

Влада УРОШЕВИЌ

Македонска академија на науките и уметностите, Скопје
v_urosevic@yahoo.com

ТРИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВО ИНТЕРТЕКСТУАЛЕН КЛУЧ

1. Романот „Брегот на Сирт“ на Жилиен Грак и песната „Чекајќи ги варварите“ на Кавафис

Во ноември 1967 година влегов првпат во полутемната, волшебна книжарница на Жозе Корти во Париз, на rue de Médicis, наспроти Луксембуршкиот парк. Ги правев тогаш првите чекори во следењето на една линија во француската литература која се движи помеѓу фантастиката, чудесното, необичното, вклучувајќи ја тука и надреалистичката „секојдневна магија“. Му се претставив на Корти, тој мудар, белокоос старец кој ме гледаше со проникливи очи на некој келтски друид, му објаснив што ме интересира, и тој ми ги даде, небаре упатувајќи ме во тајните на некоја езотерична наука, скапоцените упатства кон што да ја насочам натамошната потрага. Корти во тој миг беше издавач на делата на повеќемина надреалисти, на книгата „Од Бодлер до надреализам“ на Марсел Рејмон, на целата низа дела од Гастон Башлар за бликотите на спиритуалноста низ корупката на материјата, како и на книгите на Жилиен Грак. На книгите што ги објавуваше, како негов знак, беше втисната ружа на ветровите од старите географски карти, и неговата девиза: „Никому сличен“. На разделба, тој ми го даде романот на Грак „Брегот на Сирт“, велејќи ми дека морам да го прочитам.

Така почна моето навлегување во магичниот свет на овој писател. Кога се сретнав со неговото дело, тој повеќе не живееше во Париз. Оддалечен од вревата на престолнината, тој имаше статус на доброволен изгнаник, на осаменик кој престојува на својот имот во внатрешноста и мошне ретко се појавува во јавноста. Според она што можеше да се

прочита за него, тој живееше некако надвор од времето, во некој свој свет, во некоја маѓосана покраина во која само ретките имаа пристап и каде што новите времиња беа присутни само по некои надворешни, само условно прифатени обележја.

Роден е во 1910 година, во Сен-Флоран-ле-Вјеј, на брегот на Лоара, како Луј Поарие. Откако ќе заврши студии по историја и ќе дипломира на политичките науки, ќе живее како гимназиски професор во повеќе градови во внатрешноста, а потоа и во Париз. Во литературата ќе се појави, под името Жилиен Грак, во 1938 година, со краткиот роман „Во замокот Аргол“. Пред тоа надреализмот веќе ќе го беше присвоил, во својот напор да си обезбеди себеси, наназад во времето, една своевидна традиција, англискиот готски роман. Во оваа книжевна појава од осумнаесеттиот век, започната со „Отранскиот замок“ на Хорас Волпол, надреализмот ќе го открие еден од своите основни извори на чудесноста. Романот „Во замокот Аргол“ е несомнено произлезен од овие надреалистички интенции, и поради тоа сосема природно звучи што Андре Бретон, водачот на движењето, ќе ја поздравува неговата појава, велејќи дека со него за првпат „надреализмот се свртува, слободно, кон самиот себеси, за да се соочи со големите чувствителни искуства на минатото“. Впрочем, и самиот Грак, во предговорот на романот, го признава своето сродство со претходниците: „Нека бидат покренати тука моќните чудесности од Мистериите на Удолфо, на замокот на Отранто и на куќата Ушер за да им пренесат на овие слаби слогови малку од маѓосничката сила што ја чуваат нивните синџири, нивните призраци и нивните мртвечки ковчези: авторот е воден од јасна намера да им оддаде чест, благодарувачки им се за маѓосаноста што тие засекогаш ја излеале врз него“. Макар што, судејќи според реалиите, дејството на романот се одигрува на почетокот од дваесеттиот век, целиот декор во кој се случуваат настаните е обоен со сенките на средновековјето. Во камените ентериери на еден замок во Бретања, сосема во согласност со исклучителноста на околината што ги опкружува, неколкуте личности страдаат од големи, неумоливи страсти и се изразуваат низ патетични, романтични гестови. Она што му ја дава нужната уверливост и оправданост на дејството се долгите, детални описи на амбиентот, напишани со уживање во набројувања на ретки и скапоцени предмети: очигледна е намерата да се постигне сличноста со расказите на Е.А. По, но и со делата што произлегле од натамошното продлабочување на тој хиперсензибилен и по малку декадентен вкус кој се шири низ втората половина на деветнаесеттиот век: „Наспроти“ на Ж.К. Уисманс и „Сликата на Доријан Греј“ на Оскар Вајлд. Но, она што е најприсутно во амбиентот и атмосферата на оваа прва книга на Грак е, пред сè, нагласената сродност со англискиот готски роман: тука е и библиотеката со ракописи во кои има планови што откриваат тајни врати кои водат во забранети оади, а во сидовите постојат скриени механизми чие активирање го овозможува

влезот во таинственото подземје. Грак се најавува како романсиер кој одбива да се вклучи во реалистичните тенденции, откривајќи ги, под обвивката на реалноста, подлабоките слоеви кои ја содржат суштината на човековата судбина. Првиот роман на Грак излегува истата година кога и првата книга на Сартр, „Тегобност“. По повод тоа симболично совпаѓање, Гастан Пикон вели: „Ако литературата на Сартр го потврдува континуитетот на едната од француските книжевни традиции, која оди од моралистите до натуралистите, Грак го потврдува континуитетот на другата традиција, онаа која оди од циклусот за Витезите на кралот Артур до надреализмот, минувајќи низ романтичарскиот лиризам“.

Следниот роман на Грак излегува во 1945. Тоа е „Темниот убавец“ чие дејство се одигрува пак во Бретања: една група млади луѓе го минуваат летото во „Хотелот на брановите“, капејќи се, играјќи тенис, слушајќи џез, испробувајќи ја среќата во казино и крстосувајќи низ пределите на полуостровот со новите модели на спортски автомобили. Но, низ оваа сцена, која како да е предопределена во својот простор да смести ефемерни, монденски уживања, се движат личности кои – наспроти тривијалноста на амбиентот – страдаат од внатрешните судири со метафизички прашања и кои ја изразуваат својата егзистенцијална драма низ поткренати, страсни и патетични гестови. Некаква темна фаталност лежи врз сите нивни чинови и тие минуваат низ животот како да се испратени во него само за да исполнат некаква мрачна задача која им е доверена. На прошталниот маскенбал во хотелот не напразно еден од гостите е облечен како Лафкадио, личност од „Визбите на Ватикан“ на Жид: околу сите тие млади луѓе од романот на Грак како да има нешто од сулфурната аура на пеколни испарувања што го обвива Жидовиот поигрувач со моралните норми и извршител на ненадејните импулси кои ја инаугурираат крајната слобода на индивидуата.

Во „Темниот убавец“ еден од нараторите пишува студија за Рембо, и во романот на неколку места се зборува за делото на овој поет. Во збирката песни во проза „Големата слобода“, која излегува во 1947 година, Грак ги има, несомнено, како предизвик и како пример, „Илуминациите“ на Рембо. Поаѓајќи од мошне конкретни поводи, често од детали забележени при патување, Грак во оваа збирка создава мали поетски вињети, во својот почеток јасни и прецизни, а потоа сè позамаглени и позагадочни. Како и „Илуминациите“ на Рембо, и овие песни во проза сакаат да ја допрат крајната необјаснивост на нештата, но без да се обидат насилно да проникнат во неа, ниту да ја донесат до цврсто и јасно определено значење. Следејќи ги тие долги, барокно оркестрирани реченици, ние можеме само нејасно да ја здогледаме, небаре низ стакло со фабричка грешка, како олицетворение на мистеријата на мигот, беглата силуета на некоја маѓосничка која, како што вели Рембо, „нема да сака никогаш да ни го раскаже она што таа го знае, а што ние не го знаеме“. Доколку треба да го ставиме Грак помеѓу приврзаниците

на надреализмот (а тој е, и формално, мошне близок до групата околу Андре Бретон), тогаш мораме да речеме дека неговиот надреализам е мошне специфичен, лишен од жестоките судири на значења, од реските изненадувања – на извесен, старовремски начин отмен и препуштен на уживањата во нијансите и во прецизностите на еден мошне рафиниран и високо артифициелен стил.

Потоа во опусот на Жилиен Грак следат: есејот за Андре Бретон (1948), драмата „Кралот-рибар“ (1949) и памфлетот „Стомачна литература“ (1950). Конечно, во 1951 година, излегува врвното дело на овој писател, „Брегот на Сирт“. За овој роман Грак ќе ја добие Гонкуровата награда но, воден од сфаќањата произлезени од надреалистичкиот етички кодекс, а и од вродениот аристократизам, тој ќе одбие да ја прими.

До смртта во 2007 година, Грак ќе објави уште неколку значајни книги – пред сè романите „Балкон в шума“ (1958), каде што дејството временски е сместено во првите месеци од почетокот на Втората светска војна, на фронтот во Ардените, и „Полуостров“ (1970) кој е, всушност, еден романиерски мошне оправдан итинерер низ пределите на Бретања, амбиент кој се јавува во повеќе книги на овој писател. Но, ниту едно од овие дела нема да ја достигне длабочината, густината и опојната заводливост која ја поседува „Брегот на Сирт“.

Уште од самиот свој наслов, „Брегот на Сирт“ поставува загатки кои се умножуваат, особено кога од географското лоцирање на местото ќе преминеме на ситуирање на дејството во историското време. Фрлајќи поглед врз географскиот атлас, ќе видиме дека Сирт (т.е. Syrtes, во множина) е антички назив за два залива на брегот од северна Африка: Големиот Сирт (Либија) и Малиот Сирт (Тунис). Името доаѓа од латинскиот збор *syrtis* кој означува, како што велат речниците, „плитко песочно место во морето“ – што, впрочем, го потврдуваат повеќе описи на морскиот брег во овој роман. Можеби, поради тоа, насловот на романот би требало да го читаме (дали и преведуваме?) како „Брегот на плиткото море“: некогашните длабочини – ни кажува нараторот – со текот на времето, станале плитки, непогодни за пловидба, и патиштата кои некогаш значеле живот сега се претвориле во плитоци. Така, симболиката на делото се најавува веќе од насловот. Местото на дејството е Орсена, град-република кој зафаќа извесен, очигледно не многу голем простор на брегот од Сиртското море. Наоколу, од копното, оваа државичка е опколена од големото царство Фаргестан, населено од „неверници“, кајшто „крајниот рафинман на Ориентот постои напоредно со суровоста на номадите“. И тука, одеднаш, географијата доаѓа во несогласување со историјата: никогаш на тој простор не постоела никаква самостојна христијанска република. Навидум јасното лоцирање е оспорено – во нашите претстави за место и време внесена е недоумица и несигурност.

И сега, тука, ќе ја откријам вистинската причина зошто на почетокот го спомнав познанството со издавачот на романот: тогаш, кога ми ја

даде книгата, Жозе Корти ми ја откри „тајната“ која му ја доверил самиот автор на „Брегот на Сирт“. Корти ми рече дека, всушност, Жилиен Грак, кога го пишувал ова дело, мислел на Дубровник. И навистина, Дубровничката Република во текот на неколку векови била опкружена – од сите страни, освен од морето – со територија на Отоманската Империја, со која настојувала да остане во колку-толку подносиливи односи; историјата на оваа мала државичка од балканскиот простор, во општи црти (опаѓањето на некогашната трговска моќ, упорноста на аристократијата да ја сочува власта дури и по цена на општествена стагнација), но и во многу детали, одговара на она што во романот се вели за Орсена. И, преку овој податок, ни станува појасна постапката на писателот – тој историската слика на Дубровник, низ една успешна уметничка трансформација, ја префрлил на брегот од северна Африка.

Што се однесува до историското време во кое се одигрува дејството, пак нè чекаат дилеми: судејќи според општествените односи, обичаите, начинот на однесување – читателот добива впечаток дека станува збор за обележја кои во една медитеранска земја временски би одговарале на седумнаесеттиот или осумнаесеттиот век. Но, истовремено, некои придобивки на техничката цивилизација, кои ги среќаваме во романот (моторни возила, бродови на машински погон), несомнено им припаѓаат на поновите времиња. Со таа лесна шеметност, постигната низ ваквата „двојна експозиција“, писателот очигледно сакал да ја ублажи вонвременоста, или севременоста, на приказната која ја раскажува: тој во никој случај не сакал да напише историски роман, но не и апстрактна парабола, и затоа дејството го дал костимирано во убедливото шаренило на некаква навидум измината епоха.

Во делото младиот Алдо (наратор во романот), кој за себеси вели дека е потомок на една од најстарите фамилии на Орсена, по завршеното образование бара некаква служба која ќе го спаси од здодевноста од која страдаат неговите врсници. И набргу ја добива: наименуван е од Републиката за „Набљудувач“ кој треба да појде во инспекција на воените сили на границите со Фаргестан. Веќе три века Орсена е во воена состојба со големата империја, но без да води вистинска војна – непријателствата ги нема, присутна е само заемната недоверба и непришаната конвенција за почитување на границите. Навистина, во мигот кога Алдо пристигнува во тие области кон Фаргестан, оттаму доаѓаат вести дека отаде границата нешто се подготвува, дека таму се одигруваат некакви недоволно јасни настани кои можат да бидат протолкувани како закана за безбедноста на Орсена, но тоа се само најави за нешто што сè уште нема цврсти контури. При обиколката на постројките од граничната зона, Алдо, во еден миг, ја презема командата на воениот брод со кој оди во извидување: носен од ненадеен импулс, тој го прави фаталниот гест – наредува бродот да навлезе во водите на Фаргестан. Со тоа вековната рамнотежа одеднаш е нарушена. Трите топовски истрели од

фаргистанските тврдини, насочени кон бродот со кој командува Алдо, одекнуваат како судбински акорди кои ја најавуваат трагичната судбина на Орсена. Од неколкуте попатно кажани реченици, расфрлани низ приказната, ние сфаќаме дека самоволната постапка на Алдо е сфатена, од страна на Фаргестан, како *casus belli*, и дека во воените дејства што со тоа ќе почнат неговата татковина е поразена, разорена, уништена.

Зошто младиот Алдо го прави навидум непромислениот потег кој ќе доведе до пропаста на Орсена? Низ неговата младешка неодговорност (во која како за миг да ја препознаваме мрачната сенка на Жидовиот Лафкадио!) проговара, всушност, едно длабоко сознание за потреба од промена – каква и да е промена која ќе значи престанок на живуркањето во состојба на летаргија. Државата, општествениот поредок, односите, институциите – сето она што го опкружува Алдо е веќе истрошено низ безбројните повторувања кои траат со векови и кои некогашната форма ја лишиле од суштина, сведувајќи ја на празна лушпа. Гестот на Алдо е гест на побуна против веќе безживотната социјална структура, но и против сите нешта кои ја изгубиле првобитната енергија и кои продолжуваат да живеат само по инерција. Со луцидната непокорност која му ја подарува младоста, Алдо одбива да живее во еден свет кој, освен продолжување на старата слава, веќе не може да понуди никаква друга смисла на постоење. Затоа тој тргнува кон стариот непријател на Орсена, Фаргестан, предизвикувајќи го овој опасен противник, со намера која можеби не е наполно свесна но, во својата основа секако суицидна, да преземе поход чиј резултат ќе биде ставањето крај на агонијата која веќе премногу долго трае.

Основната тема на „Брегот на Сирт“ е, всушност, една тема многу присутна во европскиот симболизам (францускиот но, уште повеќе, рускиот): доаѓањето на варварите. Во еден космос кој веќе предолго е изложен на процесот на деградација на вредностите, варварите се упаѓање на хаосот – ветување дека, по разурнувањето што тие го носат, ќе се отворат простори за еден нов почеток. Прижелкувањето на варварската наезда е, во крајна линија, израз на верувањето во можноста од обнова. Очигледно е дека идејата која го води романот е во блиско сродство со идејата на песната на Константин Кавафис „Чекајќи ги варварите“ (1904): може да се рече дека и Алдо во „Брегот на Сирт“ – како и жителите на градот од песната на Кавафис – чувствува, интуитивно, дека варварите се „некакво решение“. Тие се, на еден радикален начин, спас од безизлезот. Не сакајќи да тоне, заедно со целата средина што го опкружува, во бесконечна застоеност, тој го прави решавачкиот потег кој, секако, придонесува завршетокот на еден историски циклус да биде забрзан и, со тоа, можеби, да биде отворен патот кон новиот почеток.

Ваквото резиме на дејството секако носи со себе извесно упростување на големото богатство од идеи со кои е проникнато ова дело на Грак. Вистинската вредност на овој длабок, загадочен, мистичен роман

не е толку во формулирањето на јасно определени тези, колку во сиот оној замаглен навев од насетувања, навестувања, нијанси на значења и недоискажани претчувства кои го заплиснуваат читателот речиси на секоја страница од оваа возбудлива книга. Во развивањето на дејството тука не играат главна улога настаните, туку атмосферата која ги обвиткува и која прави од секоја сцена во романот некаков магичен ритуал чие значење никогаш не ни се открива докрај.

Во седумдесеттите години на минатиот век, во еден од бескрајните разговори со мојот пријател францускиот поет Жак Гошрон, ја допревме темата: францускиот роман. Јас изјавив дека, во рамките на поновата француска литература, „Брегот на Сирт“ го сметам за најубаво остварување во тој жанр „Тоа воопшто не е роман“, ми се противстави Гошрон. Го погледнав зачудено „Па што е тогаш“, го прашав „Тоа е една голема песна во проза“, одговори тој.

И навистина – и покрај тоа што „Брегот на Сирт“ секако ги задоволува условите да биде сметан за роман – во прозата на Грак има многу поезија, и тоа од онаа најсуптилната и најсуштинската: станува збор за едно поетско дело напишано во проза, во кое сетилните доживувања, дадени низ богата и раскошна експресија, се само први скалила кои водат во внатрешноста на една книжевна ризница во чија полутемнина блескаат вредности од редот на високата спиритуалност.

2. Драмата „Дојките на Тиресија“ на Гијом Аполинер и комедиите на Аристофан

Гијом Аполинер: Еден возбудлив живот

Францускиот поет Гијом Аполинер е роден на 26 август 1880 година во Рим и заведен е во книгата на родените како Вилхем Алберт Владимир Александар Аполинарис де Костровицки. Мајка му е Анжелика Марија Александрина де Костровицки, ќерка на еден полски благородник избеган од Полска по неуспешното востание од 1865 година, а татко му, кој не сакал да ја озакони оваа врска, е најверојатно Франческо Флуци д'Аспермонт, офицер во војската на Кралството на Двете Сицилии. Со Гијом и помладиот син Алберт, Анжелика го напушта Рим и води еден скитнички живот, престојувајќи во Монако, Кан, Ница, Екс-ле-Бен и Лион, за конечно да запре во Париз. На дваесет години младиот Гијом Аполинер (кој така ќе почне да се потпишува од 1902 година) навлегува во книжевниот живот – отпрво во неговите „подземни видови“: работи како „наемен писател“, пишувајќи дела што ги потпишуваат други, објавува два еротски романи кои се продаваат „под рака“ и на чии што корици нема има на автор, ги приредува за печат романите на маркиз Де Сад. Но, набргу неговиот извонредно жив и љубопитен дух го донесува во врска со истакнатите творци од помладите генерации:

тој другарува со поетите и сликарите на тогашната париска авангарда, покренува списанија, ги афирмира новите тенденции во повеќе видови уметности, и кон крајот на првата и на почетокот од втората деценија на дваесеттиот век станува една од централните личности на париската уметничка сцена.

По првите вести за мобилизацијата, која го најавува почетокот на Првата светска војна, тој брза да се пријави како доброволец (бидејќи нема француско државјанство), но неговата молба останува без одговор. И покрај тоа Аполинер останува упорен во својата намера да земе учество во војната: неговата повторена молба е прифатена и тој е распореден во артилерија. По завршувањето на воената обука, пролетта 1915 година, се наоѓа на фронтот во Шампања. По сопствено барање префрлен е во пешадија. Набргу потоа до него пристигнува официјален акт со кој го известуваат дека го добил француското државјанство. На 17 март 1916 година ранет е од експлозија на граната; шрапнелот го пробива неговиот шлем и му нанесува сериозна повреда на десната слепоочница. Префрлен е во болница во Париз, двапати опериран; неговата реконвалесценција трае со месеци. Поради здравствените тешкотии префрлен е во воената администрација и живее во Париз, носејќи униформа, но истовремено земајќи мошне забележливо учество во уметничкиот живот. Во 1917 година, кон крајот на јуни, неговата драма „Дојките на Тиресија“ доживува премиера, а неколку месеци потоа, кон крајот на ноември, тој држи предавање под наслов „Новиот дух и поетите“, еден вид манифест во кој во плодносна синтеза се спојуваат повеќе линии на авангардните барања.

Кон крајот на 1918 година, Аполинер е зафатен од епидемијата на грип кој коси во тој миг милионски жртви низ Европа; умира на 9 ноември, во часовите кога на европските боишта престануваат воените дејства, кога германскиот цар Вилхем абдицира и бега од земјата, и кога се подготвува потпишувањето на капитулацијата на Германија, чин со кој – на 11 ноември 1918 година – завршува Првата светска војна.

Гијом Аполинер: Едно исклучително дело

Гијом Аполинер е поет кој стои на превалецот на вековите: во неговото дело постојат несомнени елементи на симболистичката поетика, со која завршува деветнаесеттиот век, но, истовремено, и многубројни знаци што ги најавуваат модерните тенденции на дваесеттиот век. Неговата поезија е еден исклучителен спој на нагласената емотивност, од една страна, и на барањата на изразните средства што ќе одговараат на новите домени на сензибилитетот, од друга. Поетските збирки на Аполинер – „Алкохол“, „Сандак со муниција“, „Калиграми“, „Песни за Лу“ – се камени-межници на поезијата на новите времиња. Макар што придонесот на овој поет за натамошниот развој на модерната поезија – и во

Франција но и многу пошироко – е огромен, уметничките активности на оваа извонредно жива и влијателна личност се од големо значење и во многу други области на модерниот дух. Во своите есеи Аполинер го објаснува кубизмот и на едната негова варијанта ќе му го даде името „орфизам“. Ќе го поддржи, во еден миг, футуризмот, а ќе го антиципира надреализмот, изнаоѓајќи му го и името. Интересот за егзотичните и „примитивни“ уметности, особено за црнечките маски, ѝ должи многу на неговата љубопитност; интересот за сликарството на чудесниот наивец Цариникот Русо, исто така. Тој прв ќе ја забележи возбудливата новост на „Pittura Metafisica“ на Де Кирико; тој е еден од првите што ќе укажат на значењето на драмското дело на Алфред Жари; тој е автор на текстот од програмата за изведба на балетот на Ерик Сати „Парада“. Раното сликарство на Пикасо, „Рускиот балет“ на Сергеј Дјагилев, поетските експерименти на Маринети... речиси ништо од она што во тие мигови, во првите две децении на дваесеттиот век, ќе го носи во себе духот на новото, нема да помине незабележано од неговата откривачка страст.

Како поет, тој е прв кој исцело ќе ја исфрли интерпункцијата од стиховите (во збирката „Алкохол“, објавена 1913 година), а во збирката „Калиграми“ (објавена 1918 година) ќе даде извонредно успешни споеви на обликот на песната со нејзината содржина – подоцна наречени „визуелна поезија“.

Аполинер спаѓа во оној вид творци што не можат да се воздржат пред предизвикот за обид во повеќе жанрови. Освен оние два еротски романи од младоста, тој во подоцнежниот период има напишано уште еден – „Жена што седи“, две збирки раскази – „Основач на ереста и други“ и „Убиениот поет“, збирка прозни записи – „Скитник од левиот и десниот брег на Сена“, книга есеи – „Сликари кубисти“, како и четири драми, од кои секако е најпозната „Дојките на Тиресија“.

„Дојките на Тиресија“

Неколку општи податоци

Во предговорот кон драмата „Дојките на Тиресија“ Аполинер изнесува тврдење дека поголемиот дел од текстот (освен прологот и крајот на вториот чин) е напишан во 1903 година, т.е. четиринаесет години пред делото да биде прикажано. Повеќемина книжевни историчари не се спремни да го прифатат ова тврдење на авторот, кој и во некои други прилики покажал извесна склоност кон мистификации. Идејата на драмата која во предговорот Аполинер ја формулира со зборовите: „Вистината е оваа: не се прават повеќе деца во Франција, бидејќи и не се води љубов доволно. Сè е во тоа“ – е многу повеќе врзана за духот и идеите од воените години, отколку за времето од почетокот на векот, за веселата „Belle époque“.

Поднаслов на делото е: „надреалистичка драма во два чина и со пролог“. Придавката „надреалистичка“ е збор кој прв го употребил Аполинер. Поради тоа некои историчари на литературата го земаат авторот на оваа драма како предвесник на надреализмот. Но, макар што надреалистите (особено во првите години на движењето) ќе покажуваат доста афинитети кон поезијата на Аполинер, несомнено е дека идеите околу тоа што се подразбира под овој термин кај поетот на „Калиграми“ и кај учесниците на надреалистичкото движење во значајна мера се разликуваат. Дури и ако прифатиме дека поетите од кругот околу Бретон го презеле терминот „надреализам“ од Аполинер, останува извонредно видлив фактот дека тие, притоа, му дале едно сосема поинакво значење.

Драмата „Дојките на Тиресија“ е изведена првпат на 24 јуни 1917 година во Театарската академија Рене Мобел, rue de l’Orient, во Париз. Салата пред која е играна драмата прилегала, според сеќавањата на современниците, на разбранувано море; во повеќе мигови публиката мошне бурно реагираше. Се чини дека делото не било доволно разбрано од критичарите, така што Аполинер во предговорот кон драмата (напишан подоцна) се почувствувал повикан да полемизира со некои од нив.

Дејството се случува во Занзибар, „во наше време“. Се разбира, овој остров покрај брегот на Источна Африка како место на дејство треба да се сфати сосема условно – и низ дијалозите ќе биде речено дека станува збор за Франција и за Париз.

Драмата е првпат објавена во книга дури во 1946 година.

Пролог

Како во стариот индиски театар, и тука, на почетокот на претставата, Директорот на театарската дружина ѝ се обраќа на публиката за да го најави дејството и да ги изнесе, накратко, идеите што ќе бидат развиени во драмата. Според овој говор, основната цел што треба да биде постигната со гледањето на пиесата е поттикнувањето на Французите да „прават повеќе деца“. Не треба да се заборава дека премиерата на „Дојките на Тиресија“ се игра во текот на Првата светска војна, и патриотски расположениот Аполинер сака, на овој начин, да придонесе за демографскиот пораст на населението проретчено со огромните жртви паднати на бојните полиња. Секако, идејата има свој сериозен аспект, но за овој автор таа е привлечна пред сè со својата скокотлива, комична страна. Во однос на обликот на театарската игра за која се залага, Аполинер – низ устата на Директорот на театарската дружина – се противставува на реалистичката и натуралистичка драма, но не е доволно јасно што предлага како замена за нивните истрошени калапи. Макар што Директорот тука, во овој говор, вели дека „театарот не треба да биде уметност на привидот“, и дека низ претставата „треба да бликне самиот живот и сета негова вистина“, тој сепак се залага за употреба на сите волшепства што

на драмскиот писател му ги дава фантазијата, и му препорачува да не води сметка за времето и просторот.

Прв чин

Дејството почнува така што Тереза одбива да води љубов со својот маж, претставувајќи се како „феминистка“. Таа се залага за рамноправност на половите и изразува желба да оди на фронт како војник и да се бори против непријателот. Таа изјавува дека сака да биде „пратеник, адвокат, државен советник (...) математичар, филозоф, хемичар“, а не да раѓа деца и да готви. Како резултат на ова расположение, таа се претвора во маж – ѝ растат мустаци и брада. Таа е сега маж – Тиресија. Одејќи понатаму во метаморфозата, таа го преслекува својот некогашен маж во женска облека, а ја зема неговата. И, како конечен резултат на преобразбите, мажот, сега преоблечен во жена, најавува дека отсега нема да има потреба од жени за да се раѓаат деца, туку дека таа улога врз себе ќе ја преземат мажите.

Втор чин

Како плод на оваа промена на односите помеѓу половите, набргу, пред крајот на истиот ден, некогашниот маж на Тереза го наоѓаме опкружен со огромен број бебиња добиени на овој нов начин (објаснет во текстот само со тврдењето: „Со силна волја сè може да се постигне“). Се појавува еден париски новинар (кој зборува американски!) и низ разговорот помеѓу него и некогашниот маж на Тереза дознаваме за ставовите на мажот дека многудетноста носи богатство, а не сиромаштија, како што обично се мисли. По заминувањето на новинарот, се појавува Гатачката. Таа ја предвидува иднината на светот: сите богатства на земјата ќе им припаднат на оние што раѓаат многу деца. Во еден ненадеен пресврт Гатачката ги отфрла своите партали и се открива дека таа е всушност Тереза. Тереза и нејзиниот маж се согласуваат по прашањето на создавање на потомството и решаваат да го продолжат својот заеднички живот со вообичаениот однос помеѓу половите

Матниот мит за Тиресија

Идејата за промената на полот и за можните последици од таа промена дадени се во оваа драма веќе во насловот. Кој е (или: која е) Тиресија?

Во грчката митологија Тиресија е славен пророк од Теба кој во текот на својот долг живот учествувал во многу настани што се раскажани во разни митолошки циклуси. Според повеќе прирачници од областа на античката митологија, тој како момче еднаш в шума видел две големи змии при парење и ја убил женката. Во ист миг го променил полот и ста-

нал жена. Седум години поминал како жена, а потоа пак му се случило да затече две змии при парење и, откако ја убил едната од нив (овојпат – мажјакот?), одново станал маж. Во светот на боговите во тоа време се водел спор помеѓу врвната божествена двојка, Зевс и Хера. Зевс тврдел дека жените повеќе уживаат во љубовниот чин отколку мажите, а Хера го тврдела спротивното. Тиресија, кој ги искусил љубовните уживања и како маж и како жена, бил повикан да го реши спорот. Неговата пресуда гласела: во севкупноста на љубовното уживање на жената ѝ припаѓаат девет делови, а само едниот на мажот. Хера се налутила поради оспорувањето на нејзините ставови и му го одзела на Тиресија видот, а Зевс, за вратка, му ја подарил дарбата на пророкувањето и долг живот од седум човечки векови.

Во комплицираната повеќесмисловност на оваа митолошка приказна се вклучува и тоа што во многу јазици Тиресија може да звучи и како машко, но и како женско име, а сето тоа уште повеќе се усложнува и со звуковната сличност помеѓу имињата Тирезија (како што името на пророкот се изговара на француски) и Тереза.

Алузии на комедиите на Аристофан

Во предговорот кон „Дојките на Тиресија“ Аполинер вели: „Ја напишав мојата надреалистичка драма пред сè за Французите, како што Аристофан ги создаваше своите комедии за Атињаните“.

Големиот познавач на античката митологија и литература, Гијом Аполинер во оваа драма вклучува несомнени алузии на две комедии на Аристофан: „Лизистрата“ и „Жени во Собранието“. Првпат играна во 411 г. пред н.е., „Лизистрата“ ја засновува својата драмска тензија врз противставеноста на два света – оној на воинствените мажи и оној на мирољубивите жени. Главната личност, енергичната Лизистрата (во превод: „онаа која ги растура војските“) сфаќа дека мажите, со својата неразумност, ги водат завојуваните градови Атина и Спарта во пропаст, и дека единствениот спас лежи во преземањето иницијатива од страна на жените за склучување мир. За да ги постигне своите цели, Лизистрата прави заговор во кој учествуваат сите жени од Атина и Спарта: тие одбиваат да ги исполнуваат своите „брачни должности“ сè додека мажите не се согласат да прекинат со воените дејства. Потоа Лизистрата, заедно со своите соучеснички, го зазема Акропол и ја заклучува државната каса од која се финансира војната. Блиско по идеја е и едно друго, претходно драмско дело на Аристофан: играна првпат во 389 г. пред н.е., комедијата „Жени во Собранието“ има во средиштето на дејството, исто така, еден „женски заговор“. Незадоволни од управувачката политика на мажите, атињанките, под водство на итрата Праксагора, се преслекуваат во облеката на своите мажи и така преправени влегуваат во Собранието (каде што, според тогашните правила, воопшто немале

пристап). Таму тие изгласуваат нов закон со кој управувањето на државата им се дава во рацете на жените. Откако ќе ги прикаже некои од комичните последици на оваа промена, комедијата завршува со една заедничка гозба на која учествуваат граѓаните на Атина од двата пола.

Макар што користи многубројни елементи од овие две комедии, Аполинер ја насочува пораката во сосема друг правец. Би можело да се рече дури „Дојките на Тиресија“ е едно анти-аристофановско дело. За разлика од Аристофан, кој го поставува идеалот на мирот како врвен, Аполинер во мигот на создавањето на својата драма воопшто не е далеку од славењето на војната („Ох, колку војната е убава!“ извикува тој во стиховите од тие години.) Преобразбите од еден пол во друг би можеле, можеби, да се постават во функција на идејата за рамноправноста на половите, но многу е посилен впечатокот дека тие му служат на Аполинер пред сè како средство за создавање на бурлескни и апсурдни ситуации.

Лавиринтите на симболиката

На мигови може да ни се стори дека Аполинер во „Дојките на Тиресија“ сака да покаже дека разликите помеѓу половите и не се толку големи и непремостливи како што тоа го претставува вообичаениот начин на мислење. Дали поетот ја насетувал вистината која ја кажува древниот кинески симбол „тај – чи“: дека во срцевината на „јанг“ (обележје, покрај другото, на машкиот принцип) лежи едно јадро на „јин“ (обележје на женскиот принцип) и, обратно, дека во средиштето на „јин“ се крие јадрото на „јанг“? И дали ги претчувствувал откритијата на длабинската психологија (онаа на Карл Јунг) кои велат дека во длабочината на психата на секој маж постои една повеќе или помалку скриена област на женската природа, која Јунг ја наречува Анима, и дека во скришните катчиња од психата на секоја жена постои Анимус – дел од нејзината машка природа? Преобразбите на маж во жена и на жена во маж во оваа драма секако можат да бидат толкувани и како резултат на сфаќањето дека полот и не е нешто докрај дефинирано и строго омеѓено, и дека спротивностите, на крајот на краиштата, се допираат и се проникнуваат.

Дали на таквото толкување може да му помогне податокот кој вели дека Гијом Аполинер во текот на цела една година (1909) објавувал написи и песни во списанието „Маргини“ под женски псевдоним – Лујза Лалан? Или, можеби, и тоа дека во писмата до едната од своите големи љубови, Лујза де Колињи-Шатијон, наречена Лу, тој на својата сакана секогаш ѝ се обраќал со „*Mon cher Lou*“ т.е. „Мој драг Лу“?

А тука би дошло и прашањето: зошто Пабло Пикасо, кога му побарале да направи споменик на Аполинер, извајал биста на млада девојка – онаа која стои и денес во Париз, во малото паркче покрај црквата Сен-Жермен-де-Пре?

Но, кога ќе погледнеме, пак, внимателно, некои делови од драмата (особено крајот), ќе видиме дека сета таа игра со половите преобразби може да води кон еден конвенционален и патријархален заклучок: дека мажите си се мажи, а жените – жени, и дека секој од нив треба да ја следи својата природа и да постапува во согласност со неа.

Дилемата околу тоа кое становиште застапува авторот и кон каков краен заклучок сака да нè однесе како гледачи е една од возбудливите и интригантни привлечности на ова дело.

Една несомнено авангардна драма

Надоврзувајќи се врз апсурдните и урнебесни комедии на Алфред Жари, Гијом Аполинер со „Дојките на Тиресија“ создал дело кое несомнено веќе спаѓа во традицијата на авангардниот театар. Личностите од оваа драма на Аполинер не постапуваат според законите на логиката; она што раководи со нивното однесување е многу повеќе намерата на авторот да ги постигне ефектите на апсурдноста и на изненадувањето. Протагонистите од „Дојките на Тиресија“, драма која збунува со својот непредвидлив и по малку хаотичен тек, се далеку од психолошката оправданост во своите постапки; оддалечувајќи се од желбата да отсликува една препознатлива реалност, Аполинер создава пред нас нешто што е многу поблиску до она што во минатите векови се нарекувало „волшебна пиеса“ (*la féerie*) или до игра на марионети. Визуелните и аудитивните ефекти играат тука речиси исто толку важна улога како и артистите; на мигови како да присуствуваме на панаѓурска претстава играна од патувачка театарска дружина која не штеди во употребата на сите можни средства за предизвикување смеа. Но, во драмата постои и некој вид порака, идеја која треба да им се наложи на гледачите. Идејата за „репопулација“ (термин на Аполинер) на Франција има, во мигот на првата изведба на драмата, своја несомнена актуелност и свое државно, општествено, политичко значење. Всушност, во „Дојките на Тиресија“ се судруваат две во многу нешта противречни интенции: желбата да се напише „драма со теза“ и – поривот да се создаде една доста лабава драматуршка подлошка врз основа на која сето она што се случува на сцената ќе може да се претвори во игра. И вредностите и слабостите на овој текст произлегуваат од спојот на тие две очигледно тешко споиви насоки. Во текот на дејството е мошне видливо како во некои мигови победува тенденцијата од сè да се создаде фарса и весела подбишега, за потоа, во некои мигови, да насетиме дека авторот си спомнува дека треба да се врати кон идеите што му служеле како поттик за создавање на делото. Шармот на овој текст – како што честопати е случај и со други дела на овој писател – лежи можеби токму во лабилната рамнотежа помеѓу сериозноста и несериозноста, помеѓу смислата и бесмислата, помеѓу мудроста и лудоста.

„Дојките на Тиресија“ се една игра: игра со митологијата, игра со драмската традиција, игра со симболичните значења. Храброста на овој текст е и во амбиентот во кој се одигрува неговата прва сценска изведба: наоколу сè уште беснее една од најужасните војни во историјата на човештвото, државата, општеството ги вложуваат сите сили да ја извојуваат победата, а еден писател (кој и самиот врз својата кожа ги искуси суровостите на војната) се шегува, се подбива, си игра со големите идеи кои треба да ја спасат нацијата.

Големината на еден драмски текст е токму во можноста да ја обнови својата актуелност во некои нови историски ситуации. Аполинеровата драма „Дојките на Тиресија“ успева уште еднаш тоа да го докаже.

3. Филмот „Апокалипса сега“ на Френсис Форд Копола и новелата „Срцето на темнината“ на Џозеф Конрад

Некаде кон крајот на осумдесеттите години на минатиот век водев еден разговор со мојот пријател, познатиот француски поет Ален Боске околу филмовите што ги сакаме. Во разговорот тој го изрази мислењето дека „Апокалипса сега“ на Френсис Форд Копола е апсолутно најголем филм на нашата епоха. Јас имав други преференци, но се согласив дека станува збор за еден мошне значаен филм кој допира некои од суштинските прашања на дваесеттиот век, и притоа почнав да зборувам за книжевната основа на филмот – за новелата на Џозеф Конрад „Срцето на темнината“, како и за елементите од поетската филозофија на творците на филмот преземени од поемата „Шупливи луѓе“ на Т.С. Елиот и од големата антрополошка студија на Џејмс Џорџ Фрејзер „Златна гранка“. Боске ме гледаше сè позаинтересирано и сè позачудено. „Чекај“, рече тој, „да те потсетам – станува збор за еден филм од Виетнамската војна...“ „Секако“, реков, „но во него Конрад, Елиот и Фрејзер се повеќе од очигледно присутни“. Мојот соговорник ме изгледа загрижено. „Очигледно,“ рече тој, „ние не зборуваме за ист филм“.

Несомнено, пред секој оној кој првпат го гледа филмот, надворешната рамка на местото и времето се наложува како примарна. По тие елементи „Апокалипса сега“ е еден филм за Виетнамската војна, како и за сите морални и психолошки последици кои оваа епизода од историјата на дваесеттиот век ги има втиснато во свеста не само на учесниците, туку и на современиците на овие настани. Но, неговата вистинска длабочина и филозофско-поетска димензија произлегуваат од интертекстуалната основа, преземена од книжевните дела напишани многу пред тоа.

Приказната на филмот се одигрува во екот на Виетнамската војна, некаде кон крајот на шеесеттите години. Припадник на американската армија, капетанот Бенџамин Вилард, од составот на падобранските командоски единици, добива наредба да појде во тајна мисија. Со еден помал патролен брод и неколкумина придружници тој треба да појде

спроти текот на реката Нанг, да помине низ територија која се наоѓа под контрола на Виетконг, да премине во Камбоџа и некаде таму, на брегот од реката, да ја најде единицата на полковникот Волтер Курц. Овој американски полковник, заповедник на „Зелените беретки“, има таму, во дивината, своја база; тој е отпадник од официјалните американски воени сили и води војна, како што се вели во филмот, „на свој начин“. Тој веќе не слуша ничии команди и се чувствува надвор од секој вид на воени закони и морални обврски. Капетанот Вилард има наредба до го најде и да го убие. Тој пристигнува во логорот на полковникот што се наоѓа среде урнатините на еден древен кмерски храм во камбоџанската џунгла; ексцентричниот заповедник на логорот има околу себе бизарна толпа на отпадници, наркомани, дезертери, платеници и војници на домородните племиња. Тој е нивни апсолутен господар и владее со помош на една смеса од свирепост и мистичност. Сите негови потчинети го опкружуваат со еден вид религиозно обожавање. Филмот ја следи оваа авантура, низ бројни перипетии, сè до исполнувањето на задачата, т.е. убивањето на полковникот. Гласот на коментаторот е, всушност, глас на капетанот кој ја раскажува, по сите овие настани, необичната приказна.

Приказната, и покрај сета нејзина поврзаност со определено место и време, мошне препознатливи во мигот на појавата на филмот (1979 година), преземена е, всушност, од едно друго дело чие дејство се одигрува на еден сосема друг географски простор и во едно друго историско време. Станува збор за новелата „Срцето на темнината“ на Џозеф Конрад, објавена 1902 година; ова дело се смета за најзначајна и најуспешна новела на англискиот писател. Впрочем, во шпицата на филмот е назначено дека авторите на сценариото, Џон Милиус и Френсис Форд Копола, го напишале според новелата на Конрад.

(Постои, секако, и една друга линија по која би можело да се оди натаму во истражувањето на изворите и на новелата а, можеби, и на филмот: автобиографскиот елемент кој се однесува на оној дел од животот на Џозеф Конрад кога тој патувал по реката Конго кон внатрешноста на Африка. Тука спаѓаат: белешката кон новелата „Младост“, некои делови од неговата автобиографија „Лични белешки“, како и „Дневник: Конго“, објавен постхумно. Овие дела на Конрад ги даваат доказите за значајниот удел на животното искуство на писателот во обликувањето на „африканските“ теми во неговиот опус).

Во новелата „Срцето на темнината“, нараторот, Чарли Марло, е висок чиновник на една англиска колонијална компанија. Во својата приказна тој се сеќава на времето кога бил капетан на еден речен пароброд кој пловел по водите на некоја (неименувана) голема река во екваторијална Африка. Станува збор, очигледно, за втората половина на деветнаесеттиот век, и Компанијата за која тој тогаш работел се занимавала со откуп на слонова коска. По доаѓањето во Африка, Марло го презема бродот и тогаш, од луѓето на Компанијата, слуша за една далечна откуп-

на станица со која заповеда некој таинствен господин Курц. Без да дознае нешто поопределено за оваа нејасна личност, околу која се плетат само напалу изговорени приказни, Чарли Марло поаѓа на пат со бродот нагоре по реката. Негова задача е да расветли што станува со станицата и со нејзиниот раководител за кој само одвреме навреме пристигнуваат вознемирувачки вести. По тешко и ризично патување, Марло доаѓа до откупната станица и го наоѓа таму нејзиниот управник, веќе смртно болен. Од разговори со придружниците на Курц, а и од она што може самиот да го види, Марло дознава дека овој чиновник на Компанијата ја собирал слоновата коска служејќи се со ужасни, нечовечни методи, и притоа, обземен од манија на сопствената големина, организирал мрачни церемонии кои се одигрувале во негова чест. Болниот Курц го внесуваат на брод и заминуваат од станицата; Курц умира при патувањето назад.

Двете приказни, онаа на книжевното дело и онаа на филмот, во своите воведни делови имаат само доста воопштени допирни точки. Но, двете патувања по реката, и она од новелата и она од филмот, колку повеќе се доближуваат кон своите цели, покажуваат сè поголема блискост. Од мигот на нападот на дивите домородни племиња, вооружени со копја и стрели, при што кормиларот на бродот загинава прободен со копје, филмот речиси исцело ја следи новелата. Некои реплики од новелата на Конрад, – како да речеме онаа каде што некогашниот морнар, сега скитник, Рус залутан во беспаката на Африка, вели за Курц: „Ох, никогаш, никогаш повеќе нема да сретнам таков човек! Требаше да го чуете како рецитира поезија – и тоа своја сопствена! Поезија!“ додавајќи: „Тој ги прошири моите хоризонти!“ – се пренесени исцело во филмот, каде што ги кажува безимениот фотограф, придружник на Курц. И последните зборови на Курц пред да умре: „Ужас! Ужас!“; како крајно сознание извлечено од сета оваа приказна, се исти и во новелата и во филмот.

Но, уште повеќе од многубројните детали преземени од новелата, филмот на Копола е близок до „Срцето на темнината“ по филозофската порака која избива од делото на Џозеф Конрад. Англискиот романиер, во целото свое дело, а можеби најсилно токму во „Срцето на темнината“, зборува за непредвидливоста на човекот. Поставени во екстремни ситуации, неговите личности ја покажуваат способноста за неочекувани решенија кои можат да одат, по скалата на моралните вредности, од најдобри до најлоши. Тоа сфаќање за несознајната природа на човекот го манифестира – во новелата на Конрад – Курц, кој во суровите услови на борбата за преживување во дунглата ги напуштил моралните вредности на западната цивилизација; тој е човек, како што вели Марло за него, „кој зачекорил преку работ“ за да ја досегне „апсолутната слобода“. Префрлен, од мачната атмосфера на Африка од времето на колонијалните освојувања во крвавиот кошмар на Виетнамската војна, соочен со рушењето на сите морални обврски при водењето војна, Курц

од филмот на Копола се става над законот и, опкружен со „черепа и олтари“, се прогласува самиот себеси за божество од мрачните верувања на некои архаични, сурови и необлагодородени религии. И новелата и филмот сакаат да ја покажат крвкоста на западната цивилизација која, и според Конрад и според Копола, во секој миг може да го обнови дивјаштвото во себе и да појде кон „срцето на темнината“.

Овие тези кои, низ еден метафоричен, но сепак јасен начин ги изнесува филмот, поткрепени се тука со некои други, експлицитно изнесени цитати од областа на книжевноста. Веќе при крајот, кога капетанот Вилард го среќава полковникот Курц, осамениот полковник ги рецитира завршните стихови од поемата на Т.С. Елиот „Шупливи луѓе“: „Еве вака завршува светот/ еве вака завршува светот/ еве вака завршува светот/ не со тресок туку со јачење“. А кога, веднаш потоа, капетанот Вилард превртува низ книгите на Курц, нему под рака му паѓа, веднаш по Библијата, големата студија на Џејмс Џорџ Фрејзер „Златна гранка“: ја гледаме, убаво, во крупен план – со што режисерот сака, несомнено, да го потцрта значењето на ова дело во пораката на филмот. На овој начин, убивањето на полковникот, кое следи по неколку кадри, доведено е во врска со жртвеното убивање на свештениот крал од церемониите на вегетативната обнова, за кои станува збор во книгата на Фрејзер. Инаку, „Златната гранка“ е едно од повеќето дела што се наоѓаат на познатиот список кој, под наслов „Белешки кон Пустата земја“, ја проследува оваа позната поема на Елиот. Како и во „Пуста земја“, и во „Шупливи луѓе“ темата е духовната празнина која владее во западната цивилизација и предзнаците за скорешниот нејзин упадок, поврзани со митолошките и антрополошките теми и ситуации низ кои англискиот поет ја согледува судбината на нашата епоха.

И во новелата и во филмот, Курц е поединец кој се одделил од законите на заедницата, воспоставил свое царство и ја вкусил опасната опиеност од излегувањето надвор од сите ограничувања. Истовремено, тој е трагичен занесеник по своите идеи, човек кој, следејќи ги, веќе загазил во мрачните области на лудилото. Сочувството и, дури, восхитот што ги побудува тој кај Чарли Марло и Бенџамин Вилард, кои доаѓаат за да го тргнат од тронот на кој се искачил, зборуваат, несомнено, за страшната сила на фасцинацијата која ја еманираат ваквите индивидуи околу себе. На митолошки план (што е потцртано со присуството на книгата „Златна гранка“ во филмот) тие и двајцата минуваат низ цела низа ситуации кои имаат несомнено иницијацијско значење и, поставени во рамките на теориите на Фрејзер, играат улога на помлади конкуренти на остарениот владетел кој ги изгубил своите некогашни моќи и кој мора насилно да биде сменет за да може подрачјето со кое владее да биде обдарено со плодност.

Апокалипсата тука, како во многу други есхатолошки митови, доаѓа како очекуван крај на еден долг процес на деградирањето на витал-

ните сили низ кој минува истрошениот и ослабнат космички поредок. Апокалипсата – митолошкиот крај на светот – како да се повикува за да ја разреши долгата агонија на еден циклус на постоење. Низ неа ова постоење би требало да дојде до повторното раѓање, до нов почеток, до голема обнова на силите.

Преку оваа низа од интертекстуални поврзувања, Копола во својот филм ја става Виетнамската војна помеѓу симптомите на кризата низ која поминува западното општество, процес што настанува поради тоа што моралните норми врз кои е таа заснована се донесени под прашање. Поврзувајќи ги колонијалната експанзија од минатите векови и воената интервенција во земјите на Третиот свет во своето време, Копола го открива вирусот на некои сериозни заболувања кои укажуваат на слабите точки во структурата на западниот дух. Интертекстуалните цитати се во несомнена функција на овие идеи кои струјат како низ делото на Конрад така и низ делото на Копола.

Поради тоа, „Апокалипса сега“ е само во еден свој слој филм за Виетнамската војна: служејќи се со една, во тој миг, актуелна тема, остварувањето на Копола, низ повикување на Конрадовата новела и на други книжевни дела, навлегува во длабочините на некои митски формули кои се откриваат како константи при човековата загледаност во темните страни на својата никогаш докрај одгатлива природа.

Vlada UROSHEVIĆ

THREE INTERPRETATIONS IN AN INTERTEXTUAL KEY

This text is conceived as a triptych of comparative overviews of three works of art and their elements of intertextuality and intermediality coming from works by other authors, cultures and times.

The first part of the text entitled "The novel *The Shore of Sirte*" by Julien Gracq and the poem, "Waiting for the Barbarians by Cavafy", follows the most important novel of Gracq first in the context of his literary work, and then within the important literary tradition of French literature, "the one that goes from the cycle of the knights of King Arthur to surrealism, passing through romantic lyricism" (Gaëtan Picon). Based on the central theme of the novel *The Shore of Sirte*, that of the arrival of the barbarians, present in European symbolism, Gracq's novel, itself promoted as a "great poem in prose," is set in intertextual relation to Cavafy's famous poem.

The second part, "The Play *The Breasts of Tiresias*" by Guillaume Apollinaire and Aristophanes' comedies", follows Apollinaire's play in the context of his avant-garde literary work and its intertextual connections with the comedies by Aristophanes and its mythical stories. This communication aspect extends to the readers of the present, in which gender issues are in the center of attention.

The third part, entitled "Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*", sheds light on the literary templates of the director's cult film, mainly Joseph Conrad's novel *The Heart of Darkness*, as well as elements from the poetic philosophy of the authors of the film taken from the poem "The Hollow Men" by T.S. Eliot and from the great anthropological study of James George Fraser "The Golden Bough".

Keywords: intertextuality, intermediality, Julien Gracq, Constantine Cavafy, Guillaume Apollinaire, Aristophanes, Francis Ford Coppola, Joseph Conrad.