субјектот на детскиот перципиент... станува збор за претстава и копнеж за добивање на *многу едноставно* решение при *сложеното слевање* на двата погледи, т. е. многу едноставна реализација на неверојатно сложеното симбиотичко подвојување на аголот на гледање на детото со оној на веќе возрасниот“[5]. Затоа, моделирањето на прозната слика за аголот на гледање на главниот лик – девојчето Јана - го содржи во себе и стремежот за развивање на нов агол на гледање (смената на погледот со промената на возраста) што значи дека двата погледи, генерално, не се ставени во позиција на потполна, силна конфликтност, но за сметка на тоа, пак, самиот лик на девојчето Јана прераснува во носител на тоталната смисла и порака на романот (без разлика на тоа што мајката и таткото на Јана се, на пример, рамноправни учесници во приказната, која, на крајот на краиштата, е смислено конципирана и ефективно реализи-

[4] Со оглед на тоа што текстов е наменет, во прв ред, за македонската читателска публика – цитатите од делото на Николова не ги предаваме во преводот на словачки јазик, туку во оригиналот – на македонски јазик. Притоа го користиме изданието: НИКОЛОВА, Оливера: *Тајната на жолтото куферче; Пријателите Бон и Бона* (илустрации Бисерка Перовска). Скопје: Мисла, 1986. За книгата *Пријателите Бон и Бона*, Оливера Николова ја освои и наградата на РТВ Скопје и Струшките вечери на поезијата во 1975 година, а македонската книжевна критика ја толкува оваа книга како „роман-приказна што побудува еднакво интересирање и кај возрасните, и кај децата. Мошне инвентивно компонирана, со мноштво оригинални опсервации, таа е антиконвенционална, зашто е ослободена од стандардни и стереотипни кажувања, зашто е плод на една богата креативна имагинација... оваа книга на О. Н. стои на самиот врв на современото македонско творештво за деца (Ѓорѓи Арсовски)“. Види повеќе: Портрет – Оливера Николова (Критиката за Оливера Николова). Во: Синтези, бр. 12, 2008, стр. 26.

[5] TUČNÁ, Eva: *Marginálie o literatúre pre deti.* Nitra: FF UKF, 2000, s. 17.

рана). Улогата на сентиментот, сепак, не се повишува овде на рамниште на определувачка енергија во структурирањето и движењето на приказната за девојчето Јана кое *многу сакаше бонбони*, без разлика на експлицитното предупредување во воведот на романот: *Но, еден ден, девојчето Јана забележа дека бонбоната што ја лиже не е како дотогашните. / И, за среќа! / Зашто, ако не го забележеше тоа, и оваа приказна немаше да започне* (стр. 97).

Авторската фантазија во *Пријателите Бон и Бона* се движи слободно дури и во неочекуваните асоцијативни споеви и во мошне брзите премини во текстот, кога Бон и Бона успеваат да спојат многу далечни нешта. Таквата фантазија и елементите на чудесното (како во случајот со обрачот низ кој се станува невидлив или случајот со елката што оди) се евидентни и во игрите со зборови (на пр. Рејкјавик – градот во Исланд, ама воедно, кај Николова, и име на шапката, а подоцна и на гулабот од сосетката Цаца), кои претставуваат соодветно избран креативен принцип што го отсликува имплицитно и процесот на самото созревање, растење). Таквиот принцип, се разбира, е секогаш точно подреден на зацртаниот план на главната идеја на приказната. Понатаму, друг механизам на детската диоптрија на гледање на светот во ова дело е и сонот. Затоа, Јана ги прашува Бон и Бона: – *Дали... дали има тајна и за соништата? / – Се разбира дека има, – рекоа заедно и Бон и Бона, и воздивнаа како за излишни работи* (стр. 159). Сонот е весела игра, слична на илјадниците детски игри, во која сé се прелева и се слева во една разновидна целост. Сонувачкиот и фантазирачкиот поглед на субјектот – олицетворен во малото девојче Јана го надминува тука рационалниот и логичен пристап на веќе возрасната Јана, која ја „растура реалноста“ и го обновува единството на светот во првичниот облик од специфичниот агол на гледање на некогашното дете Јана. Таквата насоченост е оправдена и поддржана во споменот сфатен како изборен маневар во чија целина се поврзува само суштинското или она што во меморијата на Јана се зарило најинтензивно. Тоа се „првите и последните тајни“, кои се најчесто оживеани преку реминисценциите на детството и имаат носталгичен набој: *децата растат, а Бон а Бона остануваат малечки. Колку што децата повеќе растат, толку Бон и Бона изгледаат помалечки. Така разликата меѓу нив сé повеќе и повеќе се зголемува, и еден ден... еден ден тие ќе бидат толку оддалечени едни од други, што не ќе умеат ништо да си кажат. Ќе останат да се помнат тајните што заеднички ги откривале* (стр. 223). Но, Јана притоа не заборава ниту на храброста што ѝ ја влеале Бон и Бона уште при нивната прва појава и ја научиле да гледа поубаво околу себе, да размислува и никогаш да не се чувствува осамено. Затоа, на самиот крај кога *малечката Јана стана голема Јана, а потоа стана и мајка на едно малечко девојче* признава: – *Да, мила моја, да... никогаш повеќе нема да дозволам да бидеш осамена. Кажи им го тоа на твоите*

пријатели Бон и Бона, и... поздрави ги од мене. / Нејзиното девојче отрча среќно. / А големата Јана си ја стави раката на срце. Тука беа нејзините Бон и Бона. / Цел живот ги носеше во себе (стр. 229). Сето тоа нé доведува до констатацијата дека Оливера Николова во *Пријателите Бон и Бона* не создала авторска имитација на детска игра, туку им пружила на читателите жива, убедлива врска меѓу возрасниот и детето (возрасната Јана го содржи некогашното дете Јана, а во нејзиното дете, пак, се содржи идниот возрасен). Аналогијата во врската помеѓу возрасниот и детето лежи во заемната поврзаност на реалното и на фикциското ниво. Авторката така прецизно ја проектира целата фиктивна приказна, во суштина, врз основата на природната (а не на стилизираната) детска имагинативност.

Ако го земеме пак предвид ставот на Самуел Болдоцки дека „во современата книжевна теорија и критика се вреднуваат високо токму оние дела за деца во кои авторите достигнале хармонија меѓу аспектите предодредени за детето со оние предодредени за возрасните и во кои на детето се смета како на вистински читателски субјект – партнер во книжевната игра“[6], тогаш делото *Пријателите Бон и Бона* од О. Николова е едно од нив, бидејќи тука таквата хармонија не е значајна само во делот на авторскиот елемент на книжевната комуникација туку и во елементот на реципиентот, затоа што, како што е познато, успешните дела за деца знаат често да ги заинтересираат и возрасните читатели со оглед на тоа што се, во значајна мера, приспособени и на нивниот читателски пристап кон нив. Затоа, сумаризирачки може да се напомене дека елабориранот роман за деца од Николова ги инкорпорира во себе следниве концепти:

1. востановена партнерска врска на авторката со детскиот реципиент и хармонија помеѓу детскиот аспект и аспектот на возрасните (тетка Цаца, мајката Јана);
2. разновидност и шареноликост на теми и мотиви (Рејкјавик, елка, роденденско цвеќе, обрач низ кој се станува невидлив...),
3. непринудна и природна дидактичност (да се прави добро, да се помага, до крајната поука да се дојде преку сопственото логично просудување и искуство);
4. игривост, ефективни поенти, хумористични и весели моменти (летечката торта, милиционерот...) и
5. истенчено чувство за детската душа и за потребите на детскиот свет.

Крстопатот меѓу детството и возрасноста кај Оливера Николова претставува понекогаш и небезбедно место, „раскрсница на чести непријатности“, но воедно и место преку кое може да се помине без-

[6] BOLDOCKÝ, Samuel: *Podnetnosť literatúry*. Báčsky Petrovec: Kultúra, 1996, s. 142.

бедно ако меѓу децата и возрасните владее разбирање и хармонија; ако се познаваат себеси и другите во вистинскиот облик, без илузии и без преголема сентименталност. Тогаш крстопатите на растењето и на созревањето претставуваат безбедно исходиште за понатамошниот живот. Дотолку повеќе, во *Пријателите Бон и Бона* се забележува и т. н. „натежнување на чувствителноста над приказната, зголемен акцент на карактерот и на функционалноста на внатрешните конфликти во споредба со подоследното преферирање на улогата на надворешните настани во формирањето на карактерната страна на ликот на девојчето“[7]. Во таа смисла, ликот на Јана во романот на Николова е образец за среќно и безгрижно детство, каде на преден план е презентиран типот на активно, настојчиво, ослободено дете што живее во кругот на современото семејство, во кругот на училиштето и на општествените реалии – каде што може да ги истакне својата храброст и копнежот за спознавање на светот, но и барањето за позитивни човечки односи. Партнерскиот однос на авторката кон светот на девојчето Јана е очигледен, пред сè, во моделирањето на животната реалност во која реализацијата и решавањето на двостраните врски меѓу возрасните и детето се ориентирани врз психолошкиот профил на детето односно врз неговите почетни, развивачки и крајни состојби. Девојчето Јана размислува, согледува, трезвено ја перципира својата ситуација, сака да живее среќно, да биде храбра, да не се чувствува осамено, да биде вклопена во атмосферата типична за своето детство, па затоа и негодува, малку и подлажува, но „во интерес на нештото, на зацртаната цел“. Ликовите на возрасните (мајката, таткото, кројачот...) се во споредба со неа небаре само силуети над кои девојчето сè издигнува со помош на своето богато инстинктивно (одбранбено) чувство за рамнотежа и за избалансираност на животните шанси во епицентарот на животот. Поголемиот број на позитивни *морални* црти е на нејзина страна – од конфронтацијата на двата *морални пола* Јана излегува дури и малку „пријатно изненадена“, но со апсолвирано животно познание: – *Простете ми, тато и мамо, Бон и Бона навистина не постојат. Многу се радувам што ќе си имаме братче и сестриче. О, ама ќе биде весело! Никогаш повеќе нема да сум сама... // Нејзиното срце одеднаш олесне, се развесели и зачрчори. Пријателите никогаш не се забораваат. Каде и да се, оние што ги сакаме ги чуваме секогаш во нас... / Таа, одеднаш среќна, си ги замисли Бон и Бона во прегратките на некое малечко и осамено девојче, кое си го нема копчето на своето елече* (стр. 220, 227-228). Возрасната Јана, значи, сфаќа што значи пријателството, во што сé тоа го задолжува човека и која е цената што треба да се плати за созревањето, за растењето, за возрасноста. Затоа, детскиот аспект на Јана може да се протолкува како ориентација врз детето со акцент на перспективата за возрасноста во самото детско видување, во детското

[7] OBERT, Viliam: *Výchovné tendencie detskej literatúry*. Nitra: UKF, 1999, s. 48.

спознавање и во доживувањето на светот или, со други зборови - со акцент на единството на детското и возрасното. Во партнерската врска на детското и возрасното се комплементаризира, впрочем, и целата уметничката порака на детскиот аспект.

Временската контракција комбинирана и со временската инверзија на приказната ја сигнализира обврзувачката улога на настанатата промена и заштитеноста од можен конфликт што е најмногу видлива во пресвртот на животната ситуација на самата хероина: *Јана се насмевна. Колку беше убаво што сè ќе почне од почеток и што сè ќе продолжи... / Поминаа оттогаш многу, многу години. / Малечката Јана стана голема Јана, а потоа стана и мајка на едно малечко девојче* (стр. 228). Следствено на тоа станува природно што ваквиот тип текстови е композициски позатворен, но со прилично речити наслови на поглавјата (Копче за храброст, Обрач, Цвеќе за мама, Најсаканата Јана, Како да се биде добар, Што е премногу, Тајната сто и прва...), кои врз основата на романот ги забодуваат стожерните точки на дејството, а со тоа и ја олеснуваат рецепцијата на пообемната романескна целина. Затоа, и во случајот со девојчето Јана во *Пријателите Бон и Бона* „преовладува концепцијата на самосвесен, животоспособен, интелигентен детски јунак, способен за самостојно и активно освојување на светот околу себе. Таквата активност станува доволен извор за раскажувачкиот конфликт во кој возрасните ко-актери, по правило, имаат детензивна улога“[8]. Полемиката на детскиот свет со забревтаниот, но и поудобен и порамнодушен свет на возрасните се трансформира во инстинктивна одбрана во самиот однос кон него. Полемиката се води во името на потребата од искрен интерес и од човечка топлина во заемните врски, а тоа е ситуацијата каде што возрасната Јана, на крајот, станува длабоко свесна за *напнатата* зрелост на својата личност (јас – не јас): *Таа многу си го сакаше своето девојче, одеше на работа, брзаше и работеше, мислејќи постојано на своето девојче, и веруваше дека сé е во ред. / Но еден ден, нејзиното девојче ѝ рече: / – Мамо, моите пријатели Бон и Бона велат дека малечките девојчиња не смеат никогаш да се чувствуваат осамени. // Таа со насолзени очи го прегрна своето девојче и рече: / – Да, мила моја, да... никогаш повеќе нема да дозволам да бидеш осамена. Кажи им го тоа на твоите пријатели Бон и Бона, и... поздрави ги од мене* (стр. 228-229). Таквата последица на крајот од романот е, всушност, исполнет резултат на максимата од авторката за „светот на девојчињата“ од самиот почеток на романот: *Што им е тешко на девојчињата на овој гоооолем свет! Срцето мораат да си го стегаат, солзите да си ги голтаат, рацете да си ги кршат, и никому да не кажат. Ако кажат – не би биле повеќе девојчиња, туку баби – тужибаби. Зар е тоа право?* (стр. 100-101).

[8] STANISLAVOVÁ, Žuzana: *Príbehová próza pre najmenších.* In: Žánrové aspekty textu literatúry pre deti a mládež. Bratislava: Mladé letá, 1991, s. 90.

„Девојчинството" сака да биде спокојно по секоја цена, а мора да биде задоволно и во утробата на својата чувствителност, па затоа и сака по секоја цена да се слее со хармонијата оти израснато е од претставата дека чувството како највисока вредност, како регулатор на човечките врски, ги покрива во својата апсолутност сите други врски.

Ако се повикаме уште и на теориските премиси на Јан Копал, тогаш за ликот на Јана во *Пријателите Бон и Бона* од Оливера Николова може да се дополни и тоа дека „во детскиот аспект се појавува раздвоеноста во возраста како контаминација на детското и возрасното. Детското е видено и вреднувано преку погледот на возрасниот, а возрасноста преку погледот на детското. Станува збор за димензионално присуство на обете компоненти во детскиот аспект, а во контекстот на експонирањето на едната или на другата компонента и за процесуалност или за типолошки промени во текстот"[9]. Возрасниот партнер (мајката Јана) *пристапува* кон детското (нејзиното девојче) со интенција на разбирање, со интенција за договор со детското – при што во дијалошкиот акт ја евоцира иницијативата на детското за да го пренасочи приматот на својата призма на возрасен и да не ја укотвува истата во примат-позиција, туку да ја стави неа зад потребите и барањата на *детското*. Тоа се чини дека е неопходно, бидејќи детето ја претпочита игривоста, конкретноста, сликовитоста, фантастичноста, персонифицираните, антропоморфизирани, хиперболизирани или анимирани ликови од природниот и од техничкиот свет кои со своето *суштествување* се воздигнуваат во општи симболи на моралната и на вредносната скала на човечкото општество. Детето побрзо ги учи нештата и појавите изразени преку контрастот, па затоа и повеќе му одговара игривата, динамична форма на нештата отколку онаа статичната и стереотипната што е посвојствена за возрасните. Во таа насока, според наше убедување, треба високо да се оцени потегот на писателката Оливера Николова која ја срушила педагошката авторска надмоќ над детскиот јунак и му дала шанса на детскиот субјект да се претстави како комплетно човеково битие. Притоа, Николова не пишува за нешта кои се едноставно проследени или копирани од животот на детето, туку создава дело со творечка фантазија кое заслужува интензивна творечка сосредоточеност и од страна на читателот.

Во согласност со сите горенаведени особености на делото *Пријателите Бон и Бона* од О. Николова може со право да се заклучи дека добрата литература за деца издвојува простор токму за чувствителното и карактерно растење и созревање, па го пренесува така и читателот од брегот на детството до брегот на возрасните. Во тоа лежи и нејзиното послание – да му се помогне на младиот човек во сложениот процес на себеспознавање и да му покаже дека во тој процес тој не е сам. Притоа, и хумористичните ситуации се појавуваат најчесто при

[9] KOPÁL, Ján: *Próza a poézia pre mládež (Teória / poetológia)*. Nitra: Enigma, 1997, s. 21.

промените на реалното во фиктивно и обратно. Преку хумористичната постапка му се отвора на читателот за проверка и мерата на нивната веродостојност. Погледот на младиот човек низ (за него) прагматично зголеменото стакло на возрасните претставува, најпосле, и ефект на забрзување на растењето. Благодарение на таквите естетски квалитети (кои посегаат оттаде границите на конвенционалното во поглед на отстапувањето на повеќе простор за детскиот субјект, како и во поглед на неговото соживување во процесот на читањето на детската книга), делото на О. Николова постојано го плени и го задржува будно вниманието на голем број домашни и странски читатели и љубители на детската литература.

УДК 821.163.3:821.112.2(436)

Зорица Николовска

МЕРЕЊЕ НА ГРАНИЦИТЕ – ИНТЕРКУЛТУРНИТЕ АСПЕКТИ МЕЃУ МАКЕДОНСКАТА И АВСТРИСКАТА КНИЖЕВНОСТ

Статијата ги анализира интеркултурните врски меѓу современата македонска книжевност, врз примерот на творештвото на Гоце Смилевски и на Лидија Димковска и австрискиот книжевен и културен круг.

Поаѓајќи од околноста дека и романот на Лидија Димковска „Скриена камера“ (2004) и драмата на Гоце Смилевски „Три танцови чекори преку границата“ (2006) настанале поддржани од иницијативата и спонзорството на австриски културни институции, односно настанале во текот на престојот на авторите во Австрија, овој труд се фокусира на нивната автореференцијална реакција од спонзорираното патување кое при мерење на границите рефлектира за сопственото јас во една стварност што самата е претставена како гранична ситуација.

Драмата на Смилевски „Три танцови чекори преку границата“, објавена во 2006 г. во рамките на натпреварот по драматургија за земјите од т.н. Западен Балкан под наслов: „Говорење за границите“, е наградена со прва награда. Не е случајно што токму Австрија и нејзините културни институции ја презеле иницијативата за овој книжевен проект, кој ќе тече сè до 2010 год. Интересот на Австрија, земјата која себеси се сфаќа како држава на прагот на југоисточниот културен простор, да го запознае, да го толкува и да го разбере поимот „Балкан“ исполнет со многу антагонизми, како и да ја унапреди културолошката размена во овој регион, секако имаат свои историски корени, за кои овде нема подетално да стане збор.

Во центарот на драматуршкиот контрапункт, Гоце Смилевски ја поставува саморефлексијата на „јас-ството“ во една стварност која е претставена како гранична ситуација и во која нештата немаат некаква цврсто утврдена рамка. Самите, некои од нив и автентично селектирани ликови – културни икони во неговата драма, потекнуваат токму од австриското културно подрачје кое изникнало од хабсбуршкото царство и упатуваат на тоа дека е можно произволно поместување на времето и просторот. Во драмата на Смилевски ликови од сегашноста се

среќаваат со ликови од минатото, ликови од центарот се соочуваат со ликови од маргините, периферијата се доближува до центарот, а женските ликови суптилно го упатуваат својот субверзивен дискурс во однос на мажите. Драматуршките ликови се: Искра, македонска уметничка на перформанси, Иван, нејзиното момче инаку македонски актер, Адолфина Фројд сестра на постариот брат Сигмунд Фројд – кој како културна икона на глобализираниот свет – овде е претставен од една поинаква перспектива, како човек кој е неуспешен во улогата на брат. Другите два лика се руската поетеса Марина Цветаева и австрискиот поет Рајнер Марија Рилке.

Светот на македонската изведувачка на перформанси Искра сугерира несигурност, незадоволство и непријатност во доживувањето на сопственото јас во границите маркирани со просторните дадености и временската условеност. Токму затоа, нејзиното патешествие не се остварува само во просторна туку и во временска смисла – па така, на почетокот на XXI век Македонката Искра се среќава со Сигмунд Фројд, за која како уметничка на перформанси подеднакво како и за Фројд, во фокусот на анализата се наоѓаат човековата душа и тело. Бегајќи од своите сеќавања на љубениот Иван, неуспешниот македонски актер, кој ја напуштил татковината во потрага по подобра иднина и ја напуштил и неа и заминал преку многу граници во далечната Америка, Искра се обидува да подготви перформанс за две жени кои живееле во истото време и радо сакале да патуваат или кои биле принудени многу да патуваат. Тоа се двете веќе споменати ликови Адолфина Фројд и Марина Цветаева, за кои Искра рефлектира вака:

ИСКРА: Долго време се прашував, како би било кога Вие би живееле во денешно време. И си ја претпоставив таа средба со вас, докторе Фројд. Веројатно ќе ми речевте, да легнам на каучот. Таму на улицата Берггасе број 19. ... Ако ништо друго, тогаш барем имаме една заедничка љубов, докторе Фројд: патувањето. Можеби затоа требаше да направам перформанс за една жена, која радо патуваше. Марина Цветаева. Понекогаш ја сонувам. И кога ја сонувам, ја сонувам заедно со Вашата сестра. ... Претставувајќи си го животот на таа жена, сакам да заборавам еден дел од себе, кој е премногу отворен за моите сеќавања. (прев. на авторката, 2006: 17/18).

Подготвувајќи перформанс за животот на овие две жени, за Искра овие ликови стануваат свесно креирани фигури за идентификација. Меѓутоа, таа се идентификува со нив во врска со феноменот на патувањето преку границите само индиректно, во прв план таа се идентификува со нив, пред сè, поради нивниот копнеж по љубовта, онака како што и поетот Рилке, инаку овде подеднакво присутен како драмски лик, ја сфаќал и ја опеал љубовта: имено како т.н. интранзи-

тивна љубов, онаа која само безгранично чувствува и дава и тоа во една насока, без очекување таа да биде реално возвратена, онака безусловна како што е љубовта кон Бога, која ослободува и која не претставува огледало преку кое љубениот се согледува себеси, туку призма преку која се доживува тоталитетот на светот.

Би можело да се заклучи дека женските ликови Искра, Адолфина и Цветаева го отелотворуваат конфликтното Друго, кое може да се разбере како интертекстуална алузија на Фројдовата концепција за нагонското „Ид", кое и кај Фројд (кој овде е подеднакво еден од драмските ликови) станало еден од основните елементи на неговата теорија: а тоа е, всушност, постоењето на желбата, на копнежот како двигател на личноста. Наместо разговор за љубовта, зашто сите три жени копнеат по љубовта кон мажи кои се далеку од нив, патувањето за Искра, Адолфина и Цветаева станува медиум кој го иницира женскиот јазик на љубовта.

Додека сестрата на Фројд сиот свој живот го минала исклучиво во Виена, а нејзиното единствено патување било патувањето при нејзината депортација во концентрационио логор Терезиенштат каде таа и умира, патувањето за Марија Цветаева значело бегство од смртта. Искра се идентификува со сестрата на Фројд, и бидејќи Адолфина отсекогаш сакала да ја пречекори границата, меѓутоа, тогаш кога можела тоа да го стори сепак не го сторила бидејќи немала доволно храброст, а кога била принудена да замине, зашто нацистичките трупи веќе марширале по улиците на Виена, таа не можела да добие виза, поради, се разбира, нејзиното еврејското потекло. На Балканот, во Македонија, за Искра е можно само тогаш да добие виза во Европа, доколку добие спонзорство од некоја институција од културата.

Да се пречекорат границите, за трите жени кои во драмата не се среќаваат директно, значи да се стои на границата на световите, а тоа е израз на вистинскиот живот, тоа не значи само патување на погледот „однатре" кон личната и туѓата другост туку и кон темпоралната и аксиолошката поделеност световите на маргините, од една страна, и на глобално инсталираниот свет (Европа, Америка) и неговите културни икони (Фројд, Рилке) од друга страна.

Другиот женски лик со кој се идентификува Искра, руската поетеса Цветаева, која во драмата на Смилевски се среќава со Рилке во еден швајцарски санаториум (санаториумот се сфаќа како топос на границата со реалниот свет, која не само што го разделува просторот, туку и времето, кое таму како да застанало засекогаш). Со Рилке, со кого во стварност имала само интензивна преписка, таа се среќава овде за да го запраша како да пишува поезија, што не значи ништо друго освен како да живее. Го среќава во последните мигови од својот живот пред да изврши самоубиство, исто како што Адолфина фиктивно се среќава со веќе починатиот брат пред својата смрт. И во тие мигови на средба

меѓу братот и сестрата, Адолфина му го упатува тешкото обвинение дека братот, дека не само што не го исполнил ветувањето кое ѝ го дал уште во детството оти еден ден ќе ја поведе со себе и ќе заминат на прекрасно патување туку и дека не ја повел со себе во егзил, дека не ја спасил од ужасот на логорот на смртта.

Искра ги пермутира Фројдовите несвесни фантазмагории во нејзиниот свесно инсцениран перформанс за овие две жени. Очигледната херменевтика на внатрешниот и надворешниот простор за сите нив настанува преку „забраната да се патува" , која кај двете жени се потенцира преку меѓустепенот на преминување на границите, а потоа и со соочувањето со смртта. Забраната така може да се констатира на три рамништа: 1. на реалното, физичко рамниште, како надминување на просторот и обединување во времето; 2. на метафизичко рамниште како патување во смртта; 3. на психо-аналитичко рамниште како забрана од инцестуозната љубов меѓу сестрата и братот.

Второто дело на кое се осврнувам – „Скриена камера" од Искра Димковска, чиј хронотроп е сместен во Виена – ирониски го тематизира сопственото јас кое се доживува како туѓо сред балканските стереотипи во кои е видлива спротивставеноста меѓу Истокот и Западот. Патувањето се реализира под идеолошката поддршка на австриската фондација наречена „артистс-ин-резиденс", што поддржува уметници кои доаѓаат од земјите што не се членки на ЕУ и го поттикнува тој специфичен дискурс. Овој престој во Виена за главниот лик, македонската поетеса Лила, станува идеолошко патување меѓу Истокот и Западот, далечината и блискоста, минатото и сегашноста како и патување во различните национални, родово-специфични и културно-политички идентитети.

Координаторот на австриската фондација Клаус на самиот почеток ги позиционира своите барања од Лила и нејзината продукција на уметноста која треба да биде испишана во Виена: таа треба да напише автофикционален дневник, книга за животот во странство, односно скриена камера на сеќавањата. Клаус, претставникот на глобално активната фондација не е многу задоволен со одговорот на Лила, која раскажувајќи му за себе му открива оти се иселила во Словенија заради љубовта кон нејзиниот маж. Добродетелот не може да сфати дека и љубовта може да биде еден вид егзил, понекогаш и потежок вид егзил, отколку што е политичкиот, бидејќи тој не се однесува само на ставовите и размислувањата на една личност, туку најфрагилното кај човекот - емоциите.

Романот се развива како своевидна автореференцијална реакција на тримесечниот престој на Лила во Виена каде таа престојува заедно со други уметници во заеднички стан – тоа се фотографката

Едлира од Албанија и музичарот Јозеф. Оваа средба на уметници од световите на маргините од Балканот и Средниот Исток, под покровителство на австриската фондација ја инсценира темата за уметничката другост: од една страна преку соочувањето со глобализираната метропола Виена, која поетесата евоцирајќи спомени за минатото се обидува да ја исклучи од визирот на својата камера, а од друга страна преку разликите и меѓусебниот однос со другите странски сопатници.

Патувањето во романот на Димковска ироniски се сфаќа како своевидна идеологија на духовен егзил. Иронијата создава и критичка дистанца пред сликата на хомогенизацијата на развиениот западен свет и на процесот на глобализацијата, во смисла на тоа дека глобалните разлики во основа се прикажани само како различни фази на истиот пат кој води кон западниот модел, или кон еден систем во кој односите меѓу центарот и периферијата не само што не се нерамноправни, туку постојано се оддалечуваат еден од друг. Во тој сооднос центарот ја стасува периферијата која заостанува и во временска смисла, каде и географски таа да се наоѓа. Можноста за апроксимативно приближување на периферијата кон центарот со помош на спонзорираната поддршка, во романот на Димковска, парадоксално како уште повеќе да го продлабочува јазот меѓу Истокот и Западот, што се огледа преку нејзините евокации на минатото од нејзиното детство во Македонија. Меѓутоа, вака ориентираната иронија на романот не се однесува само на западниот дел на Европа, светот на пазарното стопанство и глобалната политика и културната продукција, туку и на Балканот. Во хоризонтот на туѓото топосот на Балканот се појавува како нешто маргинално.

Виена, австриската држава и нејзините културни институции ја генерираат опозицијата исток – запад, локално – глобално. Ирониското величање на географската и физичката мобилност не само што создава паралелизам меѓу внатрешниот и надворешниот свет, туку ги иницира и потсвесните слоеви на искуствата на индивидуата. Така, процесот на цивилизација кој го опишува Норберт Елијас, како процес на постепено преобразување на туѓите принуди во сопствени принуди, кој за субјектот се непредвидливи и ненадминливи, наоѓаат свое продолжение во вака прикажаниот романескен свет.

БИБЛИОГРАФИЈА:

Примарна литература:

Смилевски, Гоце: Drei Tanzschritte über die Grenze, Bundesministerium für auswertige Angelegenheiten, Hrsg. Pawlitschek, Andreas, Wien, 2006.

Димковска, Лидија: *Скриена камера*, Магор, Скопје, 2004.

Секундарна литература:

Аврамовска, Наташа: Ние во времето, Магор, Скопје, 2006, стр. 112-134

Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation, Suhrkamp, Amsterdam, 1997.

Nowotny, Helga: Eigenzeit, Entstehung und Struktuierung eines Zeitgefühls, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.

УДК 821.163.3-054.72

Борјана Прошев-Оливер

МАКЕДОНСКАТА ЕГЗИЛАНТСКА КНИЖЕВНОСТ ВО СВЕТЛИНАТА НА ИНТЕРКУЛТУРНАТА ИСТОРИЈА НА КНИЖЕВНОСТА

Книжевниот текст, сосема очигледно, неизбежно е сместен во некој контекст: книжевен или вонкнижевен. Се впишува во контекстот на опусот на својот автор, на времето во кое настанал, жанрот на кој му припаѓа, поетиката што ја искажува, контекстот на книжевноста на чиј јазик е напишан, како и на книжевноста воопшто. Исто така, книжевниот текст го манифестира вонкнижевниот контекст, којшто со враќањето на теориските интерес кон историзмот во книжевноста, престанува да биде само надворешна рамка, туку станува конститутивен дел на книжевното дело и се исчитува во него заедно со другите книжевнотеориски аспекти. Затоа книжевниот текст е еминентен простор за обликување и разоткривање на идеолошките позиции и односите меѓу различни културни, економските, општествените и политичките дискурсивни практики на различни културни, односно културални средини. Книжевноста станува простор на коегзистенција на разновидност помеѓу културите како составен дел на нивниот идентитет и елемент што го истакнува интеркултурниот дијалог. Ова најдиректно се однесува на феноменот на егзилантската книжевност, сфатена најшироко, не само како територијална туку и како јазична, идеолошка и егзистенцијална изместеност на писателот и неговото дело. Општествениот егзил како и оној во книжевноста долго време се сфаќал како граничен феномен што начелно не го претставува она типичното за националната кижевност, не се набљудува во рамките на нејзиниот историски *mainstream*, не му припаѓа на националниот канон, а и во средината на егзилот се смета за гранична појава. Во такви услови книжевноста во егзил е невралгична точка за книжевно-историските проучувања на двете стани. Меѓутоа, канонските книжевни текстови, всушност, по многу нешта ги пречекоруваат рамките на своето време, својата национална книжевност и не ја илустрираат примерено својата епоха. Тоа најадекватно го прават токму егзилантските писатели. Со оглед на тоа што процесот на канонизацијата опфаќал повеќе периоди и повеќе национални книжевности егзилантската книжевност е транстемпорална

и транскултурална. Затоа книжевниот канон во современ контекст не може, ниту не смее да биде национално насочен и одреден со парадигмата на 19-вековната историја на книжевноста.

Во седумдесеттите години на XX век, во рамките на теориското промислување на традиционалното фикциско, интересот се преместува од проектите врзани за т.н. канонски вредности на културата, книжевноста и историјата на книжевните родови, на маргиналните културални појави и гранични феномени на коишто им припаѓала и егзилантската литература. Сепак, иако долго време во науката за книжевноста третирана како маргинална и интенциски маргинализирана културална појава, егзилантската книжевност секогаш била важен дел на интеркултуралната комуникација.

При систематизацијата на егзилантската книжевност во соодветниот корпус, било да се работи за земјата со којашто таа книжевност го дели јазикот или просторното соседство, се среќаваме со проблемите карактеристични за граничните појави на книжевниот канон (поединечни, спорадични книжевни појави, повеќе или помалку надвор од доминантната владејачка поетика на одреден историски миг, тематски и јазично издвоени. Тој дел на книжевноста (книжевноста во егзил) бил актуелизиран од културолошките студии дури во минатите дваесетина години, а текстовите биле реинтерпретирани во својата комплексна идеолошка функција, разоткривајќи ги механизмите на зацврстување и репродукција на идеологиите што ја придружуваат средбата со Другиот. На тој начин систематизацијата на феноменот на егзилантската македонска литература ја наметна потребата таа да се промислува низ теорискометодолошките аспекти на компаративната имагологија, интеркултуралната теорија и историја, рецентната постколонијална и културална книжевна теорија како и да се протолкува нејзиното одредување како „мала“, како балканска, Друга, атипична и со дисконтинуиран историски развој те да се доведува во директна врска со егзилот како нејзината континуирана книжевна состојба.

И личните егзистенцијални искуства на егзилантските писатели се рефлектираат врз историската динамика на македонската книжевност како конституитивен дел на меѓукнижевната заедница во која учествуваат токму врз основа на својот во егзил настанат книжевен корпус.

При согледување на местото на македонската книжевност во историјата на интеркултуралната историја на книжевноста треба да се проблематизираат идентификациските агенси, како што се: културниот, јазичниот, конфесионалниот, националниот, а кои го обликуваат нејзиниот идентитет, не одземајќи ништо од нејзината социокултурна, патриотски-просветителска функција, односно од нејзината националноопштествена важност. Само така македонската книжевност ќе може поослободено да ја сфати својата издиференцираност, функцијата на

својот егзилантски корпус и својата интеркултурна своевидност во контекстот на јужнословенските/словенските култури.

Културниот идентитет, а особено оној на Балканот во кој настанувала македонската книжевност е дијалогичен, повеќеслоен и полифоничен. Го практикувале македонските писатели во егзил, движејќи се и творејќи во еден поширок плуралистички простор и споделувајќи ја заедничката судбина со повеќето балкански народи под турска и/или Хабсбуршка власт. Нивниот заеднички или сличен економски и социјалнополитички развој како и сродноста на нивните јазици наметнува книжевнотеориски и историски узус за споредбено и контрастивно проучување на литературите на балканските народи, за проучување на типолошко-стилски условените заеднички карактеристики, аспектот на рецепцијата, преводната книжевност помеѓу сродните и различните балкански јазици, ама и нивната национална посебност. Зашто балканските народи, генетски и јазично сродни, ама и различни, во дадените околности, со меѓусебно проникнување создале заедничка културна традиција, идејно и културно заедништво, односно т.н. балкански културен контекст. Балканот отсекогаш бил широк плуралистички простор во којшто културите отсекогаш се допирале и блиску комуницирале. Тој е најдобар доказ дека не постојат чисти народи, чисти култури и дека сите произлегуваме од различни и дека секој културен идентитет е средиште на повеќе културни влијанија.

Во XIX век и понатаму без своја сопствена држава и книжевна практика на кодификуван мајчин јазик како темел на национална книжевност, без организиран и континуиран книжевен живот на сопствена почва и пред сопствено читателство, а под постојан притисок на најразлични оспорувања и асимилаторски тенденции, македонските писатели се движеле низ еден широк географски простор на културен плурализам, прифаќајќи јазици на туѓи средини за да ги изразат своите творечки потреби и да проговорат за едно автентично постоење на автохтона почва. Токму тие, македонските писатели во егзил, односно оние што заради специфичните околности (државни, географски, национални, јазични, историски и културни твореле надвор од својата територијална и симболична татковина, надвор од јазикот што го сметале за свој мајчин) учествувале во создавање интерлитерарни заедништва или меѓукнижевни заедници поврзани со реципрочна размена, проникнување и компетенции на две или повеќе национални книжевности и со своите специфичности и различниот книжевноисториски развој придонесувале кон богатството на таквата меѓукнижевна заедница.

Книжевноста на македонските преродбеници, како и поголемиот дел од македонската книжевност во дооослободителниот период заради недостаток на елементарни услови за книжевно творештво (столетниот изостанок на национална држава и нејзиниот државно-правен инструментариум чија задача би била да го брани и да го негува

сопственото културно наследство на македонскиот народ), настанувала во егзил осудена да постои надвор од комуникацијата со матичната средина и оние на кои во прв ред им била наменета – македонските читатели. Костантин Миладинов, Рајко Жинзифов, Димитрија Чуповски, Крсте Петков-Мисирков, Васил Иљоски, Венко Марковски, Томо Смиљаниќ Брадина, Кочо Рацин, Анѓелко Крстиќ, Никола Вапцаров, Ефтим Спространов, Стојан Христов и многу други се начелно дводомни/двоприпадни писатели. Тие, конституитивно им припаѓаат на корпусите на два и повеќе книжевни системи врз основа на јазиците на кои пишуваат, на територијата што ја населуваат. Токму таа категорија на дводомност, односно интерлитерарност е битна за функционалното одредување на законитостите на проширената канонска рамка на македонската книжевност.

Во услови на непостоење на национален стандардизиран јазик, и уште поважно, во услови на отсуство на поизразено национално сознание кај повеќето македонски писатели, а во време кога таквиот јазик и свест биле веќе формирани кај други балкански народи, се создавала опасност тие да бидат избришани од културната карта на балканскиот XIX век или да бидат приклучени само кон една од балканските национални книжевности, иако придонесувале не само за развојот на сопствената национална книжевност, култура и идеологија туку и за развојот на интеграцискиот книжевно-културен процес на целата балканска и словенска средина. Токму македонската книжевност во егзил ја претставува онаа законитост на книжевната историја што ги надминува можностите на националната книжевна историја и претставува компонента во меѓукнижевните процеси, кои од своја страна ја пополнуваат празнината помеѓу традиционалната национална историја и историографијата на поширокиот книжевен контекст.

Егзилантската приказна која се одвива во рамките на територијалното, јазичното, културалното и егзистенцијалното изместување продолжува и во наше време во животот и во делото на Јордан Плевнеш, на Божин Павловски, на Горан Стефановски, на Митко Мацунков, на Кица Барциева, на Лидија Димковска, на оние што самоволно ја напуштиле својата татковина, стремејќи се да ги надминат рамките на националниот контекст и стремејќи се кон книжевната и животна екстериторијалност на која ѝ припаѓаат по природата на својот профил на писатели.

Писателите во егзил учествуваат во создавање на интерлитерарните заедништва или на т.н. меѓукнижевни заедници поврзани со реципрочна размена и проникнување на компетенции на две или на повеќе национални книжевности коишто со своите специфичности и различниот книжевно/историски развој токму придонесуваат кон богатството на таквата меѓукнижевна заедница.

Интерлитерарноста се сфаќа како динамична структура, односно како процес во чиишто рамки се одвиваат интеракциски односи надвор од границите на поединечните национални книжевности, а што ја поврзуваат националната книжевност со степенот на општоста што ја карактеризира светската книжевност.

Во динамиката и функциите на интерлитерарноста учествуваат и „малите" книжевности подеднакво како и „големите". Всушност, токму тие се и мерка на историската динамика на интерлитерарноста или меѓукнижевната заедница во која учествуваат, зашто нивната рецепција на книжевните појави е круцијално важна за сопственото типолошко и стилско збогатување.

Компаративната книжевност ги сфаќа нацијата, јазикот и културата како динамични ентитети шо се преклопуваат и што се препле-туваат, создавајќи ситуација на повеќејазичност во една нација и мул-тикултуралност во еден јазик. Актерите на тие интеракциски односи се токму писателите во егзил, чија би/полилитерарност, врз основа на јазикот на кој пишуваат, територијата која ја населуваат и низ која се движат, функциите кои нивното дело ги има во два или во повеќе книжевни системи во коишто учествуваат, претставува токму една од најбитните законитости на меѓукнижевните процеси.

Во последно време забележуваме расчекор помеѓу државнополитичкото и научното гледиште за историјата на книжевноста. Меѓутоа, излишен е стравот дека контактот со соседната или туѓата култура ја доведува сопствената во опасност или се заканува со заборав. Рускиот учен Михаил Бахтин што на дијалогизмот му го посветил сиот свој научен живот верува дека при таквите дијалошки средби културите се слеваат една во друга, а притоа не се поништува нивната индивидуалност, туку се отвораат една кон друга, збогатувајќи се заемно. Современата наука за книжевноста се свртува повторно кон историјата, ама не само кон националната туку и кон интеркултуралната историја на книжевноста.

Верувам дека токму таквата интеркултурна историја на книжевноста придонесува за промоцијата на македонската книжевност, за нејзината духовност како и за надминување на нејзината отуѓеност од ексклузивните културални дисциплини и големите теми на светската книжевност во кои токму со неа се распознава оној меѓупростор во кој најчесто дејствува филологот во средбите на културите, писателот во егзил. Со него како со автор или толкувач на текстовите се распознава просторот на интеркултурното дејствување.

Според кажаното, може ли македонската книжевност врз основа на својот круцијално важен дел настанат во егзил, што во континуитет трае речиси две столетија да се толкува само во контекстот омеѓен со монолитните рамки на македонскиот културен простор?

Без оглед на тоа кој ќе даде одговор на ова прашање, од кои позиции и во однос на различните критериуми, самата природа на егзилот како општествен и книжевен феномен очигледно го сместува во поширок балкански, европски и светски контекст. Првин, зашто и непосредниот контекст во којшто настанува на македонски јазик и јазикот на егзилната средина го вклучува преводот на книжевните и (некнижевни) дела од јазици на други културни средини; затоа што егзилната книжевност ја обликуваат постапки и конвенции наследени од вкупната историја на книжевноста; те за да може да ја читаат сите што го разбираат јазикот на кој е напишана или на кој е преведена врз основа на своето филолошко искуство и познавање на сродниот јужнословенски дијасистем, односно да се задржи хоризонтот на генетски и типолошки сродното, покрај различното јазично, културалното и комуникациското искуство на еден поширок простор. Токму таквите комуникациски процеси влијаеле и врз создавањето на каноните на одделните национални книжевности.

Книжевностите на балканските нации сведени само во своите сопствени рамки, односно во рамките на националната книжевност едноставно не можат смислено да постојат. Со својот егзилантски дел, македонската книжевност не може, а истовремено да не биде национална, регионална, европска и светска, зашто инаку воопшто не е книжевност.

УДК 821.163.3 - 09

Лила Мороз-Гжелак

ПРОСТРАНСТВОТО НА ЕВРОПА – БАЛКАНОТ – МАКЕДОНИЈА ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ПРОЗА. ПОМЕЃУ РЕАЛНОТО А ИМАГИНАРНО

Проблематиката опфатена во тематските рамки *Македонската литература во европски контекст* дава големи проучувачки можности. Претставува можност за водење на еден научен дискурс, којшто може да го покаже местото на Македонија во културната ризница на Европа. Исто така, и одредена перспектива овозможува водењето анализа на релациите помеѓу ние – тие, внатрешно – надворешно пространство, Македонија – Балканот – Европа.

Мислата за определена територија, или креацијата на пространството како сопствено ги наоѓа своите концептуализации во текстови на широко сфаќана култура. Создавањето информации/слики што се однесуваат кон тоа ги оформувале внатрешни фактори, индивидуалноста на творец/создавач, неговото знаење, систем на вредности, неговиот светоглед, како и знаењето постигнато во контакти со тоа што е надворешно. Пространството во тој случај претставува една ментална категорија, која е подредена на човековите механизми на создавањето на сликата на светот од страната на авторот, од неговата гледна точка[1]. Претпоставуваме дека категоријата на пространството може да означува репрезентација на местото, што е прифатено од перспектива на единица во облик на културен текст – под кој подразбираме литературна творба, во која пространството е претставено како натурално/физичко или имагинарно/вештачко.

Поаѓајќи од таа насока прифаќаме дека пространството во книжевноста го копира физичкото, определувајќи матрица на возможни опозиции и на интеракции помеѓу книжевни јунаци/ликови, групите или средините[2], проектирајќи ги релациите помеѓу народите и различ-

---

[1] B. Tokarz, *Przestrzeń utekstowiona,* [во:] *Cywilizacja – Przestrzeń – Tekst. Słowiańska topografia kulturowa w języku i literaturze*, ред. L. Miodyński, Katowice 2005, с. 13-22.

[2] J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne wyróżnienia i wstępne oczywistości,* [во:] *Przestrzeń i literatura, Tom poświęcony VIII Kongresowi Slawistów,* ред. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, с. 9-22.

ните култури. Овде нема да истражуваме во која мера претставената слика создава илузии на реалноста или каде поминува границата помеѓу реалното и имагинарното[3]. Ја прифаќаме македонската творечка перспектива, која ги предложува релациите ние – тие; Македонија – Балканот – Европа покажувајќи ги и културни интерференции кои следуваат помеѓу нив.

Во ова истражување, од избрани литературни творби на современата македонска проза наоѓаме претстави за нив. Нè интересира начинот на кој е претставена Европа? Што се подразбира, воопшто, под поимот Европа? Какви релации настапуваат помеѓу сопственото пространство со другото? Дали нивното прикажување нè води кон валоризација на културите од тие подрачја?

Како истражувачки материјал ги користевме творбите на Ермис Лафазановски (1961), автор на збирки раскази (*Половина божилак*, 1992; *Кога во Скопје ги беа измислиле чадорите*, 1999) и на романите (*Благородник*, 1997; *Опишувач*, 2001 – добитник на наградата за проза „Стале Попов"; *Роман за Оружјето*, 2003 – добитник на наградата „Прозни мајстори"; и македонски претставник за наградата „Балканика" – *Храпешко*, 2006; како и неодамна, во 2009 г., издадениот петти роман *Недела*)[4].

Од делата на писателот одбравме само два дела – расказот *Егзотична кантата* и романот *Храпешко*, кои донесуваат богат материјал, што прикажува пространство на сопствениот свет и на светот, прифаќан како друг/туѓ, демонстрирајќи го набљудувањето на интеракциите од македонската перспектива спрема туѓото и нетукашното. Проучувачот на литературата и на компаративната книжевност, Наташа Аврамовска, тврди дека „во расказите на Лафазановски секогаш е означен мигот на актуелната општествена стварност" [5] и затоа двата текста – романот и расказот – макар што го локализираат своето дејство во минатите векови, ги користевме како дел од тие творби што демонстрираат одраз на мислењето за Европа и Македонија во современата литература.

Насочувајќи го вниманието кон романот *Храпешко*[6] истражувачите и литературните критичари на творештвото на авторот, го сигнализираат значењето на гротеската[7] во неговата конструкција, како и конфронтацијата на балканското пространство наспрема културниот Исток и Запад:

---

[3] Види: *Реално/Имагинарно*, ред. Ј. Мојсиева-Гушева, Скопје 2006.

[4] „Утрински Весник", 19.07.2009, бр. 3014.

[5] Н. Аврамовска, *Раскажувачкиот свет на Ермис Лафазановски*, [во:] Е. Лафазановски, *Егзотична кантата*, избор и предговор Н. Аврамовска, Битола 2008, с. 7-8.

[6] Е. Лафазановски, *Храпешко*, Скопје 2006.

[7] М. Проскурнина, *Гротеската во творештвото на Ермис Лафазановски*, http://www.mirage.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=133

Станува збор за вонредно духовито во секоја епизода одново домислувано конфронтирање на претставите за Балканот, во контекстот на имаголошката спротивставеност на Истокот и Западот, којашто се прекршува низ премрежињата на тврдоглаво упорното Храпешково трагање по совршенството на виножитото заграбено со неговиот моќен животен здив во коприната на стаклените меури[8].

Самиот автор потврдува дека неговата цел била претстава на актуелен судир на цивилизациите, иако фабулата создадена е врз основа на настаните од XIX век:

Се обидов да го прикажам актуелниот миг на судир на цивилизациите и се надевам дека „Храпешко" ќе успее да ја пренесе пораката[9].

Така во романот ја следиме средбата на различните култури, кои ги сведуваме до европското пространство и поделба помеѓу Западна Европа и нејзиниот друг дел. Дејството на романот почнува во времето на неодредена поблиску битка од периодот на Кримските војни, помеѓу 1853-1856 година, кога главниот лик на романот, насловниот Храпешко, Македонец со „вроден инстинкт за преживување" (с. 19), ги започнал своите експедиции/походи низ Европа, поминувајќи ги и Франција, и Германија, со времето населувајќи се привремено во Швајцарија. Оцртувањето на контекстот на тогаш актуелните настани во различните места во светот послужило единствено на прикажувањето на тоа што јунакот воопшто не е заинтересиран за нив, или му недостасува свеста, што вакви случки настанувале или настануваат некаде во светот. Храпешко останувал сосема рамнодушен спрема војни, безредија, конфликти и потпишуваните меѓународни договори, а нивното спомнување веќе во воведниот дел на романот покажало дека тие ќе останат потполно маргинали за ова литературно дело. Главниот лик, кој не ги познавал другите јазици освен родниот, одлучил да ја искористи шансата за да ги запознае другите земји. Неговиот водач од тој свет му го сугерирал учењето на странските јазици за подобра комуникација помеѓу луѓето во новите пределu. Но Храпешко не ја разбирал сугестијата и како резултат на тоа за секоја реченица изговарана на странскиот јазик само кимнуваше со глава како знак на апробата од слушнато. Со времето вештината за повторување на фразите од француски, германски или италијански, без знаењето кој од јазиците е кој, во неговиот доверител создава убедување дека Храпешко потекнува од еден музикален народ (с.1). Значи, неподготвен за животот на други територии на континентот, јунакот, надарен како и неговиот род/

[8] Н. Аврамовска, истото, с. 18.

[9] Н. Поповска, *Храпешко" на Ермис Лафазановски - македонски претставник за „Балканика"*, „Утрински Весник", 16.10.2006, бр. 2130.

етникум, брзо го совладал францускиот. Кога патувал низ непознат за себе свет, предизвикувал големо изненадување и вчудновиденост. Градинарско-лозарските вештини на Храпешко, коишто ги презентирал на несоодветни места (крчма) создавале страв кај месните жители, давајќи му го името на „балканскиот касап" (с.16). За жителите на Западна Европа тој е еден човек којшто потекнува од неоткриено и непознато пространство – ubi leonis.

Но и за јунакот резултатот на средбата со новото и непознато досега цивилизациско наследство беше постојано изненадување. Го предизвикувала, меѓу другото, играта на светлото на црковните витражи – стаклени икони, предизвикувајќи воодушевување и водејќи кон промена на занимањето, (од градинар, што извонредно знаел да се занимава со лозје, Храпешко станал мајстор за стакло). Тој, исто како и неговиот газда, знаел многу добро, дека е христијанин, но во романот верската припадност не е важна. Разликите ги сведува единствено кон надворешно оформување – во неговиот досегашен живот, во пределите на Балканот не ги има бојните стакла во црковните прозорци (с. 22). Новата вештина на оформувањето стакло му ја дава можноста за понатамошни патувања низ светот. Со времето, од перспективата на човекот кој поминал многу земји, го прифатил мислењето дека Средна Европа претставува премин од Западна Европа и е нешто неопределено до крај. По својот поход низ арапските земји забележал:

> Во Средна Европа, како и овде во Средна Азија, сè е некако на средина, односно ни ваму ни таму (с. 118).

Исто така, Средна Европа за него е местото каде што се сретнуваат цивилизациите. Пространството коешто го поминал, благодарејќи на сопствени вештини и учеството во многубројни конкурси за производство на најголем стаклен меур, за него станува интересен свет, но неразбирлив до крај, иако одлично совладал француски и основни фрази од другите јазици.

Кога по неколку години се појавил во својата семејна македонска куќа, новопознатите пределите го опишувал пред своитесоседи, подвлекувајќи ги разликите, какви што постојат помеѓу тоа што е сопствено и блиско, а тоа што е оддалечено и за македонските жители туѓо:

> ...а џамовите им се украсени со слики во боја. Луѓето се скромни и работливи и секој си ја гледа својата работа...(...) кравите им се дебели колку три наши и наместо млеко даваат маст, дебела колку мојов прст, а коњите им се големи колку нашите куќи и на нозете имаат јамболии. (...)...богатства колку што ти душа сака! Само треба да се соберат (с. 103).

Во овој случај, како што забележа еден од неговите слушатели, Македонците би можеле да ја исползуваат својата најголема вештина, како што е собирањето богатства:

Ако, ние сме познати собирачи на богатства, (с. 103).

Разликите помеѓу двата света ги зајакнувала пространствената поделба на светот тука и таму, на горниот и на долниот свет. Јунаците од Лафазановски ја имаат свеста на нивното суштествување, како и на нивното скриено значење. Кога по неколку години одлучил да се врати во својата татковина, само рекол: „одам долу" (с. 101, 101). Определувањето на пространството, на горниот и на долниот свет, наоѓаме и во мислењето на неговата македонска жена, за која местото од каде што се вра-тил Храпешко е „горно" и ја загрозува нејзината семејна среќа. Таа со страв се прашува за иднината на своја фамилија:

(...) Ова прашање беше многу деликатно со оглед на тоа што покрај едното значење, ова прашање имаше и друго и тоа беше поврзано со тоа дали тој ќе се врати повторно во *горна* земја од каде што е дојден, или, пак, засекогаш ќе остане тука, (с. 104).

Познато е постоењето на разликите, исто така и прифаќањето на негативната оценка на долното пространство. По трагичната смрт на македонската жена на Храпешко како последица на убиството од арамиите, валоризацијата не можела да се промени. Но за да ги добие македонскиот свет позитивните вредности, јунакот добива сугестија да ја промени перспективата на својата гледна точка – за да тргне горе наместо долу. Сметан за еден од најмудрите луѓе и сограѓанин во Скопје, старецот му советува на Храпешко да остане дома:

Тоа што тој го смета за горе некој го смета за долу и затоа, ако веќе така, тој веќе е таму и нема потреба никаде да отпатува, (с. 126).

Но јунакот веќе одлучил да го напушти своето родно место, во што ќе му помогне споредувањето на условите на живеење тука и таму и безбедноста на Швајцарија, како неоспорлив аргумент:

Ова место е премногу суво! (...) Не мислам на суво од вода, туку мислам на суво од мечти. Нема мечти. Премалку се мечтае, а премногу се случуваат лоши работи. Овде не се умира од болести или од старост, туку постојано од посилна смрт (126).

Неговото, сопственото пространство не може да ги промени своите обележја. Така и Храпешко не може воопшто да ја промени перспективата на мислењето на својата „долна" земја. Кога по своите трагични доживувања повторно се вратил „горе", кон својата швајцарска жена

сфатил, дека и неговата дејност со стакло како искуство не била веќе потребно. Мандалина не се интересирала, како порано за „убавите уметности“ и го сменила својот став, насочувајќи го вниманието кон „убавите профити“ од стакло (с. 139). Мислењето за материјални вредности коишто ги репрезентирал западниот свет се причина што јунакот повторно ги преживувал своите двоумења, каде да оди: или да се врати „долу“, или да остане во подобриот, „горниот“, свет, или да оди „лево“ или „десно“. Опозицијата горе-долу се засилува со вредности на насоките во пространството „лево-десно“. Левиот правец симболизира полош определувач, како показател или симбол на приземното, на несреќата и на смртноста, тогаш десното, како опозиција, значи сè што е духовно, паметно и постојано[10]. Но поради ваквата валоризација во времето на умирањето, јунакот не му советува на синот да го повторува сличниот живот и да ги копира сличните со неговите авантури надвор од својата земја, бидејќи за тоа се плаќа преголема цена:

Немој да одиш (...) зашто ќе добиеш многу... (...) а ќе изгубиш сè. (с. 152).

Ослепен и болен се вратил кон своите „долни” предели за да умре.

Во романот на Лафазановски, македонскиот јунак преминувал низ далечни и туѓи, различни од познати и блиски територии на Европа, во друштво од луѓето на западна култура. Но во расказот *Егзотична кантата*[11] имаме подруга ситуација. Тука туѓинец од Франција, именуван Тоте, поминува низ непознати предели на Македонија и Балканскиот Полуостров.

Конструкцијата на разновидноста на сопственото пространство видено со очите на странец има цел да ги истакне цивилизациските разлики меѓу Западот и Истокот, станувајќи една културна конфронтација помеѓу јунакот убеден за својата „повисока” култура со култура на луѓето од Балканот. Слично како и во романот *Храпешко*, така и во расказот се проследува антиномијата „горе-долу” со опозицијата нашинско – туѓо, дом – свет, центар – периферија. Авторот со иронична дистанца ја третира оваа средба на културите, локализирајќи го дејството на настани во минато време. Од една страна, тоа послужило за откривање на стереотипите што се појавиле спрема балканскиот свет, судирајќи ги реалното и имагинарното, од друга пак страна за претстава на културни интерференции меѓу нив.

Дејството на расказот е засновано врз поминувањето низ балканските предели на главниот лик. Неговата цел беше донесувањето во Солун на клавичембалото. Специјалната мисија на јунакот би требало да биде реализацијата на идејата на францускиот конзул за проширувањето на западната култура на Исток. Францускиот музичар патува на Балканот со брод, кој превезувал, исто така, и оружје. Тоте многу бргу

[10] P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie,* Warszawa-Wrocław 1998.
[11] Е. Лафазановски, *Егзотична кантата,* Битола 2008, с. 124-152.

го прифаќа мислењето дека е мисионер на западните вредности. Автор прикажувајќи го балканското пространство забележува дека западниот свет користејќи ја можноста за пропагирање на сопствената култура во делови сметани во неговата средина за дивјачки, го снабдувал него со оружје, како средство за „заштита на интегритетот и мирот" (с. 126).

Донесувањето на „миротворни орудија" (с. 145), како и запознавањето на месните жители со западната цивилизација е начин на реализација на таканаречената „превентивна дипломатија", (с. 126). Самиот избор на човекот што би донел во Солун инструмент не е случаен, тоа требаше да биде непознато и незначајно лице, заради тоа што неговата потенцијална смрт од страна на „балканските канибали" не би донела големи загуби. Јунакот мислејќи во категории слични на своите доверители се претставува како емисар помеѓу францускиот конзулат во Солун и елитните кругови на западната цивилизација (с. 127). Кога во наследство на морската катастрофа, ќе се најде на брегот на новиот, „дивјачки" свет, разгледува како тие:

...навлегоа во мрачните шуми на Балканот, во „царството на човекојадците" (с. 130).

Тоте, убеден во големото значење на француската култура, со потполна детерминација сака да ја заврши успешно својата мисија. Мотивот на поминувањето низ Балканот интересно потпомогнал да ги покаже судирот на цивилизациите помеѓу европскиот Исток и европскиот Запад. Силното убедување во успешноста на задачата што му е доверена нему, го присилува да ја распространува сопствената култура, давајќи концерти во попатни балкански меани:

> И така се случи првиот јавен настап во животот на Тоте и првиот концерт за клавичембалото и балканска публика. Луѓето беа рамнодушни кон неговата музика и набргу сите му го свртеа грбот гледајќи си ја секој својата работа (с. 132).

Но, сепак неговата дејност не е разбирлива за месните жители, кои се зафатени со своите проблеми. Исто така, и следните обиди на ширењето на западната музика завршувале неуспешно. Сега таа за балканските слушатели е премногу туѓа, неразбирлива и „варварска", заради тоа што со неа не се можело да се игра оро. Мислата дека може да се направи музички дијалог на месното население со странец, бара од двете страни многу напор за да се усогласат заедничките интереси во координација со различните култури:

> ...за големите сили и за малите несили, односно и за западните земји коишто како што самиот збор вели запаѓаат и за источните земји коишто се сите за исто и затоа се викаат источни. (...) И тие цела ноќ вежбаа спојување на шеќерни тонови со горчливи

> мелодии. (...) Тоте нижеше тонови, како нанижани бисери а Јован тонови како нанижани пиперки (с. 135-136).

Сепак, и во заедничката мелодија исполнувана заедно со клавичембалото и со гајдата, се одразиле разликите помеѓу тоа што е сопствено и тоа што е туѓо, неразбирливо, помеѓу високата култура и народната култура. Во сфаќањето би требало за да западниот свет, репрезентиран од страна на францускиот музичар, образложувал мисија на проширувањето на својата богата традиција, кога тукашен свет, со својот претставник Јован, спремноста за отварање на европските насоки. Заради тоа Тоте не се обидувал ни да ги разбере месните околности, начинот на живеење и реалиите во кои се нашол воопшто. Располагајќи со непознат инструмент и сметајќи се за единствено лице кое знае да свири, правел концерти и на пазар со надеж дека во толпата луѓе ќе ја најде публиката што ќе се восхитува од неговата музика. Но тие, приврзани кон својата традиција и култура, сакале да ги слушаат мелодиите што добро ги знаеле:

> Море дај ти нешто нашко ако знаеш, ако не ај сиктер. Што си дошол тука од јабана да ни продаваш музика, демек немаме наша? (...) секој почеток е тежок и дали поради несклад дали поради незнаење, публиката не се покажа како публика со слух за оваа музика па си отидоа кој каде, да си продаваат јагнишьа и телишьа... (с. 139-140).

Така, убедувањето за голема вредност на европската музика воопшто не ја убива желбата на јунакот за понатамошно нејзино ширење. Макар што почнал да вклучува и елементи од месното творештво, правејќи споредувања помеѓу својата, западна, музичка традиција со музиката што им е блиска на жителите на Балканот. Во расказот, добротворните концерти кои ги свирел, ги сметал за дел од едукативна мисија, но и придонес кон одржувањето на мирот и стабилноста во регионот (с. 144).

Рециталот одржан во Битола за префинети слушатели – дипломати, кога Тоте го збогатил Бранденбушкиот концерт со балканското темпо, е деформација на високата култура со нешто обично, како кромид, ајвар, лутеница и пиперки, правејќи од Баховата музика нешто безобразно и дивјачко за слушателите (с. 146-147). Исто така, и финалниот концерт, кој би требало да го заврши скитањето на самонаречениот мисионер на европската култура, претрпел тотален пораз. Поврзувањето на исполнувањето на музика на клавичембало со инструменти од месната култура, без репетициите, кога секој од музичарите сакал да го докаже своето мајсторство, не посветувајќи му внимание на другиот, доведува единствено до какофонија на звуци кои не може да се слушаат. Макар што

четворица луѓе од месното население успеале врз неа да играат оро. И така последниот концерт станува симбол на неможноста за разбирање, бидејќи Тоте убеден за убавината на својата музика и своето мајсторство со клавичембалото воопшто не сака да ги слуша другите инструменти и не се обидува ни да се приспособи кон нив. Обидите за да се „цивилизира" балканското пространство пропагирајќи ги сопствени вредности, без да го зема предвид постоењето на друго културно наследство, завршуваат со тотален неуспех.

Авторот претставувајќи ги мислите на креираниот јунак со иронична дистанца ги користувал фразите познати од современите релации за дејноста на мировните мисии на Балканот. Се надоврзувал на имагинарните претстави за ова пространство од западните политичари и кореспонденти, за кои Балканот претставувал главно „мрачни предели", „мрачни шуми", „царство на човекојадците", „балкански прашуми", во кои живеат „примитивни племиња", лишени од европското културно богатство.

Ермис Лафазановски во двета дела употребил единици коишто го определуваат космолошкото и хуманитарното означено пространство, како што се опозицијата горе –долу, нашинско – туѓо, дом – свет, центар – периферија. Оваа насочување на местото во пространството антропо-метрички прифаќано ја валоризира опозиција горе – долу, при што горниот свет е подобар. Горното, коешто симболизира, меѓу другото, нешто постојано, место на култот, мир, слобода, како и врв или мера на човековите аспирации спротивставена е кон долу[12]. На тој начин непознатиот свет на Европа од којшто се вратил Храпешко од перспектива на македонската жена е валоризиран и претставува вредности, но во тој миг Македонија, како долно место е оценувана негативно. Меѓутоа, преместувањето во пространството и поминувањето на границите претставува движење од центарот кон надвор, од *orbis exterior* кон *orbis interior*, зголемувајќи ги разликите[13]. Пространството на Европа во прозата на Лафазановски го денотира македонското во минатите векови од перспектива на книжевната современа концептуализација. Идејата на авторот да се покаже минатото време е искористена не толку за негова реконструкција, колку за потсетување на многу битни фактори за подобро разбирање на сегашноста. Големите теми на народната проблематика не го интересираат Лафазановски. Поважно за него е претставувањето културен мозаик, со прикажувањето на коегзистенцијата на вредности од локалната и од универзалната традиција.

Претставените тука два дела ја одразуваат стереотипизацијата на внатрешното и на надворешното, прикажувајќи една дистанца кон тоа што е оддалечено и туѓо, како и неизбежноста на приближувањето на

[12] *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, т. 1, дел 2, *Ziemia, woda, podziemie*, ред. J. Bartmiński, Lublin 1999, c. 19.
[13] P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa-Wrocław 1998.

тоа што е блиску, со тоа што е неразбирливо, непознато и оддалечено. Така, во творбите на Лафазановски се огледува многукултурноста, која ги следи Македонците во пишувањето како потреба на постоењето на универзалноста со чувството на македонскоста. Анализата на поранешниот културен потенцијал од надворешно / туѓо врз сопствениот менталитет, му ја овозможи на авторот претставата дека литературата го затвора во своите предели геофизичкото и културното пространство, како и претставите за него, што води кон поддржувањето на врските на артистичката слика во општобалканскиот контекст.

Прозните творби на Лафазановски не ги исцрпуваат претставите за релациите Европа – Балканот – Македонија, внатрешно и надворешно пространство. Тие остануваат единствено отпечатување на концептуализациите од внатрешна гледна точка. Разновидноста на Европа, кон која припаѓа и Македонија, во слика на авторот наметнува потреба за дијалог и за акцептирање на друговидноста. Но, како што пишува Јасмина Мојсиева-Гушева, забележувајќи ги односите помеѓу централното пространство кон периферното, сфаќањето на таа разновидност од страна на Западна Европа се потпира врз погрешни претпоставки:

> За Европејците Балканот е парадигма на дивјаштво, варваризам, колонијализам, ориентализам. Токму заради тоа Западот се обидува да го скроти, моделирајќи го по сопствени теркови за да може да го користи за лични цели. При тоа заборава на неговата имагиничка дарба да се залажува себеси, но и светот презентирајќи огромна желба за приклучување во заедницата на Другите и спремност за следење на нивните критериуми и принципи. Всушност, суштината на сите овие балкански декларативни заложби лежи во наметната потреба за константна адаптација и дијалогичност[14].

Сликата на претставените релации во литературните творби на Ермис Лафазановски бара надополнување, потреба на проникливи истражувања на визијата од страна на надворешна перспектива, овозможувајќи истовремено одговор на прашањето во која мера тие слики претставуваат реално и вистинито, а во која имагинарно и стереотипно.

[14] Ј. Мојсиева-Гушева, *Балканскиот дијалог со другиот*, „Филолошки студии", 2007, бр. 5, вол. 1, с. 227.

УДК 821.163.3-2.09

Нада Пешковска

АКТУЕЛНАТА МАКЕДОНСКА ДРАМСКА КНИЖЕВНОСТ ВО КОНТЕКСТОТ НА НОВАТА ЕВРОПСКА ДРАМА

(со посебен осврт на драмите на Загорка Поп-Антоска Андовска)

Една од карактеристиките на драмата и на театарот е провокативноста, намерата да предизвика жива реакција кај публиката, ефект на зачудност, со што прикажаното се согледува од нов агол, добива нова, поинаква смисла од вообичаената. Без разлика дали се работи за оригинален текст, необични костими, шминка или начин на глума, нов простор, специфична драмска игра. Иновативноста како главна одредница на тематиката, а пред сè на режисерската поставка, особено се актуелизира на крајот на деветнаесеттиот и во дваесеттиот век, со јасна цел да се надмине пасивното следење на претставата, да се надмине она што го определуваше театарот како ‚пробавен', финалистички театар. Режисерскиот театар понуди многу опции за разбудување на интересот кај публиката, воведувајќи нови техники црпени од западноевропската традиција, од театарот на Истокот, создавајќи го мултикултурниот, физичкиот театар, амбиенталниот театар.

Една од поновите провокации во европскиот театар се појави на крајот на дваесеттиот век (средината на деветесеттите години) под називот – нова европска драма. Префиксот нова, авангардна, е можеби премногу употребуван во историјата/теоријата на драмата и театарот, и воопшто на литературата, но (и) овојпат тој е ознака за една навистина поинаква, оригинална, провокативна драматургија. Провокативноста во овој случај се поврзува, пред сè, со тематиката, заради што, според Ј. Лужина, критиката и теоријата помалку сензационалистички ја определуваат како драма/театар на крв, сперма, понекогаш и пот. (Ј. Лужина : 2004). Драматургија на човечките непријатни, 'валкани' течности.

За прашањето на валканото, нечистото во западната цивилизација многу инвентивно пишува Ј. Котеска во книгата *Санитарна енигма.* Оваа културна студија, според авторката, е

резултат на „двојна епистемолошка потреба – од една страна, поттикната е од чувствувањето на нужноста од културолошко толкување на денешниот свет низ призма на изгонување на валканицата, а од друга, од потребата за генеричко преосмислување на почетоците на субјективноста, каде се наоѓа и првиот импулс за потребата од чистење. Тргнувајќи од генеричкото, оваа тема се слева во нешто налик на геополитика на нашата и геополитика на туѓата валканица, и од таму повторно се враќа во генеричкото". (J. Котеска : 2006,18-19).

Санитарноста, според Котеска, „ја читаме како фундаментална неможност за чистење на битието од самото себе, со цел да го посведочи ништото, што е исто со сведоштвото дека не постои совршеноста". (J. Котеска : 2006, 21).

С. Фројд во книгата *Неудобноста во културата* (Скопје, Магор, 2008) посведочува дека начелото на задоволството и начелото на културата се во спротивност. Нивната спротивност, причината за таа голема тензичност лежи во културата и во нејзината главна особина да биде десексуализирана и да тежнее да го десексуализира секој импулс на сексуална желба. Смислата на културата е да ја уништува желбата, додека смислата на желбата е да ја уништува културата и тука не постои можност за помирување, што не значи дека силите на таа заемност се рамноправни. Во битката меѓу културата и субјектовата желба да ужива, редовно ќе победи културата.

Знаејќи дека корисноста наречена хигиена, на која се темели добар дел од нашите културни практики, мора да има подлабоки корени од утилитарноста, Фројд признава дека „корисноста сепак не ја објаснува во потполност таа тенденција (за чисто - заб. ЈК), мора да е нешто друго во прашање" (J. Котеска : 2006, 25). Затоа во психоаналитичките кругови била инаугурирана една, таканаречена *санитарна енигма,* што ја означува теориската криза по прашањето на хигиената, која не можела да биде решена од првата генерација постфројдовци.

Хигиенската дилема е воскресната во средината на минатиот век, во една друга традиција и од друга генерација - од школата на Лакан. Тој само попатно ја обновува санитарната енигма, укажувајќи дека нечистото треба да се толкува како есхатолошка дупка која голта сè од супстанцата на светот, освен еден вишок кој таа ништожност не може да го проголта, а тоа е желбата.

Санитаризацијата за Лакан - како што истакнува Котеска, е еден тип одбрана од заканата, штит што човекот го поставува за да се заштити и од светот на транспарентноста, но и од светот на амбивалентноста. „Кога ќе исчистиш сè валкано, (...) ти си се ситуирал на едно место каде поредокот е твојот соучесник, лош,

пргав, невозможен, но сепак соучесник, тој те брани од твојата тотална ранливост и од твојата најтранспарентна севидливост пред заканата на огромната (садистичка) енергија на поредокот. (...). Чистотата за Лакан (...) е секогаш веќе патерицата што ти овозможува удобност, лежерност во амбивалентниот поредок – ти нему му помагаш тој да се претстави како едно/моно/валентен поредок, но за возврат, тој, поредокот, тебе ти го дозволува чувството дека со тебе 'сè е во ред' ". (Ј. Котеска : 2006, 28). Затоа што културата и нејзините институции служат за наметнување грижа на совест во врска со нечистото. „На тоа упатуваат – истакнува Котеска, сите сегменти од културата кои се занимаваат со пласирање готови модели за исправен живот. (...).Со други зборови, конвенционалната култура ги санкционира своите жители да веруваат дека вредностите на чистото се дел од навиките на цивилизираните луѓе." (Ј. Котеска : 2006, 36).

Оттука, нечистото претставува цивилизациски удар, тероризам насочен против системот, огрешување од него, затоа што ние преку чистото ја дефинираме културата, што има третман на нешто што е повисоко од натурата, покултивирано и попродуховено, што ни дава подостоинствена форма на постоење.

Но, како што истакнува Котеска, ако нечистотијата се сфаќа како синоним на нецивилизираноста и неетичноста, совршениот ред може да биде синоним за застојот и за етичкиот пекол.

Целта на новата европска драма е, како што укажавме понапред, да предизвика непријатност, нелагодност кај публиката, дури и вистински шок од соочувањето со нечистото, со опачината на сопственото постоење, кое е често исполнето со непријатни, болни сознанија за сопствената не само несовршеност туку и подложност кон неочекувани манифестации на "нечистото" во форма на суровост, насилство, отуѓеност, сексуални девијации.

Овие „грди, брутални, шокантни, провокативни, субверзивни драми треба да се третираат и како своевиден генерациски бунт кренат против конзервативизмот не само на етаблираните театри, но и на етаблираната уметност, како таква." (Ј. Лужина : 2004, 17). Истовремено и бунт против воспоставените цивилизациски норми кои на човекот му наметнуваат неприфатливи начини на однесување, што во овој контекст би можеле да ги определиме како претерана доза на 'чистото', што постепено ја нагризува човековата спонтаност, или уште повеќе - човековиот идентитет.

Во предговорот на *Антологијата на новата европска драма,* Ј. Лужина потенцира дека овие автори (како што впрочем тоа го истакнуваат и нивните проучувачи – познатиот англиски театарски критичар и теоретичар Aleks Sierz, на пример), навидум – навистина - се занимаваат со јасни и препознатливи нешта, тие се

свртени кон стварноста. „Нивните драмски приказни се 'обични', препознатливи, банални, тривијални (најчесто изгледаат како да се преземени од црните хроники на дневните весници!), во крајна смисла драматично реалистични, односно хиперреалистични. Нивната коинциденција со вистинското е апсолутна, параноична, Бодријар би рекол терористичка, бидејќи тероризмот по правило се искажува како 'тероризам на стварното' (Baudrillard,1991 :48/8)." (Ј. Лужина : 2004, 8). Но, како што сугерира тој – светот во кој живееме е само навидум реален - тој во основа е фикционален..

„Една од таквите фикции - забележува Лужина, е и блескавата маркетиншка консумеристичка приказна за идеална, моќна и (особено!) заедничка Европа, во која сè просто блика од оптимизам, убавина, успех, здравје, среќа (...). „додека оние што се надвор од неа се" како сиромашни роднини од провинција, луѓе од втор-трет-петти ред, маргиналци чијшто безмерен копнеж по 'големиот свет' подеднакво е и безутешен, но и безнадежен...)" (Лужина, 2004, 8).

Новоевропскиот драмски тренд конечна афирмација доживува во 1995 – со изведбата на драмата *Разнесени* од Сара Кејн/Sarah Kane во Ројал Корт театарот/RoyalCourt Theatre, потоа и со *Shopping and Fucking od* Марк Рејвенхил/ Mark Ravenhill, 1996– исто во Ројал Корт Театар/ RoyalCourt Theatre.

Носители на овој бран се и Патрик Марбер/ Patrick Marber, Енди Велш/ Ende Valsh, Мариус фон Мајенбург/ Marius von Mayenburg, Људмила Разумскаја, Василиј Сигарев, Николај Кољада и др.

Во наведената *Антологија*, Лужина истакнува еден интересен факт дека појавата на овој нов театар во Европа кореспондира со појавата на *Буре барут* од Дејан Дуковски (1994), што дури ѝ претходи на споменативе лондонски случувања. Овој факт не е никаква случајна коинциденција, затоа што временски, појавата на овие драми се поклопува со настаните на Балканот, некои од нив (Сара Кејн) и алудираат на нив. Воените настани во Југославија, насилството, се еден од елементите што придонесе и за овој револт карактеристичен за новата европска драма. Истовремено, военополитичките настани на Балканот предизвикаа голем интерес кон творештвото на авторите од поранешна Југославија и од Балканот – делото на Г. Стефановски, Д. Дуковски, Ј. Плевнеш, Ј. Петровски, Б. Србљановиќ, И. Бојовиќ, С. Шнајдер, Д. Јовановиќ.

Драмското творештво на крајот на дваесеттиот век одредено со синтагмата 'нова европска драма', како главни одредници ги содржи насилството, отуѓеноста, сексуалните девијации. Во балканските земји, за ваквите текстови дадена е и определбата

'нов песимизам' (С. Никчевиќ : 2002), според заедничкиот мрачен тон на балканскиот бесперспективизам. Ваквиот приод, особено карактеристичен за веќе етаблираната средна генерација (спомената погоре), во македонското драмско творештво продолжува и кај најмладата генерација драмски автори. Покрај сличностите – провокативни теми на насилство, страдања од воените ужаси, кои најчесто не се лоцирани во конкретни подрачја, туку претставуваат апстрактна, универзална слика на злото, патолошкиот секс исполнет со насилство, што дополнително ја руинира личноста – драмите на Балканот, нудат и некои нови аспекти: губењето на традиционалните вредности/идентитетот, што на извесен начин резултира со распаѓање на семејството, обезличување на единката, а од друга страна и сознанието за недосегливоста на Европа, што прераснува до недостапен идеал.

Во текстот се осврнуваме на книгата *Драми/Чевлички од челик* на Загорка Поп-Антоска Андовска, како мошне показателна за наведените трендови во македонската драмска литература.

Книгата *Драми*, со поднаслов *Чевлички од челик*, првенец на младата авторка Загорка Поп-Антоска-Андовска, содржи четири драмски текста : *Анархисти, Лет во три глави, Чевлички од челик* и *Вкусот на Дракула.*

На задната корица на книгата, е поместена една своевидна дефиниција на драмата, т.е. сфаќањето на авторката за овој литературен вид.

Ваквото дефинирање може да поттикне опсежна расправа за современата состојба на драмата, но во случајов ќе се задржиме на неколку одредници од дефиницијата, мошне карактеристични за ова драмско писмо и за нашата тема:

Копнеж, страв, бегство од реалноста до повторно соочување со неа, вистината и лагата, борбата и предавството, слабоста и истрајноста, љубовта и насилството. Протест против молкот.

Тоа се некои од доминантните, клучни одредници на современото драмско творештво, но и на драмското творештво воопшто, што авторката минуциозно ги истражува.

Драмата *Анархисти,* инспирирана од мемоарите на Петар Манџуков и Павел Шатев, како што укажува и насловот, е драма за македонските анархисти, попознати како солунски атентатори. Во овој текст се актуелизира темата на политичкото насилство, на тероризмот како начин на борба за политички права и слободи, а истовремено претставува реактуелизација на прашањата за

борбата и предавството, за слабоста и истрајноста. (Ваквиот пристап на историските проблеми во Македонија за првпат е застапен во творештвото на К. Чашуле).

Овие историски настани во драмата на Поп-Антоска Андовска се прикажани на модерен начин, со јазикот на драмата на дваесеттиот век – преку 18 сцени, вистински скици за клучните настани што го обележаа предилинденскиот период. Лишени од вообичаениот трагичен патос, иманентен на патриотските теми кога се гине за идеалите, овие сцени даваат само кроки на ликовите и настаните, сметајќи на фактот дека тие им се познати на читателите/гледачите. Така, на авторката ѝ е оставен простор за иронично поигрување со настаните, видени од една сосема поинаква перспектива, сведени на најбитното, но и слободно интерпретирани. Патетиката единствено е зачувана во коментарите на хорот што интонирани во духот на народната песна за ваквите настани, во целокупниот контекст само го нагласуваат иронични-от/потсмешливиот тон. Техника која во македонското драмско творештво особено ја реализираа Г. Стефановски и Д. Дуковски.

Лет во три глави

Овој необичен наслов се однесува на три независни приказни што се преплетуваат, односно се развиваат контрапунктно, без никакви допирни точки.

Сите приказни имаат по три дела.

Првата приказна, во која лицата се мажот, жената и нивниот инвалидизиран син Иви, претставува апсурдна слика за семејство кое не го признава своето распаѓање, што се случило одамна, заради болеста на синот. Мајката е заморена од постојаната грижа за него и за сопругот, кој излез бара во наводните службени патувања, всушност во паралелниот живот со друго семејство. Во трите делови ситуацијата е идентична – враќањето на мажот од постојаните патувања, истиот дијалог за мачното патување и жалопојките на мајката дека не може да издржи повеќе – заради што секогаш во едната чинија става отров/играјќи своевиден руски рулет – бидејќи смета дека без еден член од тој пеколен триаголник на сите ќе им биде полесно. Разврската е неочекувана и невообичаена – на крајот жената е таа што си заминува (како еден вид современа Нора, за да може да го открие сопствениот идентитет надвор од семејните лаги и ограничувања).

Втората приказна претставува мошне напрегната ситуација меѓу таткото Стевче и синот Николче, кои се кријат од некаква надворешна опасност, што се заканува секој миг да се појави и да ги уништи. Воедно се разоткрива и нивниот меѓусебен однос –

што може да се определи како однос на доминантен татко што го парализира осамостојувањето и сигурноста на синот, но од друга страна и потајната омраза на синот кон таткото, кого го обвинува за мистериозната смрт на мајка си. Надворешната опасност се појавува во ликот на Таткото (таткото на девојката на Стевче), кој не може да се помири со фактот дека таа веќе е дорасната за љубов, заради што го прогонува Стевче. За него таа станува валкана, и затоа казната е драстична – ќерката е убиена од таткото, кој се самоубива пред очите на Стевче и Николче.

Третата приказна се случува во затворот, каде двајцата чувари, откако го проучиле бунтовниот карактер на затвореникот Мирче, бараат од него соработка – во замена за заштита во несигурните затворски услови – што би се состоела од организиран криминал. Крајот е необичен - и како во претходните случаи – се работи за неочекуван пресврт на целата ситуација – Мирче и чуварите си ги заменуваат местата, а тој им држи поука за моралот и правната држава, без која животот е невозможен, т.е. се обидува да ги 'прочисти' од неморалот во кој длабоко пропаднале.

Заедничко во овие три дела се: семејните односи, необичниот агол на прикажување на девијациите во семејството: релациите маж – жена, родители – деца, најексплицитно прикажани во првата приказна: претераната заштита на децата, жртвувањето за нивната среќа, што доведува до чувство на нереализираност кај родителите/мајката. Всушност, станува збор за една црна слика на животот, обележена со сексуални проблеми, тема што е еден од главните белези на новата европска драма – во втората приказна тоа се сексуалните девијации – патолошка љубомора помеѓу мажот и жената (родителите на Николче), но и меѓу таткото и ќерката, што се третираат како манифестација на нечистото.

Во третата приказна семејните односи се само навестени како причина за карактерот и положбата на Мирче, кого несредената семејна ситуација го одвела до деликвенција. Тука акцентот е ставен, пред сè, на односот на власта кон младите, корумпираноста на полицијата, што пак е еден друг агол на валканиците во општеството, вешто прикриени под плаштот на нормите и законот. Ликот и ситуацијата на Мирче упатува на еден многу посилен пример на изопштеник од општеството – на современиот Хамлет - Роберто Зуко на Колтес.

Во драмата *Лет во три глави* оригинална е композицијата, изведена со преплетување на трите независни приказни. Секој од трите дела на приказните започнува на идентичен начин, (иста ситуација, ист дијалог), за дури во третиот дел да се случи необичниот пресврт, што ќе ја заокружи во основа апсурдната ситуација. Така се добива впечаток на цикличност, на постојана

повторливост, што предизвикува банализирање на релациите, но и нагласување на неумоливоста на случувањата, на нивната неизбежност.

Лоцирани се во недефинирани сценски простори, поделени на кратки секвенци, што брзо се менуваат, додека времето исто така останува неопределено.

Ликовите се само назначени, речиси анонимни, не покажуваат емоции, ни карактерни особености, но сепак се впечатливи од аспектот кој го замислил авторот – со оглед на ситуацијата во која се поставени.

Во структурата на пиесата се поместени и три сонгови, со кои се означува крајот на секој дел. Сонг 1 - *Хорот на злосторниците*, Сонг 2 - *Хорот на покајниците*, Сонг 3 - *Хор на вербата*. Замислени како своевидно заокружување, предизвикуваат дисонанца во структурата, затоа што такво заокружување не е неопходно во пиесите од ваков тип, што се најблиски до пиесите на апсурдот. На овој начин добиваат и една брехтовска дидактичност, што ја потенцира намерата на авторката од своевидна понагласена ангажираност, иако, како што истакнавме, без поголема функционалност.

Драмата *Чевлички од челик* е најразвиен текст, најдолг, со 24 сцени и 12 лица. Основната тема во овој текст е актуелниот проблем – бесперспективноста на младите таленти во Македонија, и нивниот обид да најдат излез надвор од неа, во Европа. Дванаесетте лица (девет од Македонија и три од Франција), иако се типови на карактеристичните стремежи и идеали, носат во себе и некои специфични црти за двете средини во кои се одвива дејството – Скопје и Париз.

Главниот лик, Кирил, е човек од доменот на уметноста – сценарист, кој не можејќи да се реализира дома како уметник (изманипулиран од разни спонзори, принуден да работи како физички работник), си ја проба срќата во развиената Европа. Со тоа се отвора можноста за спротивставување на овие два света, изразено преку судирот со режисерот Франсоа, кој од него очекува во сценаријата да го внесе балканското клише – беда, насилство, бурни настани, специфични карактери.

> *Франсоа: (...) Читав малку, а и малку знам од пред тоа, за Балканот... за Македонија, сосема малку... Тука мора да ми помогнеш, да го разберам вашиот проблем, вашето чувство (....)*

Франсоа : Ме интересира како се чувствувате вие, Балканците, во Европа, еве во Франција... Инфериорно ? Сигурно не ви е угодно... Како да не припаѓате ?
Кирил : Не би рекол. Се чувствувам нормално.
Франсоа : Нашите навики, нашиот правен систем. Нашиот начин на живот за вас се како окови... како кафез... Вие ја сакате слободата, повеќе сакате да се однесувате како што ќе ви текне... да речеме?
Кирил: Апсолутно, не. Ние стремиме кон истото. Изолацијата, затворените граници за економија, за многу работи, направија кај нас да владее неред, корупција, криминал...
(.....).
Франсоа (....) Мислам дека треба да се преработи сценариото, да се продлабочи приказната, да се внесат некои типични елементи за Балканот. Веќе неколку филмови добро поминаа на таа карта. (...)
Франсоа : Кај вас се пие, пука, се кршат шишиња од глава, нели?
(...).Не е важно 'баш' како е, вие ја имате таа можност, вие сте третиот свет, а таму не се живее како во Европа. А тоа добро се продава! Патриотизмот и бизнисот не одат рака под рака, драг мој. Не може луѓето да се носат европски, мора да има некои, некои домородни, локални да речеме, детали. Тоа е егзотично, нагази на крв, нека има крв, насилство, суров живот и животински секс....
(З. Поп-Антоска Андовска : 2009,114-117).

Резултат на таквиот однос е состојбата на Кирил кој чувствува разочарување, пораз од недефинираната позиција во која се наоѓа, што го спречува да се реализира како уметник во правецот кој го посакува :

Кирил : Осеќам (Sic)како да сме излегле од шините... како некој друг да го живее нашиот живот, како да сум во туѓа кожа...

ова не сум јас... јас не сум ова... не се сложувам со ништо што правам... а не знам да правам поинаку... Не можам да земам залет, да летнам...А ноќе се вивнувам кон небото, и сфаќам што се случува... ги гледам нештата од повисоко и некако ми се појасни... и знам што треба да направам...(...).кога ќе се разбудам, ми бегаат мислите...Како некоја зла сила да не влече во бездна...Глупав вртлог, жив песок...нешто како тешки челични чевлички, како окови на нозете, ме разбираш... »
(Поп-Антоска Андовска : 2009, 155).

Тука е искажана неговата (симболична) желба за лет – кој станува – лет во место – познатата синтагма од истоимената драма на Горан Стефановски што многу успешно ја сумира ситуацијата во Македонија. Во светот, во Европа – Македонецот и неговиот менталитет, Балканот, имаат третман на нешто што е надвор од културата, на ентитет кај кој сè уште е присутна дивата желба, наспроти културната нивелираност на Европа. Но таа, во овој случај не сака да ги преобрази некултурните, нечисти Балканци во склад со новите норми, туку сака да профитира од културната невклопеност на Балканците, од нивната нечистотија.

Во текстот се актуелизира и една друга значајна тема – темата на исцрпеноста на литературата, што се реализира преку продуцентот Дипон.

Г. Дипон: Сум бил во Мароко, Алжир, Индија, Монголија, Нова Гвинеја, Гренланд, сум спиел меѓу камили, со Аборицини, со Ескими, сум живеел со клошари, со вештери, со Индијанци....(...) правам сè, и пак не можам да најдам добра приказна, сосема нова приказна, вистинска приказна, приказна на која никој не би ѝ одолеал. (...)

Кирил: Господине, јас имам приказна, добра приказна, вистинска приказна, сосема нова приказна, приказна на која никој не би ѝ одолеал.
(Поп-Антоска Андовска : 2009, 175).

Како што може да се види од цитираните реплики, францускиот режисер Франсоа ги изразува стереотипите за Балканот,

и инсистира тие да се внесат во создавањето на приказната – сиромаштија, безработица, глад, пијанство, трговија со луѓе, војни со соседите, оспорен идентитет – тоа е новата голема, вистинска, пред сè, егзотична тема, творечко освежување, што би можела да го заинтересира западниот гледач.

Но Кирил не се сложува со таквата слика, тој предлага една љубовна приказна, што е универзална. Додека за Кирил, Западот нуди повеќе опции, за Франсоа неговото доаѓање во Париз е бегство од дивјаштвото и балканштината во светот на културата.

Драмата е изградена на матрицата на релациите Исток – Запад, што е доста актуелна тема денес, но сепак го има зачувано провокативниот тон, даден од аголот на уметникот, и неговите ограничувања кога сака да се пласира во западниот свет. Поентата е во духот на песимистичкиот бран – во пропаста на сите илузии, што значат пропаст како на професионален, така и на личен план.

Четвртиот драмски текст со наслов *Вкусот на Дракула* е поразличен од претходните – упатува на универзална проблематика, поврзана со ликот и со легендата за грофот Дракула.

Дејството се случува во дел од клиниката за ментално здравје, за испитување на опасни, екстремни психијатриски случаи што не одговараат на вообичаените дијагнози, но всушност се работи за простор, без конкретни одредници, што може да претставува метафора и за Македонија.

Лицата во драмата се, од една страна – реални (луѓе од клиниката, специјалисти за паранормални појави, потоа пациенти: Ренфилд – што се смета за поданик на Дракула, опседнат со продолжување на животот, пациент 101, пациент 102), и фантастични – од друга страна: грофот Дракула, трите ѓаволици...

Дракула со вешти манипулации (сексуални игри) ја исцрпува енергијата на екипата и го уништува проектот за негово разоткривање и уништување. Покрај веќе познатните одредници што го пратат овој лик, во случајов тој може да се сфати и како симбол на Европа и нејзините исцрпувачки услови за да се дојде до поубав (Дракула – вечен) живот. Таква паралела е можна – заводливоста на Дракула/Европа произлегува од можностите што ги ветува, за што најексплицитно се изразува пациентот Ренфилд.

> *Ренфилд: (...) јас сум пример на човек кој имаше чудно убедување. Не е ни чудо што моите пријатали се вознемирија и побараа да ме стават под лекарски надзор. Замислував дека животот е позитивен и вечен ентитет и дека со внесувањето во себе на голем број на живи нешта, колку и да се*

наоѓаат на низок степен на развиток, човек може да го продолжи животот до бескрај. На моменти толку силно верував во тоа што се обидов и да одземам човечки живот (...) за да ги зајакнам своите животни сили со вливање на неговиот живот преку неговата крв, во своето тело. (...) Запомнете го ова... За кратко нема веќе да можам да ви го повторам... Го гоните злото, господарот, Грофот, сеништето низ вековите, сверот, живиот мртовец, вампирот, а всушност тој вас ве гони. (...)
Тој никогаш нема да дојде ако еднаш не му ја отворите вратата...а потоа ќе влегува без да чукне... Ќе биде ваш Господар. Пазете...Тој така слатко и понизно моли, преколнува, ветува, што секој би му поверувал. Пазете...ќе ви вети се што некогаш сте посакале:.. Ќе чуете сè што посакувате да чуете... Така ќе стане ваш Господар... »
(Поп-Антоска Андовска : 2009, 218-219).

Оваа потрага за да се уништи Дракула, всушност, се сведува на перфидно уништување на прогонувачите.

Иако Дракула конечно е заробен, победата е на негова страна: тој само им покажа на луѓето дека се слаби и немоќни, подложни на силата и заводливоста на авторитетот, кој умее да ги поттикне нивните скриени желби, што се синоним за нечистото.

Митот за Дракула, всушност, е демитологизиран („Гроф Дракула: Ах... заборавив да ви кажам... тоа со колецот, лукот, светата вода и другите тракатанци е само мит" З. Поп-Антоска Андовска : 2009, 267). Тој добива сосема нови одредници, станува слика на човековите слабости, на неговите нескротливи нагони што го уништуваат, но истовремено и метафора за Европа што се храни од виталната енергија на 'пониските' живи суштества, за да си ја обнови сопствената виталност. (Слична идеја искажува и Ж. Мирчевска во кореодрамата *Bloody Contess- Take my homevTonight*).

Четирите драми на Поп Антоска-Андовска претставуваат провокативно драмско писмо, писмо на млад автор низ кое се забележуваат трагите на постарата генерација драмски автори (Чашуле, Стефановски, Дуковски, Мирчевска), но и еден оригинален глас што слободно ги именува работите, со јазик кој не познава

бариери, и луциден поглед околу себе, но и во минатото, за да се пронајдат врските на настаните, корените на актуелните состојби, кои се колку во историјата, толку и во митологијата. Но резултатите се секогаш сурови и провокативни, иако некаде наивни и декларативни. Станува збор за драмско писмо напишано со еден нов јазик, со поинаква структура (тука за проблемите не се дискутира, но тие се прикажуваат преку една крајна оголеност, експлицитност и суровост, присутна како во настаните, така и во јазикот).

Во секој случај една нова драматургија, во рамките на домашната и европската актуелна продукција.

Клучни зборови : нова европска драма, нов песимизам, македонска најмлада генерација драмски автори, бесперспективност, апсурд, балканизација, насилство, дезилузија, затворен круг.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА :

De L'Adriatique a la mer Noire. Paris, Antoine Vitez, 2001.

Котеска, Јасна : *Санитарна енигма,* Скопје,Темплум, 2006.

Лужина, Јелена : *Антологија на новата европска драма*, Скопје, Магор, 2004

Никчевиќ, Сања: *Антологија на новата хрватска драма.* Скопје, Фду, 2002.

Петковска, Нада : *Театарот и идентитетот.* Скопје, Панили, 2008.

Поп-Антоска Андовска, Загорка : *Драми,* Скопје, Универзитет за аудиовизуелни уметности, Европска филмска академија ЕСРА Париз, Скопје, Њујорк, 2009.

Фројд, Сигмунд: *Неугодното во културата,* Скопје, Магор, 2008.

АПСТРАКТ

Драмското творештво на крајот на дваесеттиот век одредено со синтагмата 'нова европска драма', како главни одредници ги содржи насилството, отуѓеноста, сексуалните девијации. Во балканските земји, актуелна е и определбата 'нов песимизам', според заедничкиот мрачен тон на балканскиот бесперспективизам. Ваквиот приод, особено карактеристичен за веќе етаблираната средна генерација (Стефановски, Плевнеш, Дуковски, Насев, Мирчевска), продолжува и во творештвото на најмладата генерација драмски автори. Во текстот се осврнуваме на книгата *Драми/Чевлички од челик* на Загорка Поп-Антоска Андовска, како мошне показателна за наведените трендови во македонската драмска литература.

УДК 821.163.3-23.09

Катерина Петровска-Кузманова

ЛОКАЛНО, РЕГИОНАЛНО И ГЛОБАЛНО ВО НАРОДНАТА ДРАМА

Во свеста на луѓето е врежано дека фолклорот е она што нè разликува од другите. Најчесто во рамките на теренските фолклористички истражувања се среќаваат забелешките од типот: „Фолклорот на моето село се разликува од фолклорот на соседното", што понатаму имплицира: „Фолклорот на мојот регион се разликува од фолклорот на другите региони во Македонија, а тој, пак од своја страна се разликува од фолклорот на другите европски држави". Според ова, фолклорот е репрезентативен симбол на локалното, регионалното и националното. Без разлика на поларизациите, кога станува збор за вредносните ориентации кон родниот крај, во дистинкцијата меѓу роднокрајното и европското фолклорот веднаш како целина се става на страна на роднокрајното, а тоа секако се однесува и на народната драма и фолклорниот театар.

Кога станува збор за народната драма, веднаш се отвора прашањето за поделбата на жанровите во народната литература. Несомнено е дека жанровите во фолклорот се делат аналогно на поделбата на родови и видови во пишаната литература. Застапник сум на мислењето дека во овој случај треба да се ослободиме од некритичката аналогија. Исто така, сметам дека треба да ја разгледаме улогата и начинот на постоење на усното творештво во внатрешноста на поширокиот комплекс на т.н. народна култура. Во оваа смисла ќе ја споменам статијата на Јакобсон и Богатирјов „Фолклорот како особена форма на творештво" (1971, 17-30) во која се прави разлика меѓу усното и писменото. Авторите во својот труд се залагаат за синхрониска фолклористика која би морала да се оддели од историјата на литературата и од прашањето на потеклото. Според нив, една од задачите на таквата фолклористика е „карактеризација на системот на уметнички форми кои го сочинуваат актуелниот репертоар на одредената заедница." Понекогаш усната литература се третира само како особена форма на литературно творештво или како некаква преткнижевност. Имајќи ги предвид сите овие теории може да кажеме дека поделбите и границите кои ги воспоставува науката секогаш се поставени многу поригидно од вистинските разлики

меѓу појавите кои се среќаваат во фолклорот, бидејќи ниту пишаната ниту усната литература не се дадени феномени од природата - туку се манифестации на човековиот дух, два различни начини на употреба на јазикот. (Bahtin, 1979, 237) Позицијата на жанрот во фолклорот како категорија се наоѓа меѓу знаците (кои се структура на претставувањето, па и на жанровите) и функциите што жанровите (и одделните изведби) ги имаат во комуникацискиот процес. Постојат уште голем број на теории кои го обработуваат овој проблем, а според својата научна применливост најинтересни се оние коишто фолклорното претставување го гледаат на ниво на контекст и текстура, при што овие две поделби заемно се дополнуваат. (види: Lozica, 1990, 86) Во оваа смисла, терминот драма како книжевен род понекогаш ја затемнува двојната природа на драмата како текст и како театарска претстава. Имајќи предвид дека во последно време на нашите простори терминот драма се применува главно за текст напишан во дијалог, наменет за сценска изведба, во контекст на претходно реченото овде само на кратко ќе забележиме дека: под народна драма подразбираме различни форми на претставување во рамките на традиционалната култура, кои во најголем број се врзани со годишните и животните обичаи, што значи дека во посебните – најчесто празнични пригоди им служат на луѓето како отклон од, со традицијата условена и со траење ограничена, промена на секојдневното однесување.

Сублимирано може да се каже дека менувањето на годишните времиња, особено на преминот од зима во пролет секоја година во различни делови на Европа се означува со различни обреди во кои значајна улога имаат маскираните ликови. Тоа е појава која се среќава и во селата и во градовите кај голем број народи. Оваа традиција содржи особености кои се локални, национални, регионални, но и општочовекови. Веднаш, на прв поглед, може да се каже дека во општите црти спаѓаат маските, веселбата, хуморот, широкиот круг пасивни и активни учесници. Тоа ни укажува дека оваа традиција е длабоко вкоренета во животот на човекот. Затоа може да се каже дека тие во себе носат мошне архаични црти, чиј почеток може да се бара во раната историја на европските народи, од што произлегува дека во обичаите, обредите и игрите кај различните народи заеднички им се темелните религиски структури, кои се строго атемпорални и аисториски бидејќи ѝ припаѓаат на човековата природа од старите времиња. Во оваа смисла некои истражувачи сметаат дека од средината на декември, па сè до почетокот на март, календарот на стариот Рим и календарот на христијанството во голема мера се поклопуваат. Истражувањата што ги правел Хулио Каро Бароја (Baroja, 1979: 145-154) во однос на стариот римски календар и современите христијански празнувања се базираат на некои европски традиции, но сметам дека коинцидираат со состојбата на Балканот и во Македонија. Во оваа смисла, можат да се повлечат некои

паралели во однос на современите обреди со маски и старогрчките и особено староримските празници. Во истражувањето на паралелите, Бароја како и повеќето други истражувачи тргнуваат од празнувањето на Сатурналиите, кои се детерминирани во периодот на годината кога започнуваат празнувањата на заминувањето на старата и почетокот на новата година (17 - 23 декември). Сатурналиите се време на дарување, но и време на превртениот ред, време на краткотрајна неказнувачка критика на општественото уредување. Многу од сатурналиските белези наоѓаме во општествена критика на обредите со маски, какви во овој период се одигруваат во некои средини. Но, исто така, може да се каже дека на целиот балкански простор тие оставиле силна трага што ја согледуваме преку: маскирањето, преоблекувањето на мажи во женски алишта и по маските со животински ликови. Народната драма е поврзана со маскираните поворки во животински кожи кои се белег на многу македонски, балкански и европски региони, а тие се темелат врз митовите, култовите и верувањата кои некогаш им припаѓале на обредните целини и претходеле на создавањето на нациите. Од тоа може да се заклучи дека маскираните ликови во животински кожи речиси во сите региони на Македонија, во голем број региони на Балканот, но и на брегoвите од Средоземното Море, се дел од праиндоевропското наследство. Несомнено дека постојат многу култови на аналогни божества со слични обредни постапки и таму каде немало директни контакти. Така, во периодот од Божиќ до Богојавление на Балканот и пошироко среќаваме маскирани дружини кои се именуваат различно, но имаат низа заеднички белези. За нив е карактеристично преправањето на мажи во изоморфни костими, направени од животинска кожа украсени со звона кои ги носат околу половината, додека лицата им се исцрнети, а со ваквиот начин на маскирање тие на прв поглед изгледаат застрашувачки. Во основата на овие поворки лежи магијата на плодноста, апотропејската магија, но и трагите од култот на предците, на бројните древни култови. Од денешна перспектива тешко е да се утврдат христијанските и нехристијанските влијанија што ги трпеле сатурналиските празнувања со текот на времето. Но, со голема доза на сигурност може како остатоци од магијата на плодноста да ги означиме постапките на непристојно однесување и присуството на фалички симболи. Остатоци од магијата на плодноста препознаваме во игрите што се изведуваат како на пр. породување, оживување на мртовец, посипување со пепел/брашно, прскање со вода, погреб или свадба, но и во зооморфните маски на петел, вол, јарец и др. Но, исто така можат да се повлечат паралели со римските луперкалиски празнувања. Луперкалиите се стар сточарски обичај поврзан со плодноста кај животните. Овие групи во себе содржат уште една магиска улога која е истовремено и иницијациска, а тоа е дека учеството во тие групи е знак на зрелоста и претставува значаен миг за момчето, затоа што неговото прифаќање во гру-

пата истовремено е потврда на статусот на возрасна личност во заедницата.

Составот на маскираната дружина е различен во зависност од самото сценарио. Но, може да се каже дека во игрите учествуваат ликови кои се типизирани, меѓу кои три се постојани: невестата (маж, облечен во женски алишта), старецот и зетот, освен овие изделени ликови, како условно речени „сватови" кои ја следат невестата или т.н. дружина ја сочинуваат познатите џамалари, коледари итн. облечени во кожи со звона на појасите. Нивното учество во дејството е хорско, а однесувањето типизирано, тие спаѓаат во редот на т.н. молчеливи маски (види: Bonfačić). Можната магиска намена на однесувањето на учесниците во поворката во животински кожи денес е главно заборавена, исто како и паганскиот култ на предокот. Во овие поворки трагата на сериозноста во изведбата ја носат токму овие маскирани групи, а додека - шегата и лакрдијата е препуштена на помошните (пратечките) актери во дејството. Во однос на ликовите кои учествуваат во изведбата, може да се каже, дека без разлика од називите под кои се среќаваат тие во нејзиниот тек, вршат иста функција. Во проширениот состав на дружината составена само од мажи влегуваат и други ликови кои во поворката се споредни, но всушност се носители на дејството и на вербалниот дел од изведбата. Овие ликови во различни региони различно се именувани: 1) гатач, гатал, свекор, 2) валкач, влекач, арап, 3) поп, 4) мечка или мечкар, но речиси секаде имаат иста функција, тие се носители на драмското дејство. Ликот на бабата (старицата), кој се појавува во некои региони од Македонија, може да се поврзе со ликовите на античките божици Хеката, Артемида или Дијана, а кој во Средна Европа може да го најдеме под имињата: Прешт, Холда, Јага, Бефана, Пчехта и др. Исто така, во списокот на ликови што ја сочинуваат поворката треба да се вметне и ликот на домаќинот, кој иако не е дел од маскираната поворка, односно тој е единствениот немаскиран лик, има значајна улога во текот на изведбата, затоа што тој е оној што ја пречекува дружината и на некој начин го одредува текот на дејството, односно од неговите одговори зависи дали сценариото ќе се одвива според поразвиена или поредуцирана варијанта. Тоа доаѓа оттаму што дијалогот се води најчесто меѓу еден член од маскираната дружина и домаќинот.

Маскирани дружини во рамките на обредот изведуваат определена сценска игра која истражувачите ја нарекуваат народна драма. Таа се одвива според однапред определено сценарио со точно утврден дијалог кој ако го споредиме ќе видиме дека е темелен врз магиски формули. Разликите кои се појавуваат во дијалогот се наоѓаат во негово скратување или продолжување, во зависност од регионот, но и во зависност од зачуваноста на изворноста на самото обредно дејство. Така, на пример, во регионите каде е зачувана архаичната форма на

обредот, дијалогот и целата игра се однесува на „умрениот“ од поворката и парчосувањето на неговото тело. „Ова не се мустаци, ова е сунѓер за бришење на газот, (...) ова не се очи, ова се ламби да си одат жените на мочање во темница, ова не е глава, ова е шутка, во неа да се мочаат и серат домаќинот и домаќинката...“ (Цветановска Ј., 2001, 23) Во други региони текстовите се поредуцирани или се сведуваат на клишеизирана песна која маскираните ја кажуваат во секоја куќа, како кај коледувањето. Така, во Вевчани при обиколката на куќите зетот носи стап со кој удира по вратите, со песната: „По мене бабо, по мене/ како струпска еретица,/ како прилепска ножница/ ура, сурова година.“ (Калаиоски, 2001, 68) Во двата случаи, преку дијалогот со домаќинот и преку песната на симболичен начин се изразува и култот на плодноста, преку фаличките симболи. Како што може да се види од посочените примери, текстот изразен во стихови има фиксирана форма и магиско симболична содржина, додека текстовите во проза својата конечна форма ја добиваат во зависност од ситуацијата, составот на публиката, комуникацијата меѓу изведувачите и публиката, па и индивидуалната способност за импровизација на самиот актер изведувач, исто како што е можно надоградување на текстот, во одредени случаи текстот се редуцира и се сведува на неколку основни реплики кои ги означуваат основните обредни фази. Ваквата положба на изведбата во обредите со маски укажува дека во него активно е вклучен и контекстот, структурата на стварноста во која се одвива изведбата. Несомнено е дека во обредноста секојдневниот говор продира во претставувањето и обратно, публиката активно учествува во изведбата. Во однос на изведбата, треба да се каже дека фолклорното претставување обично не тежнее кон илузијата, па текстот не мора да се глуми, туку е доволно да се изговори на соодветен начин т.е. како декламација со повишен глас, што на некој што е навикнат на актерската игра во современиот театар може да му изгледа како дилентатизам и лоша глума.

Покладните карневали се карактеристични за сите јужнословенски, балкански и пошироко европски подрачја, како и некои области надвор од овие рамки. Покладните карневали на општо ниво може да ги поврземе со култот на предците. Овој вид обреди секаде покажуваат одреден број исти елементи и карактеристики со обредните поворки поврзани со новогодишниот циклус на маскирани поворки. Тоа ни овозможува да ги подведеме под заеднички именител во некои случаи, додека во други случаи и релации може да се види дека меѓу нив постојат бројни разлики. Во однос на нашата поделба на карневалите на магиски и критички тип, ќе забележиме дека кај покладните карневали доминира критичкиот тип на карневал, иако постои и неговата магиска димензија. Токму заради доминацијата на критичката страна на карневалите, истражувачите на покладните обичаи со маски забележале дека кај нив е тешко да е одреди општиот тип, а обредните обрасци се

разликуваат според видот на конститутивните елементи и нивната посебна структура и степенот на изграденост, врз што особено влијание имаат формите на развиените градски и културни средини или спротивно од степенот на сочуваност на традиционалните изворни варијанти, како производ на локалната култура и нејзината специфична историја. Во некои од нив е забележлива тесната поврзаност со култната и магиската практика, додека во други случаи доминирале церемонијалните, забавните, сатиричните и др. функции. Покладните карневали се врзани за црковниот календар и го означуваат последниот ден пред почетокот на големиот пост.

Текстовите на културните перформанси, за какви ги сметаме и обредите со маски, па и оние кои ги подведуваме под класификацијата магиски, може да кажеме дека тука станува збор за традиционално сценарио, кое може да биде скратено или проширено во зависност од желбата, талентот и моќта за импровизација на изведувачите и домаќинот. Во оваа смисла, може да се каже дека кај мистичните и религиозните настани орално се пренесува определено знаење, кое може на определен начин да го поврземе со поврзаноста на театарскиот текст, а за тие орално постоечки „предлошки и упатства" (Poniž., 1980, 58) важи правилото за строгата вародостојност на нивното пренесување. Токму заради тоа може да ги споредиме со театарските претстави, иако нивните манифестантни корени се разликуваат. Претворањето на животот во текст не е објаснување, туку внесување на настаните во колективното паметење. Освојувањето на светот по пат на негово претворање во текст дозволува два пристапа: Светот е текст и Светот не е текст. Исто како што според историјата на културата се можни два типа на создавање на текстови: едни кои се наоѓаат во корелација со само еден систем на правила, тоа се, пред сè, средновековни и фолклорни текстови и други кои се темелат на два или повеќе системи на норми. Според кажаното, овде станува збор за специфични текстовни форми кои се темелат врз дејството како исказ на драмата, а во нив драматургијата го претставува дискурсот на дејството. Ова е веројатно најзбиената дефиниција на драмата, а произлегува од практичната и теоретската работа на Барба, која се однесува на претставата сфатена како дејства во дејство + „драматургија", во вака сфатената констелација на драмата/драматургијата може да се претстави како збир на искази на драмата: дискурс на дејството. (Зупа., 2001, 60) Од овие размислувања започнуваат сите современи семиотички истражувања на театарот кои се обликуваат во оваа референтна рамка, при што драматургијата сосема исчезнува, со цел да се деконструира предметот на драматургијата. Доколку во својата потполност како „текст-претстава" допушта „да се чита", дотолку драматургијата не треба да биде мислена. Секое објаснување на драматургијата било како теоретска рефлексија, било како научна дисциплина, оди предалеку: станува фигуративно наместо пози-

тивно, додека самиот театар на сосема поинаков начин, научно е сепак близу. На пр. него „го чита“ семиологијата затоа што театарот е „јазик кој говори за јазикот“. Тој сосема и со сè ја задоволува нејзината темелна поставка: „да се говори за нешто секогаш е да се говори за јазикот.“ (Зупа В., 2001, 35)

Во обредите со маски распространети на просторот на Европа, наоѓаме контаминација на симболичките елементи на витешките игри со свадбената процесија. Истовремено на интерпретативно ниво е значајна инверзијата на половите која ја среќаваме во овие обреди. Познато е дека во некои од нив како што е, на пример, Струмичкиот карневал, се обиколуваат куќите на верените моми од страна на маскираните лица што ни укажува на врската со склопувањето на бракот, како и на веројатноста во овој случај инверзијата на половите така да можеме да ја толкуваме и како иницијациска ритуална претставувачка симболизација на митот за андрогинот, односно божественият совршен спиритуален спој на машкиот и женскиот елемент што се остварува со бракот, за што сведочи презистентноста на митот за андрогинот во книжевноста и ритуалите во светот. Имајќи ги предвид истражувањата во однос на половата припадност на ликовите кои се појавуваат во карневалот ќе забележиме дека обичаите со маски кои ја прават свадбената поворка, какви се нашите во Македонија и кои на повеќе места во Балканот ја изведуваат само мажи, а во Славонија, според Никола Бонфачиќ Рожин, ја изведуваат и мажи и жени. Исто така, обредното бричење кое во свадбите или во обичаите со маски секаде во поголемиот дел на Балканот е машка улога на некои хрватски острови овие улоги им припаѓаат на жените. Во смисла на полната инверзија што се среќава во обредите со маски во Хрватска, Лада Чале-Фелдман дава пример на машко – женски бушари. Во рамките на ова обредно маскирање мажите ги преземаат женските улоги на жетвари и оние што носат ручек, а жените се јавуваат во машки улоги на кочијаши, орачи, волови и сејачи. Чале смета дека размислувањата во насока на тоа дали ваквите изведувачки форми влијаеле на рушење или зацврстување на половата хиерархија, како и на степенот на инхерентната нејзина конфликтност, може да биде само предмет на погодување. Затоа што, како што потсетува авторката, не треба, во проценатa на тој дел, да се заборави како „субверзивниот или трансгресивниот потенцијал“ на симболичката практика и нејзиното значење варираат во однос на околностите на својата појава, за посебностите на институционалната и културната сместеност на својата изведба“ (Howard, 1993, 20).

Во обредите со маски на раната модерна Европа доминираат пародиско – гротескни, но и не помалку моќни ликови на „незаузданите“ жени, кои ги играле и ги измислувале самите мажи, бидејќи жените од овој период имале помалку можности од мажите да поттикнат или да учествуваат во своите сопствени фестивали на инверзија

(Zemon - Davis, 1978, 170). Како во театарските изведби, така и во ритуалните, особено карневалските, би можело да се каже дека жената е третирана првенствено како објект, а не како субјект на симболизацијата (Supek –Zupan; Lozica, 1987,156). Што се однесува до играњето на женските улоги од страна на мажите треба да се каже дека постои долга доминантно машка изведувачка и рецепциска практика која веднаш го отвора едно од своите опседнувачки авантури: во случаите со женските улоги едниот пол го земал идентитетот на другиот, а на улицата или на сцената пред гледачите играло и зборувало хибридно битие, и маж и жена, ни маж ни жена. Дури и повеќе според некои истражувачи (Čalea - Feldman, 2001) под фиксната женска маска проговарала и реално се остварувала машката слобода на јавниот глас и настап. Значи телото на жената кое заради својот пол, својата природа и физиолошката потенцијална примамливост не смеело (или само ограничено) смеело да се појави како изведувач на улица. Но, од друга страна, истото од машка гледна точка можело сосема ефикасно да се претстави и да се толкува како маска и костим, значи исклучиво како културално, социјално и историско контигентно кодирани, според тоа и квалитативно и вредносно променлив конструкт род. Понатаму, актерската лична слобода на интерпретација можела сепак на женскиот лик да му даде перформативна сила која во ликот можеби и не била запишана, исто како што можела неговото значење, без оглед на предлошката, пародиски да го стави на потсмев.

Од денешна перспектива, може да кажеме дека секоја генерација на учесници во обредите со маски се обидува да си ги објасни старите постапки и реквизити со нови, давајќи им нова смисла на заборавените значења, потпирајќи се притоа на традицијата. Преку магиската страна на обредите со маски луѓето ја изразуваат својата надеж за истерувањето на злото и досегнувањето на благосостојбата. Овој миг е општо место во сите познати обреди со маски на сите континенти. Тие се темелат врз битката меѓу доброто и лошото, старото и новото, летото и зимата, смртта и животот, токму во нивната ваква поставеност истражувачите во рамките на оваа проблематика забележуваат дека магиските постапки се темелени врз големиот мит на плодноста, кои имаат свои корени во големите магиски и религиозни обредни движења, кои во себе го инкорпорираат верувањето во божествената контрола на времето. Народната драма се темели врз идејата за соединување, помирување (на смртното и бесмртното), па затоа е тешко да се вклопи во процесите на поимното мислење на какво сме навикнати денес во науката. Тие идеи се формирале во митското мислење со помош на симболите и им овозможиле на нашите предци изделување од времето, заборавот на смртноста и учеството во создавањето на светот во новиот почеток. Истражувачите на народната драма сметаат дека долговечноста на симболите со отворено значење упатува од онаа страна на

неисториската и атемпоралната природа на исконското и светото, а од друга страна напуштањето на паганското и обредното значење и промените кои се случуваат се резултат на процес во кој учествува секое ново поколение на учесници и гледачи, со варирање на изведбата, промена на хиерархијата на функции и додавање на нови значења на истите симболи во процесот на комуникација. Сето ова ни укажува дека во народните драми постојат голем број на елементи кои се присутни во еден поширок ареал.

Токму промените што се случуваат во обредите со маски, како и слободата која тие ја даваат, всушност, е само условна поточно речена изглумена победа, па, оттука и неговата театрабилност, оттука и мноштвото размислувања за споредба на обредите со маски со театарската претстава. Исто така, во смисла на нивната изведбена страна, односно театралност или поточно речено театрабилност може да се каже дека сме сведоци на намалувањето или губењето односно празнењето на симболичките значења поврзани со верувањето религијата и симболиката на плодноста, а акцентот сè повеќе е ставен на изведбената страна на самиот чин на изведбата. Размислувањата за оваа врска можат да се однесуваат на различните нивоа на изведбата од строго формалните, како што се организацијата, сценариото, маските, костимите, реквизитите до значенските, како што се знаковните системи, но и суштински во однос на катарзичката функција во системот на социјалното живеење на карневалот и театарот. Поточно речено, преку учеството во претставата (карневалот) во кој доаѓа до победа на хаосот над космосот (или поточно во претставата во која се помируваат хаосот и космосот) се ослободува деструктивната енергија на единката, ублажувајќи ги општествените тензии.

Во оваа смисла, народната драма не може да се толкува синхрониски со иманентен пристап, бидејќи вклучува симболи (ликови и постапки) на претходните изведби, менувајќи им го значењето. Затоа, во истражувањето на локалното регионалното и универзалното во народната драма мораме да им влеземе во трага на минатите изведби, но исто така треба да се чуваме од реконструкцијата на т.н. „изворно значење", кое и кога би успеале да го реконструираме, нас не би требало да нè задоволи: тоа е само значење на претпоставената праизведба кое во себе не ги содржи подоцна создадените значења на дијахрониската низа. Со други зборови, „изворното значење" е само иницијално – тоа не се однесува на историската целина на разгледуваната фолклорна појава, без да го зафаќа битот на таа целина. Контемплативните податоци за ширењето речиси секогаш збунуваат. Сепак, ние сме далеку од единството со паганските божества и митовите се заборавени, учесниците нив ги заменуваат со локални историски преданија или христијански содржини, но симболите и понатаму се повторуваат, барајќи нови значења. Мултинационалните (или подобро преднационалните) паган-

ски религии одамна се христијанизирале или се исламизирале, но во фолклорот на народите се сочувани примери на митските ликови и постапки, како преживеани од постаро заедничко наследство, што значи дека христијанството, како наднационална религија создава нови сличности во фолклорот на христијанските народи. Значи, ако ги земеме предвид историските допири и културни влијанија на соседните народи станува јасно дека нашиот фолклор и народната драма имаат многу елементи кои ги делат со Европа. Од ова произлегува дека фолклорот, освен што претставува израз на карактеристиките и идентитетот на секој народ посебно, тој истовремено сведочи и за неговата способност за комуникација, вкрстување и содејство со начинот на кој тој како жив организам трпел разни надворешни влијанија во текот на општествено-историскиот развој на народите, притоа се развивал и се менувал (Мартиновска, 2007, 103-112).

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Латиница:

Baroja, Julio Caro, 1979, *Le Carnaval,* Mayenne, Gallimard.

Bonfačić Rožin, Nikola, 1958, „Narodna drama u Hrvatskoj", *Treći kongres folklorista Jugoslavije* , 1- 9. 09.1956, (Lalević M.S. ur.) Cetinje, SUFJ, 163-172.

Burke, Petar, 1991, *Junaci, nitkovi i ludi*, Zagreb, Školska knjiga.

Čale-Feldman Lada, 2001, *Euridikini osvrti,* Zagreb, Naklada MD & Centar za ženske studije.

Howard Jean E., 1993, "Ceoss-dressing, the Theater, and Gender Struggle in Early Modern England", *Crossing the stage, Controversies on cross-dressing,* (Lesley ferris), London and New York, Routledge, 20-46.

Jakobson, Roman; Bogatirjov Pjotr, 1971, " Folklor kao naročit oblik stravarlaštva" *Usmena književnost. Izbor studija i ogleda* (Bošković – Stuli M.ur.) Zagreb, Školska knjiga, 17 – 30.

Lozica Ivan, 1990, *Izvan teatra, Teatrabilni oblici folklora u Hrvatskoj,* Zagreb, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.

Nicholson, Erik A., 1991 " Il teatro: immagini di lei", *Storia delle donne in Occidente Dal Rinascimento all'eta moderna* (Zemon Davis Natalie & Arlette Farge), Roam – Bari, Laterza, 290-313.

Poniž Denis, 1980, „Semiologija kazališta", *Prolog*, 44-45, Zagreb, 57-62

Supek -Zupan Olga, Lozica Ivan, 1987, „Tradicija i nivi društveni smisao. Pust 1984" *Zgodovinske vzporednice slovenske in hrvaške etnologije*, Ljubljana, Knjižica Glasnika slovenskega etnološkega društva 15., 144-165.

Zemon Davis Natalie, 1978, "Women on Top: Symbolic Sexsual Inversionand Politikal Disorder in Early Modern Europe", *The reversibile World* (Barbara A. Babcock), Ithaca and London, Cornell University Press, 147-190.

Кирилица:

Бахтин, Михаил М., 1979, *Естетика словесного творчества.* Москва, Искуство.

Зупа Вјеран, 2001, *Вовед во драмалогија*, Ен-соф, Скопје.

Калановски, Илија, 2001, *Вевчански карневал*, Институт за национала историја, Скопје- Вевчани.

Мартиновска Ана, „Фолклорот во основата на концептите на националните, етничките и културните идентитети на Балканот", Македонски фолклор бр. 94, Скопје, Институт за фолклор „Марко Цепенков", 103 -112.

Цветановска, Јелена, 2001, *Игри со смртта*, Матица Македонска, Скопје;

УДК 821.163.3-1:780.6

Владимир Мартиновски

ОД КАВАЛ ДО ОКАРИНА: МУЗИЧКИТЕ ИНСТРУМЕНТИ ВО МАКЕДОНСКАТА ПОЕЗИЈА

Од зајдисонце
до, ре, ми, фа, сол, ла, си,
до изгрејсонце.
Виктор Шиков

Мала увертира

Последните два стиха од една од стожерните духовни вертикали на македонската лирика, песната „Т'га за југ" од Константин Миладинов (*Таму по срце в кавал да свирам, / С'нце да зајдвит, ја да умирам!*), би можеле да се третираат како мала (но доволно моќна) увертира во разгледувањето на односот музика – поезија во македонскиот книжевен контекст. Како што на поетот, имено, не му е доволно само да се врати во родниот крај (на брегот од Охридското Езеро), така и поезијата не е самодоволна, туку постојано воспоставува продуктивни релации со другите уметности. Зошто, впрочем, лирскиот субјект во песната посветена на носталгијата во лирското финале ја артикулира желбата да свири на традиционалниот дувачки инструмент?

Еден од можните одговори можеме да го побараме во воведните редови на единствениот интегрално сочуван антички текст посветен на музиката, трактатот *За музиката* од (Псевдо) Плутарх, во кој е скицирана една од стожерните врски меѓу поезијата и музиката. „Најдобрите граматичари, подвлекува античкиот автор, го дефинирале гласот како *растреперен воздух* којшто може да биде почувствуван преку слухот". Се разбира, покрај човековиот глас, луѓето мошне рано почувствувале потреба да го „растреперуваат воздухот", да создаваат (позитивни) музички вибрации и со помош на музички орудија.

Археолозите или, попрецизно, нашите далечни предци, постојано нè изненадуваат: неодамна научниците од Универзитетот во Тубинген во пештера во југозападна Германија „открија" палеолитски дувачки инструмент изработен од коска, чијашто старост науката ја проценува на повеќе од 35.000 години! Според професорот Николас

Конрад древните музички инструменти се најсилни докази за развиена музичка култура уште пред 40.000 години. На другата страна од светот, кинеските археолози од Институтот за културни реликти на провинцијата Хенан неодамна пронајдоа шест неолитски коскени темперирани флејти на кои и ден-денес може да се музицира, а тоналитетите на инструментите можат да се слушнат преку интернет. Ако го имаме предвид ритуалниот и уметничкиот синкретизам, инструментите како музичките артефакти од целата планета ни сведочат дека музиката и поезијата коегзистирале уште од мугрите на човековата креативност: неоспорно е дека и пред, а и по појавата на писмото, поетските творби насекаде (од Месопотамија и Египет до древна Индија и Кина) или се пееле или, пак, се рецитирале со музичка придружба. За тоа сведочат како самите текстови (од древноегипетската „Песна на харфистот" до индиските *Веди*, кои, без исклучок, се пееле), така и сочуваните слики и скулптури на античките поети, честопати претставени со музички инструмент в рака. Како и митскиот Орфеј, како и библискиот Давид, како и историските личности Сапфо и Алкеј, поетите во тие древни времиња неретко биле и музичари, а таа свест е сочувана во терминот „лиричар", кој би можел едновремено да се толкува и како „човек кој создава лирска поезија", но и како „човек кој свири на лира". Се разбира, како што сведочи студијата *Односот меѓу поезијата и музиката во древна Хелада* на Марко Вишиќ, битно е да напоменеме дека во античкиот контекст најчесто се обединуваат двете перспективи и конотации на поимот „лиричар". Сличен пример има и во африканската, попрецизно, во сенегалската поетско-музичка традиција во која терминот „дијали" (dyâli/djali), едновремено означува „трубадур, поет и музичар" (Сенгор 1975, според предговорот на Ацо Шопов, 24), а овој епитет му е доделен и на еден од венцоносците на СВП, сенагалскиот поет Леополд Седар Сенгор.

Иако дури во ренесансната епоха поезијата се одвојува од музичката придружба, сонетната традиција е најсилниот показател за актуелноста на вечниот идеал за постигнување на максимална сонорност, „звонливост" и музикалност на поетската реч, дури и кога нема музичка придружба. Но свеста за врските меѓу поезијата и музиката не исчезнува од теориската мисла и поетската практика. Алудирајќи на Хоратиевата синтагма *ut pictura poesis*, Александар Поуп во знаменитиот „Есеј за критиката" во еден стих нè потсетува дека: *Поезијата е како музика.* Ехото од романтичарската глорификација на музиката како врвна уметност го препознаваме и во стиховите од една од арспоетиките на симболизмот. *Музика да има, секогаш и уште треба!* – советува Пол Верлен во песната „Поетската уметност". Таа музика несомнено ја има и во стиховите на Миладинов, но се чини дека на поетот не му е доволна само „музикалноста на стихот", па затоа копнее и да посегне и по музиката произведена од кавалот!

Во оваа пригода предлагаме да разгледаме неколку аспекти од релацијата поезија – музика преку тематизирањето на музичките инструменти во поетските остварувања. Имено, како и во „Т'га за југ", во сите епохи и на сите меридијани наидуваме на песни во кои поетите ги опеваат музичките инструменти, при што се среќаваат неколку основни модели и варијанти.

Обраќање кон инструментот

Уште во Хомеровите епопеи, во кои јунаците покрај оружје в рака неретко имаат и по некој музички инструмент (дури и гневниот Ахил во IX пеење од *Илијада* е прикажан како свири на форминга), поетите преку инвокацијата бараат помош за поетската креација. Во овој контекст, за нас во античката лирика е особено илустративна песната „На лирата" (I, 32) од римскиот поет Квинт Хоратиј Флак, која претставува еден вид парадигма за обраќањето на поетот кон некој музички инструмент. Наместо на Музите – како што е вообичаено особено во епиката, во која дури инвокацијата е еден вид поетска конвенција – лирскиот субјект во оваа песна вдахновението не го бара од божествените инстанци, ами од музичкиот инструмент:

Ми бараат песни.
Ако некогаш во ладовина сум се занимавал со тебе,
Ајде вдахнови ме, лиро,
За мојата латинска песна
И нека таа живее оваа година или повеќе!
(...)
О лиро, Фебова славо,
и мил украс на гозбите на великиот Јупитер,
утешителко во болот,
одговори на мојот побожен глас!

Всушност, очигледно е дека музичкиот инструмент лира во оваа песна прераснува во еден вид *супститут* на божествата на вдахновението (Аполон и Музите). Повикувајќи се на античката традицијата на пеење во придружба на лира, поетот е уверен дека музиката, бездруго, ќе ја раздвижи, ќе ја стимулира неговата поетска имагинација. Ако во епската традиција поетот го добива преку *вдахновението* (*inspiratio*) преку симболичкиот чин на „вдишување", при што секако приматот го има носот и устата, во оваа песна на Хоратиј, поетот ја добива инспирацијата слушајќи т.е. преку увото, при што тој е едновремено и свирач и слушател! Длабоко уверен дека поезијата е неразделна од музиката, Хоратиј, дури и кога му упатува молитва на Аполон „На Аполон" (I, 31), бара да музицира на жичаниот инструмент цитра:

Те молам, Летонин сине,
дај ми здрав да уживам,
во она што го стекнав,
и со здрав дух да не ја минувам
срамната старост без цитра!

Индикативно е дека мошне слични примери среќаваме и во поетските творби на Далечниот Исток, особено кај кинеските поети од периодот на династијата Танг. Во песните на Ванг Веј и Ли Тај По, на пример, поетот неретко го опева настанувањето на песната, благодарение на звуците од цитрата, при што звукот од струните се преобразува во поетска порака. Кај Ли По, честа е појавата песната да се создава во дослух со веќе позната мелодија од музичката фолклорна традиција, при што редовно се споменува и соодветниот музички инструмент од кој произлегува вдахновението.

Поетот кој (сака да) музицира

Се наметнува сознанието дека бракот меѓу поезијата и музиката во чинот на уметничката креација е сугериран токму преку сликата на поетот со музички инструмент в рака. Таа древна слика мошне често ја среќаваме во класичната кинеска поезија, но и во поетската слика на клучната песна на македонскот поет Константин Миладинов, како доказ дека и во мугрите на модерната лирика останува непобитно продуктивна симбиозата меѓу поезијата и музиката. Историјатот на фестивалот Струшките вечери на поезијата (чијашто химна, патем кажано, е токму „Т'га за југ") е силно сведоштво дека и во современата (македонска и светска) поезија музиката останува неразделна од поетскиот чин: песните на венцоносците Окуџава, Алберти, Сенгор и Гинзберг се најдобра поткрепа за поезијата и музиката како „неразделни уметности".

Аудитивната и музичката меморија, на пример, во поезијата на Сенгор е интегрален и витален дел од културниот идентитет. Од неговата поезија се согледува увереноста во постоењето на нешто што би можеле да го наречеме „мајчин музички јазик", ако се послужиме со синтагмата на македонскиот етномузиколог и филозоф Душко Димитровски од неговата книга *За наша музика*. Така, дури и кога е далеку од дома, поетот е способен да се (при)сети на музиката што ја слушал во детството, како во песната „Жоал" ("Joal"):

Се сеќавам на паганските гласови – ритам на Тантум Ерго
(...)
Се сеќавам, се сеќавам...
Ритмично ми чекори мислата изморена
Долж европските денови, каде што понекогаш
Се огласува еден осамен џез кој липа, липа, липа.

Особено индикативно е дека поетот, и кога е далеку од Африка, ја одржува врската со сопствената културна традиција токму преку „слушањето“ на музиката и ритмиката, кои напати доаѓаат како надворешен стимул, а најчесто од ризниците на музичката меморија. Ритамот на там-тамот без исклучок иницира долга низа поетски слики посветени на африканската култура и африканскиот пејзаж, како во песните: „Црна жена“ (“Femme noire”), „Нека ме придружуваат кори и балафон“ (“Que m'accompagnent koras et balafong”), „Пролетна песна“ (“Chant de printemps”), песната „за два кавала е еден далечен там–там“ (“pour deux flûtes et un tam–tam lointain”), итн.

Во оваа пригода би можеле да повлечеме неколку паралели со создавањето на две неодминливи антологиски песни и од македонската книжевност. Да се потсетиме на податокот дека „Т'га за југ“ од Константин Миладинов е напишана во Москва, така што поетот во завршните стихови го воспоставува интимниот контакт и со родниот крај, но и со културната (музичко-поетска) традиција токму преку желбата да свири на кавал на брегот од Охридското Езеро: *Таму по срце в кавал да свирам / С'нце да зајдвит, ја да умирам.* Од друга страна, уште од почетните стихови на песната „Тешкото“ од Блаже Конески, се добива впечатокот дека лирскиот субјект непосредно ја слуша музиката на зурлите и тапаните, гледајќи го познатото македонско народно оро. Но, како што многу години по создавањето на „Тешкото“, сведочи авторот, песната е напишана во една хотелска соба во Белград, во која настанале следниве стихови:

О тешкото! Сурли штом диво ќе писнат,
штом тапан ќе грмне со подземен екот –
во градиве зошто жал лута ме стиска,
во очиве зошто навира река
и зошто ми иде да плачам ко дете
(...)
О тешкото! Старци излегуваат еве,
на чело им мисла, во очи им влага,
и првиот чекор по меката трева
е мирен и бавен, со здржана тага.

Повеќе од евидентно е дека во сите три случаи, музиката ја има волшебната моќ да ги трансцендира просторот и времето, но и да го сублимира културниот/музичкиот идентитет. Притоа, преку евоцирањето на музичките инструменти, читателот е ставен во една специфична интермедијална ситуација: поетските слики посветени на инструментите (кавал, зурла, тапан или там-там) на читателот му ги будат асоцијациите на соодветниот звук или музика, со што читателот едновремено добива и улога на „читател-слушател“. На пример, оној што

барем еднаш претходно ги слушнал хтонските (*подземен екот*), диви, дионизиски и екстатични звуци од зурлите и тапаните секако на сосема поинаков начин ќе ја (про)чита поетската порака на „Тешкото“ од читателот кој никогаш не видел како се игра орото во придружба на овие инструменти. Токму затоа, се чини дека при читањето на оваа песна се наметнува и музичката придружба во свеста на читателот, и покрај тоа што поетскиот текст, секако, е „автономен“ од музичката „поддршка“.

Во случајот на африканската лирика, Сенгор во есејот „Негро-африканската естетика“ (“L’esthétique négro–africaine”) потенцира дека: „Во секој случај, песната е некомплетна ако не е отпеана, или барем, ритмизирана со помош на некој музички инструмент“ (Сенгор 1964, 214). Јазикот на музиката е универзален. Оттука, и потенцијалите на музичкиот семиозис на поезијата го доживуваат својот максимум кога поетскиот дискурс е сплотен со музичката интерпретација.

Музичкиот инструмент и човековото тело

Како и секој инструмент, така и музичкиот инструмент (*органон*) е еден вид „продолжение“ на човековото тело, а најилустративни примери се минијатурните скулптури од кикладската уметност, во кои лирите и флејтите се претопуваат со рацете на свирачите. Велат дека човековото тело е најсовршениот музички инструмент кој поседува (гласни) жици и органи кои, резонирајќи, го засилуваат звукот. Патем кажано, индикативно е дека во една од првите фотомонтажи на Ман Реј едно женско торзо е прикажано како виолончело, а во сликите на Марк Шагал се укинуваат границите меѓу телата на музичарите и инструментите. Но и кога говориме за музичките инструменти неретко користиме лексеми кои упатуваат на телото: контрабасот има врат, гитарата глава и уста... Затоа, не нè изненадува што и самите инструменти во поезијата неретко се прикажуваат како *тело*, како во песната „Шест жици“ на Гарсија Лорка:

Гитарата
сништата ги расплакува
Липањето на изгубените
Души
Бега
низ нејзината уста
тркалезна.
И како пајак ткае
една голема ѕвезда
за да ги види воздишките
што пловат по нејзината црна
дрвена цистерна.

Некои инструменти (како гајдата) се изработени од животински утроби, а некои (како лирата) од делови на телото на повеќе животни (желка – резонантна кутија, козји рогови – држачи на жиците, а жиците – од коњски опашки или црева на глувци). Во песната „Гајди“ од македонскот поет Јован Стрезовски е тематизирана врската меѓу она од што е направен традиционалниот инструмент гајда и звукот кој излегува од неа:

Кога дедо ми правеше гајди
Избираше кожа од измачена овца

Затоа гајдите
Испуштаа писок болен

А не ги стегаше силно
За да ја зачува душата на овцата

Во една јапонска кабуки-драма една лисица го препознава гласот на нејзината мајка од еден ударен инструмент. За неопходноста за жртвување на животното за да настане ударниот инструмент говори и песната „Тапан“ од Славко Јаневски:

Со громови од утробата
им ги жега стапалките на играорците
се пропнува. Јарец живодерец е.

Му ја закопале душата во обрач
опашот главата да ја превтаса.

Везден со биволски коски го бувтаат
искри од грло му истеруваат
од огнот зелени молњи изрипнуваат
невестите под превез да се.

Ни ноќе не го оставаат да си поспие.
Не му даваат
мртовец да е:
коска и кожа
спепелник со песна поткован.

Судбината и намената на музичките инструменти, секако, е преку нив да се создава музика, така што Калил Џубран со право вели дека е подобра сувата прачка која се користи како бастун од најубавиот кавал во кој никој не свири. На таа линија е и песната „Проклетство“ од

Јован Котески, во која проклетство е токму тоа што *не ќе писне бел кавал дома / ни дома ти!*, небаре давајќи имплицитен одговор на стиховите кои говорат за копнежот на Миладинов. Светот без музика би бил неподнослив место за живеење, а за Фридрих Ниче „животот без музика е најголема грешка". Во антологиската песна „Пролет во апокалипса" од Богомил Ѓузел, најмоќните поетски слики кои сугерираат апокалиптични визии се токму оние во кои инструментите молчат:

Пустините свират
тапаните изгазени
преминале војските или сватовите
останале гајдите одвај да дишат
Една по една
и пустиите гинат
Најлична ми останала тишината.

Симптоматично е, оттука, дека сликите на традиционалните музички инструменти во македонската лирика неретко се во тесна семиотичка врска со сликите на телото. Така, во фантасмагоричната песна „Видение" на Богомил Ѓузел, инструментот тапан е прикажан како еден вид гробница: *се најдов сам во темнина / внатре во глувиот тапан – / осушена глава од предок.* Но дека и човековото тело во поезијата може да се перципира како своевиден музички инструмент сведочи песната „Ненаштимана глава" од Борче Панов:

ненаштимана
предолго
предолго
таква те носам
со премногу
лабави
и презатегнати
жици
на која
најчесто
тагата
ѝ е штимер
а радоста
свирач

Уште еден музички акорд

Како во песната „Нерези“ од Михаил Ренџов, во македонската поезија тематизирањето на „заборавените“ музички инструменти е можност да се комуницира со претходните културни слоеви и со „заборавеното време“. Тоа е веројатно причина повеќе за музичкиот копнеж на Константин Миладинов.

Археолозите (а и нашите далечни предци) секојдневно продолжуваат да нè изненадуваат: во 1989 година во Македонија (во неолитскиот локалитет „Мрамор“ – до месноста Чашка, на 15 км од Велес) археологот Трајанка Јовчевска пронајде неолитска глинена минијатурна топчеста флејта со три отвори. Бидејќи „окарината не е за во витрина“, како што вели археологот во едно интервју, се наметнало прашањето за можноста од инструментот да се произведат звуци т.е. музика. Иако оваа окарина му припаѓа на далечен и различен цивилизациски контекст, и музичарите продолжуваат да нè изненадуваат. Така, Драган Даутовски по две децении од археолошкото откритие го пронајде клучот на музицирање на древниот инструмент. Песната „Окарината на човекот“ од Ефтим Клетников го слави и го опева повторното музицирање преку древниот инструмент како еден вид космогониски чин:

Еве ја, свири окарината на човекот,
по толку милениуми прележана в зима,
првата пролет ја слави,
во која крвта и музиката измешани,
течат низ глина оживеана.
Живото ребро на Адам е таа
што свири со првиот ветер
од првата зора на создавањето.
Еве ја, свири окарината на човекот.
О, среќен неолит во заветрина
од чашката на храбриот цвет,
што го победил студот и стравот,
отворен во самото срце на судбината.

Звукот одново испуштен низ древниот инструмент во песната на Клетников прераснува во химна за неисцрпноста на човековата креативност. Додека свират инструментите, ќе постои и нашата цивилизација. Поетесата Искра Донева неодамна објави хаику во кое само во 17 слогови се актуелизира не само комуникацијата меѓу поезијата и музиката туку и онаа меѓу генерациите уметници (поети и музичари). И музиката и поезијата преку ова хаику продолжуваат да битисуваат и да интерферираат токму како „растреперен воздух“. Затоа, завршните

„ноти“ им ги препуштаме на стиховите на Донева: *Низ окарина / здивот на свирачот / ги буди предците.*

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

1. *Антологија на хеленската лирика.* 1996. (предговор, вовед и препев од старогрчки Елена Колева). Скопје, Зумпрес.
2. *Антологија на светската лирика низ македонскиот препев.* 1994. (составиле Лидија Капушевска-Дракулевска и Маја Бојациевска). Скопје, Македонска книга.
3. Димитровски, Душко. 1994. *За наша музика.* Битола, Крсте Мисирков.
4. Донева, Искра. 2009. *Небесна раскрсница.* Скопје, Магор.
5. Јон, М. Думитру. 1991. *Македонска лирска фаланга.* Скопје, Култура.
6. Конески, Блаже. 1988. *Дневник по многу години.* Скопје, Македонска книга.
7. Конески, Блаже. 1990. *Песни.* Скопје, Култура.
8. Plutarh, *O muzici* / Marko Višić, *Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi.* 2008. Podgorica: Unireks.
9. *Poésie macédonienne – Antologie des origines à nos jours.* 1972. Introd., choix et notices par Milan Djurcinov. Adaptations françaises par Jacques Gaucheron, Guillevic et Lucie Albertini. Avec colaboration de Klementina Grupceva et Vlada Urosevic. Paris: Les Éditeurs Français Réunis.
10. Сенгор, Леополд Седар. *Поезија.* 1975. Избор: Ацо Шопов. (Препев: Ацо Шопов, Влада Урошевиќ, Георги Сталев), Скопје, Нова Македонија.
11. Senghor, Léopold Sédar. 1964. *Négritude et humanisme.* Paris: Éditions du Seuil.
12. *Senghor et la musique.* 2006. (Sous la direction de Daniel Delas), Paris, Organisation international de la Francophonie & Clé International.
13. *Свет у капи росе – Антологија класичне кинеске поезије.* 1991. (Избор, предговор, белешке Драгослав Андрић). Београд, Рад.

Извори на интернет (користени во август 2009 година)

14. http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/8117915.stm
15. http://www.archaeology.org/9911/newsbriefs/flute.html
16. http://www.bnl.gov/bnlweb/pubaf/pr/1999/bnlpr092299.html
17. http://www.boston.com/news/health/articles/2009/06/24/archaeologists_unearth_oldest_musical_intstruments_ever_found/
18. http://arheo.com.mk/2007/04/02/neolithic-ocarina-from-veles/

УДК 821.163.3-312.6.09
821.133.1-312.6.09

Славица Србиновска

ОДНОСОТ ПОМЕЃУ МАКЕДОНСКАТА И ЕВРОПСКАТА КНИЖЕВНОСТ ВО КОНТЕКСТ НА НАРАТИВНАТА СТРУКТУРА НА АВТОБИОГРАФИЈАТА И ФИКЦИЈАТА

> Значи навистина ќе го сториш тоа? „Ќе ги оживееш сеќавањата од детството"...Колку ти пречат овие зборови, не ги сакаш. Меѓутоа, мора да признаеш, само тие одговараат. Сакаш „да ги оживееш сеќавањата"... Нема бегање, тоа е тоа.
>
> Натали Сарот *Детство*

Горенаведениот цитат од автобиографскиот роман на Натали Сарот под наслов *Детство* (1983) упатува на специфичната релација, во формална смисла, текстот е изведен како дијалог помеѓу неименуваното „ти", неговите реплики, повремено вклучени во текстот во форма на коментар, суд, прашање, и едно „јас" коешто раскажува. Во суштина, станува збор за разговор со себеси по однос на еден минат период од животот – детството, основата за формирање на личноста на човекот. Во однос на структурата на жанрот, оваа релација /дијалог и нарација е одредена со две клучни категории, имено тоа се зборовите и стварноста, или, подобро, минатото време и настаните од стварноста кои се случиле и исчезнале со протекување на времето, но, кои можат да бидат „оживеани" единствено преку зборовите кои ги запишуваат сеќавањата. Настаните за кои раскажува авторката некогаш се имаат случено, меѓутоа, тие, повеќе, не постојат како настани од стварноста во која можеме да учествуваме. Тие постојат единствено како дел од меморијата, во сеќавањето, и, ако бидат, а ќе се зачуваат ако бидат запишани.

Во еден од познатите раскази на писателот Хулиот Кортасар под наслов *Расчекор* нагласено е актуализиран токму овој феномен на паметење. Во почетокот на расказот, авторот ја објаснува својата „наивна желба" да ги направи нештата повистинити," имено, тој вели дека „нештата стануваат повистинити кога се претворени во зборови."

Ова размислување на нараторот од една фиктивна творба каква што е расказот и рефлексиите изложени/раскажани во автобиографскиот роман на Натали Сарот *Детство* сосема кореспондираат. Во двете размислувања во сооднос стапуваат две сфери, првата во која сè е раскажано во расказ, значи е интенционално вградено во жанр на фикцијата, и втората во која „нарацијата" е во функција на стварноста зачувана во меморијата и изразена во текст, објавена преку зборовите кои ја запишуваат и со тоа ја „оживуваат" стварноста. Во основата на проблемот е допирот, проблематизирањето и хибридизирањето на две сфери, првата, која традиционално се потпира врз фактите, стварноста и е дискурсивно проектирана во автобиографијата, и, втората, која се потпира врз измислените случувања, во расказот како фикција.

Во рамките на овие теоретски промислувања за односот меѓу фикцијата и автобиографијата го преиспитувам моделот преку кој македонската писателка и филозоф Кица Колбе размислува за сопствениот однос кон минатото, детството и современите етапи од животот во кој постојано се навраќа на сликите од минатото, а во врска со кои во својата книга / автобиографија / роман *Егејци* (1999) ќе каже: „Секоја слика од спомените, секоја слика од нашето минато, сликите на драгите луѓе од нашето минато, имаат свој единствен, само за нив својствен мирис, својствена обоеност, само ним својствена атмосфера. Токму тоа е онаа сила која независно од возраста на која се наоѓаме, постојано ги враќа во свеста сликите од детството во најжива боја. Патем, колку сме повозрасни, таа сила како да станува уште поголема, посеопфатна, како да ги ползува и најнедофатните призвуци, проеви на некој мирис познат од детството, за да го разбуди пред нашето внатрешно око сиот тој навидум заборавен свет на доживувањата." (К. Колбе, 1999, 16).

Поаѓалиште на оваа расправа е токму споредбата во која релацијата фикција / роман и автобиографија – факт / фикција се преиспитува со проследување на структурата на хибридниот жанр автобиографски роман, а врз основа на две дела: книгата, автобиографскиот роман *Детство* од Натали Сарот и книгата, автобиографијата / сведоштвото / роман *Егејци* од Кица Колбе. Во двете дела клучно е поврзувањето на сеќавањата, минатото со сегашноста и идентитетот. Во исто време, тие се структурирани како наративна структура во која се интегрираат настаните со цел да бидат задржани во форма на запис, преку зборовите и со тоа да бидат, условно кажано, „оживеани."

Расправата за наративната структура на автобиографијата и фикцијата им дава предност, пред сè, на зборовите, а не на стварноста кон која се обраќаат и од која произлегуваат. Тоа значи дека зборовите се најсигурниот начин, нив можеме да ги поседуваме и преку нив да располагаме со настаните, односно со нашиот минат живот. Јазикот и моќта на зборовите во автобиографијата и во фикцијата со кои раскажуваме приказна паралелно се користат во функција на претставува-

њето и со тоа во функција на обликувањето на животот. Имено, тој во својата безобличност и предаденост на тековните настани нема смисла. Приказната во двата жанри, и во автобиографијата, и во романот, но, и во хибридизираниот жанр автобиографски роман каде припаѓаат раскажувачките текстови на двете авторки, Натали Сарот и Кица Колбе, е основата за изведување на обликот, во неа настаните добиваат почеток, средина и крај, а со тоа добиваат смисла. Структурата на двата автобиографски романи како текстови е, само, навидум, во текстуална смисла, прозирна, изгледа, дека низ нив непосредно ја добиваме сликата на животот. Во автобиографијата на Натали Сарот доминираат доживувањата поврзани со родителите, животот на едно дете кое минува преку прагот на детството и се развива во личност. Содржините се поврзани со преживување на разделеноста на родителите, ликовите на другите влегуваат во животниот круг на детето како дел од животот и времето поминато со мајката, на едната страна од светот, во Русија, или, со татковото, во Париз, сепак, клучен аспект на овие содржини е, всушност, растуреното семејство, одделеноста од мајката, поделеноста на животот меѓу Русија и Франција и долгите патувања поврзани со предавањето на детето од едниот на другиот родител, особено околностите во кои таа е израсната во присуство на нејзината маќеа Вера. Во описот на една од сликите поврзани со доживувањето на просторот, на куќата во зимскиот амбиент, таа бележи: „...Еве една слика која се појавува секогаш кога се појавува Иваново...тоа е слика на долга дрвена куќа чиј преден дел е исполнет со прозорци над кои, како украси од чипка се наоѓаат мали настрешници од резбано дрво... огромни мразулци кои висат во гроздови од нејзиниот кров светат на сонцето... дворот пред куќата под снег. ...Никогаш ниту еден детаљ не се менува. Залудно барам како во „цртежите со грешка," не наоѓам ниту една мала промена. (...) Не можам да ѝ одолеам на таа неподвижна слика, сакам да ја допрам, да ја помилувам, да ја опфатам со зборови, но, не премногу силно, така се плашам да не ја уништам... Повторно овде нека дојдат, да се сместат... во внатрешноста на куќата, во големата соба со бели ѕидови... лакиран паркет покриен со разнобојни теписи... троседите и фотељите се преслечени со памучна цветна ткаенина... со големи саксии... во прозорците меѓу двојните отвори е ставен слој од бел памук покриен со сребрена монистра. Ниту една куќа на светот не ми беше поубава од неа. Вистинска куќа од Божиќна приказна... а при тоа, тоа е мојата родна куќа. " (38-39).

Во раскажувањето кое на истоветен начин започнува со описот на куќата и градината, а е поврзана со силно доживување „оживеано" со спомените од детството и, во голема мерка определено од „детскиот поглед" врз нештата, К. Колбе вели: „Дома е моето детство, сеќавањето на осветлен прозорец во студена зимска ноќ, копнеж, недофатливост, тоа е за мене сеќавањето на куќата од детството. Дома е внатрешен

блесок на среќа и топлина на детски сон, назаштитеност пред да се стане голем и осамен... Дома е за мене сеќавањето на куќата што се наоѓаше на патот што ме водеше секој ден до училиштето (...) покрај старото „џаде“... Се разбира денес ја нема ниту таа куќа, ниту старото „џаде...“ На нивното место се висококатниците и автопатот. Дома е тајната на таа градина околу куќата во која се влегуваше низ голема порта, а во неа постоеше сè она што го немаше надвор од високите ѕидови. Во топлите летни денови во Скопје, во мај и јуни, градината нудеше чудесна ладовина, полумрак на сенките на дрвјата, стара чешма околу која се беа свиле безбројни гранки на расцутените грмушки од рози... На широкиот ѕид на чешмата освен тоа речиси постојано имаше ножици, но за таа цел требаше да се повика сопственичката на куќата... Сета градина мирисаше опојно на студенилото на ѕидовите, на пријатната влажност што се шириеше во воздухот на големите и мазни камени плочи околу чешмата... Не го паметам ниту лицето на жената, ниту пак куќата, туку само градината, а од куќата во сеќавањето ми остана само погледот врз тремот и вратата... Тој мирис на детството не го разбудува секоја година (...) како што би можело да се очекува (...) оваа неочекувана внатрешна слика на детството, на светлината и на внатрешниот мирис на детството, во мојата свест се распламтува најчесто токму во студени денови, скудни со сонце, скудни со мириси ... (19)

Според објаснувањата на Пол Рикер, текстот не може да биде транспарентен, тој секогаш содржи пукнатини, празнини и со тоа не се открива како живот, туку како конструкција, односно приказна. Во паралелното раскажување на приказните за животот и во живеењето на приказните на двете авторки, во паралелното постоење на светот на текстовите како текстови за светот на детството кое не е фикција, туку факт, се поништува стварноста и се воспоставува еден квази свет, тој е составен од фикционални искази исполнети со сеќавања и со индивидуални доживувања. (П. Рикер, 1986).

Сепак, иако живееме во светот на најразлични видови текстови, меѓу нив оние кои се класифицираат како научни, новинарски, историски и други, ние ги прифаќаме како што ја прифаќаме самата стварност за која говорат, наспроти нив, романите, песните и расказите ги одделуваме како нешто што ѝ припаѓа на фикцијата. Во поставеноста на нештата во рамки на нарацијата во двете книги согледуваме дека цврста граница помеѓу едниот и другиот вид текстови е невозможна. Во исто време согледуваме присуство на сознанија, факти од животот, доживувања, а од другата страна, напор истите да бидат интегрирани во целината на приказната и да им биде определена смислата. На тој начин се соочуваме со структури кои функционираат на две рамништа, на рамништето на фактите и на рамништето на фикцијата, онака како што во нив се хибридизираат и продуцираат во единство на целината автобиографијата и романот и продуцираат автобиографски роман.

Противречноста на вистината и фикцијата која се прекршува во видот на текстови како што се автобиографиите знаеме дека може да биде забележлива, истото нешто, имено „конструирањето на вистината и фактот" е актуелно и во информативните текстови на списанијата, тие можат да измамат, односно настаните, најчесто се обликувани преку приказна од „факти/случувања" селектирани низ перспективата на оној кој ја составува, а тоа е секогаш една субјективна гледна точка; од другата страна, пак, иако поимот приказна во голема мерка е прифатен во сооднос со измислувањето, и, според тоа, со фикцијата, лесно се вклопува во објаснувањата кои сметаат на тоа дека приказните можат да бидат вистинити. Опозицијата вистина – фикција, всушност, подеднакво е актуализирана и содржана во автобиографските текстови. Проблемот, најчесто е поврзан со теоретските настојувања кои секогаш претендираат кон класификација. Категоријата стварност, а покрај неа, и категоријата вистина е секогаш поврзана со она што претставува своевидно референрање на вистината/стварноста преку научните, новинарските, историските текстови, репортажите, раскажувањето од секојдневниот живот, дневниците, писмата патеписите, сведоштвата/исповедите, а особено автобиографиите, мемоарите, биографиите, романсираните биографии и автобиографии, историските романи, што во овој контекст создава спектар од нијансирани вистини и лаги. Сепак, релацијата фикција – стварност на еден исклучителен начин ја засега автобиографијата како жанр. Во тој огромен спектар од можности на релацијата вистина-фикција станува забележливо и доминантно спознанието дека видовите се хибридни, дека тие тешко се вклопуваат сосема во вистинити, а уште потешко во сосема фикционални текстови, или во текстови за кои поимот вистина е проблем доколку се приклучи горенаведената димензија на нивно постоење како текстови. Со нив и преку нив е создаден свет, а не стварност исполнета со луѓе и настани.

Искажувањето во автобиографијата дотолку повеќе ја прави сложена целата ситуација на поимање на овој однос во кој искажувањето во „јас" форма се чини природно, меѓутоа, ниту оддалеку не се чини и поедноставно, туку напротив, „јас" е индивидуумот кој се искажува во рамките на сегашната инстанција на дискурсот и ја користи лингвистичката инстанција „јас." Идентитетот на јас кое во сегашноста раскажува, или е инстација на дискурсот, е идентичен со оној на исказот, оној за кој се раскажува или оној за кој се говори. Во суштина, не станува збор само за проблем на примена на заменки и лица при раскажувањето, автобиографијата, и во ситуациите кога го вклучува и второто лице и, при тоа, се симулира разговорна форма со обраќања на „друго лице" кое го поттикнува „првото" да говори како во автобиографскиот роман *Детство* на Натали Сарот, туку за сложеното прашање развиено во рамките на теоријата на субјектот. Според Филип Лежен, идентитетот е клучниот аспект на автобиографијата каде конти-

нуирано станува збор за однос помеѓу позицијата на „едно јас“ кое раскажува“ и позицијата на „повеќе аспекти на истото јас“ развиени во времето опфатено со приказната на автобиографскиот роман (Лежен, 1988, 97). Името, во суштина, ја опфаќа и ја обединува разновидноста од идентитети развиени во текот на времето, како што, впрочем, истото се реализира и преку употребата на заменките. Субјектот на искажувањето и субјектот на исказот се исти, тие се означени со заменката „јас“, и со тоа се супстантивирани и интегрирани, иако се различни аспекти од развојот, „животот“ на истото „јас“.

Обидувајќи се да го фокусира својот однос кон детството и начинот на кој „возрасниот“ раскажувач со истото име како и некогашното дете, се искажува за тоа детство, всушност, се различни идентитети слеани под истата заменка „јас.“ Кица Б. Колбе на почетокот од својата приказна–сведоштво, како што самата ја нарекува својата книга, вели: „Во таквите несекојдневни мигови, во кои времето запира и димензиите не се повеќе одредливи, во таквите недофатливи кратки мигови, оној што се сеќава на детството е повторно, со сето реално чувство дете, а возраста отпаѓа, барем во тој миг, како да е некоја несмасна маска. Но, сепак, никој од нас не може да се врати во детството, но, единствено онаму, на оние места каде што го минал детството, на оние места каде што при секое враќање ќе може да ги побара трагите, мирисите, боите на сопственото детство.“ (19)

Сложениот однос помеѓу двете „јас“, она на возрасниот раскажувач и она на детското „јас“ кое е објект на раскажување, во автобиографијата стапуваат во дијалог и, во согласност со структурата на искажувачкиот процес, нараторот е во исто време говорителот од стварноста кој во своето искажување го ситуира „јас“ од спомените, при што и во двете „јас“ е присутен еден индивидуум со два различни идентитети. Тоа значи дека напорите да се исклучи „возрасното јас“ на нараторот, како што објаснува раскажувачката во своите сентименталнии размислувања, е сосема невозможно со оглед на тоа што инстанцијата на субјектот на искажување или на говорителот е сосема различен идентитет со слоевити искуства, наспроти невиноста на детето, субјект на исказот. Напорите на Натали Сарот која својот роман го структурира во дијалошка форма, ја потврдуваат оваа битна димензија на дијалог на идентитетите која доаѓа до израз во нарацијата заснована врз меморијата/сеќавањата, и, тоа во Прустовска смисла, односно, врз обидите да се „оживеат“ сеќавањата, и, врз напорот да се врати мигот од детството со поништување на разликата во идентитетите:

„Лесно беше да се замислат сосема белите ливади – беше тоа во февруари – преку кои поминувавме, (...) бели стебла на брези, елки под снег... секако ги гледав... меѓутоа, тие се мешаат со толку други слики. Она што со ништо не се меша, тоа е сликата на мајка ми која седи наспроти мене покрај прозорецот, нејзиното движење кога со испру-

жена рака го брише со влажно марамче моето лице... На мигови мојот јад се смирува, потонувам во сон. Или, пак, се забавувам изговарајќи со тропањето на тркалата два секогаш исти збора... кои без сомнение дојдоа од ливадите осветлени од сонцето кое го гледав преку прозорецот... францускиот збор soleil и истиот руски збор *солнце* во кој л одвај се слуша, за миг велам *сол-нце* собирајќи ги и истурајќи ги усните, со свитканиот јазик потпирајќи се на предните заби, за миг *so-leil* растегнувајќи ги усните, со јазикот одвај допирајќи ги забите. Потоа, пак, солнце. И, повторно *so-leil.* Затапувачка игра која не можам да ја прекинам. Сама од себе се прекинува и солзите ми надоаѓаат. (104).

Дистанцата и напнатоста помеѓу двете „јас" се прикрива или се изедначува со употребата на заменката за прво лице. Со употребата на првото лице постои само еден означител на рамниште на говорењето. Со употребата на наративниот презент под закрила на привидно единственото „јас" се реализира споредбата на она што било и она што е сега, што е забележливо во двата фрагмента. Употребата на првото лице функционира според авторефлексивната логика на оној којшто говори/раскажува и на слушателот (кој е патем фигура која е присутна со сопствени искази, меѓутоа повторно дел од свеста и идентитетот на тоа едно „јас" во автобиографскиот роман на Натали Сарот) за кого е невидлива сложеноста на односите. Наивната и отворената употреба на првото лице е лексикализирана фигура и таа има употребна вредност со тоа што упатува кон себе, меѓутоа тоа „јас" е поделено во различни временски етапи од животот кои во исто време подразбираат различни идентитети. Во рамките на наративната структура на автобиографскиот роман „јас" настојувањата се насочени кон тоа да се исклучи критичкиот однос кон минатото и идентитетот од тоа време, и, да се настојува да се обезбеди фиктивно единство. Со оглед на елементите на фиктивност, првото лице ја прикрива дистанцата и претставува структура која во себе ја антиципира посредувачката функција на раскажувачот, иако искажувањето тече во прво лице и резултира со ефект на непосредност. Под закрила на првото лице може да му се даде збор на детето како што е очигледно во вториот фрагмент од романот *Детство* на Натали Сарот. Понекогаш со саркастичниот, ироничниот или сентиментална анализа на возрасен и низ негова перспектива тече раскажувањето низ перспективата на едно дете. Се создава макијавелистичка фигура на говорење како кога се соочуваме со идентитет или лик кој некогаш сме биле или идентитет кој сме станале со претворање дека за детето говориме како да сме ние самите во негова позиција, а не некој друг, иако според својот идентитет тоа е навистина друга особа. Фрагментите од автобиографиите откриваат дека никогаш не сме ниту сосема други, ниту постојано исти.

Автобиографијата според структурата во голема мерка се потпира врз биографијата како модел, но таа е во уште потесна релација со романот и во традиционална и во модерна, експериментална смисла, како што е забележливо во примерите на двата вида хибридни верзии на автобиографски роман. Современоста на автобиографскиот роман е заснована токму врз постапки на користење на наратор кој може да биде претставен и на дистанца во трето лице, меѓутоа наведените романи го задржуваат првото лице во нарацијата, исто како што користат постапки на романескно манипулирање, на фокализација.

Во „сведоштвата" на Кица Колбе е забележлив моделот на фокализација со романескни индикации особено кога се раскажува за трети лица, за таткото, на пример, и за проблемите поврзани со неговиот копнеж по „дома," местото коешто засекогаш останува од другата страна на границата каде луѓето стигматизирани со името *Егејци* немаат право на пристап: „Копнежот на татко ми по неговото „дома" ми стана многу поразбирлив, кога се обидувам да си претставам како би се чувствувала јас самата, кога некој, од кои и да е причини, би ми забранил, било кога и под било какви услови, да ја посетам земјата во која сум родена. Како би се чувствувал секој човек, кој згора на тоа го напуштил својот дом во војна, во најдраматични услови, а цената на спасот ја платил со смртта на мајка си, немајќи никогаш можност да го посети нејзиниот гроб? Имам ли воопшто право јас, родена неколку години по смртта на баба ми, чие име го носам, по траумата, чија сенка го следеше животот не само на татко ми, но и на другите членови на семејството, имам ли право, дури и од позиција на еманципиран европски граѓанин, да помислам, дека ќе беше подобро доколку татко ми го заборавеше неговиот сон за „дома..."(19)

За разлика од автобиографиите кои инсистираат врз фактите, кои се ограничени на една „реална ситуација" на единственоста на „јас" кое ги раскажува своите доживувања на настаните и сеќавањата, во фикцијата, се чини, е отворена можноста за раслојување на идентитетот на авторот преку идентитетот на инстанциите иманентни на текстот, имплицитниот автор, нараторот во трето лице, ликовите... Сето ова говори за присуство на множество од перспективи и разнообразни средства употребени во текот на раскажувањето.

Но, што значи претворањето на автобиографијата во биографија или во роман? Најчесто оваа преобразба се остварува во духот на традицијата на психолошкиот роман, што во двете автобиографски дела е забележлив аспект на структурата. Наративното „јас" во двете книги функционира во име на целта да се остави сведоштво за доживувањата на настаните, луѓето, а не за „соголениот" факт или случување, но, во исто време и да се освести сознанието дека станува збор за „раскажување," за фикција на автобиографски текст или за автобиографски роман. Текстовите се структурирани како автопортрети или

интимни дневници, што е клучен аспект на дискурсот во кој авторот го информира читателот за односот кон себеси. Искажувањето во прво лице во голема мерка соодветствува на формата на „преведување" на мислите на мноштвото од некогашни „јас" со посредство на возрасниот наратор обележан со заменка која го означува истиот идентитет преку осегашнување на минатото.

Според Лежен, „онаму каде што анализата прави разлачувања, реалноста претставува еден континуиран спектар од можности." Во средишниот дел од тој спектар фигурираат поимите веројатно, возможно, имагинарно, сонувано, фиктивно, фингирано. Надворешните граници како привидно цврсти ги држат поимите на научната, историската вистина и лагата од другата страна. Постои и стварноста, светот на реалните објекти. Текстовите се дел од таа стварност. Меѓутоа, секој текст е фикционален, тој нè предупредува, „јас сум текст, јас сум знак, јас не сум живот, не сум предмет" или „јас не сум она за што говорам"„ јас сум друго од тоа, но нешто сум, објаснува Ф. Лежен (Лежен, 1988, 77).

Автобиографијата не започнува да се пишува доколку не станува збор за разоткривање на сопствената гледна точка, најчесто временски поставена во две позиции, во минатото поврзана со едно „детско јас" и во сегашноста поврзана со едно „возрасно јас", секако, при тоа говориме за воспоставена дистанца еквивалентна на онаа меѓу нараторот и ликот во фикцијата раскажана во трето лице, само што во последниов случај станува збор за естетичка дистанца на два сосема независни субјекти, а во случајот на автобиографијата за однос кој е врзан за еден единствен идентитет. Во целиот процес на „оживување на минатото," според Кица Колбе, се создава една сложена слика поврзана со перспективата на Другите и нивната слика за нас, онаа која е поврзана со нашата перспектива и сликата која сакаме да ја „оживееме/вратиме" и да ја промениме со чинот на раскажувањето. Во конкретниот автобиографски текст под наслов *Егејци*, таа ќе каже:„Оние коишто веруваат во сеќавањето на своето потекло, поседуваат нешто, коешто им припаѓа само ним, коешто истовремено ги обележува и ги одредува, тие луѓе сеќавањето го чуваат како своја најголема драгоценост, но затоа и не успеваат да се прилагодат, оти прилагодувањето, прифаќањето на новата околина, го гледаат како предавство... Секој човек којшто започнува со нов период во животот во нова средина, но особено во некоја за него дотогаш туѓа земја, мора самиот да избере модел на однесување и модел на прилагодување. Самиот факт на неговото постоење во два света, во оној од кој доаѓа во вид на спомени и во оној во кој започнува со нов период од животот, ја преобразува неговата ситуација во една постојана амбивалентност, постојана борба на два стремежи, прилагодување или невидлива дијаспора, изолација и привид на живот." (189/190).

Во автобиографијата на Натали Сарот, доживувањата на двете перспективи и односот кон Другиот, неговата слика наспроти личната перспектива е засновано врз раскажувањето исполнето со судења кои возрасниот раскажувач може да ги извлече од подоцна стекнатите сознанија кои го наведуваат на поинакви толкувања: „Сега таа идеја се сместила во мене, не зависи од мојата волја да ја исфрлам. Можам себеси да се присилам да ја потиснам во втор план, да ја заменам со некоја друга идеја, меѓутоа во некое друго време... секогаш е во аголот збиена, секој миг подготвена да се приближи... Би можело да се каже дека она што ја потиснува, уште повеќе ја притеснува, ја зголемува нејзината сила. Таа е доказ, знак на она што сум јас: дете кое не ја сака својата мајка. Дете кое носи во себе нешто што го одделува, што го отфрла од другите деца. (...) лекомислени, безгрижни деца... а јас сум на страна... Сама со тоа што никој не го знае... Не се обидувам повеќе да се борам, повторно да се потсетувам на онаа глава во излогот и да ја ставам покрај онаа на мајка ми... знам дека тоа уште повеќе би ја зацврстил таа идеја ...Впрочем, таа кукла сама од себе исчезна однесувајќи ја идејата врзана за неа ... Не верувам дека кога било пред тоа, дури и после тоа, сум била поосамена. Не можам никаква помош од никого да очекувам... Оставена сум на милоста и немилосрдноста на тие „идеи“ (95/96).

Навистина, автобиографијата открива колку е сложен процесот на излегување од себеси, односно, таа, една иста свест да се преиспитува себеси низ призма на гледната точка различна од некогашното гледиште. Во доменот на фикцијата овој сложен процес е далеку поприфатлив, во романот за сметка на реалноста е возможно со помош на процедурите на сезнаењето или нулта–фокализацијата да се оствари релацијата меѓу две различни свести, лик и сезнаен наратор. Инаку, чинот на читање и т.н. „проверка“ на автобиографските „факти“ е во сооднос со раскажувањето со посредство на трети лица што, најчесто, резултира со биографија. Биографот, во оваа ситуација ја презема функцијата на сезнаечки наратор. Во ситуацијата на „приближното одредување на реалноста“ кога станува збор за автобиографијата, односно, за улогата на сведокот на настаните, секогаш останува можност за соочување на сведоштва и перспективите на различни сведоци, наратори. Тоа е ситуација на присуство на внатрешна разнообразност во рамките на едно гледиште низ чија призма се раскажува една животна приказна. Специфичната димензија на автобиографијата е „играта“, според која се излегува од себеси, се влегува во дискурсот како во другост и се проблематизира идентитетот.

Раскажувањето во фрагментите се разликува според својата реконструктивност, а во таа реконструкција, раскажувањето е секогаш и објаснување. Историјата настојува да се држи до причинско-последичниот редослед на настаните, летописите до хронологијата, додека

пак автобиографските записи до определени аспекти поврзани со задлабочувањето во приказните. Современите раскажувачи настојуваат со своето раскажување да ги отворат празнините, длабнатините, празните меѓупростори меѓу настаните, белите места настанати во текот на сеќавањето (Фуко, 1972, 109).

Во која смисла автобиографијата како текст/искажување стапува во сооднос со фикцијата? Според М. Фуко, говорот има задача да го каже она што е, но станува говор само преку она што ќе го каже. Процесот на произведување на значења во фикцијата се ослободува од поимањето на значењето поврзано со надворешноста на јазичната стварност. Ако значењето во фикцијата не се произведува со референцирање на стварноста, тогаш како се ослободува значењето во фикцијата и како таа ни значи нешто? Навистина, нема дефиниција на фикцијата во смисла на онтолошка дефиниција на фикцијата и стварноста, но, сепак, секојдневно правиме разлики меѓу фикционалното и нефикционалното врз основа на функционалните одредници. Каква моќ има фикцијата? Нејзината моќ е миметичка, претставувачка, нејзината моќ е моќта на „како да“ зборовите. Читајќи еден текст ние влегуваме во светот создаден од тој текст составен од множество реченици меѓу првата со која започнуваме и последната со која го завршуваме читањето/раскажувањето, како што, впрочем го правиме тоа и во овој случај кога станува збор за автобиографски романи. Ако говориме само за книжевниот текст, тогаш чинот на креација на еден свет е евидентен. Фикционалноста е соодветна на фингирањето, таа е измислување, соодветна е на создавањето. Оваа претпоставка е возможна врз основа на тоа дека книжевните текстови се со фикционална природа. (Изер, 1989, 311). Меѓутоа, каква е ситуацијата со автобиографските текстови?

Фикционалната природа на книжевноста, според Изер, се потпира врз три тези, првата дека постои ентитетот на текстот, втората дека постои специфична класа текстови кои се фикционални и дека тие се книжевни, затоа што се фикционални. Сепак, дали сите текстови на книжевноста се фикционални текстови? Дали постојат фикционални текстови кои не се книжевност?

Автобиографиите упатуваат на тоа дека постои и раскажувачка практика поврзана со секојдневната практика на раскажување на настаните или т.н. раскажување во секојдневието или раскажување за животот. Во секојдневните раскажувања најчесто поради непосредната вклученост на раскажувачот во настаните, тој е опседнат од настанот и во раскажаниот текст се вметнуваат елементи на стварност. (Бити, 1984, 6). Приказната при тоа како да се претставува како недискурсивна, нетекстовна даденост и како нешто коешто постои посилно од претставувањата во текстот, како да е независно од него и како да има својства на стварните настани.

Што значи да се раскаже она што се случило? Од која гледна точка може да се раскаже една вистинита приказна за еден настан и да се вклучи во автобиографскиот текст кој, патем го именуваме со одредницата роман, како што покажуваат горенаведените примери? Од чија гледна точка е раскажан еден настан, колку гледни точки учествуваат во претставувањето/раскажувањето на вистината за еден настан ако во него има повеќе учесници и ако секој има различна позиција? Ова прашање ја засега особено автобиографската проза на Колбе, а не помалку и онаа на Н. Сарот во чија наратија доминираат преиспитувањата и поделеноста на себството во дијалог. Ако постои само еден учесник во настаните, тој во различни ситуации ќе раскаже различна приказна, при тоа задржувајќи го правото да говори дека во секој миг врз основа на искуството и интроспекцијата „раскажува некоја вистина.“ Она што се случило постои само како приказна, а приказната секогаш е раскажана од некој субјект. Прашањето за тоа кој раскажува, прашањето за гласот преку кој во текстот влегува себството е определувачко за секоја теорија на дискурсот. Средишна точка во оваа ситуација претставува говорниот чин, јас говорам или јас себеси си говорам. Со поставување на проблемот на јаството на субјектот станува збор за поврзување на психоаналитичкото искуство на поделеното јас, на двојното искуство на раскажување и на тоа да се биде објект на раскажувањето.

Автобиографскиот текст на К. Колбе и Н Сарот како запис е парадигма на таквиот проблем, станува збор за „јас“ кое самото себеси се има за предмет на исказот во временска перспектива, тоа е јас кое сопствениот живот го гледа како приказна и раскажува приказна за себството. Текстуалната спротивставеност и аналитичката разделеност на раскажувањето и себе-раскажувањето во значење на релацијата означител-означено е обележана со опозицијата recit/histoire (Женет, 1972, 37), додека, пак, според Бенвенист станува збор за опозицијата discourse/histoire врз основа на автобиографскиот карактер на чинот на искажувањето.

Историскиот текст ја исклучува секоја автобиографска лингвистичка форма. Историчарот не говори, јас, ти или сега. Тој користи трето лице при раскажувањето и минато време, а настаните се раслоени хронолошки, онака како што се случиле. Се добива впечаток дека во историскиот текст настаните самите себеси се раскажуваат и дека никој не говори, при ова, во раскажувањето се има наталожено големо интерсубјективно искуство. Сепак, Бенвенистовата дистинкција во голема мерка е базирана на инсистирањето за диференцирање на дискурсот од историјата како форма на т.н. не-лично раскажување. Дискурсот е, според Бенвенист, дијалог кој го претпоставува присуството на едно фиктивно „ти“ кон кое е упатен говорот. Дискурсот се одвива во презент кој е коегзистентентен со нашето присуство, чинот на сегашноста

на искажувањето е сегашност која го потврдува нашето постоење. (Бенвенист, во: Керол, 1986, 20). Дистинкцијата histoire/discourse е заснована врз дистинкцијата на објективното наспроти субјективното раскажување, а тоа пак одговара на толкувањата на Женет на античката дистинкција диегеза – мимеза.

Интересот за автобиографското од старинарницата на теориските производи ја извлекува Ф. Бекон кој 1605 г. вели дека постојат три вида истории: историја на едно време, на еден живот и на една акција. (Маделант, 1984, 108). Хрониката, елементарно раскажаниот животопис или настан е очигледно приказна, -таа е сфатена како раскажување на случувања. Приказната е состав од настани, но и конструкција „според" настаните, онака како што историјата од настани е референција на пишуваната историја. Како систем од настани, приказната е подражавање на чин, а од определувањето на приказната како подражавање на човековите дејствија произлегува сферата на етичкото како возможна референција на приказната на двете авторки. Одредувањето на приказната како систем од настани чии субјекти се луѓето овозможува обликување на идентична структура со помош на која можат да се поврзат автобиографскиот и фикционалниот начин на раскажување. Заедничката внатрешна структура е претставувањето на дејството со посредство на постапката раскажување. За да настане приказната, па и најмалиот наративен исказ потребни се барем два одделени временски настани (Данто, 1985, 77). Примерот на автобиографијата покажува постоење на две крајни точки на едно одживеано време од животот.

„If there are no beginnings and endings , there are no, stories" вели В. Вулф во романот *Бранови.* Она сè што се има случено се случува во ретроспекција. Сепак, тој присилен поглед кон назад не ја скратува во наведените автобиографии димензијата на иднина. Иднината не е само реторички назначена со празнина која ја исполнува последната реченица на текстот. Приказната во автобиографските текстови, како и во секој фикционален текст има почеток, средина и крај, според Аристотел. Приказната, како и животот има сопствено време, искажувањето на раскажувањето има иманентен карактер на дијахроничност и континуираност, дури, и кога во случајот на опишувањето сака да се постигне синхроничност и симултаност, како во обидите „да се оживее" минатото. Времето и наративноста се поими кои меѓусебно си припаѓаат, наративниот свет е свет на време, човековата егзистенција според својата структура е наративно структурирана. Времето како значајно обележје на човековата егзистенција се совпаѓа со времето на нарацијата.

„Времето станува човечко време во онаа мерка во која е артикулирано на наративен начин; па раскажувањето го досегнува своето значење дури кога станува услов за временски определена егзистенција. (Рикер, 1983, 85)

Од секојдневно раскажување до автобиографија, од автобиографија до биографија, од биографија до историографија, од историографија до фикција, секогаш станува збор за условно придвижени граници.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Аристотел: *За поетиката,* Скопје, Македонска книга, 1979.

Biti, Vladimir: „Pričanje o svakodnevici", Revija, 1984/2

Caroll, David:„Subjekt pod znakom pitanja", Quorum 2/3, 1986.

Cortazar Julio, *Dnevnik o priči,* Novi Sad, Bratstvo –jedinstvo, 1987.

Danto, Arthur: „Narrative sentences", *Narration and knowledge,* Columbia University Press, 1985.

Foucault, Michel, *Reči i stvari,*Beograd, Nolit, 1972.

Genette, Gerard: *Figures* III, Editions du Seuil, Paris, 1972.

Iser, Wolfgang: *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology* , Baltimore, John Hopkins University Press , 1989.

Колбе, Б, Кица, *Егејци,* Скопје, Култура, 1999.

Lejeune, Philippe (1988). *On Autobiography.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lodge, David: *Nacini modernog pisanja,* Zagreb, Globus, 1988.

Madelenat, Daniel: *La Biographie,* P.U.F., Paris, 1984.

Сарот, Натали: *Детињство,* Београд, Олато, 2000.

Ricoeur Paul: *Temps et recit* I-III, Editions du Seuil, Paris, 1983-1985.

РЕЗИМЕ

Студијата настојува да го анализира „хибридниот статус“ на наративната структура поставена во меѓупросторот на автобиографијата, фикционалните жанрови, особено романот и критичките/теоретските/историските текстови во духот на постмодерната култура (со користење на методолошката матрица на постколонијалната и феми-нистичката критика). Во тој контекст, таа го објаснува поимот *„автофикција“* (Серж Дубровски) кој го именува хибридниот статус на жанрот и го проблематизира постоењето на неговите граници.

Во напорите да го анализира „меѓупросторот и поврзувањата“ на фактичките и фикционалните наративни структури, студијата суштински се ориентира кон толкување на *статусот на субјектот* и неговиот *наративен глас* како основа во реализацијата на овој хибриден жанр. Толкувањето на аспектите поврзани со „патувањето“ помеѓу жанровите е одредница која, во истовреме, упатува на причините за дисперзирањето и реинтегрирањето на наративниот субјект, неговиот идентитет и аспектите на неговото де-колонизирање.

Во тој дух, студијата настојува компаративно да ја преиспитува димензијата на хибридизирање проектирана и во постапките на реализација на наративот во различни медиуми, зборови и слики аналогно на хибридизацијата на жанровите.

Студијата упатува на интерпретација на односите на автобиографијата и фикцијата низ призма на парадигматични примери од македонската и европската книжевност.

УДК 821.163.3-31.09

Африм Рецепи

РЕЦЕПЦИЈАТА НА „НЕПРИФАТЛИВАТА СТРУКТУРА“ НА РОМАНОТ *ЅИРКАЧОТ* ОД АЛЕКСАНДАР ПРОКОПИЕВ

„И само собирањето на интерпретациите, ја создава целосната слика на едно одредено уметничко дело, за генерациите кои доаѓаат“.

А. Хаузер

Уметничките дела се форми на провокација. Ги толкуваме и ги интерпретираме според нашата современа естетска и гносеолошка моќ. Уметничките дела се недостижни височини и променливи во времето. Естетската функција го дефинира онтосот на едно одредено уметничко дело, така секое ново време ја носи со себе и својата гледна точка на критичко / естетско вреднување:

Интерпретации:

Прв дел:

„Во епохата во која модернизмот и неговите ветувања се наживеани, кога апсолутната вистина поприма грди форми, што може читателот да препознае во главниот лик кој е ограничен на она што го гледа низ клучалката или зад ограденият двор? Ѕиркачот на Прокопиев е изненадувачки англиски тип. Наликува на Шекспировиот Ботом, на Филдинговиот мајтапција Том Џонс, дури на Среќниот Џим на Кингсли Ами..., но тој исто така му припаѓа на семејство „мали луѓе“ и, борејќи се под бремето на околностите, не научил како да преговара. Ѕиркачот е своевиден потомок на обичниот човек кој отсекогаш страдал и бил принудуван да се приспособува. Тој е добриот војник Швејк или Чарли Чаплин повеќе отколку Хумберт Хумберт или Александар Портној“.

Фиона Симпсон

„Еден бисер кој го издаде изданието Беса, на италијанските читатели им овозможува да запознаат едно посебно дело на интелектуалец отворен кон светот чиј книги без лажен морализам на еден космополитски јазик ни покажува реалност наспроти стереотипот на балканските литератури“

Барбара Костамања

„Сиркачот е исклучителен роман, со одлични естетски перформансии. Читлив, привидно едноставен, со одлични естетски перформансии. Читлив, привидно едноставен, модерно постмодерен, учен роман кој своето огромно знаење го крие под метапрозната маска на „неукоста“ и „наивноста“, ироничен, скандалозно критичен кон хипокризијата на колективитетите, целосно отворен кон најдлабокото во личноста. Мајсторот е знак на зрелост, играта на вечна младост: во тој спој лежи магијата на она што ни во овој текст не може да се зароби зад решетките на критичката реч“.

Венко Андоновски

„Љубовта и нејзината битка со времето кое разјадува – се окосница на овој мал, потресен роман. Роман за конзумираната љубов, која доживотно го прогонува нараторот, го обележува за цел живот неговиот однос кон себеси, кон жените, кон сексуалноста. Низ спиралната трка на времињата, со помош на која Андреј, повеќе несвесно, се обидува да ја победи линеарноста на времето, неповратноста на минатото, фрагментарноста на сегашноста“.

Елизабета Шелева

„Немо гледајќи во надворешниот свет, Сиркачот ги бара, очајнички трага по малите, безначајни, незабележливи остатоци на „личното време“. Сосем свесен дека „кој ја контролира сегашноста ја контролира и иднината“, романот ја испитува единствената можност за справување со безнадежноста – индивидуалниот избор на „времињата некогашни и идни во стеснетата ни душичка“.

Лорета Георгиевска - Јаковлева

Втор дел:

Колку и да изгледа парадоксално, естетиката на Ниче преку разликувањето на субјектот / естетизацијата на културата е против естетиката на Хегел „апсолутниот субјект / смртта на уметноста, значи смрт за субјектот / отвореност за себство – експлоризација“. Историјата на субјективноста во Естетиката, не постојат факти, постојат интерпретации е во функција на теоретската формула на Хајдегер: „Ничеанизмот значи монадологија без господ“, (Фери; 107) асоцијација на себство – разликата / разбивање на онтолошката структура – неприфатливата структура. Според У. Еко, „категоријата деконструкција на Дерида, е структура на бинарната логика: една дијалектика меѓу присуството и неприсуството“. (Eko; 7) Преку категоријата la differance / разликата која спојува, се постигнува целта, во смисла во романот *Сиркачот* за разлика од теоријата на Лакан, односот кон себството не е спекуларен во однос на огледалото, туку во однос на другиот пред секое себство. На пример, ликовите Јана – Марија / Марија – Марика се

двојници / се разлика која спојува. Фиона Симпсон, ги одредува како „огледални двојки / двојници". (Симпсон; 48) Деконструкцијата на субјективноста е вистинско познавање на Другиот. Според Тулан, „Дерида рекол дека деконструкционистичката критика, не го разбива субјектот, туку го препозиционира". (Toolan; 117) Односно, до другото може да се дојде, не преку она дијалектично спротивно, туку преку дуплирањето, повторувањето, сличноста, симулакрумот.

Десубјективизацијата / деесенцијализацијата ум – тело: јас како себство и сите други, во романот е функционален преку категоријата разлика која спојува: „бидете свесни за себе... погледајте во самите себе... влезете во сопственото тело... влезете во своето тело и станете свесни за својата животна сила... погледајте во себе како што гледате во огледалото или како што ве гледам јас, а вие ме гледате мене... гледајте се себеси од различни агли и пронајдете ја својата аура". Функционална е одредбата на Тери Иглтон, Идејата дека сме уникатни и стабилни битија е фикција. „Ergo, животот е субјективност, поимот објективна стварност е сомнителен". (Gellner; 44) Вистината е парадокс, играта ја „отстранува" објективната стварност. „Повеќе не ѝ веруваме на вистината". (Бодријар; 12) Еквиваленција: идеја / стварност.

Толкувањето на романот *Сиркачот*, значи редукција на метафората во метонимиски процес. Разликата која спојува, аналогија / сличност, се проектира преку ирониската проекција. Деконструкцијата, книжевниот култ на постмодерната, нè учи дека повеќе треба да ѝ веруваме на фикцијата отколку на фактите. И за Борхес, светот станал суров, противречен и бесмислен, и дека испревртената логика е неопходна за да се живее во грдата стварност. Односно животот биднува објаснив преку естетиката на играта, преку раскажувањето на убавите невистини. Во однос на објективната стварност, фикцијата не е логична туку естетска. „Таква каква што е, вистината се логизира на начин на кој светот се поимува како естетски објект". (Megill; 31) Всушност ние / во контекст сиркачот, ја поседува вистината. „Иронијата е во тоа што лагата не може да се остварува, освен во светот со јасна одредена вистинитост на нормата". (Kembel; 12) Во романот *Сиркачот*, иронијата е во функција на децентризацијата на светот – негативниот простор, кој се оспорува преку обртот и негацијата. Сиркањето докажува, дека „невистината е на страната на животот", дека вистината е опасна, разорна и едноставна. За да се опстои во негативниот простор, човекот мора да еволуира во, како што би рекол, Николас Хемфри „родени психолози", природни сиркачи / читачи на свеста на другиот. Вербата во моќта на фикцијата / налик на Борхес, потребата на тоа што се сирка / мисли да се одредува како вистинска вистина, романот *Сиркачот* биднува моќно естетско откритие на вистината за објективната стварност. Во функција размислата на Барбара Костамања, „*Сиркачот* е едно посебно дело на интелектуалец отворен кон светот, чии книги на еден космополитски

јазик ни покажува реалност наспроти стереотипот на балканските литератури". (Costamagna; 1)

Вистинската вистина во романот, се разоткрива, би рекол, преку логиката на Апеирон, на несовршениот универзум, преку Борхесовската ирониска проекција, игровната постава: ѓаволот биднува бог, Јуда Христос. „Починал како пензионер преправајќи го 15–то издание на својот учебник по биологија во 20 часот и 7 минути... Во истата секунда се раѓа уште еден иден граѓанин кој по неколку дена го добива истото име и презиме АМ. Сè е трогателно, но природно". (Прокопиев; 13) Иронијата на Прокопиев ја открива постмодерната идеја, дека фикционалниот дискурс ја поседува моќта не само да критикува, туку и да го структуира хаосот. Размислата на Венко Андоновски, „дека Ѕиркачот не се сеќава, туку не заборава" (Андоновски; 112) значи ирониска контаминација на сегашноста преку повикувањето на минатото. Според Клаудио Портогези, „загубата на сеќавањето, а не култот за сеќавањето, ќе направи од нас заробеници на минатото". (Hacion; 51) Всушност, *Ѕиркачот* ја демонстрира свеста на тоа што постои во сегашноста. Несомнено естетска потврда на постмодерната иронија: секогаш препознавање / преуредување, никогаш носталгично враќање. Фокализацијата на Ѕиркачот, се одредува преку категоријата на Пол Рикер препознавање (recongnition): способноста за рецепција и критичко просудување, односно реципрочна акција, можната присутност во / со идеите внатре во еден исечок на времето. „Има толку точни луѓе, кои го сечат времето на делчиња. А не знаат, или не сакаат да знаат, дека се, и така, и онака, ќе се случи". (Прокопиев; 12)

Романот *Ѕиркачот*, може да се толкува и преку одредбата: Деконструкција на естетиката / грдото, бидејќи читањето на збир фрагменти, демонстрира деконструкција на вкусот / спротивност. Грдото за Дерида, се усвојува преку физиолошкиот обрт. „Женственост и одвратност се поими кои се одредуваат преку едно друго чувство, што зрачи и отуѓува, „што не функционира преку хармониската проекција на убавата естетика". (Перниола; 248) Всушност, фрагментите докажуваат дека логиката на идентитетот и логиката на дијалектичната спротивност е нефункционална, до другото чувство се доаѓа не преку спротивноста туку преку повторувањето. „Уметничкото дело ги скаменува чувствата". Димензијата на повторно воспоставување на времето е функционална. „Еротизмот ги отвара патиштата кон смртта. Смртта кон индивидуалното траење". (Перниола; 246)) Во романот *Ѕиркачот*, чувствувањето на убавината е поврзана со длабинската смисла на сексуалниот феномен. Убавината биднува убавина кога преку задоволството на сетилата се предизвикува задоволството. Убавото е и во грдото. Во романот, разликата која поврзува, се однесува на естетската перцепција, љубовта и сексуалното задоволство. Додека сексуалното задоволство нè затвара во интима и индивидуалните чувства, љубовта ги

дефинира вредностите околу надворешноста на објектот кој е совршен. „Естетското доживување се разликува од љубовта, бидејќи не се однесува на поединецот, туку на светот". (Перниола; 247)

Според теоретичарите на играта, идејата на несуштествувањето / на неприфатливата структура сугерира на играта. Недиференцијалниот тоталитет, се одредува како едно бескрајно игровно поле. Тогаш можното одредување на суштествувањето / неприфатливата структура, се реализира преку категоријата разлика која спојува. Налик на виртуелната точка на една геометриска фигура, во која сите дисперзи и разлики се сумираат за да го конструираат идентитетот на фигурата. Всушност, за Дерида движењето на разликите ја создава играта која не е игра во светот, туку игра на светот. Таткото на американскиот постмодернизам Доналд Бартелми одредува, „фрагментите се единствени форми во кои верувам". (Barthelmei; 15) Фикционалниот дискурс на романот *Сиркачот*, се одредува преку играта на разликите: откривање и спојување на спротивностите. Играта и движењето се поими кои ја суштествуваат фикцијата на *Сиркачот*, роман кој ги контекстира и реструктуира нештата кои се навидум непроменливи, неподвижни и вечни, роман кој го контекстира хомогениот идентитет на сметка на афирмацијата на разликата. Во функција логиката на Аперион, „Ни зборуваат како овој несовршен Универзум во кој живееме, е проектиран врз една единствена супстанца која привремено се преобразува, а во суштина останува иста. Наспроти незадоволниот уметник кој често го уништува неговото дело, бидејќи не може да функционира во таков фантастичен Универзум, во кој движењето и непроменливоста не постојат, Универзум во кој нештата не се случуваат туку едноставно сè". (Sabato; 8) И во таков Универзум со фантастични предмети, во кој љубовта се претвара во омраза, Прокопиев како мајстор на играта во стилот на Борхес, преку сиркањето ја остварува сопствената игра: ние ја поседуваме вистината, иронијата ја отстранува извесноста, дека зборовите значат само тоа што се кажува преку нив. Функционален е парадоксот на Пикасо, „Уметноста е лага преку која ја откриваме вистината".

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Лик Фери, *Homo Aestheticus* (откриће укуса у демократском добу), Нови Сад, 1994.

Umberto Eko, *Struktura e papranishme*, Tirane, 1999.

Фиона Симпсон, *Игра меѓу животот и смртта* (за Зиркачот на Александар Прокопиев), Спектар 2008, бр. 51, изд. Институт за македонска литература, Скопје, стр. 47 – 52.

Michael Toolan, *Stylistics andits discontents, or getting off the fish' hook*, The Stylistics Reuder, University Center Luxemburg, 1996.

Ernest Gellner, *Postmodernizam, Razum i Religija*, Zagreb, 2000.

Жан Бодријар, *Симулакрум и симулација*, Скопје, 2001

Allen Megill, *Prophets of Extremity, Heideger, Foucoult, Derrida, Berbeley*, 1985.

Dzeremi Kembel, *Lazljivčeva prica*, Beograd, 2005.

Barbara Costamagna, *Voyer*, Radio Capodistria, Slovenia, 2009.

Александар Прокопиев, *Зиркачот*, Скопје, 2007.

Венко Андоновски, *Мајсторот на мајсторите на играта*, Корени бр.25 – 26, Куманово, 2008.

Linda Hacion, *Poetika postmodernizma, Istorija, Teorija, Fikcija*, Novi Sad, 1996.

Марио Перниола, *Естетика двадесетог века*, Нови Сад, 2005.

Ars Poetica, *Donald Barthelmei*, www.seguraweb.

Ernesto Sabato, *Pojedinac i univerzum*, Alef, Beograd, 2005.

Лорета Георгиевска – Јаковлева, *Книжевноста и културната транзиција*, Институт за македонска литература, Скопје, 2008

УДК 821.163.3-31.09

Dejan Durić, Tanja Ratković

MUŠKA I ŽENSKA POVIJEST U *PIRICI* PETRE M. ANDREEVSKOG

1. Uvod

Roman *Pirika* Petre M. Andreevskoga prije svega ima iznimno zanimljivu i kompleksnu narativnu strukturu. Sazdan je od naracije prvoga te naracije drugoga stupnja, koja je umetnuta u naraciju prvoga stupnja. U naraciji prvoga stupnja, koja obuhvaća prvo i posljednje poglavlje romana, zatičemo se na pogrebu Velike Meglenoske, kojem, među ostalima, prisustvuju njezin sin Roden te Duko Vendija. Naraciju drugoga stupnja predstavlja Dukina priča o Rodenovim roditeljima Velikoj i Jonu te njihovu odnosu. Duko, međutim, ističe da će priču ispričati onako kako ju je čuo od Velike i Jona, pa dvoje spomenutih subjekata postaju fokalne točke romana, odnosno oni agensi iz čijih rakursa gledamo na situacije. Stoga se i sama naracija drugoga stupnja usložnjava jer se račva na dva paralelna segmenta od kojih jedan obuhvaća Velikinu, a drugi Jonovu priču pa se njihove sudbine naizmjenično odvijaju tijekom romana. U naraciji drugoga stupnja tako se afirmira polifonična kompozicija, koja postaje jedan od najbitnijih elemenata romaneskne strukture.[1] Dvije vizure u romanu Andreevskoga ne samo da su ravnopravne, nego stoje u svojevrsnom zrcalnom odnosu pa s obzirom na dva rakursa možemo postaviti i pitanje muške (Jonove) i ženske (Velikine) povijesti. Ono što je zanimljivo u romanesknom ostvarenju Andreevskoga je spoznaja da obje povijesti imaju jednaku težinu te su podjednako važne.

U kontekstu dijadnoga odnosa muške – Jonove, i ženske – Velikine povijesti, možemo iščitavati utjecaj ideologije obiteljskoga života devetnaestoga i početka dvadesetoga stoljeća u ruralnim predjelima na moć i položaj žene u obitelji[2], ali isto tako i položaju muškarca unutar takozvane javne

---

[1] Polifonija prvotno označava glazbeni termin koji podrazumijeva dva ili više glasova koji su savršeno povezani, ali ipak sadržavaju relativnu nezavisnost, a prema mišljenu Milana Kundere, koji se referira na ovaj termin povodeći se za Bahtinovom postavkom o dijalogičnosti romanesknoga diskursa, temeljno načelo svih velikih polifoničara bilo je **jedinstvo glasova**. Niti jedan glas ne smije dominirati djelom, a isto tako niti jedan ne smije služiti kao obična pratnja (Kundera 2002: 73).

[2] Teoretičarka Joan Wallach Scott u knjizi *Rod i politika povijesti* u poglavlju naslovljenom *Ženska povijest* razmatra jedan od pristupa problemu predstavljanja žene kao povijesnoga subjekta, tzv. *her-story – bit je priznati vrijednost jednom iskustvu koje je bilo zanemarivano*

sfere, a u isto vrijeme možemo iščitati cijelu jednu priču o obiteljskom životu u jednom vremenu i prostoru: od odnosa supružnika, podjele rada, svakodnevnih rituala, principa ishrane, odgoja djece i tako dalje jer, adornovskim riječima rečeno, *obitelj ne ovisi samo o povijesno konkretnim društvenim realnim činjenicama, već je društveno posredovana sve do svoje najintimnije strukture* (Adorno, Horkheimer 1980: 124). Zlatko Kramarić će tako u kontekstu ovoga romana reći da *pripovijedanje postaje specijalizirana forma konstativnoga govora koji služi opisivanju važnih sociokulturnih događaja, a događaji u koje je upleten Jon to nedvojbeno jesu* (Kramarić 1991: 130-131). Međutim, čini nam se da ovu tvrdnju treba nadopuniti jer odnos Velike i Jona samo *svjedoči da je osobno subjektivno iskustvo jednako važno kao javne i političke aktivnosti, štoviše ono prvo utječe na drugo* (Wallach Scott 2003: 39).

Stoga iz navedenoga proizlazi da su subjekti u romanu *Pirika* čvrsto vezani uz orodnjenje sfere: kuću i obitelj u slučaju Velike, dakle na privatnu sferu i prirodu te javnu sferu i civilizaciju u slučaju Jona, pri čemu ženskost ima status podređenosti. Iz ovakvoga sustava odnosa onda proizlazi da rodna simetrija ne postoji unutar društvenog konteksta kojega roman razmatra, nego je za njega karakteristična rodna opresija, odnosno postoji *hijerarhija privilegija kojima jedan rod dominira nad drugim* (Beasly 2005: 179-180). Lakanovskim riječima rečeno, falus je na strani muškosti te pridaje simboličku moć penisu. Rod ćemo u romanu Andreevskoga stoga razmatrati kao *jedan aspekt društvene organizacije* (Wallach Scott 2003: 22). On postaje *način da se označe „kulturne konstrukcije" – potpuno društveno oblikovanje ideja o odgovarajućim ulogama za muškarce i žene. Rodom se upućuje na isključivo društveno podrijetlo subjektivnih identiteta muškaraca i žena. Rod je, po ovoj definiciji, društvena kategorija spolno obilježenom tijelu.* (Wallach Scott 2003: 51). Ako se nadalje povedeno za lakanovskim postavkama, koncept registra Simboličko, koje označava ulazak u jezik, a time i kulturu, sugerira da *muškarac* i *žena* ne označavaju biološku datost, nego prije svega simboličke funkcije, odnosno položaj subjekata u simboličkom poretku, a time i kulturi. Zato rod postaje svojevrsni društveni imperativ koji se pridaje spolnom tijelu tijekom procesa socijalizacije i identifikacije.[3] U spomenute su odnose nesumnjivo uvučeni i subjekti romana *Pirika*, što u konačnici i određuje narav njihovih međusobnih odnosa, kao i odnos prema drugima, ali i njihovo mjesto u okviru službene povijesti s kojim se moraju nositi.

---

te, posljedično tome, i obezvrijeđeno, kao i odlučnost da se prizna prisutnost ženskoga subjekta u stvaranju povijesti. Muškarci su tek jedna skupina sudionika; bez obzira na to jesu li iskustva žena bila slična njihovima ili drugačija, povjesničari su i njih nedvojbeno morali uzeti u obzir (Wallach Scott 2003: 35).

[3] Lacan će reći da *ono što što treba činiti kao mučkarac ili kao žena, ljudsko biće uvijek uči u potpunosti od Drugoga* (Lacan 1986: 218).

2. Rod, trauma, histerija ili Jonova priča

Jon se treba poistovjetiti s kulturnim rodnim idealom muškosti. Simptomatičan je prizor na početku njegove priče kada sudjeluje u ubojstvu oca Visariona, što u datim okolnostima djeluje kao svojevrsni obred inicijacije, odnosno orodnjavanja na mušku stranu – od njega se traži da prihvati nasilje, smrt, hladnokrvnost, brigu za domovinu, dakle ideale koji se tradicionalno smatraju oličenjem muškosti, a kojima će kasnije biti pridodane uloge glave obitelji te vojnika, a vezane su uz javnu sferu:

- Dodaj mi nož – reče vojvoda.
Sa strahom izvukoh nož iz vojvodina pojasa. Dodah mu ga. A on, jednim udarcem, zari ga ispod vrata ocu Visarionu. Otac visarion zatetura krkljajući, a nakon što je pao na zemlju, poče trzati nogama, kao oprašen leptir.
- Izvadi mi nož – reče vojvoda.
Kleknuo sam, koljenima se odupro o prsa oca Visariona i objema rukama povukao nož. Držak biješe topao i ljepljiv od krvi oca Visariona.
- Nas dvojica ubismo doušnika – reče vojvoda prihvaćajući nož – sada možeš poći s nama (Andreevski 1983: 23).

Cijela Jova priča zrcali društveno oblikovanje ideja o odgovarajućoj ulozi muškarca u konkretnom društvenom kontekstu pa može djelovati kao svojevrsni simbol svih onih koji su se našli u njemu sličnoj situaciji jer je u romanu predstavljen u luku od patera familiasa koji se treba starati za obitelj, do vojnika koji se treba brinuti za domovinu.

Nakon povratka s ratišta Jon se u potpunosti mijenja. Osoba koja je bila brižan suprug i otac počinje piti, družiti se sa žandarima te zlostavljati suprugu. Postavlja se pitanje što je uzrokovalo takvu promjenu u karakteru? Kramarić smatra kako *Duko Vendija ne vjeruje da je u pitanju ontološko zlo: Jon nije sam po sebi ni bolji ni gori čovjek od bilo kojeg drugog čovjeka na ovom svijetu. Da je postao „loš" Velikoj, vjerojatno nije on sam kriv* (Kramarić 1991: 127-128). Tvrdnja je zanimljiva jer je Jonovo ponašanje naspram Velike u potpunosti neetično, no nešto ga je moralo uzrokovati. Daleko od toga da se negativnost takvoga ponašanja relativizira, ali pripovjedač je imao mnogo razumijevanja za svoje protagoniste te je suptilno motivirao njihove postupke bez da ih optužuje ili moralizira. Stoga nam se čini da roman Andreevskoga na zanimljiv način propitkuje odnos roda, traume i histerije (koja se manifestira kao posttraumatski stres) te na taj način razlaže službenu sliku velike povijesti.

Danas su u psihoanalitičkoj kritici ponovno snažno oživjele rasprave o histeriji te o odnosu roda i histerije.[4] U početku se histerija u potpunosti

[4] Željka Matijašević tako će reći da *je važnost histerije za psihoanalizu upravo ogromna. Ona je polazišna točka psihoanalize, prvi psihički poremećaj koji su Freud i Breuer proučavali da*

smatrala ženskim poremećajem[5], a u devetnaestostoljetnom diskursu izbjegavalo se upotrijebiti je u muškom kontekstu.[6] Međutim, tijekom Prvoga svjetskoga rata najveći broj oboljelih sa simptomima histerije javio se upravo među muškarcima[7], što samo potvrđuje kako je upravo *veza između histerije i traume krucijalna* (Mitchell 2000: 28).

Jon se tijekom većega dijela romana nalazi u ratnom vihoru gdje se od njega traži da izdrži nehumane ratne uvjete rovovskoga ratovanja, svjedoči ratnim strahotama i pogibeljima, smrti svojih suboraca, a u konačnici ostaje i bez nožnoga prsta, dakle tjelesno zakinut:

> *Oko mene ljudi padaju kao kruške. Čujem povik: „Oh, majko, metak mi je prošao ispod plećke." Ispušta pušku, povija se preko panja. Širi ruke kao križ božji i ne može ih sastaviti. Ne može ih podići, da se osloni na njih. Ne mogu ni ja ništa učiniti za njega. Naletjeli smo na bugarsku zasjedu. Neki bacaju bombe i bježe, ali ni Bugari nisu došli ovamo saditi paprike. Pucaju, trešti šuma. Mi sada šutimo. Shvatili su u čemu je stvar. Počeli su bacati bombe. Jedna pada pored mene. Još šišti. Kostriješim se i od straha dižem se i bacam se natrag. U njihov rov. Grunu bomba i čuju se samo jauci, muški leleci. Ajde sad bej` natra!* (Andreevski 1983: 75).

Borossa navodi kako su se tijekom Prvoga svjetoga rata, a time i ostalih ratova koji su se vodili neposredno prije njega, pa tako i Balkanskih ratova u kojima sudjeluje Jon u *Pirici*, tražile određene vrline poput izdržljivosti te ispunjavanja dužnosti bez obzira na prilike i uvjete. Tako je bilo i u slučajevima kada su pojedinci poput Jona bili uvučeni u ratna zbivanja bez vlastite volje, dakle pod određenom prisilom. Unatoč svemu, od njega se

---

bi u praksi došli do tehnike katarze, a Freud do slobodnog asociranja i liječenja razgovorom. U teoriji koja je usko pratila praksu, histerija je dovela do otkrića nesvjesnog funkcioniranja psihe, tumačenja simptoma, objašnjenja neurotske strukture, ukratko, do definicije nesvjesnog (Matijašević 2005: 830).

[5] *Histerija je u devetnaestom stoljeću bila povezana sa ženskošću na brojne načine, prije svega sa ženskom hiper-emocionalnošću, a uključivala je ogroman repertoar emocionalnih i tjelesnih simptoma (...) Evo što su oni uključivali: grčenje, nesvjesticu, povraćanje, gušenje, jecanje, smijanje, oduzetost pojedinih dijelova tijela te brze prijelaze iz jednog u drugo emocionalno stanje te nas nimalo ne čudi što su takvi simptomi upućivali na labilnost i hirovitost tradicionalno asocirane sa ženskom prirodom* (Matijašević 2005: 831).

[6] Julia Borossa navodi da se u devetnaestostoljetom diskursu histerija u muškaraca objašnjavala na dva alternativna načina. Za razliku od žena koja su prema tada uvriježenom mišljenju oboljevale od psihičkoga šoka, muškarci su oboljevali zbog fizičkoga šoka. U drugom slučaju histericima se smatralo demaskularizirane muškarce (Borossa 2003: 53,54). Juliet Mitchell će pak reći, da je zbog netom navedenih razloga, *histerija kod muškaraca smatrana negativnim polom – histerično ponašanje je smatrano više nemuževnim nego neženstvenim* (Mitchell 2000: 18).

[7] U psihijatrijskom diskursu se za taj poremećaj navodio naziv *granatni šok* jer se smatralo da eksplozija granate izaziva fizički šok, što samo svjedoči da je histerija u slučaju muškaraca ostala u domeni fizičkih uzroka.

zahtijeva da nastavi ratovati. U isto vrijeme nema nikakva upliva na događaje u kojima sudjeluje jer je puka marioneta povijesti koja se u svom besciljnom lutanju poigrava s njim i njegovim suborcima dok mu kod kuće umire dijete za djetetom. Još veću frustraciju stvara činjenica što ne zna za koga se zaista bori. Spomenute ratne strahote pak samo pojačavaju osjećaj bespomoćnosti i uzgrednosti – svatko je zamjenjiv i smrtan, ali i pojačavaju, odnosno želju da se bude onakavim muškarcem kakvim to zahtjeva društvo te da se hrabro bore bez obzira na prilike, dakle u kontekstu nametnutih rodnih imperativa. Spomenuta želja je jedan od krucijelnih elemenata histerije prema mišljenju Juliet Mitchell[8], koja se rađa iz edispkoga konflikta, a to je želja da se zamijeni suparnike za majčinu ljubav, čime dolazi i do suočavanja s vlastitom zamjenjivošću. Želja i zahtjev sukobljavaju se s imperativima vanjske stvarnosti i društva, što je cijena ulaska u kulturu, čemu treba pribrojiti i uspostavljanje tabua ubojstva i incesta. Jon biva suočen s traumom ratnoga nasilja pa traumatska iskustva dovode do povratka potisnutoga, što predstavlja svojevrsni talog edipskoga sukoba u kojemu je među ostalima karakteristična upravo želja – za uklanjanjem suparnika, ali želi se i ono što se ne može imati (privilegirana falička pozicija). Strah i trauma predstavljaju pozadinu histeričkih simptoma – *strah koji je prisutan prije, za vrijeme i nakon borbe* (Mitchell 2000: 29), što se kasnije i manifestira u Jonovu strahu od smrti, a koji djeluje kao svojevrsni katalizator:

- *Strah me zaspati – kaže Jon – mislim da ću umrijeti. A možda sam i umro, ali su ljudi zaboravili da me zakopaju – kaže i stišće prsa, kao da skriva živu otrovnicu ispod dlanova* (Andreevski 1983: 283).

[8] Simptome histerija Juliet Mitchell izvodi iz edipske situacije razrađujući Freudov model edispkoga odnosa utemeljenoga na osjećajima ljubavi i mržnje naspram roditelja jer kroz *kastracijski kompleks ljudska težnja da se želi i hoće dolazi u sukob s ljudskim zakonima koji onemogućuju ostvarenje tih želja* (Mitchell 2000: 26), smatrajući da on nije toliko bitan koliko je bitan odnos pojedinca prema vlastitoj braći i sestrama u formativnim godinama kada se spomenuta osjećajna ambivaletnost prenosi upravo na braću ili sestre jer dijete biva suočeno s činjenicom da nije nezamjenjivo te da postoje suparnici za roditeljsku ljubav pa je *histerija zapravo protest protiv zamjene, nedostatka subjekta* (Mitchell 2000: 24). Uz zamjenu također usko povezuje željenje (*wanting*) i uzgrednost, jer bivajući zamjenjeno svojim bratom i sestrom, dijete razvija osjećaj željenja za onim što ne može imati (ljubav i pažnju roditelja samo za sebe) te biva suočeno s osjećajem vlastite uzgrednosti. Tako suočeno *s braćom, dijete regresira na željenje da bude jedinstveno dijete kakvo je bilo prije. Kada takve težnje imaju „falička" obilježja, postaju zabranjena (tabu roditeljskoga incesta) pa takve fantazije postaju nesvjesne* (Mitchell 2000: 27). Drugim riječima, edipska situacija kroz odnos s braćom i sestrama svjedoči da smo zamjenjivi. Pomoću ovih prvotnih obiteljskih odnosa mogu se *opisati kasniji odnosi koji slijede s muževima, ženama ili skupinama ljudi* (Mitchell 2000: 25). Ovi primarni obiteljski odnosi predstavljaju svojevrsnu shemu, prema mišljenju Mitchellove, za sve daljnje odnose u životu pojedinca te mogu ponovno postati aktualni djelovanjem određenih (traumatskih) čimbenika.

Spomenuti strah se i posredno ostvaruje u trenutku kada Jon osjeća nepodnošljivu žeđ te tjera Veliku da usred noći napuni kuću vodom. Mitchellova također smatra da osobe poput Jona nisu bile samo žrtve agresije, nego su i same morale biti agresorima naspram drugih, čime dolazi do kršenja kulturnog tabua ubojstva.[9] Domovinu možemo shvatiti u ovome slučaju kao simboličku majku za koju se bore suprotstavljene strane. Prvi izvor simptoma u Jonovu slučaju, dakle, proizlazi iz dvaju činjenica – kršenja tabua ubojstva te oslobađanja nesvjesne želje za ubijanjem, a kao odgovor na situaciju na ratištu koja se u svom nasilju pokazala neizdrživom. U samome romanu postoji zanimljiva paralela u kontekstu kršenja tabua ubojstva.[10] Kako smo već spomenuli, sudjelujući kao dijete u ubojstu oca Visariona, Jon ga je već prekršio ubivši pripadnika svoga naroda kako bi se inicirao na stranu muškosti, a sada je primoran isto činiti na ratištu pa je ta situacija mogla izazvati reminiscencije na prošli traumatski događaj, odnosno uzrokovati svojevrsni povratak potisnutoga. Pitanje traume i histerije, prema mišljenju Mitchellove, također je usko povezano uz pitanje sjećanja (vidi Mitchell 2000: 280).[11] Jon ne reinterpretira svoju (ratnu) prošlost sa stajališta u sadašnjosti *nego je posrijedi cjelokupna retardacija značenja, što je krucijalno za razumijevanje traume* jer takva *prošlost ništa ne znači dok ne oživi u sadašnjosti* (Mitchell 2000: 283):

> *I tako: priča samo o ratu i pije. I propada, nestaje čovjek* (Andreevski 1983: 276).

Ovdje vidimo da histerički simptom postaje svojevrsna ekspresija potisnutoga sjećanja pa Jon neprestano pati od reminiscencija koje se manifestiraju u njegovim pričama o ratu i ratnim zbivanjima. Odnos naspram vlastite djece koja umiru također je bitan za pojavu njegovih kasnijih simptoma jer *histerik nema pistupa procesu žaljenja, koji zahtjeva vremena – podjedanko aktualnoga i psihičkoga* (Mitchell 2000: 32).

Jonovo postratno ponašanje tako je nesumljivo rezultat ratnoga vihora u kojem se našao i u kojem je sličnu sudbinu doživio cijeli niz njegovih suboraca. Na sličnome je tragu i tumačenje Sandora Ferenczija, koji u radu *Dva tipa ratne neuroze* (1915) navodi kako simptom uvijek

---

[9] Mitchellova također u svojoj knjizi *Mad Men and Medusa* nudi nekoliko ratnih primjera te smatra da se osoba koja je iskusila strah od smrti boji osvete ili otmice osobe koju je ubila ili koja joj je bila prijetnjom ili povratka mrtvoga prijatelja koji je neprijatelj. Ubijena osoba koja oživljuje vrlo je bliska psihoanalitičkoj postavci povratka potisnutoga (vidi Mitchell 2000: 29).

[10] Zanimljivo je, što ističe uostalom i Juliet Mitchell, da je kršenje tabua ubojstva i tabua incesta također sadržano u originalnoj edipskoj priči – Sofoklovu *Kralju Edipu* (vidi Mitchell 2000: 32).

[11] Potrebno je istaknuti da simptom ne nastupa odmah nakon traume, nego postoji svojevrsna odgoda pa se simptom ispoljava kasnije (vidi Mitchell 2000: 280). Stoga se i Jonovi simptomi ispoljavaju tek nakon povratka kući s ratišta, dakle nakon određenoga vremenskoga razdoblja.

uključuje konflikt, te nasuprot devetnaestostoljetnoga disursa koji je naglasak stavljao na fizičku uvjetovanost sukoba, ističe, kao uostalom i mi, njegove psihičke korijene. Tako je konflikt *identificirao kao sukobljavanje vojnikove predodžbe o sebi kao muškarcu sa stvarnim prilikama* (Borossa 2003: 56). Ferenczijeve postavke svakako možemo dovesti u kontekst lakanovskoga Simboličkoga. S jedne strane postoji predodžba o muškosti kao kulturnom konstruktu, pounutarnjenom idealu koji se slijedi ili mu se opire. Takav ideal prema očinskom zakonu zahtijeva od onoga koji se priklanja na stranu muškosti izdržljivost, ispunjavanje dužnosti, brigu za obitelj koja se tradicionalno smatra najmanjom jedinicom društva, dakle ona jedinica koja u krajnjoj konzekvenci čini naciju, odnosno narod. Ne spominjem potonje bez razloga jer, kako smo istaknuli, u jednom bitnom segmentu *Piriku* možemo shvatiti kako priču o tragičnoj sudbini jednoga cijeloga naroda. Čini se da Jonovi problemi tako nastaju upravo iz ferenčijevskoga sukokobljvanja vojnikove predodžbe o sebi kao muškarcu sa stvarnim prilikama pa njegovo stanje postaje rješenje za breme muškosti, što uzrokuje snažnu želju za onim što se izgubilo ili je narušeno. Drugim riječima, *on uvijek želi, a želja je falička moć i upravo je to ono što histerik želi i odbija pa možemo zaključiti da tajna histerije možda počiva u odsustvu predočavanja ženskog spola, a rezultat toga je da spolnost zadobija snažno faličko obojenje. U histeriji bi tako falus bio supstitut kao i obrana od zastrašujuće ženskosti kako u muškaraca tako i u žena* (Matijašević 2005: 834-835).[12] Jon želi, nastoji biti dovoljno muško te se suočiti sa strahom, smrću, ubojstvom, ali zapravo posrće u kontekstu ispunjavanja dvaju funkcija koje su mu kao muškarcu i ocu bile namijenjene: podbacio je kao otac te nije uspio zaštiti vlastitu obitelj, ali i kao vojnik jer nije obranio domovinu, a znamo da svi žele biti na onoj strani koja je društveno privilegirana. Uostalom, jedan od najvećih strahova u slučaju mučkaraca, prema Freudovu i Lacanovu mišljenju, proizlazi iz straha od kastracije, odnosno simbolički gledano, od gubitka dragocjenih igrački – položaja unutar očinskoga patrijarharnoga režima.

Zlostavljanje supruge, druženje sa žandarima, pasivnost, alkoholiza, agresivnost, noćne more, halucinacije[13] nisu tako rezultat ontološkoga zla koje je impregnirano u subjekta, nego prije svega rezultat ratnih trauma u kontekstu rodnih imperativa, odnosno u slučaju Jona *u suočenosti s nepodnošljivim nasiljem konstrukcija muškosti se urušava i obznanjuje kao maskerata* (Borossa 2003: 56) – on se, naime, suočio sa vlastitom uzgrednosti jer je *trauma, aktualna ili umjetno uzrokovana ili prouzrokovana*

[12] Matijašević će tako reći da Lacan u nadogradnji Freudova slućaja Dora – „Dora et la jeune homosexuelle" u četvrtom seminaru *Objektni odnos* iz 1956.–1957. – histerika definira pitanjem koje si on postavlja: „Jesam li muško ili žensko?" (vidi Matijašević 2005: 835)

[13] Jon je tako sklon pričanju sa sobom: *A kada je osamljen, ne voli biti sam, počinje razgovarati sam sa sobom: jesi li se borio, pita, jesam, odgovara sam sebi. A za koga si se borio, pita, za koga i protiv koga, pita, tko je poražen, pitase, ali sada ništa ne odgovara* (Andreevski 1983: 263).

katastrofom, razbila obranu pa je osoba doživjela regresiju na katastrofično stanje (Mitchell 2000: 41), koja ju je ostavila s osjećajem *kaotičnosti, fragemntiranosti i praznine* (Mitchell 2000: 181):

- *Imam neku ranu – kaže – negdje unutra, ne znam gdje je, ali me jako boli, peče. Sići ću s uma – kaže* (Andreevski 1983: 261).

Tvrdnja Juliet Mitchell o histeričnim vojnicima iz Prvoga svjetskoga rata koji su iskusili šok koji ih je postavio u poziciju bespomoćnosti pa je obrana *domovine postala krajnje prazna točka*, lako se može primijeniti i na Jona jer je posrijedi bila *rekreacija na ubojstava braće/neprijatelja koja ih je dovela u tu poziciju. Njihove noćne more i simptomi su mogli predstavljati tolika mnoga nastojanja da održe identifikaciju sa smrtima kojima su svjedočili, a koja su bila odveć strašna da se prihvate, ali koja su ih usadila krivnju jer su preživjeli i jer su ubijali* (Mitchell 2000: 185). Muškarci poput Jona stoga su se *našli u dubokom srazu s muškim vrlinama koje su im pružale osjećaj identiteta* (Matijašević 2005: 832).[14] Nije niti malo slučajno što se Jon naspram velike ponaša nakon povratka izrazito, gotovo opsesivno ljubomorno jer je ona nusprodukt osjećaja vlastite slabosti, zamjenjivosti, straha da bi ga supruga mogla zamijeniti *pravim* muškercem jer se on više tako ne osjeća:

- *Zašto otvaraš prozor – reći će – koga želiš vidjeti – pita i samo pije, ispija rakiju*

***

- *Prokletno đubre – kaže Jon – znači da hoćeš na svakoj svadbi da imaš drugog muža? – Viče i okreće se.*

***

- *Hoćeš da se vidiš s nekim – reče mi – već ti je tijesno u kući, svugdje ti je tijesno, niegje se ne možeš skrasiti.* (Andreevski 1983: 257, 258, 259).

Kroz Jonov narativni segment koji reprezentira mušku povijest te upisivanje određenih rodnih karakteristika u samoga subjekta s kojima se ona mora poistovjetiti kao svojevrsnim rodnim idealima uvjetovanima socijalizacijski i poistovjećivanjem, dolazimo do jednoga segmenta dekonstrukcije velike (muške) povijesti u *Pirici* jer nam se ona obznanjuje kao najobičniji verbalni konstrukt iza kojega je ostao tek rasap ličnosti.

---

[14] Mitchellova, povodeći za Freudovim postavkama, smatra da smo, uz biološke spolne razlike, zapravo psihološki ambivalentni, što uzrokuje oscilacije i neuravnotoženost naše mentalne androginosti: *to je dvojba u kojoj subjekt još uvijek razrješava svoj precizni položaj koji zauzima u svijetu, u smislu njegove (i njezine) želje da to ne bude žensko mjesto, koje je jedina i uvijek prisutna alternativa onome gdje svi zaista žele biti – u muškoj poziciji unutar patrijarharnoga ljudskoga poretka* (Mitchell 1974: 51).

3. Ženska društvena pozicija ili njezina (Velikina) priča

Sedamdesetih godina prošlog stoljeća začinje se pitanje ženske povijesti, odnosno pitanja žena kao povijesnih subjekata ili aktivnih sudionica povijesti. S obzirom na to da su u univerzalnoj povijesti najčešće bile zanemarene ili prešućene, otvara se problem *kako uopće nadodati žene u povijest predstavljenu kao univerzalnu ljudsku priču, potkrijepljenu primjerima života muškaraca* (Wallach Scott 2003: 35)? Jedan od pristupa ovom problemu koji će biti zanimljiv u kontekstu romana *Pirika* jest ispisivanje tzv. *her-story*[1] u odnosu na *his-story*[2] (*history*) koja je shvaćena kao tradicionalna univerzalna povijest iz koje je žensko iskustvo izuzeto. Naizmjeničnim pričanjem priča Velike i Jona doživljavamo perspektive obaju likova na čije je živote nemilo utjecao Prvi svjetski rat. Upravo je rat fenomen koji je izrazito rodno obilježen. Rat je stvar države i politike, odnosno »javnog«, a time se (aktivno) odnosi samo na muškarce. Žene pritom ostaju u njima namijenjenom privatnom sektoru. *Tema rata, diplomacije i visoke politike često se pojavljuje kad tradicionalni povjesničari politike raspravljaju o primjenjivosti roda u svome radu* (Wallach Scott 2003: 71). Isto tako *ozakonjenje rata – žrtvovanje mladih života u svrhu zaštite države – na različite je načine preuzelo oblike otvorenih poziva na muškost (na potrebu za obranom inače ranjivih žena i djece), implicitnih vjerovanja u obvezu sinova da služe svojim vođama ili svom (ocu) kralju, te asocijacija između muškosti i nacionalne snage* (Ibid.). Rat je, vođen visokom politikom, stvar javnog sektora u kojem su muškarci aktivni subjekti i posjeduju moć, dok žene pripadaju privatnom sektoru koji je pasivan i nemoćan pa su time iz takvih univerzalnih povijesti ženska ratna iskustva najčešće izuzeta. No, u *Pirici* nailazimo i na žensku stranu priče, podjednako kao i na mušku što znači da imamo i *her-story* i *history*, a da pritom *history* nije univerzalna priča, već isto tako pojedinačna kao i *her-story*. Tako ovaj roman može poslužiti kao primjer dekonstrukcije tradicionalne univerzalne povijesti u okviru feminističke kritike gdje ravnopravno stoje i *njegovo* i *njezino* iskustvo u okviru jedne (u ovom primjeru ratne) priče.

Dalje se može krenuti u analizu tih pojedinačnih iskustava, odnosno priča te njihova međusobnog funkcioniranja i komuniciranja. Roman *Pirika* tako možemo shvatiti i kao dokument podijeljenosti društvenih uloga, odnosno društvenoga i obiteljskog statusa žena i muškaraca u ruralnom predjelu Makedonije na početku dvadesetoga stoljeća. Na početku romana Velika govori:

> *Žena, nakon udaje, postaje njiva. Teška si, a nema te tko zamijeniti: treba nešto skuhati, usukati, umijesiti. Pripremiti, stvoriti. (...) A muž je muž: zahtijeva da mu postaviš, da mu prostreš, da ideš do đavola. Ne pita te možeš li. On je uvijek umorniji od tebe* (Andreevski 1983: 38).

Već taj iskaz daje naslutiti kako žena uz standardne zajedničke seoske poslove koje treba obaviti, ima i posao održavanja kuće, brigu o prehrani te brigu o djeci i suprugu što je jasna slika patrijarhalnoga društvenog ustroja. Isto tako misao o ženi i njivi direktno upućuje na dvojnost između kulture i prirode (*Patrijarhalizam počiva na pozivanju na prirodu i na tvrdnji da ženina prirodna funkcija rađanja određuje i njezino mjesto u kući i podređen položaj u poretku stvari* (Pateman 1998: 118)) te privatnoga i javnog[3], pritom su sfere privatnoga i prirodnog isključivo ženske sfere (već je i sama etimologija riječi *muž* i *žena* signifikantna: *Slavensko-germanska skupina (monž-man) u izvornoj je svezi s korijenom *men (misliti), pa je čovjek-muž, zapravo 'onaj koji misli', za razliku od žene, koja je 'ona što rađa', ili rađalica/roditeljica* (Ladan 2009: 301)). Zanimljiv je primjer rađanja Velikinoga prvog djeteta. Dok su žnjeli, Velikoj počnu trudovi, no ona ne prekida posao i trpi zbog srama da je Jon ne vidi kako se previja, jauče i rađa:

> *Boli me bolno mjesto: svrdlaju te svrdla, sve do srca ti dosežu. Što da radim, Bože, kažem, kad te nigdje nema. Neću se raskrečiti pred Jonom, a ovdje ne mogu izdržati* (Andreevski 1983: 39).

Kasnije moli Jona da je sakrije u nepožnjeveno kako bi rodila. Ovaj je događaj primjer otuđenosti očeva od čina rađanja i društvenog shvaćanja kako je porod (i rađanje djece općenito) isključivo ženska stvar koju žena bez puno buke i izražavanja boli treba obaviti u samoći. Također se krvarenje žena tijekom porođaja često doživljava kao *zagađivanje* što *dodatno pojačava simboličko obezvređivanje žena i njihovo vezivanje za prirodu* (Yuval-Davis, 2004:17). I sama se Velika nekoliko puta očitovala o ženskom položaju u društvu. Kada su Velika i Ulja otišle u Bitolu potražiti doktora, Velika susreće prijateljicu Stojnu Resulosku koja joj govori kako se više ne zove tako, već Veljanica Parmakoska, a na to će Velika:

> *...smetnuh s uma da nam se nakon udaje briše ime, zaboravlja...* (Andreevski 1983: 250).

Dakle, Velika je svjesna toga da se preuzimanjem muževog prezimena žene identificiraju kroz muževe te postaju njihovo vlasništvo što zapravo predstavlja patrijarhalno *žigosanje* žena. Ili kako Carol Pateman kaže: *Postati 'mužem', znači steći patrijarhalno pravo u odnosu na svoju 'ženu'* (Pateman 2000: 157). Svjesnost svoje ženske društvene pozicije Velika iskazuje i mišlju:

> *Nije li žensko rođeno prokleto?! Još mi je majka govorila: 'Kada se žensko rađa, i strehe plaču.' Tada nisam znala zašto mi je majka tako govorila, ali sada znam...* (Andreevski 1983: 278).

Nakon Jonovog odlaska u rat, Velika ostaje sama s djecom u kući. *U vrijeme rata dolaze do izražaja razlike uvjetovane drugačijom socijalizacijom poslova – dok muškarci najviše brinu o nedostatku informacija na ratištima, žene su preokupirane brigom o djeci – žena je izložena promjeni društvenog statusa, pa čak i krizi i gubitku vlastitog integriteta. Žene postaju*

marginalna društvena grupa koja se sve teže može samostalno potvrditi, ali i glave obitelji. Tako one i dalje ostaju u domeni privatnog jer rodne razlike u političkoj socijalizaciji počivaju na tradici-onalnim patrijarhalnim kulturnim obrascima i rasprostranjenim predrasu-dama i stereotipima po kojima se politika i javni život smatraju područjima rezerviranima za muškarce. (Žilić u Rill i dr., 2007: 233) Dakle, u ovoj ratnoj priči i Velika i Jon postaju žrtvama rodno konstruiranih kategorija *muškosti* i *ženskosti*. Jon u javnom sektoru, Velika u privatnom. Velika na svojim leđima nosi teret ratnih okolnosti te brige i straha za djecu bez pomoći supružnika, a Jon pak obranu naroda i sebe, premda ni sam ne zna za koga se bori. Iz ovoga proizlazi da je Velika zapravo dvostruka žrtva – žrtva rata i žrtva borbe za očuvanje obitelji. Nakon dolaska s ratišta, Jon se mijenja. Čovjek koji je prije odlaska u rat čuvao Veliku *kao što noj čuva svoje jaje* (Andreevski 1983: 280), počinje psihički i fizički zlostavljati Veliku, ukratko ilustrirati svoju rodnu superiornost. Uz ljubomoru i fizičko zlostavljanje, najupečatljiviji je primjer kada Jon tjera Veliku da hramlje oko kuće tri puta zato što je trudna teško radeći ispustila vjetar:

> *I hoćeš-nećeš, moram šepati. Što da radim, nema druge. Hramljem i plačem. Brišem suze rubom marame i šepam. I ponovno se prisjećam majčinih riječi: 'Kad se žensko rađa, i strehe plaču'. Saginjem glavu, krijem je među ramenima, u marami, ali ne možeš je sakriti. Jon je uzeo čokanjčić rakije i izašao na čardak. Pije rakiju i viče, galami. Da svi čuju. Da me gledaju. Kao da je sišao s uma, uvrnut naopako. I dolaze ljudi, žene, djeca, na gumno da se čude. Djeca se smiju. Jon im priča što sam napravila. Njemu se vjeruje. Ja samo povlačim maramu na čelo, barem da sakrijem oči, da ne vidim ljude* (Andreevski 1983: 280).

Mjesto na kojem se Jon odriče obitelji i pomoću kojeg razgraničuje sebe od Velike i djece jest trenutak u kojem govori kako djeca koja su umrla nisu umrla njemu već Velikoj (Andreevski 1983: 262). Time oduzima Velikoj priznanje za svu silnu muku i tugu koju je proživjela dok njega nije bilo, na kraju krajeva odriče se njezine priče, legitimirajući samo vlastitu. Nataša Avramovska[15] u svome radu *Travestija na usnata istorija – raskažuvačkiot kriptogram na Petre M. Andreevski* (1999) govori kako se jedino osoba koja se smatra dijelom nečega od goleme važnosti može ovako

[15] Nataša Avramovska u prethodno spomenutom radu govori o suprotstavljenosti »pismenog« i »usmenog« u kontekstu suprotstavljenosti *muškog* i *ženskog* svijeta u romanu: *Istoriskoto samospozanie vo prikažaniot svet na romanot izvedeno e od sramnuvanjeto na 'maškoto' i 'ženskoto predanie' vo polza na 'ženskoto', koe svojot konečen iskaz go legitimira so svojata potpolna vtemelenost vo avtentičniot svet na zaednicata, svetot na usnosta, nasproti 'maškoto predanie' koe se ima zagubeno na 'pol pat' pomegu 'etikata i istorijata* (Avramovska 1999: 156).

odreći svoje umrle djece, u smislu da je Jonova priča bitnija jer je služio jednom velikom povijesnom trenutku, odnosno Prvome svjetskom ratu, dok je uloga Velike bila da se brine o djeci (*A to go može samo od pozicijata na nekoj koj bil angažiran so nešto od 'pogolema' važnost, dodeka taa trebala da se griži za decata.* (Avramovska 1999: 155)). Stoga je vrlo signifikantan Velikin *zaziv*: *Pitaj me kako je meni? Pitajte me, ima li koga da upita mene*? (Andreevski 1983: 192) kojim se vraćam na početak priče o *ženskoj* povijesti. Ovaj *zaziv* može poslužiti i kao metafora ženkog glasa unutar povijesti. Velika je u konceptu ovog romana upitana kako joj je. Njezina je povijest ispisana s divljenjem, što naposljetku ilustrira i sama posveta romana.

4. Zaključna razmatranja

Zlatko Kramarić smatra da u *Pirici* postoje dvije značenjske razine priče – prva koja obuhvaća intimne sudbine protagonista te druga koja se referira na nesretnu sudbinu jednoga čitavoga naroda (vidi Kramarić 1991: 131), pa se Jonov narativni segment odnosi na javnu sferu politike i povijesti, to je ono što se tradicionalno smatra njegovom pričom (*his-story*) kao ekvivalentu velikoj i službenoj povijesti (*history*) iz koje su žene isključene, premda je posebnost ovoga romana, što smo nastojali pokazati, upravo u činjenici da su Velikina (*her-story*) i njegova (*his-story*) priča jednako zastupljenje te čine dekonstrukciju tradicionalne službene povijesti (*history*) jer obje svjedoče o učincima rodne opresije na subjekte. Drugim riječima, druga značenjska razina, na koju se referira Kramarić, podjednako uključuje sudbine kako žena tako i muškaraca. Jon je time žrtva zbivanja na ratištu, a Velika utjecaja rata na svakodnevni život. Oba su protagonista, svaki na svoj način, žrtve dvaju diskursa – onoga povijesne i političke tragike, ali i jednoga patrijarharnoga diskursa.

Caroline Pateman, ironično se osvrćući na Freudovu postavku o primarnoj hordni, odnosno udruženoj braći koja su svrgnula oca te nametnula međusobni zakon (tabu ubojstva) kako bi spriječili ponavljanje toga čina, smatra kako iz nje proizlazi da su muškarci stvorili zakon na kojem počiva naša kultura i civlizacija, a iz kojega su žene bile u potpunosti izuzete (vidi Pateman 1998: 30), čime se tradiconalno opravdavala muška prevlast u javnoj sferi. Međutim, ako se nadalje povedemo za ovom paralelom, roman Andreevskoga pokazuje koliko su javna i privatna sfera međusobno isprepletne, čime razlaže tradicionalno viđenje službene povijesti (*history*) kao isključivo muške domene (*his-story*). U konačnici, Jon možda i može misliti da je sudjelovao, za razliku od Velike, u događajima od presudnoga značenja za zajednicu, međutim, činjenica je da su ih ti događaji oboje sveli na traumatizirane osobe koje ne znaju kako da se nose s onim što ih je snašlo, pri čemu Velika ipak pokazuje veću hrabrost o odvažnost u suočavanju s problemima od njezinoga supruga koji u potpunosti posrće pod teretom trauma koje izazivaju ponovno suočavanje s potisnutim kulturnim

nasljeđem u kontekstu muškaraca. U kontekstu žena, s druge strane, možemo vidjeti kako isprepletenost javne i privatne sfere žene dvostruko »viktimizira« što je vidljivo u primjeru Velike kao žrtve jedne javne – velike – povijesne ratne priče i, s druge strane, njezine *privatne* priče. Ovaj je rad tako na primjeru *Pirike* pokušao ukazati i na to kako je rod izuzetno bitno promatrati kao povijesni konstrukt, a povijest pak kao rodni.

IZVORI

1. Andreevski, Petre M, *Pirika,* Znanje, Zagreb, 1983.

KORISTENA LITERATURA:

1. Avramovska, Nataša: *Travestija na usnata istorija – raskažuvačkiot kriptogram na Petre M. Andreevski*, Institut za makedonska literatura, Skopje 1999.
2. Beasly, Chris: *Gender and Sexuality: critical theories, chritical thinkers*, SAGE Publications, London 2005.
3. Borossa, Julia: *Histerija*, Jesenski i Turk, Zagreb 2003.
4. Brennan, Teresa: *Interpretation of Flesh: Freud and Femininity*, Routledge, London/New York 2003.
5. Durić, Dejan: *Novopovijesni roman i „Pirika Petre M. Andreevskog"* u Hrvatsko-makedonske književne i kulturne veze, Zbornik radova 2 (u tisku)
6. Freud, Sigmund: *„Kulturni" seksualni moral i moderna nervoznost* u *Budućnost jedne iluzije*, Naprijed, Zagreb 1986., str. 7-29.
7. Freud, Sigmund: *Pronađena psihoanaliza*, Naprijed, Zagreb 1987.
8. Holy, Mirela: *Mitski aspekti ekofeminizma*, Tim Press, Zagreb 2007.
9. Kramarić, Zlatko: *Između pragmatičkog i apragmatičkog* u *Nove makedonske teme i dileme*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1991., str. 121-156.
10. Kundera, Milan: *Umjetnost romana*, Meandar, Zagreb 2002.
11. Lacan, Jacques: *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb 1986.
12. Ladan Tomislav: *Etymologicon*, Masmedia, Zagreb 2006.
13. Matijašević, Željka: *Strukturiranje nesvjesnoga: Freud i Lacan*, AGM, Zagreb 2006.
14. Matijašević, Željka: *Histerija i rod* u Filozofska istraživanja, 99, god. 25 (2005) Sv. 4, str. 829–839.
15. Mitchell, Juliet: *Mad Men and Medusa: Reclaiming Hysteria*, Basic Books, New York 2000.
16. Mitchell, Juliet: *Psychoanalysis and Feminism: Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*, Basic Books, New York 1974.

17. Pateman, Caroline: *Spolni ugovor*, Ženska infoteka, Zagreb 2000.
18. Pateman, Caroline: *Ženski nered*, Ženska infoteka, Zagreb 1998.
19. Solar, Milivoj: *Granice znanosti o književnosti*, Naklada Pavičić, Zagreb 2000.
20. Yuval-Davis, Nira: *Rod i nacija*, Ženska infoteka, Zagreb 2004.
21. Wallach Scott, Joan: *Rod i politka povijesti*, Ženska infoteka, Zagreb 2003.
22. Wright, Elizabeth: *Lacan i postfeminizam*, Jesenski i Turk, Zagreb 2001.
23. Žilić, Darija: *Rodni esencijalizmi, politizacija i mirovni aktivizam na prostoru bivše Jugoslavije* u Rill, Helena i dr., *O izgradnji mira na prostoru bivše Jugoslavije*, CNA, Beograd/Sarajevo 2007.

SAŽETAK

Roman *Pirika* Petre M. Andreevskoga ima polifonu strukturu u kojoj je jednak naglasak stavljen na priče, odnosno perspektive supružnika Jona i Velike. Te su dvije priče postavljene u svojevrstan zrcalni odnos – jedna velika priča povijesti prati se iz dvaju rakursa. Stoga se u radu nastoji osvijetliti pitanje muške (Jonove) i ženske (Velikine) povijesti te način na koji se one konstruiraju u kontekstu rodne problematike jer su subjekti u romanu čvrsto vezani uz orodnjenje sfere. Također se prikazuje odnos osobnog, odnosno subjektivnog iskustva te javnih i političkih aktivnosti te njihov međusobni utjecaj kako bi se pokazalo na koji način u ovoj ratnoj priči i Velika i Jon postaju žrtvama rodno konstruiranih kategorija *muškosti* i *ženskosti*.

Ključne riječi: *her-story*, *his-story*, *history*, rod, trauma, histerija, patrijarhat

SUMMARY

The novel *Pirika* by Petre M. Andreevski is polyphonically structured and one of the accents is placed on the stories and viewpoints of spouses Jon and Velika. These two stories mirror each other in a way – one big historical story is followed from two viewpoints. Therefore, paper aims to illuminate the question of male (Jon's) and female (Velika's) history, as well as the manner of their construction in the context of gender, because the novel's subjects are firmly bound to gendered spheres. Paper also presents the relationship of the personal, subjective experience and public and political activities, as well as their mutual influence, in order to demonstrate how both Jon and Velika become the victims of the male and female social constructs in this war story.

Keywords: *her-story*, *his-story*, *history*, gender, trauma, hysteria, patriarchy

СОДРЖИНА

НАУЧНОТО И КРИТИЧКОТО ДЕЛО НА ДИМИТАР МИТРЕВ

Катица Ќулавкова
ДИМИТАР МИТРЕВ КАКО ОСНОВОПОЛОЖНИК НА СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА КУЛТУРНА ХЕРМЕНЕВТИКА 7

Иван Цепароски
ДИЈАЛОГ СО ДИМИТАР МИТРЕВ 17

Zlatko Kramarič
MITREV - IDEOLOGIJA - HISTORIOGRAFIJA 21

Илинка Митрева
МИТРЕВ И МОДЕРНИТЕТОТ 39

Јелена Лужина
МИТРЕВ КАКО *ARBITER ELEGANTIARUM* 43

Науме Радически
КРИТИЧКО - АНАЛИТИЧКИТЕ ОПСЕРВАЦИИ НА ДИМИТАР МИТРЕВ 51

Кристина Николовска
МИТРЕВ ДЕНЕС
– СФАЌАЊЕ НА 'МОДЕРНОТО' – ТОГАШ И СЕГА 83

Ангелина Бановиќ - Марковска
ИДЕОЛОГИЈАТА КАКО ПЕРФОРМАТИВ ВО ЕПОХАТА НА СОЦИЈАЛИЗМОТ И ВО КРИТИЧКО-ПОЛИТИЧКИОТ ДИСКУРС НА ДИМИТАР МИТРЕВ 89

МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА ВО ЕВРОПСКИ КОНТЕКСТ

Блаже Ристовски
НИКОЛА ВАПЦАРОВ И МАКЕДОНСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН КРУЖОК ВО ЛИТЕРАТУРНАТА И ВО КУЛТУРНО-НАЦИОНАЛНАТА ИСТОРИЈА 101

Иван Доровски
ИМА ЛИ ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА ДВОДОМНИ АВТОРИ? 109

А Шешкен
ПЕРЕВОД И ИЗУЧЕНИЕ МАКЕДОНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ 127

Илија Велев
ТВОРЕЧКО - РАЗВОЈНИОТ КОНТЕКСТ НА МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНА ИСТОРИЈА 139

Наташа Аврамовска
ЛЕВАТА КОМОРА НА ЖЕНСКОТО ПИСМО (КОН РАСКАЗИТЕ НА ОЛИВЕРА НИКОЛОВА) 145

Валентина Миронска - Христовска
МАКЕДОНСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН И КУЛТУРЕН ИДЕНТИТЕТ ВО 19 ВЕК 155

Здравко Стамашоски
ЕДНА ПОДЗАБОРАВЕНА КНИГА ОД XIX ВЕК ОД ПОЛСКИ АВТОР СО МАКЕДОНСКИ КНИЖЕВНО - ИСТОРИСКИ МОТИВИ 165

Олга Панкина
СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КОЛОРИТА ПРИ ПЕРЕВОДЕ РЕАЛИЙ 177

Марија Проскурнина
РУСКИОТ СЛОЈ ВО РОМАНОТ „НИШАН“ ОД БЛАЖЕ МИНЕВСКИ 181

Звонко Танески
ПРОМИСЛУВАЊЕ НА ДЕЛОТО *ПРИЈАТЕЛИТЕ БОН И БОНА*
ОД ОЛИВЕРА НИКОЛОВА НИЗ ПРИЗМАТА
НА СЛОВАЧКИОТ КНИЖЕВНО - ТЕОРИСКИ
ОПИТ НА ДЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА 187

Зорица Николовска
МЕРЕЊЕ НА ГРАНИЦИТЕ – ИНТЕРКУЛТУРНИТЕ АСПЕКТИ
МЕЃУ МАКЕДОНСКАТА И АВСТРИСКАТА КНИЖЕВНОСТ 199

Борјана Прошев-Оливер
МАКЕДОНСКАТА ЕГЗИЛАНТСКА КНИЖЕВНОСТ
ВО СВЕТЛИНАТА НА ИНТЕРКУЛТУРНАТА ИСТОРИЈА
НА КНИЖЕВНОСТА 205

Лила Мороз-Гжелак
ПРОСТРАНСТВОТО НА ЕВРОПА – БАЛКАНОТ – МАКЕДОНИЈА
ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ПРОЗА. ПОМЕЃУ
РЕАЛНОТО А ИМАГИНАРНО 211

Нада Пешковска
АКТУЕЛНАТА МАКЕДОНСКА ДРАМСКА КНИЖЕВНОСТ
ВО КОНТЕКСТОТ НА НОВАТА ЕВРОПСКА ДРАМА 221

Катерина Петровска - Кузманова
ЛОКАЛНО, РЕГИОНАЛНО И ГЛОБАЛНО
ВО НАРОДНАТА ДРАМА 235

Владимир Мартиновски
ОД КАВАЛ ДО ОКАРИНА: МУЗИЧКИТЕ ИНСТРУМЕНТИ
ВО МАКЕДОНСКАТА ПОЕЗИЈА 247

Славица Србиновска
ОДНОСОТ ПОМЕЃУ МАКЕДОНСКАТА И ЕВРОПСКАТА
КНИЖЕВНОСТ ВО КОНТЕКСТ НА НАРАТИВНАТА
СТРУКТУРА НА АВТОБИОГРАФИЈАТА И ФИКЦИЈАТА 257

Африм Рецепи
РЕЦЕПЦИЈАТА НА „НЕПРИФАТЛИВАТА СТРУКТУРА“
НА РОМАНОТ *ЅИРКАЧОТ* ОД АЛЕКСАНДАР ПРОКОПИЕВ 273

Dejan Durić, Tanja Ratković
MUŠKA I ŽENSKA POVIJEST
U *PIRICI* PETRE M. ANDREEVSKOG 279

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ"

А: Бул.: Крсте Мисирков б.б.
1000 Скопје, Република Македонија

Т: +389 2 2393 293, 3293 200
Ф: +389 2 2329 202
www.ukim.edu.mk

ISBN 978-9989-43-273-6