

Марија ГОРГИЕВА-ДИМОВА

Филолошки факултет „Блаже Конески“
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
marija.gorgieva@ff.ukim.edu.mk

ЛИРСКИОТ ОД (ПО)МЕЃУ ГРАНИЦИТЕ

Теориски контекстуализации

Во својот автопоетички оглед *Мојата поетика* академик Катица Кулавакова ќе забележи:

„Свесноста за сопствената поетика е услов за творење. Поетиката е свесност на поезијата за себе, независно од тоа дали авторот тоа умее јасно да го артикулира во поетичен манифест. Впрочем, сите автори не се теоретичари. Ако еден поет е воедно и теоретичар, нему ќе му биде својствен двојниот пристап: и да твори песни, и да ја легитимира теориски својата поетика. Како поет и теоретичар, тоа двојство го имам одамна почувствувано...

Творам, значи ги применувам творечките вештини, значи сум суверена во играта на поетското светотворство. Теоретизирам, значи го промислувам на поинаков начин, со поинаков говор творештвото и неговиот поетички систем. Од субјект станувам објект на перцепција и на автоперцепција. Гледам и сум гледана ... Вистинските автори умеат да ги обединат субјектот и објектот така што да нема видлива разлика меѓу нив“

(Кулавакова 2012: 301–302).

Ова двојство и единство меѓу авторот (писателот/поетот) и теоретичарот, што има свој континуитет од антиката, а е особено интензивирани во современата книжевна практика, добива свој жанровски експонент во метакнижевноста која, во широка смисла, означува: книжевност која говори за книжевноста, односно за процесот на пишување или, пак, се однесува на книжевните дела што го тематизираат или го коментираат процесот на нивното сочинување, било да станува збор за метапроза, за метадрама, за метатеатар или за металирика/метапоезија.

Наспроти интензивната метафикциска практика од 60-тите години на XX век и нејзините бројни варијации и теориски елаборации, саморефлексивноста/авторерефлексивноста во лириката, односно металириката се термилолошкото покрите за сите задоцнети и ретроактивни проучувања на адекватните метатенденции во лирската поетска практика.

Теоријата на лирската поезија ја познава термилолошката дистинкција автореференцијалност – авторерефлексивноста. Имено, една од конститутивните одлики на лирската песна е фокусираноста врз јазичната организација, а токму свртувањето внимание врз сопствениот јазик е одлика што ја одредува лириката како автореференцијален жанр. Авторерефлексивноста/саморефлексивноста, пак, е вид автореференцијалност што ги подразбира релациите со кои текстот оперира внатре во системот на кој му припаѓа – било да се работи за жанрот, за книжевноста, за идеологијата или за некој друг контекст. Во теорискиот опис на лирските конвенции Џонатан Калер ја разгледува авторерефлексивноста како дел од третата конвенција на лириката, именувана како тема и епифанија, а којашто на структурно рамниште се артикулира преку категоријата лирски објект. Меѓу модалитетите низ кои се отелотворува оваа конвенција, Калер ги посочува песните што „може да се читаат како рефлексивност за самата поезија или како истражување на проблемот на поезијата“ (Калер 1990: 264). Алфред Вебер ја поврзува саморефлексивната поезија со фокусирањето на барем еден аспект на авторската поетика, вклучувајќи ги: песните што се занимаваат со поетот (со неговата позиција и со функцијата во културата и во општеството на неговото време); со пишувањето поезија (креативниот процес и проблемите на јазикот) и/или на песната (рефлексии врз нејзината структура) (Weber 1997: 19–20). Дороти З. Бејкер ги има предвид саморефлексивните песни што ја земаат поетиката како примарна и понекогаш единствена тема (Baker 1997: 1), додека Ана Балакиан рестриктивно ја поврзува саморефлексивноста со песните што ги поставуваат на преден план естетските и структурните димензии: „Мојата дефиниција на независна или саморефлексивна песна е ограничена на рефлексивност врз себе, себе што ја означува песната, а не поетот. Ако се мисли на рефлексивност на поетот тогаш ја нарекувам самоекспресија“ (Balakian 1997: 300). Андреас Јегар типологизира три вида саморефлексивноста, нагласувајќи ја проблематичноста на нивното практично разграничување: 1. саморефлексивноста како пишување „за поезијата и за поетите“, т.е. поетолошката поезија во поширока смисла (аспектот на предметот); 2. саморефлексивноста како квалитет на поетскиот јазик што ја истакнува текстуалноста на песната наместо нејзината референцијалност (низ употребата на алузии, цитати, епиграфи); 3. саморефлексивноста како резултат на свеста на поетот за неговиот сопствен статус во општеството што може да се анализира на текстуално рамниште како стилистичка самосвест или како иронија (Jaeger 1996: 8). Ева Милер Цетелман ја дефинира металириката како

„естетски самореференцијален лирски метадискурс кој не реферира на екстралингвистичката или на екстралитерарната стварност, туку за свој предмет ги има книжевниот или лирскиот жанр со сите негови аспекти“ (Zettelmann 2005: 132). Таа констатира широк регистар на метатемите во лириката, така што металирските песни може да реферираат на инспирацијата, на поетскиот креативен процес, на социјалната задача на книжевната креација или на интендираната читателска рецепција, вклучувајќи ги и лирските референции кон другите типови уметности (Zettelmann 2005: 133). Цетелман типологизира два модела на металирика: примарна, која се однесува на песните што директно се занимаваат со елементи од сопствената структура и секундарна металирика која се однесува на песните што не реферираат директно на аспектите на книжевната комуникација што може да се поврзат со примарниот текст. Секундарната металирика има бројни варијации во зависност од тоа на кои елементи од книжевната комуникација се однесува: на авторот, на другите текстови, на реципиентот, на теми од општа естетска природа или на други аспекти на контекстот, било да се однесуваат на историската, на идеолошката, на економската или на политичката позадина на книжевната комуникација (Zettelmann 2005: 137).

Дополнително, металириката може да се посматра и врз фонот на теориите на жанровската хибридизација. Алистер Фаулер ја означува хибридизацијата како постапка на „најочигледни жанровски мешавини“, каде што „еквивалентно се комбинираат два жанровски репертоара“, така што во конечниот исход не преовладува ниту еден, а „одликите на нивните надворешни форми се рамноправно измешани“ (Fowler 1982: 183). Поаѓајќи од премисата дека книжевноста, мислењето и искуството конститутивно се проникнуваат, Марко Јуван ги посочува метапоезијата, есејот и автобиографијата како примери за хибридни жанрови во кои „сингуларноста на книжевноста интердискурзивно се вкрстува со дискурсите на мислењето (филозофијата, теоријата, науката) и со оние видови некнижевно пишување што се обидуваат да ја зафатат флуидноста на искуството на секојдневниот свет (од автобиографијата до новинарството)“ (Juvan 2019: 12). Основната теза на Јуван е дека хибридите меѓу книжевноста и теоријата подразбираат „вкрстување на хетерогени вистини во еден текст“, а типичен облик на нивна интеракција се теориско-книжевните хибриди.

„Логиката на поезијата е автопоемска, па значењето на поетското дело не е тесно поврзано за референцијалното поле на поединечните дисциплини (вештини), туку со преплетувањето разнородни знаења гради своја сопствена, самостојна, фрагментарна и имагинарна слика на доживување на светот. Мислењето, напротив, е рефлексивно оддалечување од лично доживување и искуство. Тоа бара од субјектот говор од позиција на посматрач кој се придржува до рационалната појмовност. Мислењето го изразува своето сознајно насочување кон светот со апстрахирање на

конкретното во поделени подрачја на знаење во чишто рамки искуствата се ослободуваат од трагите на телото (т.е. нагоните, афектите и сл.) и се трансформираат во општи модели. Мислењето се стреми кон воспоставување системи за акумулирање и за проверување на знаењето што ја надминуваат еднократноста на поединечната формулација“

(Juvan 2019: 26–27).

Јуван говори за пет облици на интеракција меѓу мислењето и поезијата: мислење по поезијата, мислење пред поезијата, мислење во позадината на поезијата, мислење во поезијата и поетско во мислењето, со тоа што само последните два вида се пример за хибридни жанрови, т.е. за текстови во кои се вкрстуваат жанровските структури преземени од разнородни дискурси – од книжевниот дискурс и од дискурсите на различните дисциплини на мислење. Оттаму, метапоезијата, или поезијата за поезијата, претставува „теориско-книжевен хибриден жанр во кој поетот појмовно ја промислува поезијата со поетски средства“ (Juvan 2019: 110).

Интерпретативни контекстуализации

Во богатиот лирски опус на македонската поетеса Катица Ќулавкова присутни се бројни варијанти на металириката, што може да се посматраат врз поширокиот поетички фон на мноштвото „средби и вкрстувања“ со коишто е обележан нејзиниот книжевен (поетски и прозен) корпус (Ѓорѓиева-Димова 2020: 155–166).¹ Тоа, впрочем, е и автопоетички забележано во стиховите „потем исчезнаа границите/меѓу нештата, лиците се слеаја“ од песната *Предмет на разговор или ѝоетско градиво*. Оваа поетичка доминанта ќе биде констатирана и од страна на Георги Старделов:

„Во најрепрезентативниот дел од нејзината поезија присуствуваме на средби на цивилизации, култури, космогонии на светот, кои се длабоко импрегнирани во нејзините песни и стихови; во многу нејзини песни присуствуваме на средби на митови, книги, текстови, засводени во нејзината поезија во поетски структури што имаат своја органска целина и делуваат како Едно, како ентелехија. И посебната убавина на нејзината поезија произлегува од вкрстувањето на сето тоа, на нејзиниот и светскиот дух, сето тоа длабоко вкотвено во посебноста на нејзиниот поетски јазик“ (Старделов 2000: 183).

Металитерарниот аспект во лириката на Ќулавкова го нотираат и Миодраг Друговац, кој говори за „метапоетскиот есеизам“ (1989: 151), односно Матеја Матевски кој говори за „лирското есеизирање“ што произлегува од „еден импресивен квантум на информации, знаења и

¹ Интердискурзивните преплетувања во прозата *Сонои е живои* се анализирани во студијата *Homo somnians, homo narrans* (Ѓорѓиева-Димова 2020: 155–166).

сознанија од една богата лектира во широк интелектуален и мисловен историско-географски и културен распон, со сигурни фундаменти во естетиката, поетиката и лингвистиката“ (Матевски 2000: 42–43). Конечно, за таа метадимензија на конкретната лирска песна која секогаш, експлицитно или имплицитно, упатува на својот генолошки модел, говори и Кулавакова: „Има многу различни песни напишани на различни начини, но сите тие се проекции на поезијата, епифани на поетското битие... Не се пишува поезија, ами се пишувааат песни, конкретните творби во коишто се овоплотува поезијата“ (Кулавакова 2012: 304, 308).

Металириката во поезијата на Кулавакова може да се сублимира во два доминантни модели, кои понатаму имаат бројни дополнителни варијации: моделот на саморефлексивни/авторефлексивни, метапоетички песни и моделот на жанровска хибридизација, кои, пак, се илустрација на примарната и на секундарната металирика. Првиот модел го сочинуваат песните што упатуваат на својот лирски/поетски статус, песните што ги коментираат одделните поетски/книжевни теми и прашања, кои структурно ги демонстрираат одделните книжевни/лирски постапки или, пак, интертекстуално упатуваат на различни предлошки. Интересот за творечката лабораторија создава голем број авторитефлексивни/автопоетички песни во кои Кулавакова се афирмира како пишувач и опишувач на песната, на поезијата, на книжевноста, на уметноста, доделувајќи им на тие песни и дополнителен метатекстовен слој – да бидат и имплицитен коментар на песната/поезијата, на книжевноста/уметноста, на нивните медиуми, конвенции и постапки. Овие постапки ефектуираат и со жанровско и со интертекстуално очудување на поетскиот текст, создавајќи своевидна депоетизација, односно наративизација, па и сциентизација на текстот.

Станува збор за песни што типолошки припаѓаат на моделот примарна металирика, така што експлицитно го откриваат својот статус на книжевен, поетски/лирски текст или авторитефлексивно упатуваат на жанрот на којшто му припаѓаат. Тоа се песните чиешто (под)наслови паратекстуално упатуваат на сопствениот поетски статус, односно метајазично реферираат на својот жанровски код. Имено, голем број песни се препознатливи како саморефлексивни, само врз основа на насловот/поднасловот, ја имаат улогата на сигнали за металирската интенција на текстот, како, на пример, песните: *Можноси̃ за ѝесна*, *Мојаѝа ѝесна*, *Некои не напишани ѝесни*, *Предмеѝ на разговор или ѝоеѝско ѓрадиво*, *Поеѝска реч – ѝарабола*, *Неразделен дел – балада*, *Приказ на небоѝто – cantos*, *Еѝѝѝаф*, *Ода на слободаѝа*, *Водни змиѝ – ода*, *Чудо овде и сеѓа – ода*, *Елеѓија*, *Шкорѝија – елеѓија*, *Новоѓодишина елка – ѝсалм*, *Химна*. Понатаму, станува збор за песни кои на ниво на (полу)стихови рефлектираат врз својот поетски/лирски статус: „Можноста да напишеш песна лбди во собата“ (*Можноси̃ за ѝесна*); „Веќе нема сомнение дека исказот е лирски“ (*Одбрани средси̃ва*); „За таа глад ја пишувам оваа песна“

(*Жежба: смрт*); „Во оваа фикција/Облечен си спортски“ (*Во оваа фикција*); „По ништо не се забележува / Дека ова е љубовна песна“ (*Просјор – око*).

На овој модел му припаѓаат и песните што ги тематизираат и/или ги коментираат одделните постапки на лирското пеење. Во песната *Ars poetica* лирскиот субјект ги препорачува метафоричните, метонимиските и синегдохиските модели на опејување како типични за лириката: „Кога го опеваш не го спомнувај/ Морето, туку кажи делфин, / Кажи алга, кажи блуз.“ Во песната со симптоматичен наслов *Одбрани средсџва*, се говори за предностите што ги нудат изразните средства: „Изразните средства се бираат/Да се сочува чувството за слобода/До крај.“ Додека, пак, во песната *Сложување на времињата* се коментираат природата и функцијата на симболите и на стиховите како конститутивен и конструктивен дел од лирската песна:

Во песните шумолат умно и страсно
Симболите, желни еден за друг
– промискуитет на идеите –
Мета-куршумите не се бесмислени
Стиховите се тајни емотивни здруженија.

Моделот на секундарна металирика е илустриран во оние песни на Ќулавкова што ги тематизираат или ги коментираат статусот, улогата, природата на поезијата/книжевноста, односно на одделните книжевни жанрови (поезијата, бајката, фантастиката, драмата):

Поејска реч
– парабола –

Поезијата е можеби начин, сами
да опстанеме во лавиринтот,
а не да најдеме излез.

Тојла крв

Ниту една единствена не знам
Ладнокрвно да раскажам
бајка. Зошто на пример
Ловецот ја спасува Црвенкапа
И како секоја споредна личност
Неопходна само за расплет
Си заминува?
На кој начин во Аловото цвеќенце
Грдиот свер станува убав младич?
Постојат волшебни приказни во коишто
Сè е налик на стварноста.

Измислици сјоред Борхес

За да има фантастика

Во книжевноста

Неопходни се четири услови:

- Да се премине од стварноста во некој сон
- Да се патува во времето
- Да постои приказна во приказната
- Да се има двојник или неизвесен идентитет

Хронос – беседа

Недоразбирањето

Почеток е на драмата:

Драма, Сатурне:

Јас станувам носечки лик, противник

Ти почетна сила, нагон кон целината.

Во песната *Свето семејство* на композициско рамниште, односно преку поднасловите (1. *Визија: уметноси* 2. *Илузија: сиварноси*) се сугерирани онтолошките аспекти на уметноста. Посебна варијанта на моделот секундарна металирика се оние песни што го тематизираат јазикот во книжевна, поетска употреба, како на пример: *Изразни средства*, *Јазичник*, *Тешката свила на меморијата*, *Тојла крв* и посебно песната *Грешен зачеток: моќта на јазикот*:

Јазикот е створен од фигури

– живи и мртви.

Фигурите ги менуваат

Значењата, елегантно

Заведувајќи, завојувајќи

Менувајќи –

Пре-создавајќи.

Да, јазикот создава свет

И светот го создава јазикот.

Песната е рожба на страствен

Хетеросексуален, грешен

Зачеток.

Кажи: во јазикот е куќата на битието.

Металирските варијации се демонстрирани и во песните што се пишуваат како илустрација на одделни поетски / книжевни постапки. Станува збор за варијантата на т.н. имплицитна металирика, која како своевиден текстуален перформанс го покажува, т.е. го илустрира она што е експлицитно именувано на текстовно рамниште на искажаното,

дополнувајќи го со имплицитни металирски елементи на ниво на исказ. „Имплицитната металирика ја вовлекува употребата на саморефлексивни техники на ниво на исказ, за разлика од експлицитната варијанта која е дадена на ниво на искажаното“ (Zettelmann 2005: 137). Типичен пример за ова е песната насловена *Словенска антиквизица*: најавената фигура во насловот потоа е текстуално перформирана во стиховите сочинети според трипартитниот модел на оваа синтаксичка фигура. Во оваа група влегува и песната *Најрави њоејска слика од небојо*.

Посебна варијанта на моделот секундарна металирика се песните во чијшто фокус е творечкиот процес, автоекспликативно демистицизиран, или, пак, упатувајќи на дел од тематските и поетичките координати на лирскиот опус, како, на пример, во стиховите „Само уште алузиите ми останаа / Да ме поврзуваат / Со стварноста.“

На мојата мисла мисал

Ја сакам тивкоста на пишувањето
Соочувањето со зборот и мислата
Без посредство на друг
Човек.
Сама со глаголите и именките.

Via lasciva

Сите занаети не се одумрени
Во ова поднебје
Богато мајстори –
Логос, ерос, поиезис.

Секундарната металирика е демонстрирана и преку песните што се интертекстуално структурирани.² Поезијата на Кулавова изобилува со интертекстуални референции кон книжевни и некнижевни текстови (историски, научни, книжевно-теориски, филозофски, митски, библиски, астролошки), воспоставени преку широкиот спектар интертекстуални постапки: преку цитатното откривање на интертекстуалната врска (мотоцитати, цитати интегрирани во стиховите на песната); преку алузивно-асоцијативното, реминисцентното или парафразираното упатување на предлошката; преку интермедијалните и интердискурзивните дијалози со сликарството и со музиката, со историјата и со науката; преку полемичките дијалози со книжевници, уметници и мислители од различни епохи. Впрочем, оваа металирска варијанта е илустрација на едно поетичко начело за кое говори и самата поетеса:

² Репертоарот метатеми во лириката на Кулавова вклучува и референции кон други уметности (музиката, сликарството, филмот, фотографијата), така што нивното тематизирање има металирски ефект врз текстот што ги третира, а дополнително, тоа е и еден индикатор за интермедијалните релации во нејзината поезија, што пак претставува имплицитен, метатекстуален коментар на уметноста.

„Теоријата вели дека во творештвото не се почнува *ex nihilo* и дека се почнува од нешто, дека на секоја поетска творба ѝ претходи нешто, поетската еволуција е движење низ претходното. Поетите, пак, доживуваат мигови на творечка фасцинација кога чувствуваат длабоко во себе дека некаде не се сами, заборавени и единствени“

(Кулавакова 2012: 306).

Владимир Мартиновски говори за т.н. „поетика на творечки дијалог“, отелотворена во бројните песни на Кулавакова кои дијалогизираат со плејада книжевни творци и мислителци од различни епохи и стилски ориентации (Платон, Аристотел, Аристофан, Сенека, Аквински, Хелдерлин, Кавафис, Цветаева, Мелвил, Кафка, Џојс, Миладинов, Матевски, Плат, Елиот, Еко, Грејвс) (Мартиновски 2015: 139).

Доминантниот интертекстуален модел во лириката на Кулавакова е цитатноста. Бројни цитати преземени од книжевни и од некнижевни извори што во песните се поставени било како мотоцитати, било интерполирани во стиховите, со и без наводници, иако, во најголем број случаи, поетесата го наведува изворот на прототекстот и неговиот автор, било во самиот текст, било во фуснота. Во песната *Адријанојолис* мотоцитатот е преземен од романот *Мемоариите на Адријан* од Маргерит Јурсенар, а интертекстот е парентетично откриен и во самата песна: „И мачката со боја на пустина, мед и сонце / (според описот на Јурсенар)“. Во песната *Господар* мотоцитатот ѝ припаѓа на Марина Цветаева; во *Мистичен страв* мотоцитатот е позјаман од десеттата плоча од *Ејој за Гилгамеш*; во песната *Страв* мотоцитатно е воспоставена релацијата со романот *Дервишој и смртта* на Меша Селимовиќ, додека во песната *Човекој во расправа со душата* мотоцитатот е дел од *Берлинскиот џајрус 3028*, а во фуснота се дадени научната студија и авторот како извор; мотоцитатот е интертекстуалната врска меѓу песната *Тигрише, леопардише, лавовише* на Кулавакова и *Маѓијата на маѓише* од Елифас Леви, додека во песната *Искушение: актуелизација* библискиот мотоцитат е преземен од старозаветната прва книга Мојсиева.

Цитатно и алузивно преземените интертекстови се среќаваат и во самите песни: *Нейправда за љубовниот* (*Евангелието по Маџеј* се наведува како извор на цитатот), *Роене ѝчела* (песната завршува со цитат од песната *Доаѓање на ѝчелината куќија* на Силвија Плат); во *Жеоба: смрт* стиховите „измачена од памтење / „напуштена како сите“ се преземени од песната *Извештај од ојседнајниот град* на Херберт Збигњев; стихот „Неовдешна вечер’ велиш ти“, во *Misa Criolla – светиа музика* е алузивната врска со творештвото на Марина Цветаева. Во *Одбрани средствиа* стихот „Маркизата излева во 5 часот“ е, како што соопштува поетесата во фуснотата „алузија на исказот и теориските погледи на Пол Валери за прозниот говор“. Песната *Стаклена менаџерија* својот наслов го зема цитатно од истоимената драма на Тенеси

Вилијамс, додека *Преобразба: Тука живеел Кафка* е интертекстуално упатена на неколку текстови на Кафка: расказот *Преобразба* и романите *Процес* и *Замок*. Во завршниот стих од песната *Грешен зачеток: моќта на јазикот* инверзивно е вклопен Хајдегеровиот исказ јазикот е кука на битието („Кажи: во јазикот е куката на битието“). Во песната *Чудо овде и сега – ога* првите два стиха се преземени од почетните стихови на Овидиевите *Меџаморфози*, додека песната *Трагикомедија* е поврзана со два интертекста: алузивно со *Жаби* од Аристофан и цитатно со песната *Чиста среда* на Томас С. Елиот. Во песната *Внајпрешен оис (солилоквиј)* во наводници се вметнати неколку книжевни и некнижевни цитати: „Беше доцна навечер кога стигнав“ (првата реченица од романот *Замок* на Кафка); „Подеднакво оддалечена од центарот“ (од *Огледа за меџафората* на Борхес); „треба светата да се искаже смисла/ на вашите дела“ (од *Гласот на народот* на Хелдерлин). Стихот „Никој не се срами што страда и вика од бол“ во песната *Сајана – џојлака* е цитат преземен од студијата *Народната култура на средниот век* од Арон Гуревич. Алузијата ја посредува интертекстуалната врска на песната *Елеџија* на Кулавкова („Има време колку да ја воспее/ Да остане одраз од Непознатата.“) со *Нејознајта* на Александар Блок. Песната „*Жални и сирашници собијта*“ – *огледа*, не само во насловот, туку и во стиховите комуницира со Аристотеловата *Поетика*, односно со неговата теорија на трагедијата:

Платоне
 Поредокот е устроен од човек
 За уметност е настроен, за појезис
 За вешто строење жални и страшни собијта
 Митови и митарења.

Илустративна е песната *На нејознајта* којашто е цитатно структурирана од насловите на најпознатите дела од светската литература. Песните *Левијатан – бел кит* (*џофалба на Моби Дик од Херман Мелвил*) и *Нејџун* (*химна за Химнајта на џустиникот од Алисџер Кроули*) во поднасловите – паратекстови самите го откриваат својот статус на метапесни, односно на песни што содржат интертекстуален коментар на два книжевни текста.

Варијантата „транссемиотичка цитатност“ (Oraić-Tolić 1990: 21) е илустрирана и преку цитатното интерполирање на одделни лексикализирани фигури (како, на пример, во песната *Повлекување во јазикот*: „Народот таа состојба ја опишал со изразите: / 'нож под грло' / или / 'ми гори под нозете' /) или, пак, на јазични клишеа („поштено женски/ да му штукне умот“; „мртов ладен“, „одвреме навреме“, „премногу арно не е на арно“, „веќе ме фаќа сафра“, „нема бегање од пишаното“; „Некому правда, некому неправда; „Монета за поткусување“).

Дел од интертекстуалните и цитатните постапки во поезијата на Кулавакова е и автоцитатноста. На пример, книгите проза *Друго време*, *Соној е живој* и првиот циклус *Ситашца: од сон во сон* од стихозбирката *Кога ни зореше ѝод нозетте* се автоцитатно поврзани на макрорамниште (тематизирајќи го сонот и структурирајќи се онирички, како раскажани соншта), но и на микрорамниште, правејќи коментари за сонот и за ониричката стварност. Одделни стихови и полустихови автоцитатно се провлекуваат низ повеќе книги: на пример, стихот „Колку пати се умира во животот“ е дел од стихозбирката *Кога ни зореше ѝод нозетте* и од *Мои ситраси, мои сираганија*, како што параномастичниот склоп „тихо психо“ се авоцитира во неколку песни.

Особено инвентивни варијанти на интертекстуално структурирање на лирскиот текст има во неколку песни. Песната *Лектира* е структурирана како типично „апелативна песна“ (Левин 1998), којашто ја нагласува елементарната структурна релација на лирската песна – меѓу лирскиот субјект и лирскиот објект. Конкретно, во песната на Кулавакова, лирскиот субјект или „експлицитното лирско јас“ се обраќа до „експлицитното лирско ти“, отелотворено во еден книжевен лик – кнезот Репнин, главниот лик од *Роман за Лондон* на Милош Црњански.

Кнезу Репнине
 Пукната калинко во мозокот
 И се ближи крајот на неизвесноста
 /Репнине/
 Литературо!

Песната *Прерогба* е обликувана како мистификација (а мистификацијата е типологизирана како една интертекстуална варијанта): во неа цитатно, во наводници е пренесен туѓ говор, т.е. говорот на Константин Миладинов, кој пак цитатно интерполира стих од својата *Т’џа за јуџ*: „Љубезни мои! / Во Москва еднаш напишав / ‘Овде је мрачно и мрак’м обвива’...“. На крајот од песната е наведено и (псевдо)авторството: Цариград, јануари, 1862, Константин Миладинов. Во циклусот *Еписџули до Јулија*, интертекстуалната релација е откриена во фуснотата каде што се наведува интертекстот: „Овие песни-писма се вдахновени од историската фикција *Augustus* на John Williams“ (Кулавакова 2019: 5). Притоа, индикативна е употребата на глаголската придавка вдахновени како дополнително дообјаснување на видот интертекстуална релација со предлошката (историската фикција), а што според типологијата на Зоран Константиновиќ би спаѓала во поттиците или импулсите како вид меѓутекстовност (1984: 67–68). Реферирајќи на реална, историска фигура и упатувајќи на историската фикција која говори за оваа историска личност и за настаните поврзани со неа, лирскиот циклус на Кулавакова допушта да биде читан и како двоен метатекст: како лирска (транскон)

текстуализација на историските факти и на фикциските текстуализации на тие факти, што ќе рече дека песните се метатекстовно поставени и кон историографските и кон книжевните предлошки. Оттаму, првата фуснота реферира на книжевниот интертекст, додека во втората, четвртата и петтата фуснота авторката упатува на историографски факти, така што фуснотите сочинуваат уште една паратекстуална рамка – текст што ја содржи историографската верзија за Јулија, а којшто се одвива и графички видливо, паралелно на лирската текстуализација.

Песната *Александорски синдром* има комплексен интертекстуален и метатекстуален слој. Од една страна, таа ги коментира поетичките доминанти во опусот на грчкиот поет Константин Кавафи, кој во голем дел е интертекстуално обликуван преку упатување кон митски и историски предлошки; од друга страна, песната содржи и коментари за поезијата, воопшто, како и за нејзиниот однос кон овој вид интертекстови:

За него, Грк од Египет
критиката вели – умеел
да го оживее минатото
во своите песни.

.....
Личностите и епизодите од грчко-римскиот свет
ги бирал, неспокоен, по долги бдеења
над процепот меѓу историските факти
и вистината, над парадоксите на судбината
и драмата на оживотворувањето.
Знаел: ниту постои објективен опис
на стварноста, ниту може да биде објективно
она што е бесконечно и лично.
Има работи поштедени од човечкиот поглед
а врежани во третото
на извесен начин поетско око.

.....
Сам, со туѓото минато како со свое
со своето како со туѓо
со „стодваесет и петте гласови“
кои, секогаш одново, го наговараат
да се оддалечи од живата стварност
сè додека таа, неповратна, не се претвори
во јаз што не се објаснува
и кога ќе се преживее.

Тогаш слободно нека ја преродува
во полуживи зборови и слики
какви што се поетските.

Моделот на жанровска хибридикација, што може да се земе како вид секундарна металирика, во песните на Кулавкова е ефектуиран низ

миксот од бројни различни кодови и конвенции, обединети функционално во една нова поетска/книжевна целина. Жанровските хибридизации што се движат во широк жанровски регистар се реализирани како микстури меѓу книжевните родови и видови, меѓу книжевните и некнижевните жанрови, меѓу различните поетски и книжевни жанрови.³ *Изџон на злоџо* е жанровски хибрид во којшто се испреплетуваат одликите на лирскиот, епскиот и драмскиот род (античката трагедија), создавајќи ефект на една синкретична поетска целина; *Друго време* е поетска проза, *Хауку – елеџи* е лирски хибрид во којшто се испреплетуваат два лирски вида, а кои се дел и од две сосема различни книжевни традиции. Оваа постапка, вообичаено, во рамки на текстовите е метајазично – паразитатно најавено во насловите или во поднасловите, како своевидно насочување на рецепцијата, но и најаво на поигрувањето со жанровските конвенции, било преку нивно изневерување, било преку нивно амалгамирање: *Домино (лирски сџев)*, *Хронос (беседа)*, *Левијатан: Бел кии (џофалба)*, *Водни змии (слово)*, *Саџана (џоџлака)*, *Поетџика на смешноџо (инвокација)*, „*Жални и сџирашни собиџија*“ (*оџлег*), *Оџлег за Силјан Шџиркои*, *Заминување (џасија)*, *Исџовед*, *Меморија сџрав – расказ*, *Оџнишџе – ламенџи*, *Требник*, *Писмо до некоџо или лелек*, *Грда сџварносџи – ерисџула*, *Ерисџули до Јулија*, *Реквием*, *Беседа на џема: мииџоџи е дуџа на џраџедијаџа* (каде што се интегрира беседничката структура со хипотези и аргументи) и *Македонска сказна* која го имитира бајковниот клишетирани говор и бајковната синтакса, реализирана полисиндентонски.

Си бил еднаш еден народ
 Кој зборувал на многу јазици
 И имал многу имиња
 И минало време и тој се изгубил.

Еден ден се претворил
 Во јаболко на раздорот.

Песната *Акиџи (концепџи за есеј)* е вешто поврзување на постапките и одликите на лирскиот и на есеистичкиот жанровски репертоар, па во еден стихувано-лирски облик се вметнати делови од есеистичката композиција именувани како: *Преџиџосџавки* (таксативно наведени со а. б. в. г); *Забелешка*, *Прашање*, *Асоџијаџивни џези*. Во песната *Просветџлување (џред иконаџа Сџарозавеџна џроиџа на Андреј Рубџов, сликана 1410 – 1420)*, лирските елементи се миксирани со наративните, експлицитно сигнализирани во песната: првиот дел е насловен *Приказнаџа на иконаџисеџоџи*, а вториот *Моџаџа џриказна*. Во *Еџисџули до Јулија* самиот наслов е инструктивен паразитатно-метајазичен индикатор кој

³ *Соноџи е живоџи* е интердискурзивен микс од раскази, фикции, дневнички записи, мемоари, епистули, исповеди, есеи, драмски сцени, песни

ја насочува рецепцијата на текстот, експлицитно откривајќи го жанровскиот код – епистулата. Епистулата, особено популарен жанр во римската антика (да потсетиме на *Epistula ad Pisones* на Хоратиј, подоцна дополнително насловена како *Ars Poetica*, поетичка расправа за важни книжевни прашања, со видливи еклектички референции кон Аристотеловата *Поетика* или, пак, *Epistulae herodii* и *Epistulae ex Ponto* на Овидиј) е дефинирана како „поетско писмо во кое се расправа за филозофски, книжевни и морални теми, најчесто во хексаметри, дистихи, јамби и александринци“.⁴ Говорејќи за лик од римската историја, за Јулија, ќерката на Гај Јулиј Цезар Октавијан, поетесата одлучува својот лирски циклус да го врами во жанр што бил експлоатиран во римската епоха.⁵ Преку оваа жанровска микстура, типично лирскиот комуникативен модел, проектиран низ релациите јас – ти како два семантички центра, е интензивиран и надополнет со епистоларната форма која, во согласност со своите жанровски конвенции, исто така ја содржи апелацијата на експлицитното јас до именуваниот адресат. Циклусот на Кулавакова завршува во типично епистоларен манир, со постскриптур:

Писмата да ѝ се врачат лично
на Јулија, жената што ја нема
во банални времиња
а ова време не е такво.

Но, во лирскиот циклус се вметнати и драмски елементи: постапката на внесување директен говор на Цезарот, со парентетично-дидаскалично дообјаснување „(ќе додаде Тој)“, по што продолжува неговиот директен говор. Оваа драмска конвенција е доминантна постапка и во *Изгон на злошо*.

Заклучок

Бројните металирски варијации во поезијата на Катица Кулавакова имаат многу покомплексни импликации, не само во однос на структурата на лирската песна (главно, во однос на нејзината конститутивна структурна релација лирски субјект – лирски објект), туку и пошироко, врз различни рамништа и аспекти на книжевната комуникација.

⁴ Според дефиницијата дадена во *Речникот на книжевни термини* (1983: 194).

⁵ Сепак, епистоларната форма не е непозната и во опусот на Кулавакова. Во студијата *Инијерџекстиуална и теорија и редефинирањето на поимот книжевност* (објавена во книгата *Мала книжевна теорија* од 2001 г.) некаде кон крајот, авторката вметнува поднаслов *Нацрт за епистула до литературиста*. Во книгата проза *Живошот е сон* (2014), вториот и третиот предговор се насловени *Појсејник за азбукајта на сонувањето – писмо до чииштојта* и *За азбукајта на сонииштојта – писмо до К. Г. Јунг*. Во стихозбирката *Домино* (1993), во последниот циклус е поместена песната *Грда сиварност – епистула*, односно песната *Миризливојта писмо на писарот* во збирката *Жејби* (1989).

Имено, тематизациите на текстуалната продукција и рецепција, коментарите и илустрациите на книжевните / поетските постапки и нивните ефекти ги демонстрираат трансценденциите на лирскиот жанр како имплицитно преиспитување на неговите генолошки граници и хиерархии. Тоа, пак, го сигнализира имплицитниот однос кон книжевната традиција, како и коментарот на нејзините одделни текстови, конвенции и постапки. Металирските и авторорефлексивните референции, секако, го сугерираат односот меѓу теоријата на книжевноста и книжевната практика: практичната примена на теориското знаење во конкретни песни, всушност, е демонстрација на двојството поет – теоретичар, потврдувајќи го процесот/чинот на обединување меѓу субјектот и објектот за кои говори и Кулавова во својот автопоетички есеј, а што е осведочено и преку нејзиното сопствено поетско искуство.

Во таа смисла, нејзината металирика го илустрира и процесот на конверзија меѓу читателот и авторот: секој поет/писател првенствено е читател на туѓите (книжевни и некнижевни) текстови кои потоа, свесно или несвесно, поттикнуваат и се преточуваат во сопствена авторска креација. Оттаму, низ стиховите на Кулавова станува видлива онаа „богата лектира“, што е констатирана и од страна на Матеја Матовски.

Следствено, сите овие аспекти на металириката имаат импликации и врз рецепцијата на овој вид поезија, а токму тој рецепциски ефект во лириката на Кулавова го потенцира и Ала Шешкен (2013: 10): „Таа пишува интелектуална поезија, наменета за образованиот читател, способен да се ориентира во широкиот уметнички поттекст на нејзините поетски творби.“

Библиографија

- Димова-Ѓорѓиева, М. 2020. *Интерпретации: студии за македонската книжевност*. Скопје: Три.
- Друговац, Миодраг. 1989. Паратаксата на логосот и еросот (кон поезијата на Катица Кулавова). Во: К. Кулавова. *Дива мисла*. Скопје: Мисла, 145–158.
- Константиновиќ, З. 1984. *Увод у уредно истражување книжевности*. Београд: Српска книжевна заедница.
- Калер, Џ. 1990. *Стируктуралистичка поезија*. Београд: Српска книжевна заедница.
- Левин, И. Юрий. 1998. Лирика с коммуникативной точки зрения. Во: Л. И. Юрий. *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. Москва: Языки русской литературы, 464–482.
- Мартиновски, В. 2015. Поетските епифани на Катица Кулавова. Во: К. Кулавова. *Злајан пресек*. Скопје: Матица македонска, 137–152.

- Матевски, М. 2000. Пред поезијата на Катица Кулавакова. Во: *СУМ*, 25, 39–48.
- Старделов, Г. 2000. Поезијата како домино на светот. Во: Г. Старделов. *Избрани дела* том 9, Скопје: Гурѓа, 180–190.
- Кулавакова, К. 2008. *Ераиџо*. Битола: Микена.
- Кулавакова, К. 2012. *Македонски искушенија и друѓи оѓледи*. Скопје: МАНУ.
- Кулавакова, К. 2013. *Коѓа ни ѓореше џоод нозеџе* (македонски и руски). Скопје: Поетики.
- Кулавакова, К. 2019. *Моу сџирасџи, моу сџираданија*. Скопје: Три.
- Шешкен, А. 2013. Во потрага по среќа и хармонија. Во: К. Кулавакова. *Коѓа ни ѓореше џоод нозеџе*. Скопје: Поетики, 6–17.
- Baker-Zayatz, D. 1997. Introduction. In: D. Baker-Zayatz (ed.), *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. New York: Lang, 1–8.
- Balakian, A. 1997. The Self-Reflexive Poem: A Comparatist’s View. In: D. Baker-Zayatz (ed.), *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. New York: Lang, 285–300.
- Culler, J. 2017. *Theory of the Lyric*. Harvard University Press.
- Jaeger, A. 1996. Self-Referentiality in Twentieth-Century Poetry: Some Critical Approaches. In: G. Detlev and B. von Lutz (eds.), *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry*, Frankfurt: Lang, 7–21.
- Juvan. M. 2019. *Hibridni ѓанрови*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Fowler, A. 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Harvard University Press.
- Oraić Tolić, D. 1990. Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Rečnik književnih termina*. 1983. Beograd: Nolit.
- Weber, A. 1997. Toward a Definition of Self-Reflexive Poetry. In: D. Baker-Zayatz (ed.), *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. New York: Lang, 9–23.
- Zettelmann - Müller, E. (2005). “A Frenzied Oscillation”: Auto-Reflexivity in the Lyric. In: E. Zettelmann - Müller and M. Rubik (eds.), *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 125–145.

Marija GJORGJIEVA-DIMOVA

THE LYRICAL STROLL ALONG AND ACROSS THE BORDERS

Following the current tendencies in literary practice, the theory of literature promotes the term meta-literature which, in a broad sense, means: literature that speaks of literature, or of the process of writing, or refers to the literary works whose subject is the process of their composition. Starting from the existing theoretical conceptions of metalyric and self-reflexivity in the lyric, elaborated by Jonathan Culler, Eva Müller-Zettelmann, Marko Juvan, our focus is on the meta-lyrical variants in the poetry of Macedonian poetess Katica Kulavkova. Our interpretation follows the variations of the primary and secondary metalyric and the genre hybridization in her poems, as well as the meta-lyrical implications on the genre status of the lyric and on its reception.

Keywords: metaliterature, metalyric, self-reflexivity, genre hybridization, Katica Kulavkova

