

Лидија КАПУШЕВСКА-ДРАКУЛЕВСКА

Филолошки факултет „Блаже Конески“  
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје  
[l.drakulevska@flf.ukim.edu.mk](mailto:l.drakulevska@flf.ukim.edu.mk)

## ОНИРИЧКИТЕ ФИКЦИИ НА КАТИЦА ЌУЛАВКОВА

*Хиџнос е ѿраума, но и екѿиѿаза!*  
К. Ќулавкова, *Соноѿи е живоѿи*

Во летото 1797 година, осамен и повлечен на една фарма, англискиот романтичар С. Т. Колриѿ (1772 – 1834) ќе ја „отсонува“ својата песна „Кублај Кан“ откако, пред да заспие, во книгата на Перчас *Мојоѿи аѿи-лак* ќе прочита за канот Кублај кој наредил во Занаду да се изгради сарај со огромна градина. Според Колриѿовото лично сведоштво, првобитно, во сонот, тој составил поема од околу триста стихови но, кога буден, седнал да ја запише, неочекуван посетител го прекинал во работата и сите подоцнежни обиди да се „сети“ на целината, останале безуспешни. Песната има 54 стихови и во книжевната наука денес преовладува мислењето дека е заокружена целина, а објаснувањето на Колриѿ се третира како намерна мистификација (Михајловски 1991: 48). Мистификација или не, белешката на Колриѿ за настанувањето на песната „Кублај Кан“ е индикативна за тоа дека соковите на сонот се незаменлива храна за поетската имагинација.

Сонот е присутен во книжевното и уметничкото творештво уште од митските времиња, но дури во литературата на XX век, „особено со стапувањето на сцената на надреалистичкото движење, сонот ќе биде прифатен како самостоен настан, дел од психичкиот живот на единката, кој влегува во книжевниот текст (...) за да укаже на еден паралелен, скриен, подземен тек во човековото живеење“ – ќе запише Влада Урошевиќ по повод надреалистичките „приказни-соништа“ кои „ќе го изборат правото да се ужива во обликот и содржината на сонот без оглед на можните значења што можат да му се припишат“ (Урошевиќ 2000: 241).

Токму од споменатото надреалистичко сфаќање на поетиката на сонот потекнуваат и текстовите на Катица Кулавкова од книгите *Друго време*: очудување на знаците (1989) и *Соној е живој*: 1001 фикција (2014), со таа разлика што, за нашата авторка, „правото на сонување е неразделно од правото на толкување“ и поривот за пишување соништа „може да се надополни со поривот за нивно толкување“: „Меморирањето на соништата е не само облик на сеќавање, туку увод во нивното толкување. Кога ги запишувам соништата, имам впечаток како да ги гледам на поинаков начин, порационален, огледален, ирационалното се отсликува во рационалното и започнувам да ги сфаќам нејасните темни места, црните дупки во сонот, квазарите“ – читаме во еден од трите воведни текста во книгата *Соној е живој* (Кулавкова 2014: 19). Оттаму и мислењето на критиката дека „тријадата раскажување, запишување, објаснување/толкување на соништата“ е доминантна постапка во споменатата книга на Кулавкова, преку која „се реализира процесот на наративизација на ониричката стварност“ (Горѓиева Димова 2020: 161).

Познато е сфаќањето на сонот како текст печатен со тајна азбука на невидлива хартија, но сепак Текст со сите прерогативи на текстот. Се смета дека наједноставната форма на една приказна е прераскажан сон (Сузана Лангер), или, како што рекол Борхес: „Расказот е еден краток сон, една кратка илузија.“ Бидејќи и митот е, исто така, приказна во упростена смисла на зборот, на што упатува и самата негова етимологија, можно е да се воспостави паралела помеѓу митот и сонот. Многу автори сметаат дека сонот, според содржината, претставува мит во мало и дека и митот и сонот говорат со ист јазик. Психолозите откриваат сличности и на планот на архетиповите. Исто така, голем број теоретичари се сложуваат во ставот дека соништата, сами по себе, се мали фантастични сказни. И митолошки, етимологијата упатува на релацијата фантастика-сон: имено, Фантаз бил син на Хипнос, богот на сонот. Во теориската литература постои поим *ониричка фанџасџика* кој подразбира „фантастичен дискурс чијашто основна содржина е добиена од подрачјето на сонот“ (Дамјанов 1988: 48), што е случај со двете споменати книги на Кулавкова.

Сонот претпоставува фикција или не-стварност, но како и во случајот со митот, и во случајот со сонот, фикцијата не игра улога на фикција, туку ја презема улогата на стварноста. Со други зборови, фикцијата не го содржи конфликтот реално-иреално, веројатно-неверојатно или возможно-невозможно, бидејќи споменатите компоненти не се наоѓаат во меѓусебна опозиција, па според тоа не се јавува никакво колебање во поглед на природата на самата граѓа на сонот. Натприродното е природно и сосема возможно секогаш кога фантастичните суштества, предели или ситуации спонтано произлегуваат од светот на сонот, од тоа големо „срце на имагинарното“ (Donat 1984: 36), што значи дека феноменот на *чудеснојто*, а не на фантастичното, ѝ е иманентен на природата на сонот.

Оттука и мислењето на бројни теоретичари на фантастиката дека „бељењето на соништата не значи а priori реализација на автентичната фантастика“ (Дамјанов 1988: 48), односно дека ониричката не е „чиста“ фантастика. Особено затоа што, најчесто, во ониричката фантастика доаѓа до интерференција на најмалку три функции: самоозначувачка, катарзична и филозофска, што значи надминување на фантастичниот дискурс, чија иманентна одредница останува самоозначувачката функција (Стојаноска-Станоевска 2018).

Меѓутоа, неспорно е дека претставените онирички слики и ситуации во книгите на Кулава содржат бројни фантастични елементи и дека сонот е повеќенаменска алатка со која се гради фантастичниот настан, се остварува фантастичниот ефект, се мултиплицираат стварностите, се манифестираат многубројни фантастични теми и мотиви (двојник, сениште, метаморфози, лавиринт, огледало, игра со време и простор...) итн. Во оваа смисла, самата авторка, автореференцијално, за записите од *Друго време* ќе изјави: „Во нив запишав некои навистина доживевани сонови, во коишто интервенирав со цел да ги литераризирам (да оставаат впечаток на измислици и раскази), а еден дел беа мистифицирани соништа, значи имитирав сонување. Подоцна ни јас самата веќе не можев да тврдам со сигурност кои сонови се стварни, а кои измислени. И едните и другите беа плод на имагинација“ (Кулава 2014: 18).

Граѓата на сонот е, несомнено, конституирана според една обратна перспектива во однос на искусствената реалност. Своевидната инверзија на нештата или пресвртениот свет, „*mundus inversus*“, алудира на потенцијалот на слободната, игрива фантазија/сон и е во функција на ефектот на изненадување или „очудување“ на стварноста. „Дневните“ закони на разумот не важат за „ноќниот“ живот на сонот, дури и јазикот на кој говори сонот му е иманентен само нему: тоа е „*esse* јазик“ според терминологијата на Кулава, „ни сличен ни туѓ на природниот јазик“, кој го „изговара светот на свој, *друг* начин“ (Кулава 1989: 5). (Интересно е што јазичните игри, толку карактеристични за поетското писмо на Кулава, го манифестираат својот креативен потенцијал и овде, во наративот на соништата.) Ако во *Друго време* авторката инсистира на сонот како *другоси*, нагласена веќе во самиот наслов на книгата, а по аналогија на доживувањето на сонот како „друг свет“ (Роже Кајао), односно како „друг живот“ (Жерар де Нервал), книгата *Сонот е живој* имплицира потполна идентификација и меѓусебно прелевање на сонувањето и постоењето, на раскажувањето и сонувањето: „Да сонувам, значи да раскажувам. Сонувам, значи постојам“ – читаме на едно место во книгата. Во оваа смисла, Оливера Корвезирска говори за „стилска антимаболичност“ на текстот како единствена фигура на која може да се сведе книгата *Сонот е живој* (Корвезирска 2014: 279), чијшто наслов, патем речено, претставува инверзија на прочуената барокна драма на Педро Калдерон де ла Барка – *Живојот е сон* од 1631 година.

Соништата-раскази од *Соној е живој* се надоврзуваат на кратките прози од *Друго време*. Обете книги се збирки куси фикции чиешто извориште се личните соништа на авторката, „хибридни раскажувачки текстови, нешто меѓу раскази, фикции, дневнички записи, мемоари, епистули, исповеди, есеи, драмски сцени, па и песни“ кои, како што вели Кулавкова, може да се склопат во една „пара-романескна, поточно новелистичка целина“ (Кулавкова 2014: 20). Овој своевиден дневник на соништата, во втората книга, авторката го именува како „ноќник“. *Ноќник* е наслов и на запишаните соништа на српскиот писател Владан Радовановиќ (Белград, 1972), а еден друг српски автор, Љубомир Симовиќ, има збирка со наслов *Соновник* (Белград, 1998). Споменатите дневнички записи на соништата се сродни со оние од книгите на Кулавкова, како на композициски, така и на планот на наративните техники. Несомнено, писателите од различни културни средини остваруваат духовни средби и комуницираат меѓу себе на некоја бранова должина на имагинацијата, а можеби и во соништата.

Еве неколку примери на ноќните фантазмагории кај Кулавкова:

Прилегната на планинска чистинка – расна ждребица, опкружена со чисти предели на природата и бујна вегетација, погледнав кон небото. Наместо небо, ја видов земјата превртена, во него огледана, наопаку сместена. Сè стана проѕирно и просветлено. Сенките од дрвјата и од сртовите паѓаа угоре, но како во морски длабини. Водата лебдееше...

(Кулавкова 1989: 10–11).

Треба да се сретнам со себеси, на местото каде што почнува полето, каде што се покажуваат носталгични глетки од девет планини една зад друга, една во друга, планина во планина, а отаде нив едно море светло, бело, проѕирно, питомо, сјајно, речиси нестварно, а во морето остров, на островот куќа, пред куќата седам јас загледана во далечното длабоко море, пред морето девет планини, зад планините широка падина, рамна низина, отаде неа камена тврдина, во тврдината (сум) Јас...

(Кулавкова 2014: 118).

Сродна поетизација и атмосфера постои и во соништата-раскази на Радовановиќ и Симовиќ:

Шетам по долга улица. Од двете страни се ниски куќички без лица. Небото е прекриено со воедначено згужвани облаци, одоздола осветлени од месечината. Одејќи така, стигнувам таму каде што се оди со главата надолу, меѓу облакодери кои стравично се стрмоглавуваат

(Радовановиќ 1972: 29).

Земјината топка беше залутала во некое погрешно време кое не ѝ припаѓаше. Последиците беа чудесни: целата земја беше завена со сјаен, пенлив снег, сличен на млеко кое претекува. Блескајќи, снегот висеше

од небото, како густа непросирна завеса и како цбунови од бел јоргован, спремни во секој миг да се претворат во прашина

(Симовић 1998: 12).

Разбирливо, приказната во соништата-раскази, најчесто, се одвива во прво лице, но тоа „јас“ опфаќа две личности кои, сепак, не се различни, туку идентични. Се работи за едно исто „јас“ сместено во две различни искуствени сфери: во сферата на јавето и во сферата на сонот. Нараторот на јаве се јавува во улога на запишувач на личните соништа кои, како да ги сонувал некој „друг“. „Личноста на сонувачот насилно ја присвојува двојник чие дејствување е надвор од неговото влијание, сосема независно“ – истакнува Роже Кајоа (Caillois 1983: 10) по повод дилемата: „Кој го раскажува сонот, кој ја сонува приказната?“ (Донат). И кај нашата Катица постои истата свест за посоченото двојство: „Во сонот поетот е најмалку и најмногу Јас. (...) Во *другојто време* на сонот постои и друго лице. Овие записи, всушност не се мои, туку Негови“ – читаме во предговорот на *Друго време* (Ќулавкова 1989: 6). Оттаму и можноста сонувачот-наратор да оствари не само раскажувачка, туку и интерпретативна, херменевтичка функција.

Јасно е зошто овде не постои фантастичното во вистинска смисла на зборот: од една страна, сè она што го доживува сонувачот (или двојникот на нараторот) претставува чиста реалност на тоа друго искуствено рамниште – значи, се наоѓаме во подрачјето на *чудеснојто*, а од друга, раскажувачот кој ги бележи настаните и доживувањата на сонувачот добро знае дека тие потекнуваат од сонот, а не од непосредно дадената реалност, па од аспект на неговата „точка на гледиште“, приказната се врзува за подрачјето на *чуднојто* (Todorov 1987). На тој начин, сонот постојано се доближува до сферата на фантастичното, но притоа, не го допира подрачјето на „чистата“ фантастика.

Раскажаниот сон кај Ќулавкова познава и ретки случаи кога сонувачот, или она второ „јас“ на нараторот, не е активен учесник во настанот на сонот, туку е сведок, пасивен набљудувач на она што се случува пред неговите очи како на некоја сцена или на екран: „Во сеќавањето останува реката, мостот под којшто зборуваат две тела, можеби оние невидливи суштества наречени души и брегот од којшто посматра сонувачот. Јас.“ – читаме во еден запис од *Друго време* (Ќулавкова 1989: 24); или, во *Сонот е живојт*: „Седеа сите заедно во една просторија, македонските владици, цел синод. (...) Ги гледам како на филмско платно, на екран, а сепак гледам во живо. И нив и себеси. Да, изумив да кажам, тука некаде во околината сум и јас“ (Ќулавкова 2014: 250).

Што се однесува до останатите ликови во овие соништа-раскази, главно, постојат две можности: или се работи за ликови од непосредната околина на нараторот или станува збор за некакви фантастични суштества кои егзистираат само во просторот на сонот. Особено книга-

та *Соноѝ е живоѝ* е илустративна во поглед на архетипските симболи поврзани со претставите на Мајката, Таткото, Детето, Дамнешниот дом, Куката, Родниот крај, Туѓината... Критиката, со право, воспоставува аналогија и духовна сродност на текстовите на Кулавкова со Јунговите сфаќања; неслучајно, еден од воведните текстови во книгата е писмо до К. Г. Јунг. „Се разбира, Јунговите основни архетипови се поинакви (Анима, Анимус, Сенка...), но Кулавкова не го следи дословно нивниот список, туку го редуцира или го дополнува, прави своја низа од фигури, кои го сочинуваат нејзиниот ноќен свет“ – констатира Урошевиќ во еден свој есеј (2017: 241). „Сонот ми е освоен од сеништа, толосуми и вампири, со еден збор од колективни претстави и архетипски слики кои, згора на тоа, не се само слики, туку се дејствени творби“ – појаснува и самата Катица во еден свој запис (Кулавкова 2014: 216).

Сонот дозволува и појава на најразлични чудни суштества, понекогаш композитни, своевидна синтеза на човек и животно, на човек и риба. На пример: „Складност на облиците: човек во делфин, делфин во човек. Внатрешноста на човекот, надворешност на делфинот. Еден во друг – едно“ (Кулавкова 1989: 17). Или: „Суштеството за кое станува збор е полукуче, получовек или полукоњ“ (Кулавкова 1989: 23). Или: „Од десната страна на патот, потпрена на едно големо стебло од дрво, прикриено, забележувам во полумракот едно суштество, ни човек, ни животно, вонземјанин, инородно, не од овој свет“ (Кулавкова 2014: 81). Слични визии постојат и кај Симовиќ: „Некое животинче – ласица, глушец, што ли? (...) Тоа животно е сега очигледно пес. (...) Песот сега одеднаш е човек со качкет... (Симовиќ 1998: 12). Трансферот помеѓу човечкото и анималното, еден специфичен биодиверзитет му е суштествен на феноменот на сонот како најчест пример на проекција на несвесното.

Основна ситуација во ониричниот космос на Кулавкова е состојбата на загрозеност. Токму на овој план, францускиот теоретичар Роже Кајао го гледа доближувањето на ониричката фантастика до подрачјето на „чистата“ или „вистинска“ фантастика: „Сонот и фантастиката заемно комуницираат, зашто, таинствениот по природа сон, лесно станува застрашувачки“ – вели тој (Caillois 1983: 30). Чувството на страв и ужас често се јавува како придружен елемент во забележаните соништа на Кулавкова, што е сосема разбирливо кога се има предвид употребената „јас“ форма во нарацијата. Сонувачот-раскажувач вистински ги доживува надземните појави „таму“ (во сонот), па со тоа се засилува и негативното чувствување. Еве неколку примери:

Се враќам од пат. Влегувам дома. Седнувам на креветот и се фаќам за челото. Главата ми паѓа в раце. Ја земам и запомагам. (...) Ги нема комшиите. Ги нема познаниците. Пријателите. Се откинува еден дел од неа, забите и вилицата, и ме стегнува за рацете. Прегризена, чувствувам неиз-

мерна болка. И страв. Трчам. Нема излез. Не работат лифтовите, ги нема клучевите од колата, скалите се уриваат

(Кулавкова 1989: 61).

Кога треба да стапнам на прагот, гледам една црна скорпија (...). Таа почнува да се врти горе-долу, лево-десно, брзо, сè побрзо како да кука, пишти, потем почнува да лета, па се зголеми, сè повеќе се зголемуваше и добиваше крилја и стана навистина голема како птица, смртоносна птица. (...)

И јас почнувам да викам на глас и да тропам. Каде е излезот? Има ли излез? Време е. Заден час

(Кулавкова 2014: 95).

Веројатно сонот е единственото место каде може да се доживее и сопствената смрт – искуство недостапно за човекот во обичниот, секојдневен живот. Неслучајно, сонот, традиционално, се врзувал за претставата за смртта: веќе во грчката митологија Сонот (Хипнос) и Смртта (Танатос) биле сметани за двајца браќа-близнаци. „Првите мигови на сонот се слика на смртта“ – вели во оваа смисла францускиот романтичар Жерар де Нервал во прозата *Аурелија* (Нервал 2012: 48). „Еве ме мртва“ – вели Кулавкова на почетокот на еден свој запис и продолжува: „Се пофаќам – нити сум изладена, нити неподвижна, ниту пак се распаѓам. Здрава-права. Но неприлична, со самото тоа што знам дека не сум жива. Размислувам за себе како за мртва. Што има чудно во тоа?“ (Кулавкова 1989: 30). Или: „И двете знаеме дека нешто не е во ред, дека Мама и не е баш жива како што изгледа, ама што барам јас во тој нејзин свет? Што мајка барам јас кај Мама? Од кога нејзиниот свет е мој? (Кулавкова 2014: 37) „Некоја јанса ме јаде во сонот, затоа што забележувам дека собата не е за живи луѓе“ (Кулавкова 2014: 47).

Во оваа смисла, посочуваме и две мошне аналогни ситуации кај Кулавкова и Радовановиќ:

Ја подигам раката во правец на главата. Неа, меѓутоа, ја нема. Се прашувам каде е и во исто време љубопитна сум да знам што имам на нејзиното место. (...)

Погледот (од каде сега тој) го свртувам на страна и се соочувам со мојата отсечена, мојата осамена, од мене оддалечена глава. До неа гол, мазен и чист стои – како во излог – мојот (единствен) грб. Ја посматрам таа прилика, различно-иста со мојата. Од моето суштество останало само торзо...

(Кулавкова 1989: 28).

Ја држев својата глава и ја милувам по косата. Малку предолго веќе ја држев. Се исплашив дека потоа нема да сака да се залепи кога ќе ја ставам назад. И навистина, никако не можеше секој шев да се слепи со другиот шев. Лошо залепената глава стоеше накриво нанапред

(Радовановиќ 1972: 68).

Зар мотивот на обезглавеност или искривеност на главата не е својевиден пркос против рациото и евидентно претпочитување на ирационалното?! Несомненото метафорично и симболично значење на сонот, сепак, не одат на штета на неговата магија...

Не ретко, во сонот се случуваат и некакви апокалиптични визији, како и кафкијански ситуации, коишто се во согласност со неговата отвореност кон секакви видови искуства, па дури и најапсурдните за човековиот дух. Можеби единствено демонската тензија на сонот продолжува да живее и во мигот на будење, иако со намален интензитет, зашто свеста за тоа дека застрашувачкиот настан му припаѓал на подрачјето на сонот и дека отворањето на очите нè враќа во безбедниот свет на јавето, го намалува ефектот со којшто е обоена појавата на натприродното, неверојатното и тегобното. Сепак, неспорен е впечатокот на ужас и морничавост кој трае сè додека се чува сеќавањето на сонот кој бил повод за таквата емоционална состојба, сеедно дали загрозеноста е физичка или ментална, индивидуална или универзална:

Сеќавам дека некоја Циганка на којашто сум ѝ свртена со грб, не ѝ го гледам лицето, ама знам дека не е многу стара, ме држи за вратот, ми дише во врат, ми ја гребе левата дланка, силно притиска со ноктите, ме боли, немам начин да ја спречам, се задушувам, немам воздух, студено и мрачно ми е на тилот, како сенка да паднала врз мене, се мачам да издишам, викам, барам помош, се будам со забиени нокти во дланките и со тој виј, тоа сениште во вратот...

(Кулакова 2014: 82).

Дали е тоа „крај на светот“? (...) Знам дека се случува некоја голема природна катастрофа, нешто меѓу земјата и небото, нешто меѓу земјата и другите планети, нешто меѓу земјата и сонцето. Всушност, сонцето е тоа кое е загрозено, поради што и ние почнуваме да бидеме загрозени.

Наеднаш, од никаде, сега и тука, јас сум внатре, сама, стравот е тој кој ме буди и со којшто се будам, и со којшто завршува приказната, оваа приказна

(Кулавакова 2014: 145).

Сонот останува заедничко тло за спијачот кој го сонува и за будниот кој се сеќава на него. „Будноста и сонот припаѓаат на исто време“ – читаме на едно место во книгата *Сонои и живои*. Интересно е да се спомене дека оваа книга има поднаслов „1001 фикција“, иако таа содржи околу 90 соништа-раскази. Трагајќи по толкувањето на споменатата игрива книжевна алузија, Влада Урошевиќ, во раскажувањето соништа на Кулавакова ја препознава истата улога како и во раскажувањето приказни на Шехерезада, а тоа е обидот за „откуп пред темните сили на бесмислата, хаосот, нетрајноста“ (премин од хаос во логос), дури и една „лесна ироничност (или – автоироничност)“ која, на нашата авторка, ѝ обезбедува спас од „опасностите на пренагласениот патос“ (Урошевиќ



2017: 240; 243). Зашто, „сè е преувеличено во очите на сонот“ (Ќулавкова 1989: 57).

Фатена во стапиците на сонот кој „заведува и подлажува“, шармира и шокира, нашата авторка, сепак, се чини дека го наоѓа клучот за неговите „тајни трезори“. Според Роже Кајао, „тајната на сонот се раѓа од фактот дека таа вообразба, против која сонувачот не може ништо, сепак, во својата севкупност е плод на неговата фантазија“ (Caillois 1983: 33). Ќулавкова како да го прифаќа ставот на Кајао кога вели: „најважно е дека фантазијата е другото име на слободата и дека таа се одвива непречено во сонот. Несвесното е ќерка на слободата“ (Ќулавкова 2014: 20).

Токму принципот *слобода* е клучен атрибут за поетиката на сонот. Оттаму и дилемата: „Чија слобода е поголема? Онаа на животните, на домашните миленичиња или човечката?“ (Ќулавкова 2014: 90), оттаму и свеста за недофатливоста на сонот: „Сонот е лизгаво земјиште, облак, месечински образ“ – вели Ќулавкова во еден свој запис (Ќулавкова 1989: 41). И уште: „Сонот е параван, Јапонска преграда. Декорирана. Ни прозирна, ни непрозирна. Таман“ (Ќулавкова 2014: 146).

Ониричните визии на Ќулавкова остваруваат, пред сè, катарзична функција, во смисла на разрешување на некои енигми на личниот, психичкиот живот (на авторот, а со тоа и на читателот), но тие имаат за цел и постигнување своевидно уживање дури и во она што се случува во најинтимните простори на битието. Зашто, според зборовите на германскиот романтичар Хелдерлин, „човекот е Бог кога сонува, а одвај ако е и просјак кога размислува“.

Велат, не треба да се гледа во полна месечина. Ја гледам. И кога не е полна, ја потполнувам. Како таа ноќ. Земам молив (...) и ја доцртувам. Еден женски глас ми вели, земи хартија, ќе ти биде полесно. Се правам дека не слушам. Земам сидро, го спуштам во видливиот дел од месечината и влечам. Мора да ја превртам. Да ја видам од другата страна. (...) Пробам со зборови. Пробам дење. Пробам кога ја нема. Тогаш ми е најлесно да ја превртам. Ми помага и самата. Доаѓа дома и легнува на стомак. Има прекрасен грб. Секогаш паѓам во искушение да се качам на него и да отпатувам...

(Ќулавкова 1989: 76).

Катица Ќулавкова веќе отпатува во непознатите предели на сонот со своите книги *Друго време* и *Соноӣ е живоӣ...*

## Библиографија

- Дамјанов, С. 1988. *Корени модерне српске фантасијске*. Нови Сад: Матица српска.
- Ѓорѓиева Димова, М. 2020. Homo somnians, homo narrans. *Интерјерно-џрами*: студии за македонската книжевност, Скопје: Три, 155–166.
- Капушевска Дракулевска, Л. 1998. *Во лавиринтот на фантасијата*. Скопје: Магор.
- Михајловски, Д. 1991. Белешки кон сонот на Колриџ. *Нераскајани богови*, Скопје: Табернакул, 48–57.
- Нервал, Ж. де. 2012. *Силвија; Аурелија*. Скопје: КСЦ, Макавеј; Битола: Микена.
- Радовановиќ, В. 1972. *Ноћник*. Београд: Полит.
- Симовиќ, Љ. 1998. *Сневник*. Београд: Стубови културе.
- Стојаноска-Станоевска, Г. 2018. *Кусиот расказ и сонот*. Скопје: Сигма-прес.
- Ќорвезироска, О. 2014. И стопан и слуга на сонот. Поговор во: К. Ќулавкова, *Сонот е живој*: 1001 фикција. Скопје: Поетики, 275–285.
- Ќулавкова, К. 1989. *Друго време*: очудување на знаците. Скопје: Култура.
- Ќулавкова, К. 2014. *Сонот е живој*: 1001 фикција. Скопје: Поетики.
- Урошевиќ, В. 2000. Поетот сонува. *Асиролаб*. Скопје: МАНУ, 241–242.
- Урошевиќ, В. 2017. Еден бран од соншта. Во: *Манускрипти*, 1–2 (III), Скопје: МАНУ Одделение за уметност, 239–245.
- Caillois, R. 1983. Predgovor. In: R. Caillois (ed.) *Moći sna 1*, Zagreb: GZH, pp. 5–37.
- Donat, B. 1984. *Fantastične figure*. Beograd: Književne novine.
- Todorov, C. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad.

Lidija KAPUŠEVSKA-DRAKULEVSKA

## THE ONEIRIC FICTIONS BY KATICA KULAVKOVA

The subject of this text are two prose books by Katica Kulavkova – *Another Time* (*Друго време*, 1989) and *Dream is Life* (*Соноӣ е живоӣ*, 2014). Their common denominator is the dream as a reason for narration / interpretation / existence.

While in *Another Time* (*Друго време*) Kulavkova insists on the Dream as Otherness, emphasized already in the very title of the book and by analogy with the experience of the dream as “another world” (Roger Caillois) or as “another life” (Gérard de Nerval), *Dream is Life* implies complete identification and mutual overflow of dreaming and existence, of storytelling and dreaming.

The dream has been present in literary and artistic creation since mythical times, but even in the literature of the twentieth century, especially with Surrealism, the dream enters the literary text as an independent story. In the Theory of the Literature there is a term *the oneiric fantastic short story* which means “fantastic discourse whose basic content is derived from the area of dreams” (Sava Damjanov). Both mentioned books by Katica Kulavkova are illustrative of this type of fiction, although they exceed it with the function that the dream achieves in the narrative tissue of the texts.

*Keywords:* Katica Kulavkova, onirism, fiction, narration, fantastic short story, dream

